

# **Körperleib-Ästhetiken**

## **in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

dem Fachbereich II der Universität Trier  
im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft  
vorgelegt  
von Ljubinka Petrović-Ziemer

Erste Gutachterin: Prof. Dr. Franziska Schöbler

Zweite Gutachterin: Prof. Dr. Andrea Geier

Berlin, April 2011



## **Dank**

Auf dem langen Weg vom ersten Gedanken bis zum letzten geschriebenen Wort dieser Arbeit haben mich viele Menschen mit großer Ausdauer und auf unterschiedlichste Weise unterstützt und begleitet. All ihnen gilt mein Dank. In besonderer Weise möchte ich mich bei meiner Doktormutter Prof. Dr. Franziska Schößler bedanken. Ihre Kompetenz und fachliche Begleitung haben mir geholfen, das Fundament für die Arbeit zu legen und sie Schritt für Schritt voranzutreiben. Ihr Langmut und ihr Verständnis auch in Phasen des Zweifels und der Unproduktivität ermöglichten es, dass diese Arbeit auch ihren Abschluss fand. Frau Prof. Dr. Andrea Geier gilt mein Dank, dass sie sich freundlicherweise bereit erklärt hat, das Zweitgutachten zu erstellen.

Sehr dankbar bin ich auch meinen Kolleginnen und Kollegen aus den Kolloquien der vergangenen Jahre für die vielseitigen und erhellenden Kommentare, die für die Weiterentwicklung meiner Arbeit stets eine Bereicherung darstellten. Für ein sorgfältiges Lektorat danke ich Barbara Driesen und Jenny Warnecke.



# Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b>	9
<b>I. Theoretische und methodische Grundlegung</b>	13
<b>1. Deutschsprachige Gegenwartsdramatik von Autorinnen im Kontext der Forschung zur Frauendramatik und der Gegenwartsdramatik</b>	15
1.1. Zur Forschungslage: Frauendramatik zwischen Archäologie und Anachronismus	15
1.1.1. Genese und Entwicklung der Forschung zur Frauendramatik	16
1.1.2. Ursachenforschung	20
1.1.3. Anliegen der Forschung zur Frauendramatik	23
1.1.4. Die Forschung zur Frauendramatik nach 1945	26
1.2. Die Dramatik der 1990er Jahre als neue Herausforderung für die Forschung zur Frauendramatik	38
<b>2. Geschlechterforschung: ein Balanceakt zwischen Dominanz und Vielfalt</b>	47
2.1. Frauenforschung: vom Protest zu akademischen Theoriedebatten	48
2.1.1. Kritikpunkte zur feministischen Wissenschaftskritik	53
2.1.2. Feminismus und Postmoderne	58
2.1.3. Der gordische Knoten: Gleichheit oder Differenz?	66
2.2. Geschlechterforschung im Schatten der Vorläuferin	69
2.2.1. Begriffe als Störfaktoren	70
2.2.2. Zielvorstellungen und Untersuchungsgegenstand der Geschlechterforschung in den Literaturwissenschaften	73
2.2.3. Binnendifferenzen innerhalb der Geschlechterforschung	75
2.2.4. Aktuelle Tendenzen	83
2.3. Gender als textanalytische Kategorie	92
2.4. Impulse aus den Men's Studies für Textanalysen	95
<b>3. Gegenwartsdramatik und postdramatisches Theater</b>	98
3.1. Das Konzept des postdramatischen Theaters	98
3.1.1. Kritikpunkte am postdramatischen Konzept	102
3.2. Gegenwartsdramatik	106
3.2.1. Einstieg	106
3.2.2. Bestandsaufnahmen und erste Orientierungshilfen	110
3.2.3. Weiterführung	115
3.3. Körperleibzentrierte Textanalyse und das (post)dramatische Potenzial	120
3.3.1. Das dramatische Potenzial	120
3.3.2. Das postdramatische Potenzial	122
<b>4. Körperkonzepte</b>	126
4.1. Einstieg	127
4.2. Körperforschung	129
4.2.1. Der cartesianische Substanzdualismus	130
4.2.2. Überwindungsversuche des cartesianischen Substanzdualismus	133
<i>Leibphilosophische Impulse</i>	133
<i>Impulse aus der Psychologie</i>	136
<i>Kulturtheoretische Überlegungen und konstruktivistische Ansätze</i>	138
4.3. Begriffliche Unterscheidungen	140
4.3.1. Der Leib- und Körperbegriff	140
4.3.2. Körperbild und Körperschema	143
4.3.3. Prozessualität und Maschinisierung	144

4.3.4. Geschlechtliche Markierungen	149
4.4. Aktuelle Körperforschung	152
4.4.1. Technik und Neue Medien	152
4.4.2. Die Medizin und die Neuen Technologien	155
4.5. Körper in Literatur und den darstellenden Künsten	158
4.5.1. Körper und Literatur	158
4.5.2. Körper in den darstellenden Künsten	164
<b>5. Körperleibbezogenes Analysemodell</b>	171
5.1. Leibesphilosophische Grundlagen der Analyse	172
5.1.1. Körperpräsenz als Verortung und Verankerung	172
5.1.2. Wahrnehmung	177
5.1.3. Leibliche Empfindungen	180
5.1.4. Bewegung	181
5.2. Analytische Leitfragen	183
5.3. Das Staging-Body-Konzept	185
	188
<b>II. Textanalysen</b>	
<b>1. Einführung zum Thema Arbeit</b>	190
1.1. Veränderungen und ihre Folgen	190
1.2. Flexibilisierung	191
1.3. Prekarisierung	193
1.4. Zeitmaße und Beschleunigung	194
1.5. Selbstoptimierung	195
1.6. Arbeitslosigkeit	196
1.7. Geschlechtsspezifische Ungleichheiten	197
1.8. Arbeit als Sujet in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik	198
<b>2. Arbeitsethos im Wandel</b>	202
<b>Elfriede Müller: „Die Bergarbeiterinnen“ (1992)</b>	
2.1. Theaterkritische und literaturwissenschaftliche Zuordnung	202
2.2. Zu Geschichte und Geschehen	204
2.3. Zur Struktur	205
2.4. Metafiktionaler Auftakt	207
2.5. Das Staging Body auf Familienbühnen	208
2.5.1. Der normative Arbeitskörper	210
2.5.2. „Body Options“	212
<i>Krankheitsdiskurse und Widerstandsformen</i>	212
<i>'Bewegter' Körper</i>	215
2.6. Aufmerken und synästhetisches Erkennen	218
2.7. Wille gegen Empfindung	221
<b>3. Arbeitslosigkeit</b>	224
<b>Katharina Tanner: „Degerloch Dream“ (1995)</b>	
3.1. Theaterkritische und literaturwissenschaftliche Zuordnung	224
3.2. Geschichte und Struktur	226
3.3. Positionierungen und Staging	228
3.4. Das Horrorszenario einer Arbeitslosen	231
3.4.1. Umbrüche	232
3.4.2. Selektion und Maskerade	235
3.4.3. Lethale Performativität	238
3.4.4. Affektive Störung	242

<b>4.</b>	<b>Kapitalistische Flexibilität</b>	247
	<b>Simone Schneider: „Springerin“ (2001)</b>	
4.1.	Literaturwissenschaftliche Einordnung	247
4.2.	Elliptische Geschichten über Flexibilität und Orientierungslosigkeit	248
4.3.	Aufbau und Struktur	252
4.4.	Staging Body	255
4.5.	Arbeitskonstellationen	261
4.5.1.	(Selbst-)Ausbeutung	261
4.5.2.	Raum-Zeit-Diffusionen	264
4.5.3.	Flexibles Arbeitspersonal	266
4.5.4.	Arbeitssucht	269
4.5.5.	Entschleunigungstendenzen	271
<b>5.</b>	<b>Einführung zum Thema Familie</b>	275
5.1.	Familie im Umbruch	275
5.1.1.	Modernisierung und soziale Lebensformen	275
5.1.2.	Individualisierte Existenzweisen und Marktlogik	276
5.1.3.	Pluralisierung von Lebensgemeinschaften	277
5.1.4.	Redefinition von Elternschaft und Sexualität	278
5.1.5.	Biographischer Pluralismus	279
5.1.6.	Neue Konfliktpotenziale	280
5.2.	Das Sujet Familie in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik	282
<b>6.</b>	<b>Post-familiäre Frauengemeinschaften</b>	284
	<b>Friederike Roth: „Erben und Sterben“ (1992)</b>	
6.1.	Interpretationsansätze und der „Gestus von Vergeblichkeit“	284
6.2.	Zur Geschichte	288
6.3.	Struktur und Aufbau des Stücks	290
6.4.	Staging Body	293
6.4.1.	Der vitale und der schwache Körper	294
6.4.2.	Körperdistanzen	298
6.5.	Feinanalyse	301
6.5.1.	Eröffnungsszene: Perzeptive Ambiguität	302
6.5.2.	Der Aufbruch	303
	<i>Der geweihte Raum</i>	304
	<i>Der aufgeteilte Raum</i>	306
6.5.3.	Progredientes Scheitern und Wendepunkte	307
6.5.4.	Untergangstimmung und der Tod	316
<b>7.</b>	<b>Der angeschlagene Muttermythos</b>	319
	<b>Marlene Streeruwitz: „Sloane Square“ (1992)</b>	
7.1.	Über das Streeruwitzsche ästhetische Programm	319
7.2.	Interpretationsansätze zum Stück „Sloane Square“	322
7.3.	Stückanalyse	325
7.3.1.	Die Geschichte	326
7.3.2.	Der Plot	329
7.3.3.	Staging Body: Die Unterwelt als semi-öffentlicher Raum	332
7.3.4.	Postinzidentale Rituale und Routine	335
7.3.5.	Pränatale Koinzidenz und Prognostik	335
	<i>Der Schwangerschaftsdiskurs</i>	335
	<i>Halbierte Elternschaften und abstinentes Eheleben</i>	338

<b>8. Desaströse Familiengeschichten</b>	345
<b>Jenny Erpenbeck: „Katzen haben sieben Leben“ (2000)</b>	
8.1. Theaterkritische Zusammenschau	345
8.2. Verknäppte Konfliktgeschichten	347
8.3. Struktur und Aufbau	349
8.4. Staging Body	351
8.4.1. Platzzuweisung im Machtkomplex	351
8.4.2. Die Überreizung und der Gestus des Haltens	352
8.4.3. Liege- und Stehpositionen zwischen Loyalität und Rivalität	353
8.4.4. Liege- und Sitzpositionen im Angesicht des Todes	355
8.4.5. Körperleib zwischen Ästhetik und Philosophie	358
8.5. Körperleib im Konflikt	359
8.5.1. Der Prolog: Dissidente Schmerz-Figuren	359
8.5.2. Mutter-Tochter-Konflikte	363
<i>Reflex-Figuren</i>	364
<i>Enfant terrible oder Infantil-Groteske</i>	369
8.5.3. Der Epilog: Seitenwechsel	373
<b>Schlussbetrachtung</b>	377
<b>Literaturverzeichnis</b>	383



## Einleitung

Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, Körperleib-Ästhetiken in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik auszuloten. Dabei wird der Fokus auf Theatertexten liegen, die thematisch um die Sujets Arbeit und Familie kreisen. Mit dieser Ausrichtung auf die soziale Dramatik knüpft die Untersuchung an wissenschaftliche Studien zur Dramatik der neunziger Jahre an (Franziska Schößler, Birgit Haas, Špela Virlant u.a.), auch wenn in das Textkorpus zwei Stücke aufgenommen wurden, die um die Jahrtausendwende veröffentlicht worden sind.

Mit dem genannten Anliegen wird ein thematisches Feld eröffnet, das in mehrere wissenschaftliche Disziplinen hineinreicht. Die Beschäftigung mit der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik muss zum einen bisherige Ergebnisse literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zur Gegenwartsdramatik berücksichtigen und von ihnen ausgehend eigene Überlegungen ausarbeiten. Zum anderen erfordert eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Theatertexten, der Vorlage für Theaterinszenierungen, eine Annäherung an aktuelle theaterwissenschaftliche Analyseangebote und Positionen. Der thematischen Orientierung der Texte geschuldet, werden in den analytischen Teil der Arbeit familien- und arbeitssoziologische Forschungen einbezogen. Rechnung getragen werden soll auch der Tatsache, dass seit den 1990er Jahren insbesondere Theaterautorinnen ein Durchbruch an deutschsprachigen Bühnen gelungen ist. Theatertexte von Autorinnen werden aufgeführt, veröffentlicht und von der Kritik und der Wissenschaft rezipiert. Dies stellt in der Dramen- und Theatergeschichte ein Novum dar. Wird der Körperleib als Untersuchungsgegenstand postuliert, ist weder ein Exkurs in die aktuelle Körperforschung noch in die Gender Studien zu umgehen, da der menschliche Körper für geschlechtsspezifische Zuschreibungspraxen als materielle Basis vereinnahmt wird.

Dieser kurze Problemaufriss veranschaulicht zum einen das wissenschaftliche Spektrum, innerhalb dessen sich diese Untersuchung bewegt. Zum anderen kündigt er schon die Gliederung der Arbeit an, die aus zwei größeren Einheiten besteht.

Im ersten Teil der Studie werden deren theoretische und methodische Grundlagen ausgearbeitet. Das erste Kapitel ist der Forschung zur Frauendramatik im Kontext der Gegenwartsdramatik gewidmet. Ziel des Kapitels ist es, den Begründungszusammenhang für die in dieser Arbeit vertretene These zu liefern, dass eine Auswahl von deutschsprachigen Theatertexten, die ausschließlich von *Autorinnen* geschrieben worden sind, repräsentativen

Charakter haben, da sie in thematischer und ästhetischer Hinsicht Tendenzen aufgreifen, die bezeichnend sind für die deutschsprachige Gegenwartsdramatik. Folglich kann ihre Analyse den allgemeinen Literaturwissenschaften zugeordnet werden.

Das zweite Kapitel verfolgt die Absicht, das spannungsreiche Verhältnis zwischen Frauen- und Geschlechterforschung näher zu beleuchten. In dem Kapitel werden gegenwärtig in diesem Feld diskutierte Probleme und Fragen aufgegriffen, die für die im zweiten Teil folgenden Analysen relevant sind. Vor allem wird die Tauglichkeit des analytischen Instrumentariums der Gender Studies für eine körperleibzentrierte Theatertextanalyse geprüft.

Im dritten Kapitel wird das auch für literaturwissenschaftliche Untersuchungen von Theatertexten bedeutend gewordene Konzept des Postdramatischen, wie es Hans-Thies Lehmann vorgelegt hat, vorgestellt und in Beziehung zu literaturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Positionen gesetzt, die aus der Beschäftigung mit der Gegenwartsdramatik hervorgegangen sind. Besondere Beachtung findet in dem Kapitel die kontroverse Debatte über Auflösung bzw. Fortbestand klassischer dramatischer Strukturen. Dabei werden diesbezügliche Thesen über einerseits die Auflösung, und andererseits die Rückkopplung an dramatische Kategorien wie Figur, Geschichte, Handlung, Konflikt und Dialog in dieser Arbeit aufgegriffen und auf ihre Tauglichkeit für die hier durchgeführten Stückanalysen überprüft. Anliegen dieses Kapitels ist zudem der Nachweis, dass für die Untersuchung von Körperdarstellungen in einem Theatertext postdramatische Kategorien oder theaterwissenschaftliche Theoreme nur bis zu einem gewissen Grad brauchbar sein können. Der Text verfügt anders als das Theater nicht über einen organischen, 'ganzen' Körper und operiert insofern mit anderen Darstellungsstrategien als die darstellenden Künste. Schließlich wird im dritten Kapitel darauf aufmerksam gemacht, dass sowohl in theater- als auch literaturwissenschaftlichen Körperanalysen die Leibdimension vernachlässigt und zu diesem Zeitpunkt des Forschungsstands mit noch sehr ungenauen Formulierungen umschrieben wird. Bei diesem Defizit setzt diese Studie an und versucht, ein Analyseinstrumentarium zu entwickeln, mit dem diese Lücke geschlossen werden kann.

Ziel des vierten Kapitels ist es, Fragestellungen, Erklärungsmodelle, Definitionsvorschläge und Begriffsvarianten, die innerhalb der Körperforschung aktuell diskutiert werden, als Ausgangspunkt zu nehmen, um ein für das Erfassen der körperleiblichen Dimension von Figuren geeignetes textanalytisches Verfahren zu entwickeln. Zentral behandelt werden in diesem Kapitel der cartesianische Substanzdualismus sowie Versuche verschiedener Fachrichtungen, die Körper-Geist-Spaltung zu überwinden. Die

Einführung des Leibbegriffs bildet einen wichtigen Schritt in jenen Konzeptionen, die anstreben, den Körper aus dem ihm zugewiesenen Objektstatus zu lösen.

Einige der theoretischen Ausführungen zur Überwindung der cartesianischen Substanzlehre sind in den Entwurf des körperleiborientierten Analysemodells eingeflossen, das im fünften Kapitel vorgestellt wird. Die in dieser Arbeit entwickelte Methode beruht auf den leibesphilosophischen Theoremen von Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner. Um das inszenatorische Moment von Körperpräsentationen und deren politischen und sozialen Implikationen im Arbeits- und Familienkontext, in dem die Figuren der untersuchten Stücke situiert sind, adäquat erschließen zu können, wird das Modell um den Staging-Body-Ansatz erweitert. Das für die Themen- und Fragestellung dieser Studie entwickelte Analyseinstrument des Staging Body ist eine Abwandlung und Weiterführung des von Gabriele Brandstetter entworfenen Staging-Gender-Konzeptes.

Der zweite Teil der Arbeit beinhaltet die Textanalysen, in denen das vorangehend vorgestellte Analysemodell auf die Interpretation der Theaterstücke angewandt wird. Die Stückanalysen sind in zwei thematische Einheiten unterteilt. Der erste Analyseblock umfasst Stücke, die um das Sujet Arbeit kreisen. In diesem Teil werden die Stücke „Die Bergarbeiterinnen“ (1992) von Elfriede Müller, „Degerloch Dream“ (1995) von Katharina Tanner und „Springerin“ (2001) von Simone Schneider analysiert. Im zweiten Block werden Theatertexte untersucht, in denen das Sujet der Familie behandelt wird. Gegenstand dieser Analysen bilden die Theatertexte „Erben und Sterben“ (1992) von Friederike Roth, „Sloane Square“ (1992) von Marlene Streeruwitz und „Katzen haben sieben Leben“ (2000) von Jenny Erpenbeck.

Dem ersten Block sind arbeitssoziologische Beobachtungen über postfordistische Arbeitsverhältnisse vorangestellt. Die zweite Analyseeinheit wird durch familiensoziologische Untersuchungen des (post)patriarchalischen Zeitalters eingeleitet, in dem parallel zu traditionell-patriarchalen Familienkonzepten zahlreiche neue Lebensformen existieren. In den arbeitszentrierten Stücken wird die Körperleibthematik im Zusammenhang mit dem Phänomen des protestantisch säkularisierten und im Wandel begriffenen Arbeitsethos (Elfriede Müller), der Arbeitslosigkeit (Katharina Tanner) und der kapitalistischen Flexibilität (Simone Schneider) betrachtet. In den Untersuchungen zu den familienbezogenen Theatertexten werden die korporalen Aspekte der Figuren im Kontext von postfamiliären Frauengemeinschaften (Friederike Roth), von ambivalent gestalteten Mutter-Kind-Beziehungen (Marlene Streeruwitz) und in zerstörerischen Familienverhältnissen (Jenny

Erpenbeck) näher beleuchtet.

Kriterium für die Auswahl der sechs Theatertexte war vorrangig die in den Stücken verhandelte Thematik. Da dem Auswahlverfahren für das Textkorpus nicht eine nationale, sondern eine Sprachgrenze zugrunde liegt, wurden Theaterstücke berücksichtigt, die von vier deutschen, einer österreichischen und einer schweizerischen Autorin verfasst wurden. Bei der Auswahl der Autorinnen wurde darauf geachtet, dass Autorinnen verschiedener Generationen einbezogen wurden. So ist mit Friederike Roth eine Autorin vertreten, die zu den bedeutendsten Theaterschriftstellerinnen der 1980er Jahre gezählt wird. Die Stücke der anderen Autorinnen sind weitgehend in den 90er Jahren aufgeführt und rezipiert worden, auch wenn ihre Verfasserinnen zumeist nicht zu jener Autorengeneration gehören, die Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre geboren wurde und der ab Mitte der 1990er Jahre ein Durchbruch an die deutschen Bühnen gelang. Ein Auswahlkriterium ist auch der Bekanntheitsgrad der Autorinnen, die Berücksichtigung ihrer Stücke in Anthologien, literaturwissenschaftlichen Studien und in der Theateröffentlichkeit. Drei der vorgestellten Theatertexte wurden in bisherigen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Gegenwartsdramatik nicht behandelt (Erpenbeck, Schneider und Tanner). Eingang in das Textkorpus fanden auch Stücke von Autorinnen, die sich in den 1990er Jahren als Theaterschreiberinnen zurückgezogen haben (Roth, Müller, Streeruwitz). Mit der Aufnahme ihrer Stücke in diese Arbeit sollen ihre Leistungen im Bereich der Dramatik angesichts ihrer Abwesenheit in der Theateröffentlichkeit gewürdigt werden.

Alle Kapitel des ersten und zweiten Teiles beginnen mit einer kurzen Einführung zur Gliederung des Kapitels, um die Argumentationsstränge bzw. den Analyseverlauf leichter verfolgen zu können. Daran schließen sich im ersten Teil jeweils Forschungsüberblicke zur ausgewählten Thematik, die Erörterung wesentlicher Problemstellungen sowie Schlussfolgerungen für die Textanalytik an. Die Stückanalysen im zweiten Teil gehen von der literaturwissenschaftlichen bzw. theaterkritischen Zuordnung aus, um dann Geschichte, Aufbau und Struktur, das Staging Body und die körperleiblichen Aspekte und Bezüge zu untersuchen.

## **I. Theoretische und methodische Grundlagen**



# 1. Deutschsprachige Gegenwartsdramatik von Autorinnen im Kontext der Forschung zur Frauendramatik und der Gegenwartsdramatik

„BRECHT  
Und Sie sind aus Ingolstadt  
Und wollen Dinge tun  
die Männer tun  
Sie wollen dafür geachtet werden  
und dann wollen sie noch  
dass man Ihre Augen schön findet  
Sie müssen sich entscheiden.“<sup>1</sup>  
Kerstin Specht, Marieluise

Das erste Kapitel dieser Arbeit besteht aus zwei Unterkapiteln, in denen ein Streifzug durch die Gegenwarts- und Frauendramatik-Forschung vorgenommen wird, beginnend im ersten Unterkapitel mit der Darstellung von Genese, Entwicklung und einer ausführlichen Erörterung der prekären Lage, in der sich die Forschung zur Frauendramatik befindet. Die Ursachen für diese Lage und die vielfältigen Anliegen des Forschungszweiges sind Gegenstand der beiden darauf folgenden Abschnitte. Wie sich die Forschung zur Frauendramatik nach 1945 gestaltet und welche Verschiebungen in der Schwerpunktsetzung sich im Laufe ihrer Entwicklung beobachten lassen, wird im vierten Abschnitt beschrieben. Die Dramatik seit den 1990er Jahren als eine besondere Herausforderung an die Frauendramatik-Forschung steht im Mittelpunkt des zweiten, abschließenden Unterkapitels.

## 1.1. Zur Forschungslage: Frauendramatik zwischen Archäologie und Anachronismus

Der Einführung in die Forschungslage sei eine knappe und mit Ironie nicht geizende Situationsbeschreibung der Literaturwissenschaftlerin Helga Kraft vorangestellt. Kraft lenkt die Aufmerksamkeit auf zwei Momente, die für die Frauendramatik-Forschung bezeichnend sind:

„Es ist leichter, eine FBI-Akte zu Gesicht zu bekommen, als den Nachlaß von Charlotte Birch-Pfeiffer einzusehen. [...] Wenn man hingegen sogar Leute in Theater- oder Literaturkreisen fragt: ‚Kennen Sie Birch-Pfeiffer?‘, dann lautet die Gegenfrage oft: ‚Ist das ein neues Müsli?‘“<sup>2</sup>

Das obige Zitat eignet sich gut als Einstieg in die Frauendramatik-Forschung, insofern es prägnant jene Prämissen benennt, von denen im besagten Forschungsbereich bis heute auszugehen ist. Stücke von deutschsprachigen Schriftstellerinnen, die im Zeitraum zwischen

<sup>1</sup> Kerstin Specht, Marieluise. Das Goldene Kind. Solitude, Frankfurt a. M. 2002, S. 35.

<sup>2</sup> Helga Kraft, Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater, Stuttgart 1996, S. 50.

1700 und 1950 entstanden sind, bilden sogar im Wissenskanon der Fachkundigen kein abrufbares Kulturgut. Zugleich sind die Recherchen mit mühsamen und zeitaufwendigen Suchwegen zu den selten besuchten Nachlässen verbunden. Der hier nur in groben Zügen angedeutete Forschungskontext wird in den folgenden Unterkapiteln einer genaueren Betrachtung unterzogen.

### **1.1.1. Genese und Entwicklung der Forschung zur Frauendramatik**

Ein Blick auf den bisher diskontinuierlichen, immer wieder ins Stocken geratenen Forschungsverlauf verdeutlicht, in welcher schwieriger Lage sich die Forschung zur Frauendramatik befindet, welche Widerstände und Hindernisse die Tätigkeiten in diesem Forschungsbereich erschweren. Der Entstehungszeitraum der ersten, raren Artikel und Überlegungen zur Frauendramatik ist auf den Beginn der 1980er Jahre zu legen, intensivere Recherchen wurden dann in den Jahren von 1984 – 88 unternommen.<sup>3</sup>

Abgesehen von Ruth Dawsons Studie über Dramatikerinnen des 18. Jahrhunderts, beschränken sich diese Beiträge fast ausschließlich auf das 20. Jahrhundert als Untersuchungszeitraum. Das Vorwort eines Sammelbandes über zeitgenössische Dramatikerinnen, das der „Zeichen + Spuren Frauenliteraturverlag“ 1986 veröffentlichte, beschreibt die Vorbereitungen für dessen Herausgabe. Sie illustrieren, wie wenig erforscht dieser Themenbereich noch in den 1980er Jahren war. Laut Renate Neumann und Sonia Nowoselsky, den Verfasserinnen des Vorworts, mangelte es in jener Zeit an Artikeln und Fachkundigen, die sich des dramatischen Werks von Gegenwartsdramatikerinnen annahmen. Darüber hinaus ermittelte das Redaktionsteam, dass auf den Spielplänen in den späten 50er

<sup>3</sup> Schon 1982 erschien eine komparatistische Untersuchung, die sich mit zwei Dramatikerinnen der Moderne befasst. Siehe Ursula Roumois-Hasler, *Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Marieluise Fleißer („Fegefeuer in Ingolstadt“) und Else Lasker-Schüler („Die Wupper“)*, Bern u.a. 1982. Die ersten Überlegungen zur feministischen Ästhetik stammen von Yvonne Spielmann. Vgl. Yvonne Spielmann, *Überlegungen zu feministischer Theaterästhetik*, in: *TheaterZeitschrift* 9/1984, S. 78-85; Ruth Dawson, *Frauen und Theater. Vom Stegreifspiel zum Rührstück*, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2, München 1988, S. 421-434; Michaela Giesing, *Verhältnisse und Verhinderungen – deutschsprachige Dramatikerinnen um die Jahrhundertwende*, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.), *FrauenLiteraturGeschichte, Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2003, S.261-178; Erika Fischer-Lichte, *Frauen erobern die Bühne. Dramatikerinnen im 20. Jahrhundert*, in: Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, S. 379-393; Heike Kalpdor-Kops, *Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen. Notwendige Fortsetzung einer im Jahr 1933 unterbrochenen Reflexion*, in: Barbara Scheel (Red.), *Die Sprache des Theaters und die Frauen. Dokumentation-Documentation*, Berlin 1992, S. 20-27; Anke Roeder, *Autorinnen. Herausforderung an das Theater*, Frankfurt a. M. 1989. Eine Bestandsaufnahme zur Bühnenrezeption, Schreibpraxis und Theaterästhetik österreichischer Theaterautorinnen zwischen 1960 und 1985 unternahm Hilde Haider-Pregler. Vgl. z.B. Hilde Haider-Pregler, *Zur Bühnenrezeption österreichischer Theaterautorinnen – eine fragmentarische Bilanz*, in: *Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 173-181. Die hier genannten Veröffentlichungen stellen nur eine Auswahl dar.



und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts vornehmlich Stücke von Autoren aufgeführt wurden. Eine Ausnahme war derzeit Gerlind Reinshagen.<sup>4</sup>

Die Theaterwissenschaftlerinnen Anke Roeder und Erika Fischer-Lichte, Letztere neben Dawson in Gisela Brinker-Gablers bahnbrechender Anthologie zur Frauenliteratur verantwortlich für die Texte über Frauendramatik, gehen in ihren Artikeln davon aus, dass die Dramenproduktion von Frauen im 20. Jahrhundert im Vergleich zu den vorherigen Jahrhunderten beachtlich angestiegen ist. Beide bestätigen in ihren analytischen Beiträgen nur eine Annahme, die 1988 durchaus noch mit dem gängigen Rezeptionsverhalten gegenüber deutschsprachigen Theaterstücken von Frauen im Einklang stand. Roeder legt die Anfänge des dramatischen Schaffens von Frauen auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, als die für eine patriarchalische Gesellschaftsordnung konstitutiven Werte, so Roeder, unaufhaltsam ins Schwanken gerieten. Den Werteverfall mit seinen innovatorischen Ausprägungen betonend, rückt Roeder die Lockerung des festgefügt literarischen Kanons und ästhetischer Vorgaben auch für Drama und Theater in den Kontext der „Umwertung aller Werte“. Erst diese geistige und kulturelle Umschichtung hat Roeder zufolge schreibenden Frauen den Eintritt in die Theaterwelt und Dramatik ermöglicht.<sup>5</sup>

Indem die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte auf zeitkonforme Vorstellungen von Repräsentativität als Maßstab für die Historisierung von dramatischen Texten zurückgreift, ist ihre Feststellung, erst in der Weimarer Republik wären „eine ganze Reihe von Dramatikerinnen“<sup>6</sup> hervorgetreten, in sich schlüssig. Caroline Neuber und Charlotte Birch-Pfeiffer, welche die Theaterlandschaft und Dramenproduktion im 18. bzw. 19. Jahrhundert maßgebend mitgeprägt und bestimmt haben, werden in Fischer-Lichtes damaliger Einschätzung der Status von Ausnahmeerscheinungen zugebilligt. Ein Wahrnehmungswechsel wird auf Grund neuer Erkenntnisse erst in den 1990er Jahren einsetzen.

Einen Meilenstein in der Forschung zur Frauendramatik stellt 1989 Dagmar von Hoff's Dissertation über Dramen von Frauen dar, die um 1800 verfasst und aufgeführt worden sind.<sup>7</sup> Den durch von Dagmar von Hoff's Studie eingeleiteten Rezeptionswandel beschleunigten zwei weitere Pionierarbeiten derart, dass das Aufbrechen gängiger Wahrnehmungsmuster und Vorurteile über Frauendramatik unaufhaltsam geworden ist. Die amerikanische Germanistin

---

<sup>4</sup> Fürs Theater schreiben, S. 7-12.

<sup>5</sup> Vgl. Anke Roeder, Der doppelte Blick. Theater-Autorinnen heute, in: Scheel (Red.), Die Sprache des Theaters und die Frauen, S. 143-159.

<sup>6</sup> Fischer-Lichte, Frauen erobern die Bühne, S. 380.

<sup>7</sup> Siehe Dagmar von Hoff, Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800, Opladen 1989.

Karin Wurst umfasst in ihrer Arbeit, die 1991 erschienen ist, den Zeitraum von 1770 bis 1800. Mit ihren gründlich erforschten, umfangreichen Arbeiten zur Frauendramatik und weiblicher Autorschaft des 18. und 19. Jahrhunderts – veröffentlicht wurden sie 1992 und 1996 – legte die gegenwärtig im englischsprachigen Ausland lehrende Germanistin Susanne Kord den Grundstein für die germanistische Frauendramatik-Forschung.<sup>8</sup> Vor dem Hintergrund der neu gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnisse war es nunmehr unmöglich, die These von den erst im 20. Jahrhundert schreibenden und aufführenden Dramatikerinnen aufrecht zu erhalten. Kord konnte für das 18. und 19. Jahrhundert ungefähr 2.000 Stücke von 315 Dramatikerinnen ermitteln.

Das Forschungsinteresse für deutschsprachige Frauendramatik nach diesem epochalen Rezeptionswandel, der außerhalb der wissenschaftlichen Bemühungen um Frauendramatik kein Echo fand, schien zwar geweckt, aber es blieb auch weiterhin verhalten. Bei ihrem Versuch, die literarischen Leistungen von Frauen in einen größeren Zusammenhang einzubetten, ziehen die Herausgeberinnen des Sammelbandes „FrauenLiteraturGeschichte“ Renate Möhrmann und Hiltrud Gnüg unter anderem die Schlussfolgerung, eine epochen- und stilgeschichtliche Gliederung würde sich als nicht brauchbar erweisen:

„Es kennzeichnet das literarische Schaffen der Autorinnen, daß es nicht in einer kontinuierlichen Abfolge von Schriftstellergenerationen verlaufen ist, wie das bei den männlichen Autoren vielfach der Fall war.“<sup>9</sup>

Die Literatur von Frauen sei vielmehr von Brüchen und Neuanfängen geprägt. Diese Beobachtung von Gnüg und Möhrmann spiegelt prägnant die Situation nicht nur der Frauendramatik wider, sondern auch die der Forschung zur Frauendramatik selbst.

Die Diskontinuität der schon in den Anfangsstadien fast versandeten Forschungslinie lässt sich einprägsam über Zahlen veranschaulichen. Zwischen 1989 und 1996 erschienen sieben Studien, die sich fast ausschließlich mit Leben und/oder Werk von Dramatikerinnen befassen.<sup>10</sup> Von 1997 bis Anfang 2010, also über einen nahezu doppelt so langen Zeitraum, sind nur noch acht zu verbuchen, wenn auch das Lexikon deutschsprachiger Prosaautorinnen und Dramatikerinnen (1730–1900) sowie Borgarts Anthologie zu österreichischen

---

<sup>8</sup> Susanne Kord, Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert, Stuttgart 1992; Dies., Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, Stuttgart 1996.

<sup>9</sup> Gnüg und Möhrmann (Hg.), FrauenLiteraturGeschichte, S. X.

<sup>10</sup> Siehe von Hoff, Dramen des Weiblichen; Karin A. Wurst, Frauen und Drama im 18. Jahrhundert, Köln/Wien 1991; Kord, Ein Blick hinter die Kulissen; Anne Stürzer, Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit, Stuttgart 1993; Katrin Sieg, Exiles, Eccentrics, Activists. Women in Contemporary German Theater, Ann Arbor 1994; Susan L. Cocalis and Ferrel Rose (Eds.), Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present, Tübingen/Basel, 1996; Kraft, Ein Haus aus Sprache.

Theaterautorinnen der Gegenwart mit aufgenommen werden.<sup>11</sup> Von den insgesamt 15 Arbeiten sind vier Studien den im 20. Jahrhundert schreibenden Dramatikerinnen gewidmet; zwei Veröffentlichungen dokumentieren das dramatische Schaffen von Frauen von den Anfängen bis zur Gegenwart; in sieben Studien wird das dramatische Werk von Frauen aus mehreren Epochen bzw. Jahrhunderten (Kord: 18. und 19. Jahrhundert; Maurer-Haas: 1789–1914; von Hoff: 1780–1815; Colvin: 1860–1945) untersucht. Zur Frauendramatik, die ausschließlich im 18. Jahrhundert entstand, sind ebenfalls zwei Arbeiten vorhanden. In nur einer Dissertation werden fast ausnahmslos Dramatikerinnen des 19. Jahrhunderts gewürdigt.<sup>12</sup>

Auffallend ist auch die Tendenz, dass sich die Zeitabstände zwischen den Erscheinungsjahren der Studien vergrößern. Im Jahre 1989 erschien die zweite Dissertation zur Frauendramatik.<sup>13</sup> Von 1991 bis 1994 bereicherte jährlich je eine Untersuchung den Bestand der Fachliteratur. Ein neuer Hoffnungsschimmer zeichnete sich 1996 ab, als zwei weitere Arbeiten erschienen. Nach 1996 schien sich ein Stillstand anzubahnen, da erst 1998 eine Doktorarbeit – wieder einmal einer amerikanischen Germanistin – veröffentlicht wurde, die fast schon einem Wiederbelebungsversuch gleichkam. In den Jahren 1999 und 2000 gelangte je eine Dissertation auf den Buchmarkt. Zwei Publikationen zur Frauendramatik erschienen noch im Jahre 2003, die letzte Studie dann im Jahre 2007. Ein wichtiges Referenzwerk, auf das im Verlauf des Kapitels noch Bezug genommen wird, stellt das von Christine Künzel Anfang 2010 herausgegebene Recherchen-Heft über Theaterautorinnen der Gegenwart dar.<sup>14</sup>

Eine unerfreuliche Bilanz, die bei den Nachfolgeuntersuchungen große Verunsicherung hervorruft, da die spärliche und trotz des enormen Einsatzes und Enthusiasmus einzelner

<sup>11</sup> Britta Kallin, *The presentation of racism in contemporary German and Austrian theater. Six women playwrights*, Lewiston (NY) u.a. 2007; Gudrun Loster-Schneider und Gaby Pailer (Hg.), *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730-1900)*, Tübingen 2006; Sarah Colvin, *Women and German drama*, Rochester (NY) 2003; Ingeborg Gleichauf, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003; Udo Borgert (Hg.), *Women's words, women's works. An anthology of contemporary austrian plays by women*, Riverside (CA) 2001; Heike Schmidt, „Gefallene Engel“. *Deutschsprachige Dramatikerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert*, St. Ingbert 2000; Anne Fleig, *Handlungsspielräume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1999; Andrea Maurer-Haas, *Women role models in plays of Austrian women dramatists from the French Revolution to the First World War*, Diss., University of Connecticut 1998.

<sup>12</sup> Bei dieser Auflistung wurden zahlreiche Artikel in Fachzeitschriften, Sondernummern zu diesem Themenbereich, Beiträge in Sammelbänden oder auch Einführungen zur Werkgenese einzelner Dramatikerinnen nicht berücksichtigt. Mit diesem Auswahlverfahren knüpfe ich an die bisherigen Forschungsüberblicke an, in denen die umfassenderen, meist wissenschaftlichen Arbeiten ausführlicher besprochen worden sind als andere Beiträge.

<sup>13</sup> Die erste Doktorarbeit erschien 1971, eine Dissertation der amerikanischen Germanistin Scholtz-Novak. Siehe Sigrid Scholtz-Novak, *Images of Womanhood in the Works of German Female Dramatists 1892-1918*. Diss. masch. John Hopkins University 1971.

<sup>14</sup> Siehe Christine Künzel (Hg.), *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*, Theater der Zeit. Recherchen 72, Berlin 2010.

Literaturwissenschaftlerinnen unmotiviert wirkende Forschungsliteratur in einem disproportionierten Verhältnis zu dem tatsächlichen Forschungs- und Klärungsbedarf steht.

Die dürftige Forschungsliteratur, die nicht zwingend auf ein geringes Forschungsinteresse schließen lassen muss, kann nicht allein mit noch nicht durchgestandenen Grundsatzfragen erörtert werden, mit denen Obsoletheitsthesen zu frauenspezifischen Belangen oder der Frauenforschung aufgestellt und der Bedeutungsverlust der Kategorie Gender in unterschiedlichen Debatten ausgerufen wird. Diese Grundsatzfragen werden im abschließenden Teil dieses Kapitels aufgegriffen. Berücksichtigt werden muss auch die Tendenz, dass literaturwissenschaftliche Untersuchungen von Prosa insgesamt häufiger durchgeführt werden als von Theatertexten.<sup>15</sup>

### 1.1.2. Ursachenforschung

Angesichts der beschriebenen Forschungslage scheint für die hier erwähnten Wissenschaftlerinnen die Integration von Ursachenforschung in das eigene Untersuchungsanliegen ein unabdingbarer Vorgang gewesen zu sein. In allen Studien zur Frauendramatik werden ähnliche oder identische Gründe für die hürdenreichen, zeit- und kraftaufwendigen Ermittlungsvorgänge angeführt.

Da sich viele der Schwierigkeiten oder erschwerenden Umstände, auf welche die 'Spurensucherinnen' während ihres archivarischen Forschens nach der Frauendramatik, die seit dem 18. Jahrhundert bis zur Nachkriegszeit verfasst worden ist, gestoßen sind und stoßen, als in mehrfacher Hinsicht übereinstimmende Erkenntnisse erweisen, werde ich im Folgenden die Ergebnisse zunächst kommentarlos bündeln.

Die mit vielen Hindernissen verbundene Materialsicherung sei dem konsequent vollzogenen Ausschluss von weiblichen Bühnenstücken aus der Literaturgeschichtsschreibung und Kanonisierung bis in das 20. Jahrhundert geschuldet. Unzuverlässige, widersprüchliche

---

<sup>15</sup> Ein Vergleich mit den Veröffentlichungsquoten im Bereich der Frauenliteratur (!) ist lohnenswert. In der Deutschen Bücherei in Leipzig und der Staatsbibliothek zu Berlin können beispielsweise allein Endes des Jahres 2009 fünf wissenschaftliche Arbeiten zur Frauenliteratur, in denen primär deutschsprachige Prosatexte von Frauen behandelt werden, zur Verfügung gestellt werden. Vgl. Leyla Cosan, *Frauenliteratur der 70er Jahre in Deutschland und in der Türkei*, Frankfurt a. M. 2009; Svoboda Dimitrova-Moeck, *Women travel abroad 1925–1932*. Marie Leitner, Erika Mann, Marieluise Fleisser, and Elly Beinhorn. *Women's travel writing from the Weimar Republic*, Berlin 2009; Ines Geipel, *Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland 1945–1989*, Düsseldorf 2009; Barbara Sichtermann, *Schriftstellerinnen*. Von Madame de La Fayette bis Ingeborg Bachmann, Hildesheim 2009; Erdmute Sylvester-Habenicht, *Kanon und Geschlecht. Eine Re-Inspektion aktueller Literaturgeschichtsschreibung aus feministischer-genderorientierter Sicht*, Sulzbach/Taunus 2009. Von 1989 bis Ende 2009 können in der Deutschen Bücherei Leipzig über 150 Untersuchungen zur deutschsprachigen Frauenliteratur ausgeliehen werden. Im internationalen Vergleich sind es die im englischsprachigen Raum entstandenen Arbeiten zur Literatur von Schriftstellerinnen, deren Umfang beispiellos expandiert.

Daten zu Leben und Werk der Dramatikerinnen in Nachschlagewerken<sup>16</sup>, falls sie überhaupt aufgenommen worden sind, würden Rekonstruktionsversuche auf Grenzen stoßen lassen. Darüber hinaus seien Quellennachweise gelegentlich nicht ermittelbar.

Hinzu käme die ausbleibende Beachtung von weiblicher Leistung, die sich unter anderem im Nichtsammeln und Nichtpräservieren von (außer)literarischen Texten von Frauen in Bibliotheken und Archiven manifestiere. Die Tatsache, dass Zugangsmöglichkeiten zu Dramentexten von Frauen aus dem 18. und 19. Jahrhundert und zu den Zeitstücken der Weimarer Republik schwerer seien als zu den Werken ihrer männlichen Kollegen, wirke entmutigend oder gar abschreckend. Demotivierend sei auch der Umstand, dass eine Fülle von Zeitungsartikeln und Theaterkritiken neben einer sehr spärlichen Forschungsliteratur stehe, so dass sich rezente wissenschaftliche Studien auf keine reichhaltigen wissenschaftlichen Vorarbeiten stützen könnten. Im Vergleich vor allem mit der amerikanischen Germanistik herrsche in deutschsprachigen Ländern ein mangelndes Forschungsinteresse an Frauendramatik. Hinderlich sei auch die weit verbreitete und bis in die letzten Jahrzehnte aufrecht erhaltene Behauptung, Frauen verfügten nicht über das künstlerische Potenzial, Dramen zu verfassen, oder die Annahme, Frauen würden lediglich als erfolglose Dramatikerinnen in Erscheinung treten.<sup>17</sup>

Der mühsame Weg der Spurensicherung, das fehlende Basismaterial, auf das frau/man sich stützen könnte, eine fehlende vollständige und verlässliche Bibliographie zu den bisher veröffentlichten Arbeiten über Frauendramatik können abschreckend und demotivierend wirken. Die verstreuten bibliographischen Angaben müssen Forscherin und Forscher in einem mit vielen Um- und vor allem Irrwegen versehenen Suchprozess aufspüren, die hohe Wahrscheinlichkeit einer lückenhaften Recherche in Kauf nehmend. Der Suchvorgang wird ferner dadurch erschwert, dass die Auslandsgermanistiken – insbesondere die amerikanische – einen bedeutenden Beitrag für die germanistische Frauendramatik-Forschung geleistet haben. Diese Tatsache würde eine geographisch ausgedehnte Recherche verlangen, die nicht für jede/n Forscher/in realisierbar ist. Es ist Kord zuzustimmen, wenn sie zusammenfassend feststellt, dass es infolge der höchst ungünstigen Forschungslage und des erst in Ansätzen sich abzeichnenden Forschungsprozesses verfrüht wäre, verallgemeinernde Schlussfolgerungen

---

<sup>16</sup> Von dieser Feststellung auszunehmen sind Nachschlagewerke, die sich ausschließlich mit Schriftstellerinnen befassen. Siehe hierzu Sophie Pataky, *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren nebst Biographien der Lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, 2 Bde, Berlin 1998; Elisabeth Friedrichs, *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon*, Stuttgart 1981; Loster-Schneider und Pailer (Hg.), *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)*.

<sup>17</sup> Zu den einzelnen Quellennachweisen vgl. Anmerkungen 10 und 11.

hinsichtlich der geschlechtsspezifischen Betrachtung der Gattung aus den bisherigen Ergebnissen ziehen zu wollen. Auch variieren die Interpretations- und Einschätzungsversuche des bislang gesicherten und vorgestellten Materials seitens der Forscherinnen derart, dass angesichts vorhandener, noch genauer zu beleuchtender widersprüchlicher Fakten jede Beurteilung zwangsläufig eine vorläufige bleiben wird.<sup>18</sup>

Ungeachtet der zahlreichen Ungewissheiten herrscht bei den Forscherinnen über einen Anhaltspunkt Konsens. Fast einstimmig postulieren die Wissenschaftlerinnen, die vermeintliche Untauglichkeit der Schriftstellerinnen für das Drama wäre vorrangig dem normativen Diskurs über Geschlechtsidentitäten bzw. -rollen und kunst- und literaturtheoretischen Auffassungen geschuldet. Diese Ansicht begründen die Wissenschaftlerinnen anhand folgender Befunde. Ein zentraler Grund liege in der Dominanz der erst im letzten Jahrhundert aufgebrochenen biologisch-deterministischen Deutungsmuster der weiblichen Identität, die Frauen mit dem Bereich des Privaten bzw. des Familiären zwangsverbündet hat. Zugleich wurde ihnen die Fähigkeit zur produktiven Interaktion mit und in der Öffentlichkeit abgesprochen. Die Ernennung des Dramas und des Theaters zur Männerdomäne hänge damit zusammen, dass gerade das Drama mit seinem Rekurs auf gesellschaftliche Zustände der Zeit und seinem auf Bühnenrealisierung und Öffentlichkeitswirkung hin konzipierten Textsubstrat, seiner Kollektivität der Produktion und Rezeption den Frauen nicht nur den Schritt an die Öffentlichkeit ermöglicht hätte, sie hätten auch mit dem destabilisierenden Potenzial ihrer Texte notwendige Irritationen hervorrufen können. Genau dieser Schritt in die Öffentlichkeit und die dadurch möglicherweise ausgelösten Reaktionen sollten vermieden werden. Der Ausschluss der Frauen aus der Dramenproduktion gehe auch mit der Tendenz einher, dass Frauen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht durch Leistungen als Dramatikerinnen sondern durch ihre Schauspielkunst Beachtung fanden.

Die Abgrenzungsmechanismen gingen einher mit der über Jahrhunderte verbreiteten Annahme, dass Frauen, die angeblich nur über subjektive Wahrnehmungskompetenzen verfügen würden, das Drama als höchste, auf den Prinzipien der Objektivität beruhende, strengste formale Stilisierung fordernde Gattung den Frauen verschlossen bleiben müsste. Den Ausschluss beförderten darüber hinaus abschätzig Rezensionen und Fehlinterpretation der Theaterkritik, in denen auf die geschlechtsbedingte, mangelnde Qualität der Texte verwiesen worden wäre, und damit die Beliebtheit der Bühnenstücke von Frauen beim

---

<sup>18</sup> Kord, Ein Blick hinter die Kulissen.

Publikum nicht als ernst zu nehmender Impuls wahrgenommen wurde, der zu angemessenen Interpretationsmustern hätte anregen können.<sup>19</sup> Auch negative oder die gängigen Vorurteile bestätigende Bewertungen hinsichtlich der Dramenpoetik von Frauen, sowohl von Dramatikerinnen selbst, als auch durch die feministische Literaturwissenschaft, hätten lediglich die Überzeugung verfestigt, künstlerische Geschicklichkeit und Können in einem bestimmten Genre wären abhängig von der Geschlechtszugehörigkeit.<sup>20</sup>

Aussagekräftig und stichhaltig sind die aufgelisteten Befunde für die Dramenproduktion, die in den Zeitraum zwischen 1700 und ca. 1950 fällt. Auf die Situation zur Nachkriegszeit werde ich weiter unten noch zurückkommen. Die 1980er Jahre standen im Zeichen von einschneidenden Veränderungen, die unter anderem von der Frauenbewegung vorangetrieben worden sind. Seit den 80er Jahren verschaffen sich Schriftstellerinnen mit ihren Dramen in der Literatur- und vor allem Theaterwelt zunehmend Gehör. Die Präsenz von deutschsprachigen Dramatikerinnen verstärkte bedauerlicherweise nicht das Forschungsinteresses hinsichtlich des dramatischen Schaffens von Frauen.

### **1.1.3. Anliegen der Forschung zur Frauendramatik**

Die noch lückenhaften Untersuchungsergebnisse und das Fehlen eines für analytische Verfahren geeigneten Vergleichsmaßstabes – zu einigen Epochen oder Strömungen kann die Fachliteratur lediglich mit vereinzelt Studien aufwarten – schaffen keine argumentationsreifen Ausgangspositionen, von denen aus präzisierte Differenzmerkmale innerhalb der einschlägigen Studien bestimmt werden könnten. Anstelle dessen sollen im Folgenden die als gemeinsam erkennbaren Untersuchungsanliegen erörtert und sichtbare Verschiebungen hinsichtlich der Schwerpunktsetzung innerhalb der Frauendramatik-Forschung bis ca. 1950 aufgezeigt werden.

Das eklatante Informationsdefizit war Anlass, sich zunächst auf die Ermittlung und Vermittlung von Grundinformationen zu konzentrieren. Die Vermittlung von Basisinformationen konkretisierte sich in den hier zur Diskussion stehenden Arbeiten in Form von Einführungen in Leben und Werk der zum großen Teil unbekanntem Dramatikerinnen.

---

<sup>19</sup> Zu den einzelnen Quellennachweisen vgl. Anmerkungen 10 und 11.

<sup>20</sup> Neben diesen fast einstimmig in Erwägung gezogenen Gründen, scheint mir der Hinweis auf Giesings Appell erwähnenswert, in dem gefordert wird, dass trotz der „Euphorie der Wiederentdeckung“ formale und inhaltliche Unausgewogenheiten, unterwürfiges und eben nicht subversives Schreibverhalten von Frau nicht aus dem Blick zu verlieren. Die Fixierung ausschließlich auf das Opferdasein der Frauen als Autorinnen und literarische Gestalten lasse den Verdacht laut werden, „dass weibliche Geschlecht zur Projektionsfläche eines besseren – sprich: weniger korrumpierten – Menschen zu machen.“ Michaela Giesing, Verhältnisse und Verhinderungen. Deutschsprachige Dramatikerinnen um die Jahrhundertwende, in: Gnüg und Möhrmann (Hg.), FrauenLiteraturGeschichte, S. 262.

Für die Beschäftigung mit Frauendramatik von 1700 bis zur Nachkriegszeit standen demzufolge zunächst Bestandsaufnahme und Spurensicherung von biografischen Daten und Entstehungsangaben zum dramatischen Werk im Mittelpunkt, insofern dies möglich war. Diese ‚Entdeckungsarbeiten‘ beschränkten sich nicht nur auf vergessene Dramen, sondern umfassten auch die Suche nach Texten über ästhetische oder gesellschaftliche Fragen und Briefsammlungen, um Hinweise auf (literatur)historische und ideengeschichtliche Zusammenhänge aus der Perspektive von künstlerisch aktiven Frauen zu gewinnen. Da viele der entdeckten Texte nicht zum festen Bestandteil des Bildungskanons gehören und folglich nicht im bildungsbürgerlichen Bewusstsein verankert sind, schlossen einige der Forscherinnen diese Lücke, indem sie einige der unbekannteren Dramen von Frauen durch ihren Abdruck in einem Anthologieteil ihrer Arbeiten einer breiten Öffentlichkeit zur Verfügung stellten.

Trotz der hohen Anzahl von Dramatikerinnen und ihrer häufig großen Beliebtheit beim Publikum wurden sie von der Literaturgeschichtsschreibung ignoriert, während sie bei Literatur- und Kunstkritik auf Argwohn stießen.<sup>21</sup> Nur eine verschwindend geringe Zahl der Dramatikerinnen erhielt wenigstens posthum Anerkennung.

Vor dem Hintergrund dieses Missverhältnisses profilierte sich ein weiteres Anliegen der Forscherinnen, dessen Ziel es war, den zeit- und kontextspezifischen Strategien des Kanonausschlusses der erst seit 1989 entdeckten Dramatikerinnen insbesondere aus dem 18. und 19. Jahrhundert nachzuspüren. Zum einen lenkten die Wissenschaftlerinnen ihr Interesse darauf, Entstehungskontexte und Funktionsweisen des Ausschlusses der kulturellen Leistung von Frauen, vorrangig der Theaterautorinnen, zu erhellen. Zum anderen versuchten sie, mittels eingehender Analysen der jeweiligen sozio-kulturellen, politischen und historischen Zusammenhänge mehr Aufschluss über die Lebenssituation und die Voraussetzungen für weibliches Schreiben zu erhalten.

Zu diesem Zweck wurden Programme zu Bildungs-, Erziehungs- und familienpolitischen Maßnahmen ausführlichen Untersuchungen unterzogen und Auswirkungen dieser Regelungen auf die Schreibkompetenzen und das schriftstellerische Talent von Frauen rekonstruiert.

Ein drittes Anliegen der Forscherinnen verband sich mit der Absicht, den Entstehungskontext der thematisierten Dramen zu beleuchten. Dies setzte eine Vorstellung

---

<sup>21</sup> Sogar die Germanistin Fleig muss in ihrer Dissertation über Frauendramen des ausgehenden 18. Jahrhunderts anhand des ausgewerteten Forschungsmaterials bestätigen, dass „[e]in geschlechtsneutraler Maßstab [...] für die Kunstkritik nicht denkbar“ sei. Nichtsdestotrotz basiert Fleigs Arbeit auf der These, Dramatikerinnen wären nicht, wie in der bisherigen Forschung zur Frauendramatik behauptete würde, qua ihres Geschlechts von der Literaturgeschichte ignoriert worden. Vgl. Fleig, Handlungsspielräume, S. 83.



von und kritische Auseinandersetzung mit beschränkenden literaturtheoretischen, philosophischen, auch populärwissenschaftlichen Diskursen voraus. In den ersten Studien von von Hoff, Wurst und Kord wurde überzeugend dargelegt, wie das konventionelle Literatur- und Kunstverständnis und der darauf beruhende Werk- und Gattungsbegriff epochen- und strömungsübergreifend einer Marginalisierung und Entwertung der Dramen von Frauen in der Literaturgeschichtsschreibung und Kanonisierung Vorschub leisteten. Auch konnten die Wissenschaftlerinnen epochenspezifische Unterschiede im Umgang mit Dramen von Frauen in der Rezeption der Theaterstücke bei der Kritik und im Theater belegen. Der Verweis auf sozio-kulturelle Hintergründe in den Arbeiten von Kord, von Hoff, Wurst und Schmidt dienen allerdings nicht, wie es die Autorinnen mit Nachdruck betonen, als Interpretationsrahmen der Dramen. Sie haben lediglich eine erläuternde Funktion in Hinblick auf die Frage nach den Ausschlussmechanismen.<sup>22</sup>

Da in fast allen Arbeiten auf traditionelle Bewertungs- und Analysekategorien und konventionelle Dramentheorien als analytisches Instrumentarium verzichtet wird, werden inhaltliche und formalästhetische Spezifika in werkimmanenten Analysen herausgearbeitet. Mit diesem methodologischen Ansatz, dem eine Traditionssabotage zugrunde liegt, wird die Intention verfolgt, Stücke von Frauen nach Themenwahl und von der Norm abweichenden Ästhetiken in ihrer Funktion als Konvexlinse für weibliche Erfahrung im privaten und öffentlichen Raum zu befragen. Durch die Fokussierung auf die obigen Referenzpunkte wird die Interdependenz zwischen den Lebenszusammenhängen und den Schreib- und Veröffentlichungsformen (z.B. anonymes und pseudonymes Verhalten) eindrücklich verdeutlicht.<sup>23</sup>

Für das textanalytische Verfahren, in dem sich die Wissenschaftlerinnen auf die Verschränkung von text- und kontextspezifischen Merkmalen konzentrieren, ergibt sich zwangsläufig die Frage nach einer normabweichenden Ästhetik, da die unsystematischen, autodidaktischen Lernvorgänge, mit denen Frauen vor der Zulassung zum Studium in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorlieb nehmen mussten, Poetiken hervorbringen, die auf Grund ihres spezifischen Entstehungskontextes mit herkömmlichen Bewertungskriterien nicht erfasst werden können.

Auffallend ist, dass die Literaturwissenschaftlerinnen mehrheitlich der Ausarbeitung eines weiblichen Gegenkanons skeptisch gegenüberstehen. Die Revision des traditionellen

---

<sup>22</sup> Siehe hierzu von Hoff, Dramen des Weiblichen; Kord, Ein Blick hinter die Kulissen; Schmidt, „Gefallene Engel“; Wurst, Frauen und Drama im 18. Jahrhundert.

<sup>23</sup> Siehe dazu insbesondere Kord, Ein Blick hinter die Kulissen; Dies., Sich einen Namen machen.

Kanons als langfristig anvisierte Zielvorstellung wird von den Germanistinnen Fleig und Schmidt, deren Dissertationen um die Jahrtausendwende erschienen sind, explizit favorisiert. Diese Forderung nach Kanonrevision und -erweiterung zeitigte und zeitigt einen ansatzweise geschlechtersensiblen literaturwissenschaftlichen Umgang zumindest mit der neuen deutschsprachigen Dramatik, worauf ich im letzten Teil dieses Kapitel näher eingehen werde. Rekurrierend auf die Frauendramatik-Forschung, wird eine Kanonerweiterung als zentrales Anliegen von den meisten Forscherinnen skeptisch beurteilt. Diese würde einen Vergleich mit Texten von Autoren nach sich ziehen, der in der Anfangsphase, in der sich die Forschung zur Frauendramatik immer noch befindet, als verfrüht betrachtet wird.<sup>24</sup>

Sehr früh und kontrovers wurde in den feministischen Literaturwissenschaften über die Frage der Kanonisierung von literarischen Texten von Frauen debattiert. An dieser Stelle soll nur darauf verwiesen werden, dass der feministisch motivierte Verzicht auf Kanonisierung nicht nur als Verweigerung eines androzentrischen Prinzips von Wertung und Autorisierung von Texten verstanden werden kann. Kanonisierungen sind sehr oft Ausschlussverfahren, und ihnen wohnt ein Festhalten an der Repräsentativitätsidee inne, die von der radikalen poststrukturalistischen Kritik vehementen Anfechtungen ausgesetzt war.

In den gegenwärtigen Kanondebatten innerhalb der gendersensiblen Dramenforschung stehen sich divergierende Positionen noch unentschieden gegenüber. Es sind Plädoyers für Kanonverzicht und Kanonpluralität, für Gegenkanons sowie für die Erweiterung und Revision des Kanons.<sup>25</sup>

#### **1.1.4. Die Forschung zur Frauendramatik nach 1945**

Wurde bisher primär der Forschung zur Frauendramatik, die zwischen 1700 und ca. 1950 entstanden ist, Aufmerksamkeit geschenkt, so werde ich mich in den folgenden Abschnitten

---

<sup>24</sup> Die Problematik der Kanonbildung verdient zweifelsohne eine weitergehende Erörterung, als sie in dieser Arbeit zu leisten ist. Hier soll nur noch einmal auf die beiden genannten Arbeiten verwiesen werden. Schmidt verlangt in ihrer 2000 erschienenen Dissertation für die Bildung eines neuen Kanons eine „Kanonvielfalt“. Demgegenüber erachtet Fleig – ihre Dissertation zur Frauendramatik des ausgehenden 18. Jahrhunderts erschien 1999 – einen geschlechterübergreifenden Literaturkanon für längst überfällig. Den Ausschluss der Dramen von Frauen aus der Literaturgeschichtsschreibung lastet Fleig dabei in erster Linie der feministisch bestimmten literaturwissenschaftlichen Frauenforschung an. Dramatikerinnen würden weder auf Grund ihres Geschlechts noch ihrer Dramenpoetik von der Literaturgeschichtsschreibung umgangen. Fleig versucht in ihrer Arbeit, die These des Ausschlusses der Dramatikerinnen aus der literarischen Öffentlichkeit zu widerlegen. In der bisherigen Forschung wurde aber zu Recht nur der Ausschluss aus dem Kanon und den Literaturgeschichten konstatiert, den wiederum auch Fleig selbst nicht bestreiten kann. Da es laut Fleig keine geschlechtsspezifischen Unterschiede in den Poetiken der Autoren und Autorinnen gäbe, ist es für sie zwingend, die Revision des traditionellen Kanons als Ziel zu verfolgen.

<sup>25</sup> Vgl. zu dieser Thematik auch Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart/Weimar 1998; Sylvester-Habenicht, *Kanon und Geschlecht*.

der theoretischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Dramenproduktion seit der Nachkriegszeit zuwenden.

Im literaturkritischen und -wissenschaftlichen Umgang mit Theaterstücken von Frauen, die in der Nachkriegszeit, insbesondere aber in den 1980er Jahren geschrieben und aufgeführt worden sind, ist eine Verlagerung der Schwerpunktsetzung bemerkbar, die sich unter anderem aus dem Synchronismus zwischen Dramenproduktion und deren theoretischer Aufarbeitung ergibt. Da Textinterpretin und Autorin zeitliche Nähe verbindet, müssen für ein tiefgründiges Textverständnis detaillierte Ermittlungen und Schilderungen außerliterarischer Gegebenheiten nicht zwingend erforderlich sein. Neben schriftlichen Dokumenten können zeitgenössische Autorinnen als Dialogpartnerinnen für klärende und weiterführende Gespräche gewonnen werden.

Ein weiterer gravierender Unterschied zwischen der Beschäftigung mit Dramentexten seit der Nachkriegszeit und den davor erschienen Dramen liegt hauptsächlich in der Zugänglichkeit der Texte. Ist das Problem der Zugangsmöglichkeiten zu Dramentexten und zu biographischen Daten von Dramenautorinnen noch ein Hindernis für Forscherinnen, deren Untersuchungszeitraum sich von 1700 bis in die unmittelbare Nachkriegszeit erstreckte, so stellte dies für Wissenschaftlerinnen, die sich der Situation der Frauen am und um das Theater seit der Nachkriegszeit widmen, kein ernsthaftes Problem mehr dar.

In den Arbeiten und Untersuchungen zur Dramatik von Frauen seit der Nachkriegszeit ist die Frage nach dem Ausschluss der Leistung von Frauen und damit ihr Ausschluss aus dem Kanon gleichermaßen brisant, gleichwohl sie seit den 1990er Jahren mit dem Durchbruch einer erheblichen Zahl von Theaterautorinnen an deutschen Bühnen an Dringlichkeit abnimmt. In der Behandlung der seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen Dramen überwiegt das Interesse an textzentrierten Analyseverfahren und die Suche nach methodologischen Konzepten, die viel stärker in feministischen und poststrukturalistischen Literaturtheorien verwurzelt sind. Die vermehrte Konzentration auf primär poststrukturalistische Theorien erklärt sich durch die, in den 1980er Jahren auf ihrem Höhepunkt sich befindende, internationale Rezeption poststrukturalistischer Theorien. Das betrifft nicht nur den wissenschaftlichen Bereich, sondern auch die poetologischen Konzepte der Theaterautorinnen selbst. Wie in früheren Auslegungen dieses Kapitels gezeigt werden konnte, ermöglichten eher deskriptive Methoden einen werkadäquateren Umgang mit vor allem älteren Stücken von Frauen. Das poetisierte Theoriewissen der in den 1980er Jahren in der Öffentlichkeit auftretenden Theaterautorinnen kann selbstredend von Textinterpret/innen

nur in theorienahen Interpretationsverfahren aufgeschlüsselt werden.

Auf frühere Bemerkungen in diesem Kapitel zurückgreifend, soll an dieser Stelle in Erinnerung gerufen werden, dass Gerlind Reinshagen als die einzige kanonisierte Nachkriegsdramatikerin erwähnt wird. In den 70er Jahren wird das magere Namensregister der Dramatikerinnen durch die Entdeckung von Ursula Krechels Schreibtalent von einer auf zwei Personen erweitert.

Die meist erwähnten Dramatikerinnen der 1980er Jahre sind neben Friederike Roth, die als die am häufigsten gespielte Theaterautorin gilt, Elfriede Jelinek, Gisela von Wysocki, Ginka Steinwachs, Gundie Ellert, Ria Endres, Elfriede Müller. Die Theaterwissenschaftlerin Roeder, die im Wesentlichen die Dramen- und Theaterästhetiken der in den 80er Jahren schreibenden Autorinnen untersucht hat, begründet die analytische Qualität, die Selbstreferentialität und „die sprengend und unorthodoxe“ Dramaturgie der Texte dadurch, dass sich die in den 80er Jahren auftretenden Autorinnen über das Studium bzw. die Theorie den Weg frei geräumt haben für das „reflexive“ Schreiben.<sup>26</sup>

Der artifizielle, innovative und zersetzende Umgang mit der dramatischen Form ist nach Roeder der Theoriebeflissenheit der Autorinnen geschuldet, während die inhaltliche Subversivität (z.B. die Dekonstruktion von stereotypen Frauen- und Männerbildern oder die Entwürfe weiblicher Utopien) auch auf Einflüsse aus der Frauen- und 68er-Bewegung zurückzuführen seien. Materialstudien zur Forschung über Frauendramatik der 80er Jahre bieten Hinweise auf zwei dominante Erkenntnisinteressen. Während es einerseits Anliegen ist, die Theaterstücke vor dem Hintergrund einer weiblichen Ästhetik zu untersuchen, fokussiert sich ein weiteres Interesse auf Arbeits- und Produktionsbedingungen der am und fürs Theater schaffenden Frauen.

So wurden in der „Theater heute“-Ausgabe aus dem Jahr 1985 Erfahrungen von im und für das Theater arbeitenden Frauen gesammelt. Für eine Charakterisierung des männerdominierten und bis heute stark hierarchisierten Theaterbetriebs in deutschsprachigen Ländern schreckten die Autor/innen des Artikels, Ursula Schregel und Michael Erdmann, nicht davor zurück, Analogien zwischen den Verhältnissen im Theater der 80er und feudalistischen Herrschaftsstrukturen zu ziehen.<sup>27</sup>

In den Kreis der Befragten wurden Regieassistentinnen, Regisseurinnen, Dramaturginnen und Friederike Roth als meist gespielte Dramatikerin der 80er Jahre

---

<sup>26</sup> Vgl. Roeder, Der doppelte Blick, S. 149.

<sup>27</sup> Siehe Ursula Schregel und Michael Erdmann, Das Theater als letzte Bastion des Feudalismus?, in: Theater heute, 8/1985, S. 28-38.

aufgenommen. Bezeichnend für die Untersuchungen über die seit den 50er Jahren fürs Theater arbeitenden Frauen ist, dass Fragen nach der Situation, den Arbeitsbedingungen, dem Verhältnis der Frauen und Männer in der Männerdomäne wie es das Theater ist, die Frage nach einer weiblichen Ästhetik und die Bedeutung der gesellschaftlichen Rolle und Situation von Frauen für die eigene Arbeit (Regieführung, das Verfassen von Dramen) in den Mittelpunkt rücken. Die Antworten der Befragten sind sehr unterschiedlich. Ist der Befragten die Reflexion über die Situation der Frauen im Theater und in der Gesellschaft auch ein persönliches Anliegen, so fallen die Antworten einerseits kritisch aus, andererseits überwiegt die Tendenz, einen differenzierten, sachlichen Blick auf Geschlechterverhältnisse insgesamt zu werfen, auch dann, wenn die Befragte Diskriminierung und Geringschätzung am eigenen Leib erfahren hat.<sup>28</sup> Blieb eine kritische Auseinandersetzung mit den patriarchalischen Strukturen und ihren bekannten Folgen für Frauen aus, bildete der eigene, stark begrenzte Erfahrungshorizont Argumentationsprämissen, von denen aus die Gesprächspartnerin auf allgemeine Zustände schloss. Dabei waren es meist positive subjektive Erfahrungen, die als objektive Gegebenheiten gewertet wurden. Der eigene Erfolg scheint das Blickfeld und die Fähigkeit zur Patriarchatskritik oder Kritik überhaupt einzudämmen. Die objektive Benachteiligung wurde demzufolge weitgehend als Unfähigkeit der Frauen, sich durchzusetzen und selbstbewusst aufzutreten, gedeutet (Angelika Hurwicz, z.T. auch Friederike Roth).

Sowohl Friederike Roth als auch Ursula Krechel beurteilten die Zuordnung ihrer Stücke zur Frauenliteratur oder zu „Frauenstücken“ als Vereinnahmung und Verengung, die sich nicht zuletzt negativ auf die Rezeption auswirke. Werden Dramen mit dem Etikett „Frauenstück“ versehen, brächte dies den Dramen selbst Abwertung und einseitige Interpretationen ein. Die Theaterautorin Roth, die auch in anderen Gesprächen keine Sympathien für Frauen- und Geschlechterfragen aufbringen konnte – auch wenn ihre Dramen

---

<sup>28</sup> So erzählt Ilka Boll von ihrer Erfahrung in den 60er Jahren, die sie im Bewerbungsverfahren mit Gründgens Chefdramaturgen machte. Dieser wunderte sich über Bolls Ansinnen: „Gnädiges Fräulein, wissen Sie den überhaupt, was das für ein Beruf ist. Das ist nicht Aquarellmalen, das ist Architektur! Gehen Sie doch zur Presse!“ Siehe Schregel und Erdmann, *Das Theater als letzte Bastion des Feudalismus?* S. 29. Während man noch in den 70er Jahren Bolls Absicht, sich als Intendantin zu bewerben, mit Zweifel begegnete, hätten nach Bolls Beobachtung die Vorurteile gegenüber Frauen Anfang der 80er Jahre spürbar abgenommen. Auch Barbara Bilabel und Inge Flimm bestätigten den sehr männlich autoritären Führungsstil an den Theatern und den fast zerstörerischen Erfolgsdruck, der auf Frauen lastete, wenn sie die Möglichkeit bekamen, Regie zu führen. Die Kritik wäre mit missglückten Inszenierungen von Frauen schärfer ins Gericht gegangen als mit denen ihrer männlichen Kollegen. Nervenzusammenbrüche wären unter diesem Druck keine selten auftretenden Reaktionen gewesen. Beide Regisseurinnen teilten die Meinung, dass es Frauen zu dieser Zeit an Selbstbewusstsein mangelte, um diesen Benachteiligungen mit Gelassenheit und Selbstsicherheit zu begegnen. Ebd., S.30f.

explizit um diese Thematiken kreisen – reagierte mit Verärgerung darauf, dass Kritiker/innen und Rezensent/innen in Dramen von Frauen oft nur die poetische Sprache als markantes Stilmerkmal hervorheben, ein Rezeptionsverhalten, das Roth als Entwertung ihres dramatischen Schaffens beurteilt.<sup>29</sup>

Die Nachforschungen zur Situation und den Arbeitsvoraussetzungen der am und fürs Theater tätigen Frauen wurden auch in den 90er Jahren weiter geführt. Hervorheben möchte ich an dieser Stelle eine FiT-Dokumentation (Frauen im Theater) über die 1992 in Zürich abgehaltenen Dramatikerinnentage<sup>30</sup> und einen 1998 erschienenen Sammelband zum europäischen Theater von Frauen.<sup>31</sup> Die FiT-Initiative<sup>32</sup> organisierte 1992 ein Treffen mit deutschsprachigen Dramatikerinnen. Als Referent/innen waren zudem nicht nur Regisseurinnen, Schauspielerinnen, Dramaturginnen, sondern auch Männer vom Fach geladen, von denen allerdings nur zwei erschienen: Martin Kreutzberg und Volker Hesse.<sup>33</sup>

Die Dokumentation illustriert die Koexistenz zum Teil sehr disparater Positionen von Theaterschaffenden zu Drama und Theater wie auch zu den Geschlechterverhältnissen. Bei Problemspezifizierungen war die Geschlechtszugehörigkeit für die Dramatikerinnen kein nennenswerter Faktor, der diskriminierendes Verhalten begünstigen würde. Beanstandet wurde von den Dramatikerinnen die oftmals als frustrierend erlebte Zusammenarbeit mit den Theaterhäusern. Weitere Diskussionsbeiträge verdeutlichten allerdings, dass die Enttäuschung von Erwartungshaltungen nicht nur auf ein bestimmtes Berufsprofil in der Theaterwelt bezogen werden könne, sondern für alle Theaterschaffende eine allgemein vertraute Erfahrungstatsache darstellt.<sup>34</sup> Die einzigen, die schuldbewusst den noch vorhandenen Sexismus hinter den Theaterkulissen zugaben, waren die beiden Referenten. Bereitwillig und ohne Umschweife attestierten sie Differenzen im Umgang mit Texten von Frauen und Männern sowie die Tatsache, dass Theaterstücke von Frauen, unverhältnismäßig schwach auf

---

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S.32.

<sup>30</sup> Sonja Augustin (Hg.), Damendramen. Dramendamen. Dramatikerinnen der Schweiz, Zürich 1994

<sup>31</sup> Karin Uecker (Hg.), Frauen im europäischen Theater heute, Hamburg 1998.

<sup>32</sup> FiT ist eine Initiative, die im und für das Theater arbeitende Frauen versammelt. Gegründet wurde die Initiative 1983 von der Dramaturgischen Gesellschaft in München. Zwei Jahre später erfolgte die Gründung eines Schweizer Pendant. Die Ziele der Frauengruppe sind vielfältig: die Anregung des Austausches von Frauen zu theaterrelevanten Themen und die Förderung von Projekten, die Frauen am Theater ins Leben gerufen haben.

<sup>33</sup> Kreutzberg war zu dieser Zeit Dramaturg am Zürcher Schauspielhaus, Hesse wurde kurze Zeit später Direktor des Neu-Markt-Theaters. Vgl. Augustin (Hg.), Damendramen. Dramendamen, S.17.

<sup>34</sup> Schauspielerinnen und Regisseurinnen wünschten sich von Dramatikerinnen „zugriffige[...] theatrale Situationen“ (Eva Pfister) und spannende Frauenrollen. Dramatikerinnen erwarten einen textgerechteren Umgang mit dem Stück. Auf den Ruf nach spannenderen Rollen, die Freiraum für Regie und Schauspielkunst schaffen würden, reagierten Dramatikerinnen mit dem Vorwurf, die Regie würde sich zu sehr auf Mimik, Dekor und Gestik verlassen, anstatt phantasievolle theatrale Mittel und die Sprache als handelndes Moment einzusetzen. Vgl. ebd., S. 19.

den Spielplänen vertreten seien. In diesem Zusammenhang scheint mir eine Begebenheit symptomatisch zu sein. Volker Hesse versprach als künftiger Direktor am Neu-Markt-Theater in seiner Amtsperiode mehr Texte von Frauen ins Repertoire aufzunehmen. FiT-Mitglieder überprüften, inwieweit Versprechen und Realisation miteinander korrespondierten. Die Recherchen ergaben, dass kein einziger Text von Autorinnen auf dem Spielplan aufzuspüren war.<sup>35</sup>

Nachdenklich stimmt die mehrfach zum Tragen kommende Diskrepanz zwischen Erfahrungen, darauf beruhenden (generalisierenden) Einschätzungen und konkreter Faktenlage. Einerseits belegen Spielpläne noch zu Beginn der 1990er Jahre die Unterrepräsentiertheit von Stücken, die von Frauen geschrieben worden sind, andererseits setzt sich eine Vielzahl von Dramatikerinnen mit Benachteiligungen von Frauen und einem geringeren Interesse an deren künstlerischen Leistungen nicht explizit auseinander. Die Macht- und Arbeitsverteilung zugunsten von Männern ist, insbesondere bei der Vergabe von Leitungsposten, auch Anfang der 1990er ein offenkundiges Phänomen. Die Dramen nicht nur von Elfriede Müller, die ebenfalls an der Tagung teilnahm und die Frage nach der Zurücksetzung von Frauen im Theaterbetrieb kategorisch negierte, sondern auch jene jüngeren, um die Jahrtausendwende debütierenden Autorinnen wie Theresia Walser thematisieren ein misogynen Verhalten im Theater.<sup>36</sup>

Die zwei hier ausführlich vorgestellten Dokumentationen bzw. Sonderausgaben lassen deutliche Grenzen eines Ermittlungsverfahrens erkennen, in dem komplexe, sich zum Teil auf der Makroebene abspielende Zusammenhänge innerhalb des Theaterbetriebs mit besonderer Berücksichtigung der Situation von Frauen erschlossen werden sollen, und zwar auf Grund von einzelnen, eine sehr schmale und unzulängliche Datenbasis bietenden Erfahrungsberichten. Die Abwehr- oder Zurückhaltung der Befragten muss nicht ausschließlich auf einen Überdruß an frauenzentrierten Fragestellungen zurückgeführt werden, sondern kann auch mit der Fragesituation zusammenhängen. Der in den Fragen beinhaltet Anspruch auf Wissensermittlung überfordert in manchen Fällen eindeutig die Kompetenzen der Befragten. Augenscheinlich wird so ein differenter Umgang der Dramatikerinnen mit der Gender-Problematik in den eigenen Stücken und im wissenschaftlichen und öffentlichen Bereich, in dem sie mit Fragen konfrontiert werden, die

---

<sup>35</sup> Ebd., S.24f.

<sup>36</sup> Exemplarische Bedeutung haben die Theater-Komödie „Damenbrise“ und das Stück „Herrengedeck“ von Elfriede Müller und das Schauspielerinnen-Stück „Das Restpaar“ von Theresia Walser. Siehe Elfriede Müller, Damenbrise. Herrengedeck, Frankfurt a. M. 1992; Theresia Walser, Das Restpaar, Frankfurt a. M. 1997.

schon von bestimmten Sichtweisen vorgeprägt sind. Zwei Jahre vor der Jahrtausendwende erschien ein Sammelband über Tätigkeiten von europäischen Frauen im Theater, der ebenfalls in Kürze vorgestellt werden soll.

Der gemeinsam gestaltete Artikel „Theaterfrauen in einem geeintem Land“ von Karin Uecker, Renate Ulrich und Elke Weigand stellt einen sehr aufschlussreichen Überblick der Situation der Theaterfrauen von Kriegsende bis heute in Ost- und Westdeutschland und in der vereinten Bundesrepublik auf. Das Augenmerk der Autorinnen ist vorrangig auf die Situation der Schauspielerinnen, Regisseurinnen, Intendantinnen und Theaterkritikerinnen gerichtet, während die Dramatikerinnen eher eine untergeordnete Rolle spielen.<sup>37</sup> Die weitgehende Abwesenheit von Frauen in kultur- und theaterpolitischen Leitungsgremien West- und Ostdeutschlands bildet in den Nachkriegsjahren ein hervorstechendes Merkmal. Einen bedeutenden Wandel in der Ost-Theaterlandschaft sehen die Autorinnen in der Zeit, als in den 1960er Jahren theaterwissenschaftlich ausgebildete Frauen in den Bereich der Theaterkritik vordrangen. Ende der 70er Jahre sei Frauen ein markanter Vorstoß in der Regie gelungen. In der alten Bundesrepublik entdeckten Frauen ihre Nischen in den Privattheatern jenseits der großen Institutionen, wo sie durchaus auch Leitungspositionen übernahmen. Die 68er- und die Frauenbewegung stellten für die Situation der Frauen am Theater einen gewaltigen Einschnitt dar, deren Folgen bis heute fruchtbar sind. Es waren die ersten Regisseurinnen, die die Ideen der Frauenbewegung in Stadttheater integrierten (z.B. Stefanek, de Neve). Begünstigt durch das politische Klima, entstand in den 80er Jahren eine Vielfalt von freien Theatergruppen. Boten diese semiprofessionellen Theater den Frauen die Erschließung von Freiräumen, so blieb andererseits die finanzielle Unterstützung im Allgemeinen gering.

Die neunziger Jahre standen im Zeichen der Umstellung und Anpassung der ehemaligen DDR-Theater. Die Verschlechterung der Situation von Frauen in den neuen Bundesländern wird vom Theater aufgegriffen: In den Stücken der Nachwendezeit würden Dramatikerinnen Haltung und Stellung der Frau in der postindustriellen Gesellschaft darstellen und dabei mit analytischer und (selbst)kritischer Schärfe die Verschränkung zwischen Geschlechter- und Gesellschaftsverhältnissen aufdecken. Eine günstige Auswirkung auf die Gesamtsituation von Frauen am Theater soll laut den Autorinnen der im Laufe der

---

<sup>37</sup> Eine positive Entwicklung lässt sich in der Besetzung von Chef dramaturg/innen-Posten durch Frauen verzeichnen. Gab es im Jahre 1949 in der DDR nur eine Chef dramaturgin, so stieg die Zahl 1989 auf 32, damit war fast die Hälfte der Chef dramaturg/innen-Posten von Frauen besetzt. Anhand des Bühnenjahrbuches von 1997/98 weisen die Autorinnen des Artikels nach, dass 435 Männer und 98 Frauen entweder den Posten eines/einer Direktor/in oder einer/eines Intendant/in innehatten. Die meisten der Frauen waren allerdings in Privat- und Tourneetheatern angestellt. Siehe Uecker (Hg.), Frauen im europäischen Theater heute, S. 31-46.



1990er Jahre vollzogene Generationswechsel hervorgerufen haben. Die Generation von jungen Theaterfrauen trat mit einem veränderten gesellschaftlichen Bewusstsein auf und sah mehrheitlich keinen Zusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und Weiblichkeit. Junge Theaterautorinnen würden in ihren Stücken nicht nur Geschlechterverhältnisse mit all ihren Implikationen behandeln, sondern würden ebenfalls Kritik an anderen sozialen Missständen formulieren.

Abschließend vorgestellt werden aktuelle Einsichten und Befunde der umfangreichen, von Christine Künzel herausgegebenen Sammlung von Beiträgen zu und Interviews mit Theaterautorinnen, die seit Ende der 1990 Jahre Theatertexte verfassen. Den Anknüpfungspunkt für das Gespräch mit zeitgenössischen Dramatikerinnen bot der von Anke Roeder herausgegebene und 1989 erschienene Sammelband „Autorinnen. Herausforderungen an das Theater“<sup>38</sup>, in dem Dramatikerinnen zu einer weiblichen Theatertextästhetik und ihren Arbeitserfahrungen befragt wurden. Ähnliche Fragekonstellationen bildeten auch in dem 2010 veröffentlichten Band zu deutschsprachigen Theaterautorinnen der Gegenwart den Hauptfokus.

Der Anlass für die Publikation war vielfältig. Nach dem mühsam erkämpften Weg zu einer zunehmenden Partizipation, lädt die verstärkte Präsenz von Theaterautorinnen geradezu dazu ein, das Verhältnis zwischen Präsenz, Repräsentation, Partizipationsmöglichkeiten und Gleichstellung genauer zu überprüfen:

„Die gesteigerte Präsenz von Dramatikerinnen sagt allein ja noch nichts darüber aus, wie die Arbeitsbedingungen sind, ob sie dasselbe verdienen wie ihre männlichen Kollegen, ob sie an bedeutenden Häusern von prominenten Regisseuren oder Regisseurinnen inszeniert und gefördert werden, oder ob sie in ihrer Arbeit ebenso ernst genommen werden wie männliche Theaterautoren, und ob ihre Werke den Uraufführungswahn, der derzeit an den Theatern herrscht, überleben und ihre Stücke auch in fünf bis zehn Jahren noch gespielt werden. Man sollte sich von der rein zahlenmäßigen Entwicklung nicht blenden lassen, sondern das Ganze zugleich auch etwas kritischer betrachten.“<sup>39</sup>

Andererseits und trotz des enormen Legitimationszwangs<sup>40</sup> erachtet es Künzel als wichtig, Gegenwartsdramatikerinnen nach einer weiblichen Ästhetik, feministischen Positionen und der Relevanz von Geschlechterdifferenzierung für das eigene Schreiben zu befragen. Als

---

<sup>38</sup> Siehe Roeder (Hg.), *Autorinnen*.

<sup>39</sup> Christine Künzel, *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Eine Einleitung, in: Dies. (Hg.), *Radikal weiblich?*, S. 8.

<sup>40</sup> Den Rechtfertigungsdruck, der gegenwärtig bei der Entscheidung entsteht, sich explizit mit der Situation und den Texten von Frauen zu beschäftigen, beschreibt Künzel folgendermaßen: „Heute, zwanzig Jahre später, sieht sich ein solches Projekt bereits diversen Legitimationsproblemen ausgesetzt. Schnell wird unterstellt, dass ein Band, in dem ausschließlich *Dramatikerinnen* und ihre Werke vorgestellt werden, den für das Theater schreibenden Frauen in verpönte essentialistischer Manier nur wieder einen Sonderstatus zuschreibe, der sich von ihrem biologischen Geschlecht ableite.“ Ebd.

einen weiteren Grund für diese Publikation nennt Künzel das Defizit an Sekundärliteratur zu Dramatikerinnen der Gegenwart und ihren Theatertexten. Für das erwähnte Recherche-Heft wurden insgesamt zehn Autorinnen interviewt.<sup>41</sup> Nachdem die Vorreiterinnen der Frauenemanzipation den Weg von der gesellschaftlichen Marginalisierung zu wachsender gesellschaftlicher Partizipation geebnet haben, erleben die befragten Theaterautorinnen die gegenwärtige Situation als wesentlich entspannter als vor zwanzig Jahren. Jedoch wäre es für eine Entwarnung verfrüht und die Grade und Formen von Ausgrenzung und Partizipation sowie von Allianzmöglichkeiten in den verschiedenen Bereichen noch näher zu bestimmen. Die Diskriminierung von Frauen am Theater wird offensichtlich bei der Frage nach Vergütung<sup>42</sup>, bei der Übernahme von Leistungsstellen<sup>43</sup>, bei der Frage nach Prestige und Erfolg<sup>44</sup>, bei der Vereinbarung von Berufsalltag und Familienleben<sup>45</sup>, oder wenn misogynie

<sup>41</sup> Zu den Gesprächspartnerinnen gehören Sabine Harbeke, Theresia Walser, Gesine Danckwart, Kathrin Röggl, Rebekka Kricheldorf, Ulrike Syha, Meike Hauck, Tine Rahel Völcker, Gerhild Steinbuch und Nino Haratischwili.

<sup>42</sup> Kathrin Röggl spricht die Unterschiede in der Bezahlung für die von Frauen und Männern erbrachte Leistung offen an: „Zum einen ist es so, das habe ich zumindest immer wieder mal gehört, dass es von der Bezahlung grundsätzlich unterschiedlich ist. [...] Ich weiß es witzigerweise auch eher von Regisseurinnen und Bühnenbildnerinnen, dass sie weniger Geld bekommen als ihre männlichen Kollegen. Und das finde ich ziemlich schockierend. [...] Ich habe jetzt auch keine Statistiken im Kopf. Aber eigentlich finde ich es schon wichtig, das zu thematisieren.“ Siehe Stephanie Müller, „In dieses Medium hinein.“ Ein Gespräch mit Kathrin Röggl, in: Künzel, *Radikal weiblich?*, S. 93-106, hier S. 95.

<sup>43</sup> Der Dominanz von Männern in Leistungsstellen begegnet Theresia Walser desillusioniert: „Immer noch gibt es weniger Intendantinnen als Intendanten, aber was bedeutet das schon? Das Theater ist eine Anstalt, in der sich Strukturen und Hierarchien wie in einer Art Torfmüll bewahrt haben, die man anderenorts längst überwunden hat. Mich wundert es nicht, dass im Theater Etwas mit gewisser Verspätung eintrifft.“ Christine Künzel, „Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben.“ Ein Gespräch mit Theresia Walser, in: ebd., S. 47-58, hier S. 51.

<sup>44</sup> Diese Problematik wird in den Interviews allerdings nur von Danckwart und Röggl thematisiert. Danckwart beobachtet diesen Drang nach Prestige öfter bei Kollegen als bei Kolleginnen: „Für meine Generation gilt häufig noch – das klingt jetzt so furchtbar –, dass Männer immer auf die große Bühne wollen und Frauen kriegen die Krise, weil man kein Mitbestimmungstheater macht. Und dann lande und arbeite ich eben woanders, und bestimmte Häuser werde ich dann eben nicht bespielen.“ Es hätten sich inzwischen jedoch auch Räume herausgebildet, in denen Frauen eindeutig dominieren: „Auf jeden Fall fällt mir auf, dass Festivals und Spielstätten, die anders funktionieren als ein Stadttheater, sehr stark von Frauen dominiert werden. Vielleicht liegt das daran, dass an diesen Orten formal und hinsichtlich der Arbeitsstruktur etwas anderes versucht wird, so dass Frauen sich eher darauf einlassen.“ Claus Ceasar, „Was mich interessiert, ist die Frage nach dem Außen.“ Ein Gespräch mit Gesine Danckwart, in: ebd., S. 68-81, hier S. 75. Röggl betont, dass es in Anbetracht der gegenwärtigen Präsenz von Autorinnen wichtig ist, nachzuforschen, wie erfolgreich Dramatikerinnen sind bzw. sein dürfen: „Es gibt im Moment zwar viele Theaterautorinnen, die auch gespielt werden, aber darunter sind ganz viele, deren Sachen in eher kleineren Häusern nur einmal inszeniert werden.“ Röggl fährt fort: „Die Frage ist weniger, ob es überhaupt Frauen sind, die da schreiben, denn es gibt ganz viele schreibende Frauen; ich würde sogar sagen, es gibt mehr Frauen, die Theaterstücke schreiben, als Männer. Die Frage ist nur, wie weit die hochkommen und wie erfolgreich die sind.“ Stephanie Müller, „In dieses Medium hinein.“ Ein Gespräch mit Kathrin Röggl, in: ebd., S. 93-106, hier S. 96.

<sup>45</sup> Die Schwierigkeit, familiäre und berufliche Anforderungen am Theater miteinander in Einklang zu bringen, beschreibt Sabine Harbeke wie folgt: „Wenn die Zukunft des Theaters 'weiblich' werden soll, dann muss an der großen Schwierigkeit, den Theaterberuf mit Familie zu verbinden, gearbeitet werden, es müssen Strukturen geschaffen werden. [...] Dieser Problematik wird auch die Generation von Theatermacherinnen begegnen, die gerade zahlreich in das Berufsleben am Theater einsteigt. Mal gucken, ob es in zehn Jahren wirklich so ist, dass die Frauen das Theater bestimmen. In anderen Ländern, wie zum Beispiel Neuseeland,

bzw. herabwürdigende Haltungen gegenüber jungen Autorinnen zum Vorschein kommen.<sup>46</sup> Der Zuschreibung einer weiblichen Ästhetik stehen alle befragten Dramatikerinnen zurückhaltend bis skeptisch gegenüber, auch Kathrin Röggla, die sich zu einer explizit feministisch geprägten Schreibposition bekennt. Die meisten Autorinnen schrecken vor einem so genannten feministischen Schreibstil zurück, um zu vermeiden, dass ihre Texte auf eine weibliche Ästhetik oder feministische Position reduziert werden und in den Sonderbereich der Frauenliteratur abwandern. Dass ein dekonstruktivistischer, spielerischer Umgang mit Geschlechterdifferenzen einen wichtigen, aber keineswegs den einzigen Bestandteil ihrer Schreibstrategien darstellt, konnte von allen Theaterautorinnen bestätigt werden. Bemerkenswert ist das ausgeprägte Interesse der Dramatikerinnen, starke Frauenfiguren oder -paare zu zeichnen, dabei wird als Grund ein immer noch bestehendes Defizit in der Weltliteratur benannt.<sup>47</sup> Bei Autorinnen, deren Schreiben auch politisch motiviert ist, wird die Parteinahme für benachteiligte Frauen eingebettet in ein umfassenderes Interesse an und Bewusstsein über stattfindende Diskriminierung, das Fortwirken hegemonialer Muster und postindustrieller Formen von Ausbeutung und Kontrolle. Wie die einzelnen Beiträge zu den Textästhetiken und Schreibstrategien der Autorinnen belegen, ist es weder möglich noch kann es wünschenswert sein, die Stücke allein auf einen feministischen Gehalt hin zu interpretieren.

Deutlich wurde anhand der Interviews, wie schwierig es ist, subtile Ausprägungen von struktureller Gewalt und asymmetrische Verhältnisse offenzulegen und klare Positionen zu vertreten. Crescentia Dünßer beschreibt treffend anhand einer Situation im Rahmen der 2008 organisierten deutsch-französischen Autorentage die Unsicherheit von Frauen ob der Frage, wie sich zu verhalten, wenn konfrontiert mit einer raumbehauptenden Gebärde, mit welcher

---

ist es so. Ich bleibe skeptisch.“ Karin Nissen-Rizvani, „ich glaube dir den haarschnitt, das hemd, deine liebenswürdigkeit, aber den satz nicht.“ Ein Gespräch mit Sabine Harbeke, in: ebd., S. 25-34, hier S. 32.

<sup>46</sup> Von dieser Erfahrung wussten nicht nur die Autorinnen des 60er Jahrgangs zu berichten, sondern auch ihre Kolleginnen, die in den 1980er Jahren geboren wurden, wie zum Beispiel Gerhild Steinbuch: „Die Kombination ‚jung‘ und ‚weiblich‘ verbindet man schnell mit bestimmten Adjektiven. Respektvolle Behandlung hängt aber mit diesen Adjektiven nicht wirklich zusammen, sondern ist dem eher entgegengesetzt.“ Steinbuch präzisiert diese Aussage folgendermaßen: ‚Jung‘ und ‚weiblich‘ steckt man gern in die Kategorie von poetisch und zerbrechlich; und poetisch und zerbrechlich ist nicht wirklich die gleiche Schublade wie überlegt und intelligent.“ Crescentia Dünßer, „Ich bin ein weiblicher Autor“, in: ebd., S. 203-215, S. 204.

<sup>47</sup> Theresia Walser bemerkt dazu: „Eine meiner Lieblingsrollen war damals Lotte aus GROSS UND KLEIN von Botho Strauß. Von dieser Art tragikomischer Frauenfiguren gab es nicht so viele, wenn man an all die weiblichen Opferrollen denkt, die sich quälen lassen, vom Inzest oder sonst irgendeiner Misere.“ Weiter heißt es: „Es gibt – in der Literaturgeschichte, ebenso wie in der Filmgeschichte – unendlich viele wunderbare Männerpaare. [...] Es ist nicht einzusehen, warum es solche Frauenpaare nicht gibt. Man schreibt meistens das, was einem fehlt.“ Christine Künzel, „Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben.“ Ein Gespräch mit Theresia Walser, in: ebd., S. 47-58, hier S. 47 und S. 50.

sich auch heutzutage einige Männer in Szene setzen:

„Dann reden an diesem Abend auf dem Podium die Männer. Sie beschreiben sich selbst, erklären ihre Haltung und stecken ihren Raum ab. Gerhild Steinbuch und ich denken, jede für sich, über unsere Reaktionsmöglichkeiten nach, wie wir einander später gestehen. Pöbeln? Zu klein. Aufstehen und Gehen? Unangemessen dramatisch. Schweigen und Bleiben? Nicht befriedigend, aber wahrscheinlich.“<sup>48</sup>

Patriarchale Strukturen sind zwar nicht gänzlich transformiert, aber sie sind auch nicht mehr intakt. Es haben sich in westlichen Gesellschaften schon längst Räume und Orte herausgebildet, die plural gestaltet und heterogen sind. Heterogene Räume eignen sich zumeist für die Bildung von Allianzen. Die große („Männer“-)Gebärde, die Anderes an die Ränder drängt, kann nur in gemeinsamen Vorhaben von Männern und Frauen, die sensibel und kreativ mit Ungerechtigkeit und Benachteiligung umgehen, zurückgewiesen werden. Gesellschaftliche Diskriminierung kann in Texten thematisiert und zu Bewusstsein gebracht werden, aber eine konstruktive Transformation menschenfeindlichen Verhaltens und ebensolcher Strukturen kann auf die Anwendung politischer Mittel und sozialer Programme nicht verzichten. Allianzen wiederum beginnen, wenn das Andere in den Blick gerät, oder mit den Worten von Rebekka Kricheldorf: „Ich, als ewige Anwältin von Männern, muss hier auch anmerken, dass sehr viele Männer unter der ihnen zugewiesenen Rolle leiden.“<sup>49</sup> Dies ist ein Anhaltspunkt, der insbesondere in der Geschlechterforschung ernst genommen und weiter verfolgt wird.

Wurden in diesem Unterkapitel bisher Erkenntnisse zur Frauendramatik von Literatur- und Theaterkritiker/innen vorgestellt, sollen nun die wissenschaftlichen Arbeiten in den Vordergrund rücken. Da die in den 1980er und 90er Jahren verfassten Dramentexte in den hier erwähnten Studien meist zusammen mit Stücken des gesamten 20. Jahrhunderts oder auch aus mehreren Epochen besprochen werden, werden an dieser Stelle alle wissenschaftlichen Untersuchungen, die sich mit den Dramen des 20. Jahrhunderts befassen, gebündelt vorgestellt. Eine 2007 erschienene Studie ist die erste und bisher einzige wissenschaftliche Arbeit, die sich ausschließlich mit in den 90er Jahren veröffentlichten Theatertexten von Autorinnen befasst.<sup>50</sup> In ihren ausführlichen und präzisen Einzelinterpretationen geht Kallin

<sup>48</sup> Crescentia Dünßer, Ohne Blumenwiese. Ein Porträt von Gerhild Steinbuch, in: ebd., S. 194-202, hier S. 195.

<sup>49</sup> Stephanie Winter, „Eine gewisse geistige Androgynität.“ Ein Gespräch mit Rebekka Kricheldorf, in: ebd., S. 118-129, hier S. 125.

<sup>50</sup> Siehe Kallin, The presentation of racism in contemporary German and Austrian theater. Vgl. zur Gegenwartsdramatik von Autorinnen auch Ljubinka Petrović-Ziemer, Deutschsprachige Gegenwartsdramatik. Ohne Fräulein? Ohne Wunder?, in: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.), Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 215-228.

der Konstruktion des/der Fremden und dem Phänomen der Xenophobie in den Stücken von Kerstin Specht, Elfriede Müller, Bettina Fless, Gundi Ellert, Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek nach. Ferner existiert eine Dissertation zur Dramatik von Frauen, die im 20. Jahrhundert lebten und wirkten. Das zentrale Anliegen der Autorin dieser Arbeit, der amerikanischen Germanistin Katrin Sieg, ist es, in ihrer Untersuchung zwischen den Vorkriegs- und Nachkriegsdramatikerinnen eine dramenästhetische Verbindung herzustellen. Sieg nimmt die ästhetischen und politischen Modelle und Haltungen dreier moderner Autorinnen (Else Lasker-Schüler, Marieluise Fleißer, Erika Mann) als die textanalytische Grundlage für die Stücke zeitgenössischer Theaterschreiberinnen (bis Anfang der Neunzigerjahre).<sup>51</sup>

Eine Untersuchung der deutschsprachigen Theaterautorinnen, deren Wirken in die Zeit zwischen 1860 und 1945 fiel, liefert die ebenfalls amerikanische Germanistin Sarah Colvin in ihrer 2003 veröffentlichten Doktorarbeit. Die Literaturwissenschaftlerinnen Helga Kraft und Ingeborg Gleichauf berücksichtigen in verschiedenen Buchveröffentlichungen Dramatikerinnen von den Anfängen mit Hrotsvith von Gandersheim bis zur Gegenwart mit weitaus mehr Autorinnennamen. Kraft stellt die Dramatikerinnen nicht nur vor, sondern ist auch darum bemüht, die spezifische Bedeutung der Dramatikerinnen und Theaterfrauen für das Theater ihrer Zeit hervorzuheben. Bezeichnend für die Theatertextästhetik sowie die Themenwahl der Autorinnen der 80er und 90er Jahre, stellt Kraft subsumierend fest, ist

„eine neue, experimentelle Form des Dramas, wozu auch eine Dekonstruktion der Sprache gehört; die Rolle der Geschlechterdifferenzen in unserer Gesellschaft, bzw. eine Kritik an der normativen Heterosexualität; und das sich weiter ausdehnende Problem des Fremdenhasses und des Profitdenkens.“<sup>52</sup>

Der Anspruch der Germanistin Ingeborg Gleichauf besteht in erster Linie darin, Leben und Textkorpus einiger ausgewählter Dramatikerinnen in Form von Einzelportraits vorzustellen. Dadurch, dass Gleichauf auf die Erstellung eines allgemeinen Merkmalkatalogs verzichtet, gewinnen die jeweiligen, sehr unterschiedlichen Dramenpoetiken bzw. Theatertextästhetiken an Schärfe und Individualität. Von den Theaterautorinnen der 1990er Jahre berücksichtigt Gleichauf Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz, Friederike Roth, Elfriede Müller, Kerstin Specht, Katharina Tanner, Theresia Walser, Dea Loher und Gesine Danckwart.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Siehe Sieg, *Exiles, Eccentrics, Activists*.

<sup>52</sup> Kraft, *Ein Haus aus Sprache*, S. 101.

<sup>53</sup> Gleichauf, *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*.

## **1.2. Die Dramatik der 1990er Jahre als neue Herausforderung für die Forschung zur Frauendramatik**

Mit den 1990er Jahren zeichnet sich ein literatur- und theaterhistorisches Novum ab, dessen Bedeutung für die deutsche Theaterlandschaft an dieser Stelle, nach der eingangs gebotenen Schilderung des mühsamen Wegs von Dramatikerinnen in die Literatur- und Theatergeschichtsschreibung sowie die desolante Lage der Forschung zur Frauendramatik, eigens hervorgehoben werden soll. Einer Vielzahl von Theaterautorinnen ist in den 1990er Jahren ein fulminanter Durchbruch gelungen: Ihre Texte werden seither sowohl veröffentlicht als auch aufgeführt. Die Inszenierungen ihrer Stücke werden in Theaterkritiken besprochen, ihre Theatertexte werden zusammen mit den Texten ihrer Kollegen in wissenschaftlichen Arbeiten behandelt. Dieser Wandel bringt neue Herausforderungen mit sich. Die neuen Konstellationen stellen die vorliegende Untersuchung, in der nur Theatertexte von Autorinnen analysiert werden, vor die Wahl, die Arbeit entweder der allgemeinen deutschen Literaturwissenschaft oder der Frauendramatik-Forschung zuzuordnen. Bevor die Entscheidung, dieses Forschungsvorhaben innerhalb der allgemeinen Literaturwissenschaft zu verorten, begründet wird, soll auf die oben erwähnten Errungenschaften unter Berücksichtigung eines breiteren Kontextes Bezug genommen werden.

Mit dem Anstieg des Frauenanteils in bisher männlich dominierten oder als männlich identifizierten Domänen kommt zusehends die Frage auf, ob mit dieser tief greifenden gesellschaftlichen Veränderung, feministische Anliegen oder gar die Kategorie des Geschlechts nicht der Vergangenheit angehören. Die Argumentationen beruhen auf der irrigen Annahme, begonnene Veränderungen wären der ultimative Ausdruck von gelungener Gleichberechtigung. Eine solche Einschätzung kann, beispielsweise im Bereich der Literaturwissenschaften, Zweifel aufkommen lassen, ob eine Beschäftigung mit Texten von Autorinnen, zumal von zeitgenössischen, überhaupt noch zeitgemäß, nötig oder gar förderlich ist und ob, darüber hinaus, das feministische Interpretations- und Analyseinstrumentarium nicht unbrauchbar geworden ist.<sup>54</sup> Wie schon oben angedeutet, wird diese Unsicherheit noch dadurch potenziert, dass für den wissenschaftlichen Diskurs indes auch der Begriff Gender ausgedient zu haben scheint. Die Debatte um die Bedeutungslosigkeit der Kategorie Geschlecht hat die Sozialpsychologin Gudrun-Axeli Knapp mit ihrer aufschlussreichen

---

<sup>54</sup> Siehe Nagelschmidt, Müller-Dannhausen und Feldbacher (Hg.), *Zwischen Inszenierung und Botschaft*. Die Autorinnen des Sammelbandes gehen der im Haupttext angedeuteten Obsoletheitsthese nach. Die Resultate des Bandes verdeutlichen unter anderem die Diskrepanz zwischen genau zu identifizierendem Forschungsbedarf und dem sichtlich gesunkenen Interesse für literaturwissenschaftliche Frauenforschung innerhalb der allgemeinen Literaturwissenschaften.

Analyse bereichert. Laut Knapp müsste zunächst genau geprüft und untersucht werden, ob und unter welchen Bedingungen die angebliche Irrelevanz der Kategorie Gender überhaupt eingetroffen sein soll:

„Thesen eines Bedeutungsverlusts der Kategorie 'Geschlecht' bleiben unsinnig, solange nicht die Aspekte bestimmt sind, unter denen dies der Fall sein soll: In welchen Hinsichten ist 'Geschlecht' weniger relevant oder realitätsmächtig als zuvor? [...] Sozialdiagnostisch intendierte Aussagen über einen Bedeutungsverlust der Kategorie 'Geschlecht' sollten Auskunft geben können, auf welche gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in welchen Zeiträumen sie sich beziehen, in welchen Dimensionen sie Geschlechterverhältnisse und deren Einbettung in die Gesellschaftsentwicklung theoretisch reflektieren und welche empirischen Indikatoren sie heranziehen, um einen Bedeutungsverlust zu belegen.“<sup>55</sup>

Neben einem Rechtfertigungszwang, der in der Regel antifeministisch motiviert ist, werden aber auch Forderungen innerhalb der Frauen- und Geschlechterforschung laut. Vor allem junge Wissenschaftlerinnen melden unmissverständlich einen Bedarf nach neuen Standortbestimmungen und Perspektiven an. Die Germanistin und Theologin Alexandra Hanke, um nur ein Beispiel zu nennen, stellt fest:

„Wenn man sich die politische und universitäre feministische 'Landschaft' anschaut, dann scheint es um die ehemalige laute und radikale Frauenbewegung ruhig geworden zu sein. [...] Frauen haben sich scheinbar in ihren jeweiligen Nischen eingerichtet und wagen kaum einen Blick über ihr Eigenes hinaus. Auch die theoretischen Debatten bringen nach Butler nichts Neues.“<sup>56</sup>

Die obigen Zitate, abgesehen von ihrer Relevanz für wissenschaftliche Reflexionen, zeugen auch von dem unbehaglichen Klima, in dem die Debatten um Gender und Feminismus geführt werden. Wie sehr auch in Zeiten, in denen Bemühungen um die Gleichstellung von Frauen und Männern konkrete erfreuliche Resultate zeitigen – aber auch Rückschläge zuweilen zu verzeichnen sind – bestimmte Weiblichkeitsklischees präsent und leicht abrufbar sind, kann exemplarisch an dem Phänomen des so genannten literarischen „Fräuleinwunders“ veranschaulicht werden.

Bei der eher spontanen, fast scherzhaft wirkenden und dennoch sehr folgenschweren literaturkritischen oder eher feuilletonistischen „Taufe“ von jungen Autorinnen unter dem Namen „Fräuleinwunder“ blieben die Häupter der jungen Dramatikerinnen trocken.<sup>57</sup> Der

---

<sup>55</sup> Gudrun-Axeli Knapp, Grundlagenkritik und stille Post. Zur Debatte um einen Bedeutungsverlust der Kategorie Geschlecht, in: Marianne Heimbach-Steins, Bärbel Kerckhoff-Hader, Eleonore Ploil und Ines Weinreich (Hg.), Strukturierung von Wissen und die symbolische Ordnung der Geschlechter, Münster 2004, S.29-58, hier 34f.

<sup>56</sup> Alexandra Hanke, Erweist sich die Suche nach dem „weiblichen Subjekt“ als Seifenblase? Beobachtungen zum feministischen Diskurs, in: Ilse Nagelschmidt, Alexandra Hanke, Lea Müller-Dannhausen und Melanie Schröter (Hg.), Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren, Frankfurt a. M. 2002, S. 7-30, hier S. 28.

<sup>57</sup> Abgesehen von der auch als Dramatikerin stark rezipierten Sibylle Berg mit ihrer zwanghaft wirkenden

zunächst im Feuilleton geprägte Begriff des „Fräuleinwunders“ beinhaltet Charakterisierungen junger Autorinnen, die in erster Linie auf Äußerliches und Außerliterarisches zielen. Die neue Schriftstellerinnen-Generation sei gemäß ihrem äußeren Erscheinungsbild „jung, schick, heiter, abgeklärt-illusionslos, medienkompetent und trendbewusst.“<sup>58</sup> Als hervorhebenswertes erzählstilistisches Kennzeichen insbesondere der jungen Vertreterinnen dieses Schriftstellerinnen-Typus gilt den Literaturkritikern ein unbefangenes und vergnügtes Erzählen über sexuelle Phantasien und Praktiken. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Inszenierungsvorgang, in dem ein neues Image von Weiblichkeit etabliert werden sollte, wurde von Literaturwissenschaftlerinnen initiiert. Es ist das Verdienst von Heidelinde Müller darauf aufmerksam gemacht zu haben, dass die Darstellungen von den in der Kritik hervorgehobenen sexuellen Vorgängen in den Romanen und Erzählungen junger Autorinnen zum einen sehr unterschiedlich ausfallen würden, zum anderen geradezu düster und destruktiv seien.<sup>59</sup> Auf den medialen Aspekt dieses Initiationsrituals eingehend, bemerkt die österreichische Literaturwissenschaftlerin Rigler, dass in den Effekt heischenden und offensiv durchgeführten Vermarktungsstrategien nicht nur mit traditionellen Weiblichkeitsstereotypen manipuliert werde. Auch das entsprechende Repertoire an Männlichkeitsklischees solle wieder salonfähig und bühnenreif gemacht werden.<sup>60</sup> An dieser kurzen Episode über das zwiespältige Verhältnis zwischen Literatinnen und der medialen Öffentlichkeit wird deutlich, dass die Konstruktion von Geschlechter-Mythen im medialen Zeitalter keineswegs verabschiedet worden ist. Für das kritische Hinterfragen medial vermittelter geschlechtsbetonter Klischees erweisen sich Analysemethoden aus dem Bereich der Gender Studies als unabkömmlich. Komplizierter gestalten sich Versuche, Traditionslinien über die symbiotische Verschwisterung von Geschlechtszugehörigkeit und Genre zu erzeugen. Riglers Anliegen, die zeitgenössische Frauenliteratur in die weibliche Literaturtradition einzugliedern, gründet signifikanterweise auf einer Annahme, die sich, wie frühere Ausführungen in diesem Kapitel zeigen konnten, wirkungsmächtig durch die Jahrhunderte fortpflanzt. Das einende, epochenübergreifende Glied innerhalb der Literatur von Frauen sei

---

Selbstinszenierungslust. Das Augenmerk der „Fräuleinwunder“-Bewunderer fiel außer auf das Äußerliche der Autorinnen ausschließlich auf Prosatexte.

<sup>58</sup> Siehe Richard Herzinger, Jung, schick und heiter, in: Die Zeit, 25.3.1999. Zit. nach Christine Rigler, *Ich und die Medien*. Neue Literatur von Frauen, Innsbruck 2005, S. 12.

<sup>59</sup> Vgl. Heidelinde Müller, Das „literarische Fräuleinwunder“, Frankfurt a. M. 2004. Müller zeigt in ihrer „Inspektion“ des Phänomens „Fräuleinwunder“, dass der Begriff des „literarischen Fräuleinwunders“ für eine angemessene Deskription der Poetik der Mehrzahl junger Autorinnen unzulänglich ist. In ihren Einzelstudien konnte Müller die thematische Vielfalt und die divergierenden Poetiken der Autorinnen überzeugend darlegen. Siehe auch Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise, *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 2005.

<sup>60</sup> Rigler, *Ich und die Medien*.



die Wahl des Genres, so Rigler. Das epische Genre – im Gegensatz zu Drama und Lyrik – böte den Autorinnen die Möglichkeit, ihre Neigung, Selbsterfahrung weitschweifig zu berichten, auch formalästhetisch zu verwirklichen.<sup>61</sup>

Angemerkt sei noch eine Beobachtung von Rigler, mit deren Hilfe der Bogen von Grundsatzfragen über die kritische Beleuchtung gegenwärtiger Geschlechterkonstruktionen unter Bedingungen medialer Omnipräsenz wieder zurück zur Gegenwartsdramatik gespannt werden soll. Nachdenklich stimmt Riglers Feststellung, Texte von jungen Autorinnen seien trotz medial erzeugter Aufmerksamkeit in der literaturwissenschaftlichen Kanonisierung und Historisierung der Pop-Literatur eher, falls überhaupt, Randerscheinungen:

„In den Historisierungsprozessen der Popliteratur wird auf die verstärkte Präsenz von Autorinnen hingegen kaum hingewiesen. [...] Weniger neu, aber immer wieder erstaunlich, ist die Konsequenz, mit der in dieser theoretischen Auseinandersetzung der Frauenanteil unterschlagen wird. Die kurze Euphorie in den Medien hatte ganz offensichtlich einen kontraproduktiven Effekt: Das Lob für die neuen Schriftstellerinnen entzündete sich anhand derart unzulänglichen Begriffs, dass mit den verständlichen Bemühungen zur raschen Versenkung dieses 'Fräuleinwunders' auch die daran unschuldigen Autorinnen aus dem Kanon wieder gelöscht werden: Frauen kommen in der Literaturgeschichtsschreibung über Popliteratur seit den 90er Jahren nur am Rande vor.“<sup>62</sup>

Das von Rigler angesprochene zumeist diskrepante Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation, wenn es um die Existenz und Leistung marginalisierter Gruppen geht, soll nun in Bezug auf die seit den 1990er Jahren wirkenden Theaterautorinnen näher beleuchtet werden. Die Präsenz von Dramatikerinnen in den neunziger Jahren im Vergleich zu den Jahrzehnten davor hat sich auffallend verstärkt. Die Frage danach, ob Autorinnen in der Öffentlichkeit, am Theater und im wissenschaftlichen Diskurs auch entsprechend ihrer Präsenz und kulturellen Leistung vertreten sind, kann nur punktuell und provisorisch beantwortet werden, weil begonnene gesellschaftliche Veränderungen und die Schaffung neuer Rahmenbedingungen noch nicht abgeschlossen sind, und neue Modelle noch im Entstehen begriffen sind.

Im Vorwort zu der 2001 erschienenen Anthologie neuester deutscher Stücke im Merlin Verlag streift die Kritikerin Petra Kohse kurz die Kategorie Gender als ein Auswahlkriterium für die Stückesammlung:

„Die Stücke, die in diesem Band versammelt sind, sind in mehrerer Hinsicht repräsentativ. Zunächst sind ihre Autoren jung (zwischen siebenundzwanzig und vierunddreißig), und sie

---

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 122.

<sup>62</sup> Ebd., S. 31. Als Beispiel für diesen Ausschluss von Werken junger Autorinnen aus der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Pop-Literatur führt Rigler die ausführliche Buchdokumentation von Johannes Ullmaier und die Arbeit des Germanisten Moritz Baßler an, in der nur Sibylle Berg erwähnt wird. Vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.

sind männlich. Das ist tatsächlich immer noch das Übliche, denn obwohl die weibliche Dramatikerschaft deutscher Sprache inzwischen längst nicht mehr nur aus Elfriede Jelinek besteht, haben für jede Frau in der Nachwuchsgeneration schätzungsweise fünf Männer die Bühne betreten.<sup>63</sup>

Ob dieser Zustand zu beklagen oder schlichtweg zu akzeptieren wäre, lässt sich dieser Äußerung nicht entnehmen. Deutlich wird allerdings, dass eine Anthologie, die nur Stücke von Autoren versammelt, immer noch repräsentativen Charakter hat, der Tatsache zum Trotz, dass eine ernst zu nehmende Anzahl von Autorinnen nicht zu übersehen ist. Eine Frage, die auch in den nächsten Jahrzehnten virulent bleiben wird, ist, ob ein nur Stücke von Autorinnen beinhaltender Sammelband den Anspruch auf Repräsentativität widerstandslos erheben könnte oder sich damit begnügen müsste, dem Sonderbereich „Frauenliteratur“ zugewiesen zu werden.

Im Arbeitsbuch „Stück-Werk 3“ der Theaterzeitschrift „Theater der Zeit“ – 2001 von Christel Weiler und Harald Müller herausgegeben – werden 40 Dramatiker/innen und ihr Oeuvre vorgestellt. Unter den 40 Stückeschreiber/innen befinden sich neun Dramatikerinnen.<sup>64</sup>

In der von „Theater heute“ gestalteten Jubiläumsausgabe zu den Mülheimer Theatertagen werden im Schlussteil des Sonderbandes alle Stücke dokumentiert, die in den letzten dreißig Jahren auf den Mülheimer Theatertagen aufgeführt wurden. Es ergibt sich folgendes Ergebnis: Von den 196 aufgeführten Stücken waren 35 von Frauen. Einzig bei den Programmen von 1998 und 2005 sind die Dramentexte hinsichtlich der Geschlechtszugehörigkeit der Autor/innen paritätisch aufgeteilt.<sup>65</sup>

In der 1994 von de Boor und Newald herausgegebenen Literaturgeschichte werden von den Gegenwartsdramatikerinnen nur Elfriede Jelinek und Friederike Roth erwähnt. In der jüngsten Anthologie zur deutschen Dramatik des 20. Jahrhunderts werden unter die insgesamt 51 Autor/innen nur sechs Dramatikerinnen aufgenommen (Lasker-Schüler, Fleißer, von Wysocki, Jelinek, Roth und Streeruwitz).<sup>66</sup>

Im Folgenden wird das Repräsentationsverhältnis zwischen Autorinnen und Autoren sowie die Relevanz der Kategorie Gender für Analyseverfahren in wissenschaftlichen

---

<sup>63</sup> Neue deutsche Stücke, Mit einem Vorwort von Petra Kohse. Gifkendorf 2001, S. 9.

<sup>64</sup> Vgl. hierzu Christel Weiler und Harald Müller (Hg.), Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik. Arbeitsbuch, Berlin 2001.

<sup>65</sup> Theater heute / Mülheimer Theatertage. Sonderstück. 30 Jahre Mülheimer Theatertage NRW, hg. v. Eva Behrendt, Barbara Burckhardt und Franz Wille, Berlin 2005.

<sup>66</sup> Vgl. Helmut de Boor und Richard Newald (Hg.), Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1994, Bd. 12, S. 860-872; Alo Allkemper und Norbert O. Eke (Hg.), Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin 2000.

Arbeiten zur Gegenwartsdramatik geprüft. Die slowenische Germanistin Špela Virant erstellt im Anhang ihrer Dissertation eine Übersicht junger deutschsprachiger Dramatiker/innen: Es sind 85 Dramatiker/innen, davon sind fast ein Drittel (25) Frauen. Bei der Auswahl der Dramen, die Virant behandelt, wird das Verhältnis 1:3 konsequent eingehalten. Den „Geschlechterbeziehungen“ widmet sie in dem gleichnamigen Kapitel zu theoretischen Überlegungen eine kurze, dreiseitige Erörterung, die mit der Bemerkung beginnt, im Jahre 1989 sei es ein Mann gewesen, „der Dramatikerinnen in Schutz nehmen musste und sich gegen die Ignoranz und Parolen, wie z.B. dass 'Damen besser keine Dramen schreiben' sollten, wehrte.“<sup>67</sup> Seitdem hätten positive gesellschaftliche Entwicklungen zwar den Zweifeln an der Qualität der Dramen von Frauen Einhalt geboten, doch seien die Bedingungen, mit denen sich die Dramatikerinnen im Literatur- und Theaterbetrieb konfrontiert sehen, noch immer sehr problematisch. Die Kategorie Gender bildet in Virants Arbeit, wie übrigens auch in den anderen hier zur Diskussion stehenden Studien, ein zentrales Auswahlkriterium für die Zusammenstellung der Primärtexte. Dabei setzt Virant die Thematisierung von Weiblichkeit mit feministisch-essenzialistischen Deutungsmustern gleich. Vor diesem Hintergrund erscheint ihr Verzicht, weibliche Geschlechtsidentitäten als Untersuchungszweck zu postulieren, verständlich. Die Analyse von Geschlechterbeziehungen und -verhältnissen soll allerdings nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Insbesondere legt Virant Wert darauf, eine Reduktion der Stücke von Frauen auf eine gender-orientierte Analyse zu vermeiden.

In der gender-übergreifenden Arbeit zur Gegenwartsdramatik der Germanistin Gerda Poschmann sind knapp die Hälfte der behandelten Autor/innen Frauen. Um einem repräsentativen Anspruch zu genügen, berücksichtigt Poschmann den Bekanntheitsgrad und Neuheitswert der Stücke ohne Rücksicht auf das Alter der Autor/in und besteht auf einer ausgewogenen Repräsentation von ost- und westdeutschen Autor/innen. Poschmanns Vorhaben, das Versäumnis der Forschung „im Bereich weiblicher Autorinnen wiedergutzumachen“<sup>68</sup>, konkretisiert sich in der Untersuchung von mehreren Stücken, die Jelinek und Wysocki verfasst haben. Die literarische Umsetzung der Paradigmen des Weiblichen und Männlichen werden in erster Linie in den Stücken von Gisela von Wysocki veranschaulicht. Warum Texte anderer Autoren und Autorinnen (unter ihnen neben Jelinek auch Streeruwitz!) nicht unter dem Aspekt Gender analysiert werden, bleibt unklar.

Allein an Virants und Poschmanns divergierenden gender-übergreifenden Zugängen

---

<sup>67</sup> Špela Virant, *Der predramatisierte Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*, Münster 2004.

<sup>68</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 65.

wird ersichtlich, dass es sich in dieser Hinsicht um keine bewährte und über eine lange Zeit erprobte, sondern um neue, erst in Ansätzen erkennbare und von einzelnen Wissenschaftler/innen erschlossene Herangehensweisen handelt.

Franziska Schößler hingegen bringt mit ihrem methodologischen Ansatz eine tief greifende Revision des tradierten Kanons zu Wege. In der Auseinandersetzung mit Texten von Theaterautor/innen bildet die Kategorie Gender eine Komponente ihres Analyseinstrumentariums, das unabhängig vom Geschlecht des/der Autor/in eingesetzt wird. Die von Schößler ausgewählten Autorinnen kommen im Kapitel zur Erinnerung (Jelinek und Streeruwitz), in dem Schößler die ästhetischen Programme der beiden Autorinnen ausführlich bespricht, und im Kapitel zu „Sozialen Geschichten“ vor<sup>69</sup>.

Birgit Haas widmet sich in ihrer Studie zum einen den so genannten „Wendestücken“ zu und zum anderen dem deutschsprachigen politischen Drama im Allgemeinen. In ihrer Analyse des „Wendetheaters“ erwähnt sie lediglich Elfriede Müllers Stück „Goldener Oktober“. So ist Müller unter den 17 Autor/innen die einzige Frau. In ihrer Arbeit zum politischen Theater werden neben den 30 Autoren neun Dramatikerinnen erwähnt. Allerdings werden die Texte von nur fünf Autorinnen ausführlich besprochen, von denen vier Dramatikerinnen dem Kapitel „Women in Society Today“ zugeordnet werden.<sup>70</sup> In den jüngsten Arbeiten von Haas, in denen Gender weder als Referenz- noch als Analysekategorie relevant ist, überwiegen eindeutig die Kommentare und Texte von Autoren.<sup>71</sup> Dies gilt auch für drei weitere Studien jüngerer Datums, die sich mit der Gegenwartsdramatik auseinandersetzen.<sup>72</sup> Jutta Wolfert nähert sich in ihrer Dissertation den Theatertexten der Wende- und Nachwendezeit unter dem Aspekt der medialen Inszenierung von Revolution. Unter den 60 Autor/innen sind zehn Frauen zu finden.<sup>73</sup>

Zusammenfassend wäre festzuhalten, dass ein gender-gerechtes und auf einem Paritätsprinzip basierendes Auswahlverfahren für die wissenschaftliche Berücksichtigung und Kanonisierung von Theatertexten, die von Autorinnen verfasst wurden, immer noch die

---

<sup>69</sup> Siehe Franziska Schößler, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004.

<sup>70</sup> Siehe Birgit Haas, *Modern German Political Drama 1980-2000*, New York/ Suffolk 2003; Dies., *Theater der Wende – Wendetheater*, Würzburg 2004.

<sup>71</sup> Siehe Birgit Haas, *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*. Hildesheim u.a. 2009; Dies., *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien 2007.

<sup>72</sup> Vgl. hierzu Nikolaus Frei, *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen 2006; Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu den gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008; Achim Stricker, *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg 2007.

<sup>73</sup> Siehe Jutta Wolfert, *Theatertexte zwischen Medien und Revolution 1989-1996*, Berlin 2004.

Ausnahme bildet und erst in Ansätzen erkennbar ist.

Von bisherigen Ausführungen dieses Kapitels und dem oben formulierten Fazit ausgehend, soll nun abschließend die Entscheidung erläutert werden, diese Studie, die sich nur mit Theatertexten von Gegenwartsautorinnen beschäftigt, den allgemeinen Literaturwissenschaften und nicht der Frauendramatik-Forschung zuzuordnen. Die Entscheidung versucht, mehrere Gesichtspunkte zu berücksichtigen.

Die Tatsache, dass kulturelle Leistungen von Frauen in der Geschichte der Menschheit unterschlagen und in Prozesse der Archivierung, des Erinnerns und der Kanonisierung nicht mit aufgenommen worden sind, konnte die Frauenforschung detailliert nachweisen. Vielfach konnte sie auch die dadurch entstandene fehler- und mangelhafte Darstellung korrigieren und ergänzen. Gelten Nachweise intellektueller Leistung als verschollen, oder werden sie von Wissenszentren nicht berücksichtigt, sind zusätzliche Bemühungen notwendig, um Kulturgüter marginalisierter Gruppen vor Verfall und Vergessen zu bewahren. Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, besteht im Bereich der Frauendramatik-Forschung großer Nachholbedarf, auf den frau/man jedoch mit einer Eingliederung der zahlreichen zeitgenössischen Theaterautorinnen in diesen Sonderbereich nicht entsprechend der aktuellen Forschungslage reagieren würde. Auch eine intensive Beschäftigung mit präsenten und rezipierten Stücken von Autorinnen kann noch zu entdeckende Dramen von Frauen aus früheren Jahrhunderten nicht vor dem Vergessen retten. Verdrängte kulturelle Leistung von Frauen verlangt nach zusätzlichen und adäquat geförderten Forschungsbemühungen, sei es zunächst auch durch die Einrichtung von Sonderbereichen.

Die verstärkte Präsenz von Theaterautorinnen auf den Bühnen und die Rezeption ihrer Theatertexte eröffnet die Möglichkeit, mit mehreren bestehenden Wahrnehmungs- und Kanonisierungsmustern zu brechen. In dieser Arbeit wird die These aufgestellt, dass auch eine Ansammlung von Stücken, die von Dramatikerinnen verfasst wurden, durchaus als repräsentativ für die deutschsprachige Gegenwartsdramatik gelten kann, weil die betreffenden Dramentexte seit den 1990er Jahren thematisch und formal-ästhetisch Tendenzen aufweisen, die auch in Texten männlicher Autoren aufzuspüren sind. Das postdramatische und das Regietheater sowie die seit den 1990er Jahren erkennbare Rückbesinnung auf das dramatische Potenzial stellen alle Theaterautor/innen vor neue Herausforderungen. Die diesbezüglichen Zugangsweisen sind äußerst plural und werden nicht entlang der Gender-Achse entschieden. Die Dramentexte von beispielsweise Dea Loher, Kerstin Specht, Anja Hilling, Theresia

Walser oder Meike Hauck zeugen in ästhetischer Hinsicht von sehr unterschiedlich Ansätzen. Auch sind Analogien und Parallelen zu Texten von feministisch geprägten Autorinnen wie Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek kaum vorhanden. Zwischen Dea Loher und Fritz Kater oder Gesine Danckwart und René Pollesch können weitaus mehr inhaltliche und ästhetische Parallelen aufgezeigt werden als zu den erwähnten Kolleginnen. Zudem haben auch Autoren inzwischen gendersensible Schreibstrategien entwickelt. Zu nennen wären Lukas Bärfuss, Marius von Mayenburg, Thomas Jonigk, mit „ketzerischen“ Anwendungen auch Roland Schimmelpfennig oder auch in theorie-obsessiver Manier René Pollesch. Die Gender-Thematik ist daher nicht alleiniges Anliegen von Autorinnen. Für das Erfassen der Qualität der Texte kann das Geschlecht der Verfasser/innen nicht ausschlaggebend sein.

Mit der Zuordnung der Theatertexte von Autorinnen zu den allgemeinen Literaturwissenschaften wird das Anliegen verfolgt, die übliche Rezeptionshaltung zu vereiteln bzw. einem antrainierten Reflex entgegenzuwirken. Eine Textauswahl, die nur Arbeiten von Autorinnen berücksichtigt, muss nicht zwangsläufig dem Sonderbereich „Frauenliteratur“ zugeordnet werden, noch müssen diese Texte unter dem Aspekt einer feministischen oder weiblichen Ästhetik untersucht werden. Die erwähnte Textsammlung gilt als repräsentativ, wenn auf Grund der Zusammenstellung der Stücke Aussagen getroffen werden können, die sowohl die Besonderheit der individuellen Ästhetiken hervorzuheben vermögen, als auch auf allgemeine Tendenzen der Gegenwartsdramatik bezogen werden können. Die hier besprochenen Stücke erfüllen diese Kriterien, wie noch in den Einzelinterpretationen zu zeigen sein wird.

Es ist nicht Ziel des in dieser Arbeit vorgenommenen analytischen Verfahrens, den ausgewählten Texten eine weibliche Ästhetik zu attestieren. Es geht vielmehr darum, eine Essenzialisierung und Homogenisierung individuell sehr unterschiedlicher Ästhetiken zu vermeiden. Gleichwohl wird Gender als Analysekatgorie eingesetzt, und zwar in einem relationalem Verhältnis zu anderen Parametern wie Alter, sozialer Status, Arbeit und Körperlichkeit bzw. Leiblichkeit.

Gender Studies und ihre sowohl spannungsreiche als auch fruchtbare Wechselbeziehung sowie ihre Interdependenzen zur Frauenforschung und Gender als literaturwissenschaftliches Analyseinstrumentarium sind Gegenstand des nächsten Kapitels.

## 2. Geschlechterforschung: ein Balanceakt zwischen Dominanz und Vielfalt

„Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der,  
welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt,  
wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist.  
(Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen,  
nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)  
Er muß die Sätze überwinden,  
dann sieht er die Welt richtig.“<sup>1</sup>  
Ludwig Wittgenstein

In einer körperleibbezogenen Textanalyse kann die Frage nach der Bedeutung und Funktion des Geschlechts für textuelle Körperästhetiken nicht ausgeklammert werden. Um ausloten zu können, welche Möglichkeiten das Geschlecht als Analysekatgorie eröffnet und welche Schranken es setzt, wie es überdies in eine literaturwissenschaftliche Analyse sinnvoll integriert werden kann, ist eine Auseinandersetzung mit den Zielsetzungen und Resultaten der Geschlechterforschung vonnöten. Die lapidare Behauptung, die in zahlreichen Publikationen über Geschlechterforschung aufgestellt wird, dass sich nämlich die Gender Studien aus der Frauenforschung entwickelt haben, offenbart nur einen Teilaspekt des spannungsreichen und zwiespältigen Verhältnisses zwischen der Frauen- und Geschlechterforschung. Die Entwicklung und der inhaltliche Aufbau von Letzterer, deren Aufgabenstellung und Forschungsergebnisse, sind maßgeblich vom Entwicklungsverlauf der Frauenforschung geprägt worden. Aus diesem Grund ist es kaum möglich, die Gender Studies isoliert von ihrer Verwandtschaft mit der Frauenforschung zu betrachten.

Um das Verhältnis zwischen Frauen- und Geschlechterforschung näher bestimmen zu können, wird im ersten Unterkapitel ein Rückblick auf einige Stationen der Frauenforschung, ihre Erkenntnisse und Engführungen unternommen. Im zweiten Unterkapitel werde ich nach der Erörterung der Zielsetzungen innerhalb der Geschlechterforschung der Frage nachgehen, inwieweit die Geschlechterforschung Schwachpunkte innerhalb der Frauenstudien überwinden konnte und inwiefern problematische Sichtweisen fortgeschrieben werden. Mit der Einbettung der Kategorie Geschlecht in die Literaturwissenschaften, und zwar auf system- und textbezogener Ebene, beschäftigen sich die beiden abschließenden Unterkapitel.

---

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt a. M. 1963, Satz 6.54, S. 115.

## **2.1. Frauenforschung: vom Protest zu akademischen Theoriedebatten**

Die Frauenforschung, in den 1970er Jahren aus der Frauenbewegung hervorgegangen, übernahm deren politische Ziele und verfolgte damit ein dem Feminismus verpflichtetes emanzipatorisches Programm. Dieses wurde im Kontext der Universitäten und durch eigene Forschungsansätze weiterentwickelt. Die Erwartung, der gemeinsame Kampf von Frauen und Männern in Bürgerrechts- und Friedensbewegungen Ende der 1960er könnte gleichzeitig ein Forum für die Gleichberechtigung von Geschlechtern darstellen, entpuppte sich als Enttäuschung. Diese desillusionierende Erfahrung trug zu einer Distanzierung vieler Frauen von den Bürgerrechtsgruppen bei, in denen meist die männlichen Mitstreiter wortführend waren. Als Reaktion darauf bildeten sich feministische Gruppen, die sich als Ergänzung zu den existierenden politisch engagierten Bewegungen sahen.<sup>2</sup>

Für die Sensibilisierung hinsichtlich der Geschlechterfrage und die Auseinandersetzung mit feministischen Anliegen im Kulturbereich fällt der feministischen Wissenschaftskritik, damit auch der Literaturkritik, eine besondere Bedeutung zu. Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Sara Lennox ist der Auffassung, die feministische Literaturwissenschaft in den USA sei stark vom so genannten kulturellen Feminismus beeinflusst worden, der sich Mitte der siebziger Jahre von einem radikalen, politisch motivierten Egalitätsfeminismus absetzte.<sup>3</sup> Solche nachträglich gezogenen Trennungslinien und Einordnungen sind aus Gründen der Klarheit und der Übersichtlichkeit nützlich. Doch sind Abgrenzungen immer auch gewaltsame Eingriffe in transgressive Prozesse. Allein die Arbeiten von Elaine Showalter, einer der prominentesten amerikanischen Literaturwissenschaftlerinnen, belegen, wie stark die feministische Textinterpretation in den 1970er Jahren von einem politischen Impetus bestimmt war. Ein definitiver Schnitt zwischen Frauen-/Geschlechterforschung und (frauen)politischem Handeln ist m.E. nicht vollzogen worden.

Während die Literaturwissenschaftlerin Jutta Osinski in der frühen Phase eine enge Verknüpfung zwischen Frauenbewegung und feministischer Theoriebildung sieht, kommt die Germanistin Sigrid Weigel auf Grund eines Vergleichs zwischen den Women's Studies in Amerika und der feministischen Literaturwissenschaft in der alten BRD zu der Schlussfolgerung, dass in den USA in der frühen Phase (Ende der 1960er bis Mitte der 1970er Jahre) stärker historische Forschung und Textinterpretation betrieben wurde, während in

---

<sup>2</sup> Siehe hierzu u.a. Toril Moi, *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen 1989.

<sup>3</sup> Vgl. Sara Lennox, *Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA*, in: Gnüg und Möhrmann (Hg.), *Frauen Literatur Geschichte*, S. 559-573.



Deutschland die Theoriedebatten und die Verständigung über Zielsetzungen im Vordergrund gestanden hätten. Laut Weigel ist die Trennung von Theorie und positivistischer Quellenforschung besonders kennzeichnend für den deutschen Feminismus. Die Literaturtheoretikerin Lena Lindhoff stimmt Weigels These insofern zu, als dass ihr zufolge die feministische Literaturwissenschaft in der BRD auf einem höheren Reflexionsniveau als in den USA eingesetzt hat. Dass deutsche feministische Literaturwissenschaftlerinnen von komplexeren und anders gelagerten Fragestellungen bei Textanalysen ausgegangen sind als ihre Kolleginnen in den Vereinigten Staaten, ist dem Einfluss der Kritischen Theorie auf den feministischen Wissenschaftsdiskurs geschuldet.<sup>4</sup> Allerdings erfolgte die akademische Einbettung des Feminist Criticism und der Women's Studies in Amerika früher als in anderen Ländern.<sup>5</sup>

Nach der anfänglichen Konzentration der feministischen Literaturwissenschaft auf die Erforschung von Frauenbildern („Frauenbild-Forschung“) in der von Männern verfassten, kanonisierten Literatur, verlagerte sich das Interesse auf von Frauen verfasste Literatur. Der Verdienst dieser „Frauenliteratur-Forschung“ ist es, zahlreiche unbeachtet gebliebene Texte von Frauen wieder entdeckt und einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt zu haben. In dieser Forschungsphase bekamen neue Zielsetzungen Kontur, die mit Kanonbildung und -revision, Fragen nach einem feministischen literaturwissenschaftlichen Theorieapparat, einer weiblichen Ästhetik<sup>6</sup> oder der Kontinuität einer weiblichen Schreibtradition verbunden waren. Die Fülle an wieder entdecktem Material als Beleg für eine intensivere

---

<sup>4</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Jutta Osinski teilt die Frauenbewegung in drei Phasen ein. Um 1970, in der ersten Phase, werden politische und ideologische Fragen in Form von Diskussionen, Protesten und Demonstrationen auch in der Öffentlichkeit verhandelt. In der zweiten Phase, schon Mitte der 70er einsetzend, wurden Institutionen mit feministischer Programmatik eingerichtet. Kennzeichnend für die dritte Phase ist nach Osinski die Ausdifferenzierung der Frauenbewegung in einerseits politisch und andererseits kulturell interessierte Gruppen. Die seit den 70er Jahren existierende Symbiose zwischen Feminismus und Theoriebildung soll angeblich mit dem Durchsetzen der Geschlechterforschung aufgelöst worden sein. Siehe hierzu Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 1995; Jutta Osinski, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, Berlin 1998; Inge Stephan und Sigrid Weigel, Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Berlin 1983.

<sup>5</sup> Lehrveranstaltungen über feministische Literaturwissenschaft und Frauenforschung waren schon in den 1980er Jahren in die Curricula fast aller Universitäten in den USA aufgenommen.

<sup>6</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Silvia Bovenschen gab in ihrem bereits 1976 erstmals veröffentlichten Text „Über die Frage: Gibt es eine 'weibliche' Ästhetik?“, der in Amerika Gegenstand heftiger Diskussionen unter feministischen Literaturwissenschaftlerinnen war, eine zurückhaltende Antwort. Da das begriffliche Erfassen eines Gegenstands „jedes Moment von Erfahrung schluckt“, weil sich der Begriff vom Gegenstand entferne, liege die Antwort nach Bovenschen in Beispielen der weiblichen Kreativität selbst und nicht in einem voreilig entworfenen Programm „feministischer Ästhetik“. Bovenschens Artikel warnte schon damals vor der Vergeblichkeit und Unergiebigkeit eines Experiments der feministischen Theoriebildung, die Qualität künstlerischer Kreativität von Frauen durch eine einfache Umwertung bzw. Aufwertung der Kunstwerke von Frauen zu beurteilen. Vgl. Silvia Bovenschen, Über die Frage: Gibt es eine „weibliche“ Ästhetik?, in: Lydia Schieth (Hg.), „Frauenliteratur“, Bamberg 1991, S. 25-31.

Schreibtätigkeit von Schriftstellerinnen, als sie in der offiziellen Literaturgeschichtsschreibung dokumentiert wurde, führte zu einer wichtigen Auseinandersetzung mit der Frage nach weiblicher Autorschaft. Die amerikanische Literaturwissenschaftlerin Elaine Showalter nannte diesen feministischen Forschungsansatz, aber auch die gesamte zweite Phase der feministischen Literaturwissenschaft, „Gynokritik“ („gynocritics“).<sup>7</sup> Im Zuge der Rekonstruktion einer weiblichen Schreibtradition wurden Schreibformen und -weisen, die in der allgemeinen Literaturtheorie als trivial eingestuft wurden oder unbeachtet geblieben waren, aufgewertet. Bei diesen Texten handelt es sich in erster Linie um Briefromane, Tagebuchaufzeichnungen, fragmentarisches und autobiographisches Erzählen. Die Aufwertung bisher disqualifizierter literarischer Textsorten stellte die feministische Literaturwissenschaft vor die Frage des methodischen Umgangs mit diesen Texten, da allgemein gültige Literaturtheorien verworfen wurden.<sup>8</sup> Die methodische Lösung der Konzeption einer weiblichen Ästhetik rüstete die feministische Literaturkritik und -wissenschaft mit einem Theorieapparat aus, welcher der Aufwertung minderwertig deklarerter Poetiken diene. Darüber hinaus ermöglichte ein feministischer Interpretationsansatz, die Doppelbödigkeit von Texten zu erfassen, in denen Einschluss- und Ausschlusserfahrungen sowie die Diskrepanz zwischen (männlichen) Weiblichkeitsrepräsentationen und realen Lebenszusammenhängen von Frauen mit in die poetologischen Konzepte einfließen. Gleichzeitig aber besiegelte gerade diese Abgrenzungsstrategie den als Resultat hegemonialer Geschlechterpolitik entlarvten Ausschluss literarischer Texte von Autorinnen aus der allgemeinen Literaturgeschichte und -wissenschaft.

Indes wurde die Frauenforschung bald auch von einem schwer zu umgehenden

---

<sup>7</sup> Siehe Elaine Showalter (Hg.), *New feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, New York 1985; Barbara Johnson, *A World of Difference*, Baltimore 1987, S. 131.

<sup>8</sup> Im anglo-amerikanischen Bereich sprach Showalter von subversiven Subtexten, Gilbert und Gubar von Palimpsesten; in der deutschsprachigen feministischen Literaturwissenschaft prägte Sigrid Weigel den Begriff des „schielenden Blicks“, Eva Meyer und Marianne Schuller forderten eine Ablösung der Sprache/Schrift von der Person (Autorin und Wissenschaftlerin gleichermaßen); Christa Bürger entwickelte ein dreistufiges Modell, mit dem die Stationen weiblicher Selbstvergewisserung erfasst werden sollten. Vor allem war es der Diskurs der Hysterikerin, der zum Musterbeispiel 'weiblichen' Schreibens avancierte. Vgl. Christa Bürger, *Leben schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990; Sandra Gilbert und Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven/London 1979; Eva Meyer, *Die Autobiographie der Schrift, Selbstthematizierung und Anti-Repräsentation*, in: Verein Sozialwissenschaftliche Forschung und Bildung von Frauen (Hg.), *Genealogie und Traditionen: Materialband 6. Facetten feministischer Theoriebildung*, Frankfurt a. M. 1990, S. 67-79; Elaine Showalter, *Feministische Kritik in der Wildnis*, in: Karen Nölle-Fischer (Hg.), *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*, München 1987, S. 49-89; Marianne Schuller, *Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren*, Frankfurt a. M. 1990; Sigrid Weigel, *Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis*, in: Stephan und Weigel (Hg.), *Die verborgene Frau*, S. 83-132.

Problem eingeholt; virulent wurde die Frage nach Einschluss- und Ausschluss sowie Universalismus und Partikularismus. Schon in den 80er Jahren vermehrten sich in Amerika die kritischen Stimmen gegenüber den zunehmend homogenisierenden Tendenzen innerhalb der feministischen Forschung. Die Kritik zielte auf unterschiedliche Ausschlüsse und ‚blinde Flecken‘. Der Vorwurf von schwarzen Feministinnen und Lesben, der so genannte weiße Feminismus nehme als Ausgangspunkt für Patriarchatskritik und die Emanzipation von Frauen ausschließlich Erfahrungen und Lebenszusammenhänge weißer westlicher, heterosexueller Mittelschichtfrauen, löst eine Überprüfung des Allgemeinheitsanspruchs aus, der sich in der Verwendung des Kollektivsingulars Frau verbarg. Ein weiterer Angriffspunkt betrifft die Bildung eines weiblichen Gegenkanons, der weder davor gefeit sei, weitere Ausgrenzungen und Hierarchisierungen herzustellen, noch könne er patriarchalische Strukturen aufweichen. Mit der Rezeption des so genannten französischen Feminismus traten die Grenzen eines eher theoriefeindlichen Diskurses, wie er von amerikanischen feministischen Akademikerinnen praktiziert wurde, noch deutlicher zum Vorschein. Die Diskurspraxis des französischen Feminismus war wegen ihrer Verschränkung mit den Theorien des Psychoanalytikers Jacques Lacan und des Philosophen Jacques Derrida sehr stark theorie-orientiert und daher auf einer abstrakt-argumentativen Ebene angesiedelt. Für die feministischen Literaturwissenschaften bekamen die Konzepte der *écriture féminine* oder des *parler femme* zentrale Bedeutung. Diese Begriffe wurden von der Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Hélène Cixous und der Philosophin Luce Irigaray geprägt, und auf Theorien und Poetiken anderer Theoretikerinnen und Schriftstellerinnen übertragen. Die *écriture féminine* erlangte als dekonstruktivistisches Mittel gegen den Phallogozentrismus einigen Einfluss. Das Konzept wurde jedoch bald als essenzialistisch kritisiert, da es angeblich ein biologistisches Konzept von Weiblichkeit propagiert.<sup>9</sup> So ist die Romanistin Galster der Meinung, der französische Differenz-Feminismus sei von Beginn an „auch im Sinne eines biologischen Essentialismus präsent“ gewesen.<sup>10</sup> Als Hauptvertreterinnen eines poststrukturalistisch beeinflussten Differenz-Feminismus werden in der Regel Irigaray,

---

<sup>9</sup> Siehe Ingrid Galster, Positionen des französischen Feminismus, in: Gnüg und Möhrmann (Hg.), Frauen Literaturgeschichte, S. 591-602. Der Essenzialismus-Vorwurf wird m.E. sehr voreilig geäußert. Schon allein die Erwähnung von (weiblichem) Körper oder biologischem Geschlecht reicht gelegentlich aus, um vor einem Rückfall in essenzialistische Denkmuster gewarnt zu werden. Wobei bei der Bewertung der *écriture féminine* vergessen wird, dass sie ein Verfahren darstellt, in dem die binäre Opposition von Geist und Körper überwunden werden sollte. Vor allem beschränkt Cixous das „Körper-Schreiben“ nicht ausschließlich auf ein weibliches Schreiben, da sie von einer Zweigeschlechtlichkeit jedes Menschen ausgeht. Siehe hierzu Hélène Cixous, Die unendliche Zirkulation des Begehrens, Berlin 1977; Dies., Weiblichkeit in der Schrift, Berlin 1980.

<sup>10</sup> Galster, Positionen des französischen Feminismus, S. 597.

Cixous und Kristeva in einem Atemzug erwähnt.<sup>11</sup>

Den in den 1980er Jahren vollzogenen Paradigmenwechsel innerhalb der feministischen Wissenschaftskritik beschreibt Lindhoff als einen Wechsel von anglo-amerikanischen zu französischen und von soziohistorischen zu poststrukturalistischen Theoriemodellen. Die deutschsprachige feministische Literaturwissenschaft hätte mit einer gewissen zeitlichen Verzögerung eine ähnliche Entwicklung durchlaufen, wie sie in den Vereinigten Staaten zu beobachten war. Als Resultat der Gender-Debatten, wie sie in Amerika seit Ende der 1980er Jahre – in anderen Länder einige Jahre später – geführt wurden, entstand ein neues Gender-Konzept, welches feministisch orientierte Wissenschaftlerinnen vor die Herausforderung stellte, ihr Verständnis von Frausein und Weiblichkeit neu zu überdenken. Die Einführung der Analysekategorie Gender in die feministische Literaturwissenschaft wird in der Regel als vorteilhaft angesehen. An dieser Stelle sei nur kurz angemerkt, dass die Kategorie Gender zum einen schon seit Jahrhunderten ein Diskussions- und Untersuchungsgegenstand der Wissenschaften ist, zum anderen bereits in den 1970er Jahren als Analysekategorie in den Literaturwissenschaften, vornehmlich in Amerika, diskutiert wurde. Auf den Neuigkeitswert der besagten Kategorie werde ich im nächsten Unterkapitel näher eingehen.

Durch die oben genannte Kritik geriet das feministische Selbstverständnis zunehmend ins Wanken. Vorangetrieben wurde dieser Prozess einerseits durch Homogenisierungs- und Abgrenzungstendenzen innerhalb feministischer Kreise. Andererseits spielten poststrukturalistische Postulate über den Tod des Subjekts, der Metaphysik und der Geschichte, Erkenntnisse der postkolonialen Studien und ferner die Einsicht, dass Gender nur ein Faktor unter vielen ist, dabei eine wichtige Rolle. Die „Existenzweise“<sup>12</sup> (Maihofer) jedes Menschen prägen Kategorien wie 'Rasse', Ethnie, Klasse und Religion ebenso. Seitdem nicht nur Gender als soziokulturelle und historisch variable Kategorie postuliert wurde, sondern auch das biologische Geschlecht und die verschiedenen Formen von Sexualität, wie sie in den Queer Studies und der Sexualforschung erkundet werden, und sogar der menschliche Körper de-naturalisiert und de-ontologisiert wurde, scheint sich im Verlauf der 1990er Jahre auch der letzte Bezugspunkt, der Feministinnen eine gemeinsame Handlungs- und Theoriebasis geboten hatte, in eine Vielfalt von diskursiven Effekten und performativen Akten aufgelöst zu

---

<sup>11</sup> Siehe z.B. ebd., S. 591-602.

<sup>12</sup> Andrea Maihofer, *Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des 'Geschlechts'*, in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt a. M. 1994, S. 236-263; Andrea Maihofer, *Geschlecht als Existenzweise*, Frankfurt a. M. 1995.

haben. Dieser Prozess initiierte die Öffnung der feministischen Theorie und Kritik für andere methodische Ansätze und Theoriekonzepte (Kulturwissenschaften, interkulturelle und postkoloniale Forschung etc.). Gegenwärtig wird Frauenforschung fast ausschließlich im Zusammenhang der Geschlechterforschung erwähnt und weiter betrieben. Die ersten Zwischenbilanzen dieser Allianz deuten auf ein zum Teil noch nicht geklärtes Kräfteverhältnis und Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf konzeptuelle und inhaltliche Fragen.

„Unter gender studies verstanden viele bis in die 90er Jahre hinein eine Forschungsrichtung, die sich in erster Linie um Frauen und deren Lebenswelten kümmerte oder bestenfalls noch das Verhältnis der Geschlechter zueinander in den Blick nahm. Eine exklusive Betrachtung der männlichen Welt unter dem expliziten Gesichtspunkt des Geschlechts findet sich selten.“<sup>13</sup>

Im zweiten Jahrtausend zeichnet sich allerdings allmählich eine gezielte Integration der Männerforschung sowie queerer Theorien in die Gender Studies ab.

Wie am Anfang dieses Kapitels dargestellt wurde, begann die Frauenforschung als Reaktion auf ein androzentrisches Unterdrückungssystem und wurde motiviert durch die Parteinahme sowie Solidarität für Ausgeschlossene. Solange Frauen Benachteiligungen erfahren und ihre Berufs- und Lebensgestaltung durch Ausschlusspraxen beeinträchtigt wird, kann die Frauenforschung ihre anfänglichen Ziele, Anliegen und Aufgabefelder nicht aufgeben. Unter Bedingungen sozialer und politischer Ungleichheit zwischen verschiedenen Geschlechtern wird auch der feministisch orientierte Flügel der Frauenforschung integraler Teil der Gender Studies bleiben. Gleichwohl wird sich die Frauenforschung innerhalb der Gender Studien auch weiterhin anderen Perspektiven und Zugängen zur Geschlechterproblematik öffnen und im Zusammenspiel mit der Männerforschung, den Gay, Lesbian und Queer Studies ihren Ort finden.

### **2.1.1. Kritikpunkte zur feministischen Wissenschaftskritik**

Im vorhergehenden Unterkapitel wurde die Entwicklung der Frauenforschung von einer sich zunächst radikal feministisch verstehenden Wissenschaftskritik hin zu einem zentralen bzw. dominanten, meist interdisziplinär angelegten Bestandteil der Gender Studies nachgezeichnet. Hervorgehoben wurden zudem entscheidende Momente, welche zur Infragestellung einiger Hauptanliegen und Annahmen der feministischen Frauenforschung führten. Die Öffnung der feministischen Frauenforschung hin zu neuen Theoriemodellen und Bündnispartner/innen, die

---

<sup>13</sup> Christian Rüter, Der konstruierte Leib und die Leibhaftigkeit der Körper. Relevanz des Körpers für eine Männer-Erforschung, in: BauSteineMänner (Hg.), Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Hamburg 3. Aufl. 2001, S. 76-107, hier S. 76.

Pluralisierung von geschlechtsspezifischen Identitätskonzepten durch die Einführung der Kategorie Gender ist die positive Wendung einer Auseinandersetzung, die durch kritisches Hinterfragen des feministischen Selbstverständnis in Gang gesetzt wurde. Im Folgenden sollen die oben angedeuteten, an die feministische Literaturwissenschaft gerichteten Kritikpunkte aufgegriffen und vertieft werden.

Ausgangspunkt sind einige Beobachtungen und Einschätzungen der Amerikanistin Renate Hof, die sie in ihrer Studie „Die Grammatik der Geschlechter“ ausführlich dargelegt hat. Die Bewertungen von Renate Hof sind nicht nur aufschlussreich für die angloamerikanischen Women's und Gender Studies, sondern bieten auch weiterführende Impulse für die Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum an.<sup>14</sup> Über das Wahrnehmen und die Beurteilung der „Vorzüge oder auch Defizite“<sup>15</sup> eines bestimmten Forschungsbereichs – in diesem Fall der Women's Studies – könnten laut Hof Verbindungen, Gemeinsamkeiten und Divergenzen zu anderen theoretischen Ansätzen hergestellt werden. Steht Hof der feministischen Literaturwissenschaft auch eher skeptisch gegenüber, so erachtet sie das Fortwirken der Frauenforschung weiterhin als unverzichtbar. Ihr Anliegen, sich mit der bisherigen Entwicklung und den Resultaten der feministischen Wissenschaftskritik kritisch auseinanderzusetzen, ist nach Hof erforderlich, um den Übergang zu den Gender Studies präziser herausarbeiten zu können. Da bei der sehr starken Rezeption der angloamerikanischen Fachliteratur über die Gender Studies in Deutschland häufig wesentliche Aspekte der Entwicklung der Geschlechterforschung vernachlässigt werden, ist es Hofs Anliegen

„zu zeigen, inwieweit das im Titel der deutschen Übersetzung von Butlers Buch formulierte 'Unbehagen der Geschlechter', [...] nicht auf einer allgemeinen theoretischen Ebene, d. h. unabhängig von gesellschaftspolitischen, sozialen und institutionellen Bedingungen diskutiert werden kann.“<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Im Gegensatz zur bulgarischen Germanistin Razbojnikova-Frateva gehe ich nicht davon aus, dass Hof die Absicht verfolgt, das Konzept Gender für die feministische Literaturwissenschaft produktiv zu machen. M.E. geht es ihr darum, das Konzept in die allgemeine Literaturwissenschaft zu integrieren, da sie der ersteren skeptisch gegenüber steht. So teile ich auch Razbojnikova-Fratevas These nicht, Hof würde die Kategorie Gender für feministische Zielsetzungen „beschlagnahmen“. Vgl. Maja Razbojnikova-Frateva, *Fiktionale Frauenbiographien in der Gegenwartsliteratur. Das Reden vom Geschlecht im Text hinter dem Text*, Berlin 2003, S. 28.

<sup>15</sup> Renate Hof, *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekatgorie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M./New York 1995, S. 30.

<sup>16</sup> Ebd., S. 8. In diesem Kontext sei auch der aufschlussreiche Artikel des Amerikanisten und Germanisten Klaus Milich erwähnt. In seinen Bemühungen das Verhältnis zwischen Postmoderne und Feminismus näher zu bestimmen, verweist er auf die Notwendigkeit, die Aufmerksamkeit auf „weitgehend übersehene [...] geopolitische [...] Bestimmungsfaktoren zu lenken, unter denen sich Moderne und Postmoderne im Wechselverhältnis mit dem Feminismus in Deutschland und den Vereinigten Staaten in je unterschiedlicher Weise etabliert haben. Aus der Berücksichtigung dieser geopolitischen Faktoren erklären sich vielfache Mißverständnisse, die sich aus der Begegnung globaler Begriffe mit lokalen Wirkungszusammenhängen

Verwarfen feministische Literaturkritikerinnen und -wissenschaftlerinnen literaturtheoretische Kenntnisse als analytisches und interpretatorisches Instrumentarium, so setzten sie laut Hof als Maßstab eine Erkenntnisstruktur an, die außerhalb der Literaturforschung vorzufinden war, nämlich die Unterdrückungs- und Ausgrenzungserfahrung von Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft. Die „Autorität der Erfahrung“ und nicht das literaturwissenschaftliche Können sollte den Interpretationen Glaubwürdigkeit verleihen. Die deutschen Literaturwissenschaftlerinnen Weigel und Stephan sprechen in diesem Zusammenhang von „Parteilichkeit“.<sup>17</sup> Aus dieser Haltung der Eingeweihten entwickelte sich Hof zufolge eine „Insider-Doktrine“. Diese sei auch in anderen marginalisierten Gruppierungen anzutreffen, wie beispielsweise in den Black Studies. Die Folgen, welche die Indienstnahme literarischer Texte für eine frühfeministische Patriarchatskritik auslöste, waren laut Hof eine Verallgemeinerung nicht nur des weiblichen, sondern auch des männlichen Geschlechts, die Reduktion des Daseins von Frauen auf Opferrollen und der Männer auf ihre dominierende Rolle im Patriarchat schlechthin. Maßgebliches Qualitäts- und Auswahlkriterium bezüglich literarischer Texte von Frauen war ihr feministischer Gehalt; es ging darum, Zeugnis abzulegen für das entrechtete weibliche Geschlecht. Die Zertrümmerung männlicher Mythen schuf, so Hof, Freiräume für Selbststilisierung und neuer Mythen – über die eigene Unschuld, das unkorruptierte Wesen und die subversive Kraft eigener künstlerischer Leistung. Auch die häufig damit einhergehende Gleichsetzung der Lebenssituation von Frauen mit Minoritäten und anderen Außenseitern ist nach Hof fragwürdig und wenig überzeugend, weil dadurch entscheidende Differenzen unterschlagen werden: Der als androzentrisch angeprangerte Universalismus habe sich in der Rhetorik der Feministinnen mit anderem Vorzeichen niedergeschlagen. Ebenso ist die immer wieder formulierte These der Frühfeministinnen über die angeblich verschwiegene und vergessene Existenz von Frauen für Hof nicht durchgängig haltbar.

Die Infragestellung des herkömmlichen Bildungskanons in der zweiten Phase der feministischen Wissenschaftskritik war nach Hof sehr erfolgreich, dennoch seien die Folgen nicht weitreichend genug gewesen. Das Versäumnis sowohl der so genannten Differenz- als auch der Egalitäts-Feministinnen sei es gewesen, die dem Ausschluss der Frauen aus bestimmten Lebensbereichen zugrunde liegende Logik nicht demaskiert und die

---

ergeben.“ Siehe hierzu Klaus J. Milich, *Feminismus und Postmoderne*, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), *Kritische Differenzen – geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Wiesbaden 1998, S. 43-73, hier S. 48.

<sup>17</sup> Vgl. Stephan und Weigel, *Die verborgene Frau*, S. 12.

Machtverhältnisse und Ausgrenzungsmechanismen nicht sachlich untersucht und offengelegt zu haben. Die notwendige Verortung eigener feministischer theoretischer Standpunkte innerhalb des literaturwissenschaftlichen Diskurses und eines breiteren gesellschaftlichen Rahmens hätten feministische Kritikerinnen unterlassen. Eine solche Verortung hätte zur Einsicht verhelfen können, dass der Angriff auf politische Machtzentren nicht nur von Feministinnen, sondern auch von anderen sozialen Bewegungen getragen werde. Der Zweifel an tradierten Literaturtheorien und die Forderung nach Reformen seien in „chaotischen Theoriediskussionen“ (de Man) geäußert worden, in denen feministische Stimmen eine unter vielen Positionen in einer Diskursvielfalt vertraten. Hof ist der Überzeugung, dass mit Hilfe des Gender-Konzepts diese Versäumnisse hätten nachgeholt werden können. Der gravierende Unterschied zwischen der Frauen- und Geschlechterforschung, den Hof zu erkennen meint, läge also darin, dass sich die Frauenforschung auf die Aufarbeitung der Differenzen zwischen den Geschlechtern und unter den Frauen beschränkt habe, während die Gender Studien bemüht seien, den (Stellen)Wert der Differenzen auszuloten.<sup>18</sup> Mit dieser Beobachtung scheint Hof die Grundannahme feministischer Patriarchatskritik zu entgleiten, denn ein wichtiger Angriffspunkt dieser Kritik ist die Herstellung von Geschlechterdifferenzen und die damit verbundenen Hierarchisierungen.

Auf einige Überlegungen von Hof zu der Kanonrevision werde ich näher eingehen, weil sie für die vorliegende Studie besonders relevant sind. Diese Überlegungen stehen im direkten Zusammenhang mit der Frage nach der Nützlichkeit des Gender-Konzepts für die Literaturwissenschaften. Es ist nicht ganz ersichtlich, ob Hof das Gender-Konzept für textanalytische Verfahren als ergiebig erachtet. Fest steht jedoch, dass es laut Hof auf institutioneller Ebene dort eingebracht werden sollte, wo der Einsatz von Autorisierungs- und Ausgrenzungsmechanismen entschieden wird. Das Gender-Konzept sollte die epistemologische Grundlage für Erklärungsmodelle bilden, um Hierarchisierungsprinzipien begreifbar zu machen. Die Entdeckung unbeachteter Literatur von Schriftstellerinnen sei erst mit der Aufnahme dieser Texte in den allgemeinen Kanon vollendet. Diese Gedanken sind nicht neu und stimmen, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit gezeigt wurde, mit Hauptanliegen

---

<sup>18</sup> In Anlehnung an das von Luise Angerer und Johanna Dorer entworfene Vergleichsschema, in dem feministische Forschung und Gender Studies kontrastiert werden, hebt Franziska Schößler folgende Unterschiede hervor: „Der Feminismus konzentriert sich also eher auf (unterdrückte) Weiblichkeit, wobei Geschlecht tendenziell als invariable Natur betrachtet wird, und er geht von einer weiblichen Identität der Frauen aus. Die Gender Studies hingegen legen den Fokus auf das soziale Geschlecht. [...] Die Gender Studies beschäftigen sich also mit Geschlecht als sozialer Konstruktion, denn es sind allen voran kulturelle Akte, die einen Mann zum Mann (eine Frau zur Frau) machen.“ Die Gemeinsamkeit zwischen Feminismus und Gender Studies ist für Schößler die „Kritik an ungleichen Geschlechterstrukturen in Gegenwart und Vergangenheit.“ Vgl. Franziska Schößler, Einführung in die Gender Studies, Berlin 2008, S. 9f. und S. 17.



der Geschlechterforschung überein. Hof ist daher der Überzeugung, dass mit dem Gender-Konzept der Brückenschlag hin zu den allgemeinen Literaturwissenschaften geschlagen und damit ein gravierendes Versäumnis der feministischen Wissenschaftlerinnen behoben werden könnte. Die von Hof geforderte gender-orientierte Analyse des Verhältnisses von Produktion, Rezeption und Auswahlverfahren bei der Kanonbildung und hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen Autorschaft und Autorität wird zwar den Entstehungskontext von Ausschlusspraktiken erläutern können. Doch zugleich wird das Problem durch wissenschaftliche Studien allein nicht gelöst werden. Versperrt sich die allgemeine Literaturwissenschaft der Einsicht, dass die Existenz einer Fülle an unbeachteter Literatur überkommene Vorstellungen von Repräsentativität und bestehende Bildungsideale unter Verdacht stellt, dann ist dieser Mangel an Bereitschaft kein wissenschaftliches, sondern primär ein Problem von Wahrnehmungs- und Verhaltensmustern, mit denen Dominanzverhältnisse festgeschrieben werden. Hof argumentiert zunächst, dass mit dem Gender-Konzept perspektivische Verengungen, die im Zuge von Partikularismus und Homogenisierungsbestrebungen entstehen, überwunden werden können. Eine gendersensible Analyse kann sicherlich geschlechtsspezifische Autorisierungs- und Ausgrenzungsverfahren offenlegen. Die aus solchen Untersuchungen gewonnenen Befunde können die Grundlage für konkrete Forderungen bilden, wie zum Beispiel nach einer Kanonrevision. In deren Folge könnte die Textproduktion von Frauen bei der Kanonbildung stärker berücksichtigt werden. Allein bei der Frage, wer diese Forderung formuliert und auf ihrer Durchsetzung besteht, werden die Grenzen der Kategorie Gender erkennbar: Der Begriff Gender zielt auf Konstruktionsmechanismen von Geschlechtlichkeit ab, nicht aber auf die Handlungsfähigkeit einer bestimmten Interessengruppe. Gender als soziales Konstrukt und Analysekategorie definiert, bietet weder eine theoretische noch eine praxisbezogene Basis für politisches Handeln. Politisches Agieren bleibt auch weiterhin an handlungsfähige Subjekte gebunden. In dem Moment, in dem Interessen und Anliegen von Frauen durch Frauen vertreten werden, handeln Frauen als Subjekte.<sup>19</sup> Dieser Konflikt, der manifest wird in der Gegenüberstellung

<sup>19</sup> Zu den zahlreichen Paradoxien, denen auch die Frauen- und Geschlechterforschung nicht zu enttrinnen vermag, gehört die Angewiesenheit auf Mechanismen, deren Funktionsweisen durch Einschluss- und Ausschlussverfahren gleichermaßen bedingt sind. Diesen Zwiespalt als Komponente eigenen Handelns und Denkens beständig kritisch zu überprüfen und mit zu reflektieren, schlägt die Rechtswissenschaftlerin Elisabeth Holzleithner vor: „Anders als über Repräsentation kann in komplexen Gesellschaften Politik nicht erfolgen, kann Recht nicht gestaltet werden. Repräsentation ist immer in der Krise und muss es zweifellos sein; das bedeutet aber nicht, dass man sie aufgeben könnte. Es bedeutet lediglich, dass das Bewusstsein der Anfechtbarkeit jeglicher Artikulation im Namen einer Gruppe präsent zu halten ist, und dass die RepräsentantInnen selbst in diesem Bewusstsein agieren.“ Elisabeth Holzleithner, *Durchquerungen. Repräsentation von Geschlecht im Rechtsdiskurs*, in: Celine Camus, Annabelle Hornung u.a. (Hg.), *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*, Königstein/Taunus 2008, S.

zwischen politischem Engagement und dem sich auch in den Gender Studies etablierten poststrukturalistischen Subjektbegriff, beschreibt Franziska Schöbner wie folgt:

„Die poststrukturalistische Wende lässt allerdings das politische Engagement, dem sich der Feminismus verschrieben hatte, zum Problem werden. Der Feminismus wollte die Frau als politische Akteurin gewinnen und bestand deshalb auf der Einheit der Kategorie 'Frau'. Der poststrukturalistische Subjektbegriff jedoch, wie ihn beispielsweise Judith Butler zu Beginn der 1990er Jahre entwickelt, scheint politischen Einsatz und das Sprechen im Namen einer Gruppe unmöglich werden zu lassen.“<sup>20</sup>

Die daraus resultierenden Debatten über Subjekt-Konzepte wurden insbesondere in der Auseinandersetzung des Feminismus mit der Postmoderne kontrovers geführt. Einige der divergierenden Positionen werden im nächsten Abschnitt vorgestellt.

### **2.1.2. Feminismus und Postmoderne**

In den nächsten beiden Unterkapiteln sollen einige zentrale Einsichten und Fragestellungen, die in Studien zur Wechselbeziehung von Feminismus und Postmoderne wiederholt auftauchen, gebündelt wiedergegeben werden. Als neurale Punkte erweisen sich einerseits Neubestimmung bzw. Negation des Subjekts, andererseits Gegenpositionen, die von so genannten Essenzialismus- und Egalitarismus-Feministinnen vertreten werden. In der Fachliteratur zu Postmoderne und Feminismus wird des öfteren Bezug auf Debatten im angloamerikanischen Sprachraum genommen, da diese wichtige Impulse und Vergleichsmöglichkeiten für akademische Diskussionen in Deutschland lieferten.<sup>21</sup> Aus diesem Grund werden einige Aspekte der in Amerika geführten Dispute auch in diesem Abschnitt Erwähnung finden.

Seit Mitte der 1980er Jahre wird die Nützlichkeit sowie die Unvereinbarkeit von feministischen Theorien und Standpunkten mit Theorien der Postmoderne diskutiert. Der in Amerika heftig geführte „Streit um Differenz“ scheint beigelegt zu sein, so bewerten es jedenfalls Hornscheidt, Jähnert und Schlichter in der von ihnen herausgegebenen Publikation über das Verhältnis zwischen Postmoderne und Feminismus, doch wirken auch nach dem mutmaßlichen Ende des Disputs die Differenzen im Stillen weiter.

Trotz der gemeinsamen Infragestellung des idealistischen, universalen metaphysischen Subjekt- Konzeptes stößt die radikale Absage der postmodernen Theoretiker/innen an das Subjekt nicht bei allen Feministinnen auf Zustimmung. Die Kernfrage ist, ob Mündigkeit,

---

202-232, hier S. 204f.

<sup>20</sup> Schöbner, Einführung in die Gender Studies, S. 15f.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), Kurskorrekturen. Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne, Frankfurt a. M./New York 1998; Hof, Die Grammatik der Geschlechter; Milich, Feminismus und Postmoderne.

Autorität und Handlungsfähigkeit ohne Subjektpositionen erworben werden können. Vor dem Hintergrund dieser Problematik stellt die Philosophin Cornelia Klinger die Frage: „Was ist der Feminismus ohne ein Subjekt Frau – also ohne eine *essenziellistische* Identitätskategorie?“<sup>22</sup>

In ihrem Streit um das Verhältnis zwischen Feminismus und Postmoderne demonstrieren die amerikanischen Philosophinnen Seyla Benhabib und Judith Butler einschlägig, wie stark sich Positionen in Bezug auf feministische Fragen polarisieren lassen. Der dialogisch-vermittelnde Ansatz von Nancy Fraser zeigt wiederum, dass auch Mittelwege begehbar sind. Im Gegensatz zu Butler sieht Benhabib einen geeigneten Verbündeten für die feministische Theoriebildung in der Kritischen Theorie und nicht in poststrukturalistischen Theorieansätzen.<sup>23</sup> Der viel beschworene Tod der Geschichte, der Metaphysik und des Menschen sind postmoderne Postulate, die laut Benhabib, da sie absolut gesetzt werden, keine fruchtbaren Prämissen für feministische Kritik und Theorien bieten würden. Der eigentliche Konfliktpunkt ist nach Einschätzung von Benhabib die Subjekt-Frage, da der Verzicht auf Subjektivität den Feminismus als solchen in Handlungsunfähigkeit versetzen würde. Benhabib plädiert für eine schwache Version der These vom Tod des Menschen<sup>24</sup>, in der das Subjekt nicht aufgegeben wird, sondern von seiner nicht hintergehbaren sozialen Verankerung aus neu bestimmt wird: „Die schwache Version dieser These würde das Subjekt im Kontext diverser gesellschaftlicher, sprachlicher und diskursiver Praktiken *situieren*.“<sup>25</sup> Die Kontextualisierung der Sozialkritik, Benhabib spricht von Situiertheit, sei jedoch ohne philosophischen Theorierahmen nicht möglich. Postmoderne Denkansätze seien nach ihrer Meinung deshalb für eine engagierte Theorie untauglich, weil sie feministische Leitvorstellungen wie „autonome weibliche Handlungsfähigkeit, weibliches

---

<sup>22</sup> Cornelia Klinger, Liberalismus - Marxismus - Postmoderne. Der Feminismus und seine glückliche oder unglückliche „Ehe“ mit verschiedenen Theorieströmungen im 20. Jahrhundert, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen, S. 18-41, hier S. 29.

<sup>23</sup> Vgl. Seyla Benhabib, Feminismus und Postmoderne. Ein prekäres Bündnis; Judith Butler, Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Frage der „Postmoderne“, beide in: Seyla Benhabib, Judith Butler, Drucilla Cornell und Nancy Fraser, Der Streit der Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1993. Siehe auch Seyla Benhabib, Selbst im Kontext, Frankfurt a. M. 1995; Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991; Nancy Fraser, Die halbierte Gerechtigkeit, Frankfurt a. M. 2001.

<sup>24</sup> Benhabib nennt die im gängigen postmodernen Diskurs verfochtene These vom Tod des Subjekts eine starke These, weil in ihr „Bedingungen der Möglichkeit normativen kritischen Denkens insgesamt“ untergraben werden. Der radikalen Absage dem Subjekt und dem Epistem der Repräsentation setzt Benhabib eine schwache Version der These entgegen, in der auf verschiedene Formen von Autonomie und Rationalität nicht verzichtet wird, wie z.B. Verantwortung, prinziporientiertes Handeln, Zurechnungsfähigkeit, Selbstreflexivität oder Lebensplanung. Die Idee einer transzendentalen Wesenhaftigkeit, die dem Subjekt-Konzept eines traditionellen, westlich geprägten Vernunftdenkens zugrunde liegt, lehnt auch Benhabib ab. Es geht der Philosophin also weder um Transzendenz noch Einheit, sondern um die Bestimmung des Subjekts über seine Verankerung in sozialen und kulturellen Kontexten. Benhabib, Selbst im Kontext, S. 235.

<sup>25</sup> Ebd.

(Selbst)wertgefühl, die Wiedergewinnung der eigenen Geschichte im Namen einer emanzipierten Zukunft und die Praxis einer radikalen Gesellschaftskritik<sup>26</sup> untergraben würden. Im Gegensatz zu Benhabibs Ausführungen versucht Butler in ihrer Theorie ohne Verankerung des Subjekts in seiner Sozietät auszukommen. Das brachte ihr oft den Vorwurf ein, soziale Konflikte und Ungerechtigkeiten aus ihren Betrachtungen auszublenden. Butlers Sprachstil und Denkart zeugen vor allem in ihren frühen Schriften von einer radikal bzw. konsequent durchgeführten Entmaterialisierung, die für empirisch ausgerichtete Theorieansätze wenige Anknüpfungspunkte bietet.<sup>27</sup> Ein leicht erkennbar sozialkritisches Vokabular vermeidet Butler, auch vertritt sie keinen innerhalb der feministischen Debatten klar identifizierbaren Standpunkt. Subjektkonstitution ist für Butler ein diskursiver und performativer Vorgang, in dem Zitate ohne Original wiederholt, Taten ohne Täter vollzogen werden. Die Macht, deren Ursprung nicht vorhanden ist, wird in Butlers Überlegungen durch repressive Mechanismen und Disziplinierungsverfahren aufrecht erhalten. Butlers Kritik an einem weiblich hypostasierten Subjekt beruht demzufolge auf ihrer Prämisse, jegliche Subjektkonstitution sei repressiv und exklusivistisch. Die Fixierung der feministischen Politik auf Identität und Repräsentation führe zur Annahme, deren Ziele nur über die Konstitution der Frau als Subjekt erreichen zu können. Repräsentationsformen sind für Butler zwangsläufig mit Mechanismen des Ausschlusses verbunden. Die feministische Identitäts- und Repräsentationspolitik übersieht nach Butler ihre eigenen repressiven Machtmechanismen. Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begehren fasst Butler als Effekte einer spezifischen Machtformation auf. Die angebliche Natürlichkeit der Kategorie des Geschlechts wird nach Butler erst durch diskursiv eingeschränkte performative Akte hervorgebracht. Der Ursprung einer Identität im Vorgesellschaftlichen und Naturhaften kann, so Butler, durch Geschlechterparodien, Travestie, Pastiche und Kleidertausch als Mythos entlarvt werden. Die feministische Politik schreibe die produzierten und einschränkenden Geschlechtskategorien nur fort, anstatt Strategien der subversiven Wiederholung bereit zu stellen. Erst die Delegitimierung der Kategorie Subjekt ermögliche neue Konfigurationen der Politik. Eine Möglichkeit für die Entnaturalisierung von Geschlechtsidentitäten sieht Butler in

---

<sup>26</sup> Ebd., S. 256.

<sup>27</sup> Die zurückhaltende Rezeption von Butlers konstruktivistischen Gender-Theorien innerhalb der Men's Studies erklären Martschukat und Stieglitz folgendermaßen: „Dies mag erstens daran liegen, dass die gegenwartsorientierte Männerforschung international und gerade auch in der Bundesrepublik sozialwissenschaftlich geprägt ist, und die von Butler postulierte Aufhebung von biologischem und soziokulturellem Geschlecht muss sich für empirisch arbeitende SozialwissenschaftlerInnen notwendig als sperrig erweisen.“ Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz (Hg.), *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt a. M. 2008, S. 44.

dekonstruktivistischen Verfahren.

Nancy Fraser konstatiert, dass Butler und Benhabib die Debatte um das Verhältnis zwischen Postmoderne und Feminismus unnötig polarisiert haben, indem sie fragwürdige Antithesen postulierten. Fraser geht davon aus, dass sich Kritische Theorie und Poststrukturalismus nicht notwendigerweise ausschließen. Die Kluft zwischen den Ansätzen ist nach Fraser so zu überwinden, dass Subjektivität als ein mit Kritikfähigkeit ausgestatteter und gleichzeitig als kulturell konstruierter Handlungsträger vorstellbar wird. Situiertere Sozialkritik, wie sie von Benhabib eingefordert wird, muss sich einer stark verdichteten Selbstreflexion, wie sie von Butler praktiziert wird, nicht entziehen. In dem Disput zwischen Benhabib und Butler wird, da schließe ich mich Fraser an, eine Diskrepanz zwischen Standpunkten forciert. Diese Polarisierung strahlt auch auf die aktuelle Geschlechterforschung aus. Sozialkritisch argumentierende und empirisch forschende Theoretikerinnen setzen Kritik bzw. Analyse mit sozialem und politischem Engagement gleich und sehen sich berechtigt, einen moralisierenden Ton anzuschlagen gegenüber Kolleg/innen, die in ihren Analysen zu Abstraktionen ohne direkte Praxisbezüge neigen. Dennoch, und das zeigt die Entwicklung einer politisch begründeten Theorie, wie der feministischen, stagnieren Theorien, die sich mit sozialer Ungerechtigkeit und diesbezüglichen Gegenstrategien beschäftigen, wenn sie nicht kritisch selbstreflexiven Klärungsprozessen unterzogen werden. In Bezug auf die Identitätsfrage schlägt Fraser vor, zunächst von der diskursiven Konstruiertheit und der Komplexität von Identitäten auszugehen, ohne diese gänzlich in Frage zu stellen. Fraser versucht die Funktionen und „Einbruchsstellen“ von Identitäten auszuarbeiten. Ihrem Modell zufolge stellen Menschen für die Identitätsbildung das Rohmaterial bereit, das je nach programmatischen Zwecken moduliert bzw. konstruiert wird. Folglich schaffen Identitäten die Basis für kollektives Handeln, können aber auch auf Grund der zweckgebundenen Konstruiertheit empfänglich für Mystifizierungen sein. Für Fraser ist dies einer der Gründe, warum Identitätskategorien sowohl der Dekonstruktion als auch der Rekonstruktion bedürfen.

Nach diesem Exkurs in den amerikanischen feministisch geprägten bzw. genderorientierten akademischen Bereich wird im Folgenden das Verhältnis von Postmoderne und Feminismus im deutschsprachigen Sprachraum beleuchtet.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Der Geisteswissenschaftler Milich, der verschiedentlich nützliche Parallelen zwischen dem angloamerikanischen und dem deutschen Feminismus zieht, ist der Meinung, dass der deutsche Feminismus, weitgehend an den Paradigmen der Kritischen Theorie orientiert, auf eine „produktive Umsetzung und Einbettung der poststrukturalistischen Kritik verzichtet.“ Diese Feststellung mag vielleicht für gesellschaftswissenschaftliche Disziplinen zutreffen. In den Kultur- und Literaturwissenschaften sind

Wenn der Versuch unternommen wird, das Verhältnis zwischen Postmoderne und Feminismus von den strittigen Punkten her zu klären, wird neben konzeptuellen Überlegungen zum Subjekt-Begriff auch eine Auseinandersetzung mit universalistisch und partikular geäußerten Ansprüchen virulent. Das zwiespältige Verhältnis zwischen Universalismus und Partikularismus, das besonders in marginalisierten Gruppen zum Streitpunkt werden kann, beschreibt die Philosophin Klinger treffend.<sup>29</sup> Sie ist der Auffassung, dass der Feminismus befangen bleibt in der Doppelstrategie der Zurückweisung des Universalismus und der Aufwertung der eigenen Partikularität durch Selbstbenennung. So sehr die postmoderne Universalismuskritik die feministische Entlarvung einer männlich geprägten Universalität unterstützt, verstärkt die Allianz mit der Postmoderne gleichzeitig essenzialistische Tendenzen durch die Festlegung des Feminismus auf eine Gegenposition. Die sich aus der Opposition zwischen ergebenden Differenzen stehen m.E. in Relation zu der kritisierten Normativität, auch wenn diese Gegenpositionierungen von einigen Feministinnen als souveräne Autodeskription verstanden werden möchten. Klinger hält einen eingeschränkten Universalitätsanspruch, der auch eine universale politische Dimension beinhalten sollte, für unabdingbar, wenn das hierarchische und asymmetrische Geschlechterverhältnis umgestaltet und die Vorherrschaft des männlichen Geschlechts beendet werden soll. Offen bleibt in Klingers Ausführungen, auf welchen Prämissen diese „gewisse“<sup>30</sup> Universalität beruht. Möglich wäre meiner Ansicht nach, von einem Minimalkonsens über jene Forderungen auszugehen, die aus feministischer Sicht in der gegenwärtigen Situation unverzichtbar sind. Wie schon früher bemerkt, löste die Kritik an einer vereinheitlichenden Kategorie Frau, wie sie von queeren, lesbischen, schwarzen oder dekonstruktivistischen Theoretikerinnen geäußert wurde, die Frauenbewegung in viele einzelne Gruppen auf, die sich zum Teil mit anderen Marginalisierten verbündeten. Diese Zersplitterung der Frauenbewegung wird von einigen feministischen Theoretikerinnen als eine Gefahr angesehen, da keine einheitlichen Zielstellungen mehr verfolgt werden können und die „Balkanisierung“<sup>31</sup> der Frauengruppen, so ein Gedanke von Fraser, zur Entschärfung und Wirkungslosigkeit ihres politischen Engagements führt. Angesichts der fortbestehenden Marginalisierung und Diskriminierung von Frauen besteht allerdings auch weiterhin Handlungsbedarf. In der Auflösung der Kategorie Frau oder gar Geschlecht sehen einige

---

poststrukturalistische und postmoderne Theorien längst unverzichtbarer Bestandteil des Analysearsenals. Vgl. Milich, *Feminismus und Postmoderne*, S. 68.

<sup>29</sup> Klinger, *Liberalismus - Marxismus - Postmoderne*, S. 18-41.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Fraser, *Die halbierte Gerechtigkeit*, S. 270.

praxisorientierte und empirisch forschende Theoretikerinnen die Gefahr, dass Frauen Handlungsmöglichkeiten entzogen werden und gesellschaftsveränderndes Potenzial paralytisch werde.<sup>32</sup> Unter den Bedingungen zunehmender Fragmentierung von Gruppen und dem Auseinanderbrechen gemeinsam anvisierter Zielvorstellungen gestaltet sich allerdings die Suche nach einem Minimalkonsens umso komplizierter und aufwendiger.

Ein weiterer, häufig hervorgehobener Aspekt der Debatten über den postmodernen Feminismus ist die frappante Kluft zwischen Theorie und Praxis. Weniger Bedenken im Umgang mit dekonstruktivistischen oder auch anderen poststrukturalistischen Analyseverfahren äußern Wissenschaftlerinnen, die in geisteswissenschaftlichen Disziplinen verankert sind. Fachbereichen wie den Literaturwissenschaften, deren Untersuchungsgegenstand fiktionale Gestaltung ist und nicht soziale Tatbestände, die mithilfe empirischer Untersuchungen ermittelt werden, bleibt von vornherein der Balanceakt zwischen Theorie und Praxis erspart.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Vor demselben Hintergrund der Auflösung des Subjekts, die eine Politik im Namen der Frauen suspendiert und damit die soziale Problematik der Frauen ins gesellschaftliche Abseits verdrängen würde, sehen Sabine Lang und Birgit Sauer in der Ausformulierung eines „temporären Universalismus“ die Grundlage für eine vorrangig praxisorientierte feministische Theorie. Siehe Sabine Lang und Birgit Sauer, Postmoderner Feminismus und feministische Praxis, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen, S. 74-92. Dass in den Beiträgen zum Geschlecht als sozialer und kultureller Konstruktion verschiedene Konzeptionen von Subjekt verhandelt werden, sieht Gesa Lindemann der Tatsache geschuldet, dass die Arbeiten einerseits aus der Ethnosoziologie und andererseits aus der Theorietradition des Poststrukturalismus stammen. Da sich die Analysen in den beiden Bereichen auf verschiedene empirische Felder beziehen, wurde in der Ethnosoziologie das Konzept eines strategisch handelnden Subjekts entworfen, während sich in poststrukturalistischen Theorien das Subjekt in einem subjektivierten Signifikationsprozess auflöst. Die Umdeutung von Butlers Subjekt-Konzept, so Lindemann, variiere je nach Gegenstandsgebiet. Siehe Gesa Lindemann, Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion, in: Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen, S. 115-146. Im Diskurs über das postmoderne Subjekt handele es sich nach Gudrun-Axeli Knapp um die Thematisierung folgender Themenfelder: Philosophie und Epistemologie; Psychoanalyse und Soziologie. Knapp steht dem postmodernen Subjekt mit seiner pluralistischen Persönlichkeit skeptisch gegenüber. Außerdem sei die Dezentrierung des Erkenntnissubjekts keine Errungenschaft der Postmoderne, sondern wäre schon in der Moderne angedacht worden. Anstelle einer postmodernen Subjekttheorie sieht Knapp, ähnlich wie Benhabib, einen geeigneteren Anknüpfungspunkt für feministische Theorien in der Kritischen Theorie. Siehe Gudrun-Axeli Knapp, Postmoderne Theorie oder Theorie der Postmoderne?, in: Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), Kurskorrekturen, S. 25-69.

<sup>33</sup> Sabine Lang und Birgit Sauer kommen zur Feststellung, die postmoderne feministische Theoriediskussion würde noch nicht überwundene Diskriminierung gegenüber Frauen unberücksichtigt lassen. Der Theoriediskurs sei zu akademisch und müsste wieder zurückfinden in soziale Wirklichkeiten und auf Phänomene wie Marginalisierung, Unterdrückung, Ausbeutung, Stigmatisierung, Benachteiligung von Frauen im Erwerbsleben und Remaskulinisierung staatlicher Administrationen gezielter eingehen. Prozesse wie die Spaltung zwischen Theorie und Praxis oder die „Auflösung“ von handelnden Subjekten in postindustriellen Systemen hätten Entgeschlechtlichung und Entpolitisierung zur Folge. Siehe Sabine Lang und Birgit Sauer, Postmoderner Feminismus, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen. Knapp entdeckt in der postmodernen Affinität für kulturelle Differenzen gleichzeitig eine Indifferenz gegenüber sozialen Ungleichheiten. Postmoderne kulturelle Strömungen würden Ungleichheit, Gewalt und Unterdrückung lediglich „entproblematizieren“ und „entnennen“. Ähnlich wie Nancy Fraser verlangt sie, kulturellen Differenzen und sozialen Ungleichheiten in gleichem Maße nachzuspüren. Siehe Knapp (Hg.), Kurskorrekturen. Im Gegensatz zu den kritischen Stimmen zum Verhältnis von Praxis und Theorie sieht Isabell Lorey die Theorie in enger Anbindung an die Praxis. Theorie sei Praxis. In starker Anlehnung an Butler spricht sie sich gegen feministische Identitätspolitik aus, da jedes Beharren auf

Als hinderlich für ausstehende Klärungsprozesse wird zudem der allzu schnell vermutete Essenzialismus-Verdacht angesehen. Das gelte vor allem, wenn Wissenschaftler/innen dem postmodernen Denkansatz kritisch gegenüberstehen und definitivische Aussagen über das Individuum nicht allein mit seiner Abhängigkeit von gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Diskursmächten begründen, sondern sie auch auf anthropologische Erkenntnisse stützen. So beschreibt die Philosophin Hilge Landweer die lähmende Wirkung des manchmal eifertig unterstellten Ideologieverdachts folgendermaßen:

„‘Naturalismus’, ‘Ontologisierung’, ‘Essentialismus’ und ‘Biologismus’ sind in der Abwehr derartiger normativer Implikate nicht nur zu unausgewiesenen, austauschbaren Etiketten geworden, sondern sie fungieren inzwischen geradezu als Denkverbote. Jeder Versuch, anthropologische Konstanten auch nur als Grenzwerte für Transformationsprozesse zu bestimmen, jeder Versuch zu reflektieren, was es für Menschen bedeutet, sich wie Tiere fortpflanzen zu müssen (wenn sie sich denn überhaupt fortpflanzen wollen), und jeder Versuch, die Geschlechterdifferenz philosophisch zu reflektieren, ohne sie vorab als reines Konstrukt zu setzen, kann damit bereits unter Ideologieverdacht gestellt werden.“<sup>34</sup>

Diskussionsgegenstand sind ebenfalls die oft konträren Bewertungen von Ordnungsschemata und Begriffsverwendung im wissenschaftlichen Diskurs. Einige Theoretiker/innen bezeichnen

---

autonomen, kohärenten, wesenhaften Subjekten zu erneuten Festschreibungen führen würde. Siehe Isabell Lorey, Dekonstruierte Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Theorie, Praxis und Politik, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen, S. 93-114. Die positive Reaktion auf diskursive Subjektkonzepte ist u.a. einem neuen Politikverständnis geschuldet. So versteht beispielsweise Sabine Hark Geschlechterparodie, wie sie in der ästhetischen Praxis innerhalb der Schwulen- und Lesben-Szene praktiziert wird, als politisches Handeln. Siehe Sabine Hark, Parodistischer Ernst und politisches Spiel, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen, S. 115-139; Regina Becker-Schmidt ist der Auffassung, dass zwischen den diskursiven Idealen, wie Partnerschaften in Lebensgemeinschaften aussehen sollten, und den Gepflogenheiten in der Alltagsroutine eine große Diskrepanz herrsche. Siehe Regina Becker-Schmidt, Trennung, Verknüpfung, Vermittlung. Zum feministischen Umgang mit Dichotomien, in: Knapp (Hg.), Kurskorrekturen, S. 84-125. Ina Wagner weist in ihrem Artikel über feministische Technikkritik und Postmoderne auf die Gefahren der Grenzverwischung zwischen Realität und Simulation hin, die Parallelen zu der Abgeschlossenheit von Labors aufweist. Die Distanz zum gelebten Leben erlaube ein Spiel, in dem die außerhalb des Labors geltenden sozialen Normen aufgehoben seien. Vgl. Ina Wagner, Feministische Technikkritik und Postmoderne, in: Ilona Ostner und Klaus Lichtblau (Hg.), Feministische Vernunftkritik. Ansätze und Traditionen, Frankfurt a. M./New York 1992, S. 147-163. Über die Vorteile von Informatik und Technik für Frauen siehe Heidi Schelhowe, Informatik, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 207-216.

<sup>34</sup> Hilge Landweer, Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der *sex/gender*-Debatte, in: Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen, S. 147-207, hier S. 147. Andrea Maihofer sieht mit der Trennung zwischen *sex* und *gender* eine Vernachlässigung der körperlich-leiblichen Komponente des Geschlechts, weil mit jedem Versuch der Rekonstruktion von Mann- und Frausein, als einer konkreten Existenzweise, eine Gefahr der (Re)Ontologisierung und (Re)Naturalisierung des Geschlechts verbunden wird. Derartige Abwehrhaltungen führten, so Maihofer, lediglich zu Verkürzungen und Tabuisierungen. Knapp beklagt, der Essenzialismus-Verdacht beruhe auf einer Pauschalisierung, die alle mit den Kategorien Männer und Frauen operierenden feministischen Diskurse gleichermaßen trifft und somit einer Entdifferenzierung der feministischen Diskurspraxis Vorschub leiste. Siehe Andrea Maihofer, Geschlecht als hegemonialer Diskurs, S. 236-263; Gudrun-Axeli Knapp, "Hunting the dodo: Anmerkung zum Diskurs der Postmoderne, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen, S. 195-228.



diese als notwendige Orientierungshilfen für das menschliche Denken und postulieren die Unmöglichkeit, Klassifizierungssysteme abzuschaffen. Die andere Position konnotiert dergestalt Systeme und Ordnungen ausschließlich negativ. Hier wird auf der Dekonstruktion jedweder Ordnung, Oppositions- und Begriffsbildung insistiert, da jede systemische und begriffliche Fixierung nicht als stabilisierender, sondern als repressiver Faktor angesehen wird.<sup>35</sup> An dieser Stelle sei nur angemerkt, dass bestehende stabile Ordnungssysteme eine Voraussetzung für angewandte Dekonstruktion sind. Selbst Jacques Derrida, der Konstrukteur des inzwischen inflationär gebrauchten Begriffs, lehnt weder Ordnungsschemata noch Rahmenbildungen ab. Eine andere Frage wäre, ob Gesellschaften ohne Stabilität auskommen können und ob Stabilität ohne Ordnungsraster erzeugt werden kann. Anschließend an die Tendenz, bestimmte gesellschaftliche Parameter in wissenschaftlichen Diskursen vornehmlich negativ zu konnotieren, bemerkt die Soziologin Ursula Pasero, dass in den jüngeren Arbeiten in der Frauen- und Geschlechterforschung die Betonung auf dem Zwang und der Repression sozialer Formen liegt sowie deren negativen Auswirkungen überwiegend für Frauen. Berücksichtigt werde dabei nicht, dass sich im Zuge eines umfassenden sozialen Wandels alternative, plural nebeneinander bestehende Lebensformen entfaltet hätten.<sup>36</sup>

Eine weitere Beobachtung bezieht sich auf die vermeintlichen Gefahren eines inflationär geforderten und oft oberflächlich praktizierten interdisziplinären Forschungsansatzes. In ihrem Buch „Excitable Speech. A Politics of the Performative“ legt Butler die im Rechtsdiskurs verankerte Gewalt und deren verletzendende Effekte offen. Die Rechtswissenschaftlerin Susanne Baer verweist in ihrer Studie über das transdisziplinär erarbeitete Rechtsverständnis der amerikanischen Rhetorikprofessorin und Philosophin auf

---

<sup>35</sup> Erwähnenswert erscheinen mir in dieser Hinsicht die Überlegungen der Geisteswissenschaftlerin Käthe Trettin über die Anwendung des Begriffs *Kategorie* des Geschlechts im feministischen Diskurs. Da der Begriff der Kategorie als Ordnungsschema der Aussagen über die Welt und die Dinge sowie der empirischen Welt in der klassisch metaphysischen Tradition stehe, sei auch der feministische Diskurs, der sich dieser Termini bediene, dieser Denktradition verpflichtet. Trettin ist der Ansicht, dass die feministische Wissenschaft keiner Geschlechterkategorisierung bedarf, da es nicht um die Etablierung einer Wissenschaft, sondern um kritisches Denken und Handeln gehe, das sich aus der Lebenspraxis und deren Pragmatik ergebe. Siehe Käthe Trettin, Braucht die feministische Wissenschaft eine „Kategorie“?, in: Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen, S. 208-235. Susanne Herbrand verweist auf eine Überlegung von Eva Meyer, die für ein heterarchisches Prinzip plädiert, das in der abendländischen Kultur zugunsten des hierarchischen verdrängt wurde. Meyer weist darauf hin, dass in den biblischen Schöpfungsmythen das hierarchische und heterarchische Prinzip nebeneinander bestehen. Dabei greift Meyer auf eine Einteilung zurück („elohistischer“ und „jahwistischer“ Mythos“), die allerdings theologisch umstritten ist. Meyer ist der Meinung, dass eine fehlende Vermittlung zwischen den beiden Prinzipien die Geschlechterverhältnisse in starren Oppositionen verharren lässt. Siehe hierzu Susanne Herbrand, Geschlechterdiffer(...): e/ä, in: Susanne Herbrand und Sandrina Khaled, Geschlechterdifferenz. Zur Feminisierung des philosophischen Diskurses, Pfaffenweiler 1994, S. 57-87.

<sup>36</sup> Vgl. Ursula Pasero, Geschlechterforschung revisited: konstruktivistische und systemtheoretische Perspektiven, in: Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen, S 264-289.

das innovative Potenzial eines fremden und unbefangenen Blickes für einen feministisch engagierten Rechtsdiskurs im deutschsprachigen Raum hin. Gleichzeitig weist Baer nach, dass Butler auf Grund mangelnder Fachkenntnis und einem ausschließlich repressiven Verständnis des Rechtssystems gefährliche Verkürzungen und Mystifizierungen vornimmt. Neben den durchaus positiven Anregungen der Arbeiten zum Rechtsverständnis, die aus anderen Disziplinen stammen, ist nach Baer nichtsdestoweniger zu klären, wie viel Detailkenntnis einer Materie für eine transdisziplinäre Arbeit gefordert werden muss.<sup>37</sup> Hinweise auf solche Grenzen interdisziplinären Arbeitens sind ernst zu nehmen, allerdings ist die Geschlechterforschung als Querschnittsmaterie auf transdisziplinäres Forschen angewiesen. Da in den Gender Studies die Vorteile und Nachteile der plural konzipierten wissenschaftlichen Ansätze immer wieder von neuem bedacht werden, komme ich auf diese Problematik noch weiter unten zu sprechen.

### **2.1.3. Der gordische Knoten: Gleichheit oder Differenz?**

Ein Dauerdilemma, mit dem sich die Frauenforschung auch im Rahmen der Gender Studies weiter beschäftigt, ist mit der Frage nach Gleichheit und Differenz verknüpft.

Die divergierenden Interpretationsansätze von so genannten Essenzialistinnen und Egalitaristinnen werden im Folgenden näher erörtert. Da die amerikanische Politologin Fraser die Hintergründe und Ausrichtungen beider Ansätze sehr treffend schildert, werde ich mich dabei vorwiegend auf ihre Beobachtungen und Vorschläge zur Überwindung dieser Kluft stützen. Die virulentesten Probleme, die Fraser in ihrer Analyse konturiert, ergeben sich aus dem Dilemma der Umverteilung und Anerkennung. Für Fraser ist Gender, ebenso wie 'Rasse', zugleich eine politisch-ökonomische und eine kulturell-evaluative Differenzierung. Bei dem Umverteilungs-Anerkennungs-Dilemma stellt sich die Frage, wie Feministinnen einerseits für die Aufhebung von gendertypischen Differenzierungen eintreten können, um auf der Basis von Gleichheit eine sozial gerechte Verteilung von Ressourcen zu fordern, und gleichzeitig für die Aufwertung weiblicher Besonderheit kämpfen können, um das androzentrische Prinzip nicht weiter aufrecht zu erhalten. Sowohl bei einem differenziellen als auch bei einem egalitaristischen oder universalistischen Ansatz geht es zunächst darum, dass Frauen und Männer in den verschiedenen Lebensbereichen Chancengleichheit erfahren. Die Egalitaristinnen fordern eine Gleichbehandlung von Geschlechtern, mit der Begründung, alle

---

<sup>37</sup> Vgl. Susanne Baer, *Inexcitable Speech*. Zum Verständnis von „Recht“ im postmodernen Feminismus am Beispiel von Judith Butlers „Excitable Speech“, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), *Kritische Differenzen*, S. 229-252.

Differenzen seien nur konstruiert und historisch variabel, während die Differenzialistinnen auf Anerkennung und Berücksichtigung frauenspezifischer Anliegen in politischen und wirtschaftlichen Konzepten bestehen. Sie sehen eine Angleichung der Geschlechter lediglich als Anpassung der Frauen an ein männliches Prinzip, das als allgemein menschliches vorausgesetzt wird. Fraser ist der Meinung, dass beide Standpunkte mit überzeugenden Argumenten aufwarten können. Die Vertreterinnen des Differenz-Feminismus konnten laut Fraser nachweisen, dass Gleichheitsstrategien auf dem Arbeitsmarkt, in der Wissenschaft und Forschung erstrangig auf die Anpassung von Frauen an die vorgefundenen, männlichen Normen hinausliefen. Frauenspezifische Bedürfnisse und Lebenszusammenhänge seien bei dem Einschluss der Frauen in ihnen bisher mühsam oder gar nicht zugängliche Bereiche nicht gebührend berücksichtigt worden. Die Vertreterinnen des Egalitäts-Feminismus konnten wiederum überzeugend darlegen, so Fraser, dass ein Beharren auf Differenz essenziellistische Vorstellungen von Weiblichkeit und traditionelle Geschlechterstereotypen festschreibt.<sup>38</sup> Für die Infragestellung feministischer Postulate in den 1980er Jahren seitens der Lesben, Schwulen und nicht weißen, nicht-westchristlich sozialisierten Frauen sieht Fraser beide Strömungen des Feminismus verantwortlich. Beide Seiten hätten es verpasst, Differenzen unter Frauen wahrzunehmen. Laut Fraser sei für die Überwindung der geschilderten Pattsituation die Einsicht notwendig, dass soziale Ungerechtigkeit und kultureller Androzentrismus gleichzeitig bekämpft werden müssten. Seit der Erkenntnis, dass die Kategorie Gender mit anderen Achsen der Hierarchie verschränkt sei, und der Bereitschaft von Feministinnen Allianzen mit anderen theoretischen Positionen und marginalisierten Gruppen einzugehen, wäre in Amerika, so Fraser, die Identitätsfrage und die Praktikierbarkeit einer radikalen Demokratie immer offensiver in den Vordergrund gerückt. Auch in Bezug auf

---

<sup>38</sup> Zur Behebung von ungerechten gesellschaftlichen Verhältnissen werden laut Fraser zwei Gegenmaßnahmen aktiviert, die affirmative und die transformative. Die affirmative Maßnahme will ungerechte Folgewirkungen beheben und die Voraussetzungen dieser Verhältnisse neu strukturieren. Auch die affirmative Maßnahme gleicht ungerechte Folgewirkungen aus, aber ändert den zugrunde liegenden Rahmen nicht. Vgl. Fraser, *Die halbierte Gerechtigkeit*, insbesondere S. 46-66. Fraser teilt die feministische Debatte in drei Phasen ein. In der ersten Phase (1960 bis Mitte der 80er), läge der Schwerpunkt auf der Geschlechterdifferenz, in der zweiten Phase (Mitte der 1980er bis frühe 90er) wäre es zu einer Akzentverschiebung im Umgang mit Differenzen unter Frauen gekommen. Die dritte Phase, die bis heute anhielte, konzentrierte sich auf mehrere, sich überschneidende Achsen der gesellschaftlichen Hierarchie (Gender, 'Rasse', Klasse, Ethnizität, Alter, Religion). In der ersten Phase seien gleichheitsorientierte und differenzorientierte Feministinnen wichtige Gegenspielerinnen gewesen, denn die Egalitäts-Feministinnen hätten in der Geschlechterdifferenz ein Instrument und ein künstliches Produkt männlicher Herrschaft gesehen. Aus dieser Erkenntnis sei die Forderung nach Gleichberechtigung entsprungen. Vertreterinnen des Differenz-Feminismus (auch kultureller Feminismus genannt) hätten die Gleichheitsperspektive als androzentrisch und opportunistisch abgelehnt und dagegen die Anerkennung von Differenzen und die Aufwertung von Weiblichkeit eingeklagt. Die Infragestellung des Differenz-Feminismus wäre in den 1980er Jahren von Lesben und nicht-weißen, nicht-westchristlichen Frauen gekommen. Vgl. ebd. insb. S. 251-273.

die Identitätspolitik beobachtet Fraser zwei Tendenzen. Eine Form des Anti-Essenzialismus behandle alle Identitäten und Differenzen unterschiedslos als repressive Fiktionen. Eine andere Strömung, erkennbar in einigen Spielarten des Multikulturalismus, setzt sich für die Anerkennung aller Identitätsformen und Differenzen ein. Fraser ist der Auffassung, dass beide Tendenzen die Politik der Anerkennung von der Politik der Umverteilung trennen. Sowohl Anti-Essenzialist/innen als auch Multikulturalist/innen befassen sich ausschließlich mit den Ungerechtigkeiten, die als Folge fehlender kultureller Anerkennung entstehen. Beide würden jene Ungerechtigkeiten vernachlässigen, die aus politisch-ökonomischen Verteilungsungleichheiten resultierten. Von der Dringlichkeit eines dritten Weges überzeugt, stellt Fraser die These auf, dass kulturelle Differenzen sich nur frei entfalten können und demokratisch abgesichert sind, wenn für soziale Gleichheit gesorgt werde.

So wie die Amerikanistin Hof sahen auch viele andere feministische oder gendersensible Wissenschaftlerinnen in der Geschlechterforschung einen Hoffnungsschimmer. Fundierte Thesen, wie sie die Soziologin Ursula Pasero aufstellte, dass nämlich auch die Geschlechterforschung mit einer vertrackten Mischung von Gleichheitsforderung und Differenzbehauptung zwischen Frauen und Männern konfrontiert ist, dämpften zunächst die optimistische Aufbruchstimmung.<sup>39</sup> Jedoch zeichnen sich immer mehr Ansätze ab, in denen vor allem von jüngeren Wissenschaftler/innen versucht wird, vermittelnde Positionen herauszuarbeiten. Einige Beispiele finden sich unter den queeren Theoretiker/innen. In der Frauenforschung, wie sie sich gegenwärtig innerhalb der Geschlechterforschung darstellt, besteht eine Spannung zwischen ausschließlich feministisch argumentierenden Wissenschaftlerinnen, deren Augenmerk primär auf Einschränkungen gerichtet ist, die Frauen durch soziale und politische Praktiken erleben. Auf der anderen Seite untersuchen ausschließlich genderbezogen argumentierende Forscherinnen vermehrt alternative Lebensformen, multiple und flexible Geschlechtsidentitäten mit ihren Implikationen für die Neuordnung der Geschlechterverhältnisse.

Ein anderer, viel versprechender Ansatz, der nicht direkt aus der Debatte um

---

<sup>39</sup> Ebenfalls verweist Pasero darauf, dass die Forderung nach Gleichheit aller Menschen neben der koexistierenden Ungleichheit zwischen den Geschlechtern den paradoxen Kanon des 19. Jahrhunderts ausmachte. Vgl. Pasero, *Geschlechterforschung revisited*. Weitere Anmerkungen zu dem Verhältnis Egalitarismus und Essenzialismus in Amerika siehe Lennox, *Feministische Aufbrüche*. Impulse aus den USA; Hof, *Die Grammatik der Geschlechter*; in Frankreich: Galster, *Positionen des französischen Feminismus*, S. 591-602. Vgl. auch Sabine Lang und Birgit Sauer, *Postmoderner Feminismus und politische Praxis*, in: Hornscheidt, Jähnert und Schlichter (Hg.), *Kritische Differenzen*, S. 74-92; Hildegard Maria Nickel, *Sozialwissenschaften*, S. 130-141; Susanne Baer, *Rechtswissenschaften*, S. 155-168; Hilge Landweer, *Philosophie*, S. 231-246; alle in: von Braun und Stephan (Hg.), *Gender Studien. Eine Einführung*; Elisabeth Klaus, *Die Konstruktion von Geschlecht im medialen Diskurs*, in: Ingrid Bauer und Julia Neissl (Hg.), *Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*, Innsbruck 2002, S. 67-80.

Gleichheit und Differenz hervorgegangen ist, und dennoch für einen konstruktiven Umgang mit der oben geschilderten Problemlage nützlich sein kann, wird mit dem Begriff der Intersektionalität umschrieben. Dieses Konzept entstand in den 1980er Jahren als Reaktion auf die Kritik der Black Feminists, in den Vereinigten Staaten würden feministisch geprägte Akademikerinnen die Kategorie 'Frau' ausschließlich mit Erfahrungen weißer Mittelschichtfrauen füllen. Der intersektionale Ansatz wird in den jüngsten Untersuchungen auch im deutschsprachigen Raum erweitert und extensiv in gender-orientierten Gesellschaftsanalysen angewandt. Die Methode ist zunächst durch den Versuch gekennzeichnet, Differenzen innerhalb einer Genus-Gruppe, aber auch Unterschiede zwischen verschiedenen geschlechtsspezifischen Gruppen theoretisch zu erfassen. Damit wird also zunächst der Forderung nach der Anerkennung von Differenzen Rechnung getragen. Ein Anliegen des Intersektionalitätskonzeptes ist es, Ungleichheitsrelationen innerhalb eines gesellschaftlichen Systems herauszuarbeiten.<sup>40</sup> Damit wird der Forderung nach Gleichheit mit der Frage nach den Bedingungen, der Erzeugung und den Funktionsweisen von Ungleichheitsverhältnissen begegnet.

Da der intersektionale Ansatz im Abschnitt zu den aktuellen Tendenzen der Geschlechterforschung (vgl. 2.2.4) genauer erläutert wird, sollte er im Zusammenhang der Diskussion um Gleichheit und Differenz nur als ein mögliches Lösungsmodell benannt werden.

## **2.2. Geschlechterforschung im Schatten der Vorläuferin**

Lag der Akzent bisher überwiegend auf der Entwicklung, den Erkenntnissen und Dilemmata der Frauenforschung, sollen in diesem Unterkapitel Zielsetzungen, Aufgabenbereiche und der Untersuchungsgegenstand der Geschlechterforschung dargestellt werden. Zunächst soll auf die Schwierigkeiten aufmerksam gemacht werden, die in diesem Forschungsbereich bei der Suche nach adäquaten Begriffen für komplexe und unterschiedlich eingeordnete und bewertete Erscheinungen existieren. Zudem werden die Binnendifferenzen und die noch auszuräumenden konzeptionellen Fragen und Konflikte innerhalb der Geschlechterforschung erläutert. Abschließend folgt ein Blick auf aktuelle Tendenzen der Gender Studien.

---

<sup>40</sup> Siehe hierzu u.a. Brigitte Aulenbacher und Birgit Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs, Wiesbaden 2009. Cornelia Klinger und Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz, Münster 2008.

### 2.2.1. Begriffe als Störfaktoren

Für die Entstehung der Geschlechterforschung, wie sie seit dem Ende des 20. Jahrhunderts betrieben wird, bildete die Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht eine wichtige Voraussetzung.<sup>41</sup> Die aktuellen Geschlechterdiskussionen können auf einen Vorlauf von einigen Jahrhunderten zurückblicken. Das Neuartige der seit den 1980er Jahren geführten Debatten über Geschlechterdifferenzen, Geschlechtsidentitäten und Geschlechterverhältnisse ist die Erkenntnis, dass Gender eine sozio-kulturelle und historisch variable Kategorie ist. Wichtige Impulse und Einsichten über die Mannigfaltigkeit von Gender-Systemen in verschiedenen Gesellschaften, insbesondere derer außerhalb des westlich-christlichen Kulturkreises, brachten Disziplinen wie die Anthropologie und Ethnozoologie ein. Das von der amerikanischen Anthropologin Gayle Rubin ausgearbeitete Sex/Gender-System<sup>42</sup> war für die Geschlechterstudien, insbesondere für die Queer Studies, nützliches Instrumentarium und wesentlicher Ausgangspunkt gleichermaßen. Joan W. Scott, eine der prominentesten Vertreterinnen der historischen Geschlechterforschung, entwickelte ein Konzept der Kategorie Gender, mit dem sie theoretische und methodische Grundlagen für die Weiterentwicklung einer Frauengeschichte hin zu einer gendersensiblen Historiographie schuf. Trotz der in den 1980er Jahren bestehenden Methoden- und Theorievielfalt herrscht unter Theoretiker/innen und Wissenschaftler/innen Einigkeit hinsichtlich der Prämisse, dass soziales und biologisches Geschlecht von einander zu unterscheiden seien. Bereits Ende der 1980er Jahre wurde das Sex/Gender-System einer kritischen Befragung unterzogen. Neben poststrukturalistischen und queeren Theorien bekräftigten auch neue Erkenntnisse auf den Gebieten der Kommunikationstechnologie, Medizingeschichte, den Neuro- und Biowissenschaften, der Soziogenetik oder Sexualitätsforschung die Annahme, auch das biologische Geschlecht und der menschliche Körper überhaupt seien Bestandteil und Ergebnis konstruktiver Praxen. Angesichts des biologischen Determinismus, der zu diesem Zeitpunkt in der Evolutionspsychologie aktiviert wurde, äußert sich Joan W. Scott skeptisch gegenüber der Nützlichkeit der Kategorie Gender:

„what I wish to argue [...] is that gender may no longer be the useful category it once was, not because the enemy has prevailed, but because it does not have the power to do the work we need it to do now.“<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> Da der Unterschied zwischen den Begriffen Sex und Gender, die Schwierigkeit, den Begriff Gender in die deutsche Sprache zu übertragen, sowie die etymologischen Wurzeln der Wörter Gender oder Geschlecht schon ausführlich erläutert wurden, verzichte ich in diesem Abschnitt auf eine Wiederholung.

<sup>42</sup> Vgl. hierzu Gayle Rubin, *The traffic in women. Notes on the „political economy“ of sex*, in: Rayner R. Reiter (Hg.), *Toward an anthropology of women*, New York 1975, S. 157-210.

<sup>43</sup> Joan W. Scott, *Millennial Fantasies. The Future of the „Gender“ in the 21<sup>st</sup> Century*, in: Claudia Honegger und

Durch die Trennung des biologischen vom sozialen Geschlecht wurde in der Gender-Forschung die Rede vom menschlichen Körper vermieden, um einen Essenzialismusverdacht abzuwenden. Eine der „Tücken“<sup>44</sup> der Kategorie Gender liegt gerade in diesem „Denkverbot[...]“<sup>45</sup> begründet. Mit der Einführung des Begriffs Gender sollte die auf biologischen Geschlechtsunterschieden beruhende Festlegung von gesellschaftlichen Rollen aufgehoben und ihrer Wirkungsmacht beraubt werden. Laut Scott wurde in Folge der Trennung zwischen Sex und Gender der physische vom sozialen Körper abgekoppelt. Scott ist der Auffassung, dass der feministische Widerwille gegenüber dem biologischen Geschlecht als Untersuchungsgegenstand die erkenntnistheoretische Stagnation sowohl in der Frauen- als auch der Geschlechterforschung mit verschuldet hätte. So könne die Frauen- und Geschlechterforschung den jüngsten biologisch-deterministischen körperbezogenen Konzepten der Evolutionspsychologie, Neurobiologie, technologischen Wissenschaften, der Gensoziologie o.ä. Wissenschaftszweigen mit keinen überzeugenden Alternativmodellen Einhalt gebieten. Der Körper sei in seiner Natürlichkeit unhinterfragbar geblieben, womit die Klarheit, die durch den Begriff Gender geschaffen werden sollte, gleichzeitig verwischt wurde. Analog zu Hof und dem Geisteswissenschaftler Walter stellt Scott fest, dass in den meisten Arbeiten von feministisch- und gender-orientierten Wissenschaftler/innen die Begriffe Gender und Frauen synonym verwendet werden – eine These, die in meinen weiteren Ausführungen bestätigt werden kann. Scott resümiert, dass der menschliche Körper nicht in Gänze als eine soziale Konstruktion dargestellt werden kann: „if sex is not entirely natural, neither is gender entirely social.“<sup>46</sup> Die Annahme eines ahistorischen biologischen Geschlechts führte dazu, dass feministische Wissenschaftlerinnen sich nicht mit den Aspekten des biologischen Wissens befasst hätten, die für die Historisierung des anatomischen Geschlechts hilfreich gewesen wären. Scott schlägt vor, Gender und Sex als komplex ineinander verschränkte Wissenssysteme zu verstehen. Die Auseinandersetzung mit den Biowissenschaften könnte eine Dynamisierung der Geschlechter- und Frauenforschung initiieren, so Scotts Vermutung. Vor dem Hintergrund eines biowissenschaftlichen Ansatzes innerhalb der Geschlechterstudien wäre es sinnvoll, der Frage nachzugehen, wie Körper ihre eigenen Geschichten registrieren. Wichtig scheint mir Scotts Forderung, nicht zu vergessen,

---

Caroline Arni (Hg.), Gender. Die Tücken einer Kategorie, Zürich 2001, S. 19-37, hier S. 22.

<sup>44</sup> Das Zitat bezieht sich auf den Titel des von Honegger und Arni herausgegebenen Sammelbandes: Gender. Die Tücken einer Kategorie.

<sup>45</sup> Hilge Landweer, Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der sex/gender-Debatte, in: Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen, S. 147.

<sup>46</sup> Ebd., S. 23.

dass sich hinter den Konstruktionen auch weiterhin Individuen befinden. Individuen passen sich an historisch variable soziale Umgangsformen an, transformieren oder verweigern sich ihnen. Daher ist das vergeschlechtlichte Individuum nach Scott nie nur ein Produkt von Gender noch von biologischen Prozessen. Auch wenn der Einsatz des Begriffs im Zuge des Linguistic Turns und des feministischen Engagements in den 1970er und 80er Jahren sehr nützlich gewesen sei, so sei der Umgang mit Gender inzwischen routiniert und wirke eher stabilisierend für die Mann/Frau-Opposition. Gender werde gegenwärtig zwar als Untersuchungsgegenstand eingesetzt, um sich von feministischer Wissenschaftskritik abzusetzen. Andererseits fungiere er gelegentlich als Deckmantel, unter dem auch weiterhin feministische Forschung betrieben werden kann. Das zur Routine erstarrte Denken in Frauen- und Geschlechterforschung müsse mit neuen Fragen, Begriffen und Ideen herausgefordert werden, um diesen Forschungsbereich wieder zu beleben.<sup>47</sup>

Um einige Ergänzungs- und Erweiterungsmöglichkeiten des Gender-Verständnisses und seiner terminologischen Präzisierung zu illustrieren, werde ich im Folgenden zwei Vorschläge aus dem deutschsprachigen Bereich aufgreifen. In der deutschsprachigen Debatte über Geschlecht gab es verschiedene Modelle, mit denen Alternativen zu dualistischen Vorstellungen von biologischem und sozialem Geschlecht geschaffen wurden. Es seien an dieser Stelle zwei Modelle erwähnt. Hilge Landweer nimmt drei analytische Unterscheidungen vor. Die erste Variante ist das Geschlecht A, verstanden als ein Begriff, der aus zwei Unterkategorien besteht. Die Unterkategorie A1 versteht Landweer als präsentatives Geschlecht und die Subkategorie A2 als diskursives Geschlecht. Beide Varianten können mit dem Begriff Gender kongruieren. Geschlecht B stellt die vergeschlechtlichten Gestalten dar. Mit Geschlecht C sind schließlich leibliche Prozesse gemeint.<sup>48</sup> Mit diesem Modell kann auf theoretischer Ebene die Mannigfaltigkeit des menschlichen Geschlechts differenziert verhandelt werden. Jedoch werden m.E. durch solche Schematisierungen die Interdependenzen zwischen den Ebenen, die in intersubjektiven Vorgängen entstehen und in einem bestimmten Zeit-Raum-Kontext koexistieren, nicht erfasst. Ein dynamischeres und von individuellen Daseinsformen ausgehendes Modell hat die Philosophin Andrea Maihofer entworfen. Maihofer argumentiert, dass die Vorstellung der sozialen Konstruiertheit von

---

<sup>47</sup> Es sei hier nur angemerkt, dass die Einführung der Analysekategorie Gender in der frauen- und geschlechtergeschichtlichen Forschung im deutschsprachigen Raum von weit weniger Kontroversen begleitet wurde. Über die Rezeption von Scotts Methodenmodell im deutschsprachigen Raum vgl. Claudia Opitz, Gender eine unverzichtbare Kategorie der historischen Analyse. Zur Rezeption von Joan W. Scotts Studien in Deutschland, Österreich und der Schweiz, in: Honegger und Arni (Hg.), Gender. Die Tücken einer Kategorie, S. 95-115.

<sup>48</sup> Landweer, Generativität und Geschlecht, S. 147-176.



Geschlechtern weder der leiblich-körperlichen Dimension des Geschlechts noch der historisch konkreten Existenzweise der Individuen gerecht wird. Anlehnend an Althusser's Überlegungen zur „materiellen Existenz“ von Ideologien, versucht Maihofer mit dem Begriff der „Existenzweise“ die Komplexität von Geschlecht zu begreifen:

“Geschlecht im gegenwärtigen Sinne ist folglich insgesamt [...] eine sehr komplexe gesellschaftlich-kulturelle Praxis mit verschiedenen Denk-, Gefühls- und Existenzweisen sowie verschiedenen intellektuellen und körperlichen Habitus.”<sup>49</sup>

Wegen seiner Offenheit und Kombinationsfähigkeit werde ich Maihofers Gender-Begriff in meine textanalytische Untersuchungen zur Relation zwischen Körper und Geschlecht aufnehmen. Gegenwärtige Überlegungen über den Gewinn und die nachteiligen Konsequenzen sowohl der Erweiterung (z.B. das dritte Geschlecht) als auch der Abschaffung der Kategorie Geschlecht werden im Unterkapitel zu aktuellen Tendenzen weiter ausgeführt.

### **2.2.2. Zielvorstellungen und Untersuchungsgegenstand der Geschlechterforschung in den Literaturwissenschaften**

Eine der Zielbeschreibungen der Gender Studies ist die Erforschung des sozialen und neuerdings auch des biologischen Geschlechts als Konstruktion mit all seinen kulturellen, gesellschaftlichen, politischen und wissenschaftlichen Implikationen. Es soll einerseits überprüft werden, welche Bedeutung den Geschlechterdifferenzen zukommt. Andererseits soll nachgewiesen werden, wie sich in der Herstellung von Differenzen das Verhältnis unter den nach Geschlecht, 'Rasse', Ethnie, Religion eingeteilten Individuen durch ein hierarchisch und asymmetrisch angeordnetes Gesellschaftssystem reguliert. Des Weiteren soll aufgedeckt werden, auf welche Weise und in welchem Ausmaß die hierarchischen und asymmetrischen Verhältnisse zwischen den Geschlechtern eine ungleiche Verteilung von Ressourcen, politischer Macht und an der Produktion von Wissen und Symbolisierungsprozessen über Jahrtausende legitimieren konnten. Die Auswirkungen eines asymmetrischen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern im politischen und gesellschaftlichen Leben werden in Wissenschaftsbereichen untersucht, die empirisch vorgehen und in denen folglich der Praxisbezug einen integrativen Teil des Fachdiskurses darstellt.

Im geisteswissenschaftlichen Bereich rücken zwar die gesellschaftlichen Gegebenheiten in den Hintergrund, allerdings bleiben sie für diskurstheoretische und textanalytische Verfahren in den Literaturwissenschaften von Bedeutung. Kunst und Literatur sind selbst Medien, die Geschlechtskonstruktionen erzeugen, aber auch Instrumentarien zur

---

<sup>49</sup> Maihofer, Geschlecht als hegemonialer Diskurs, S. 257.

Verfügung stellen, mit denen Geschlechterfixierungen unterlaufen und neue Identitätskonzepte ausprobiert werden können. Mit den Methoden der Gender Studien könnte, so die Pädagogin Christel Balthes-Löhr und der Literaturwissenschaftler Karl Hölz, zum einen die Bedeutung des Geschlechts für die Produktion von Wissen und Kultur erfragt werden, zum anderen könnten autoritäre Vorgaben eines einheitlichen Wissens als fiktive Konstruktionen demaskiert werden. Hier wird die Geschlechterordnung nicht vorrangig als politisches und gesellschaftliches Phänomen betrachtet. Das Augenmerk richtet sich vielmehr auf die Mitwirkung von Sprache bei der Herstellung von Geschlechterordnungen. Zentrales Erkenntnisinteresse einer literatur- und kulturwissenschaftlichen Betrachtung sei es demnach, die Funktionsweise des Symbolsystems, in dem Zweigeschlechtlichkeit ausgehandelt wird, offenzulegen.

Balthes-Löhr und Hölz messen fiktionalen Genres ein immenses subversives Potenzial bei. Literatur und Kunst könnten mit Hilfe parodistischer Verfremdung von Geschlechtermustern, androgynen Mischformen, Transvestismus und Transsexualität, Rollentausch, Stimmenvielfalt, Karnevalisierung oder auch transdiskursiver Umbewertung der kulturellen Zuschreibung die Auflösung verallgemeinernder Subjekt- und Geschlechterkonzepte und dichotomer Schemata der Geschlechterordnung mit vorführen. In Kunst und Literatur könnten des Weiteren nicht zuzuordnende Geschlechtlichkeit, Austausch der Merkmalsbeschreibungen und variationsreiche Konstellationen durchgespielt werden. Ergänzend zu diesem Befund, sei angemerkt, dass Kulturproduktion auch in einem affirmativen Verhältnis zu normierenden Geschlechterdiskursen stehen kann und somit auf der symbolisch-repräsentationalen Ebene die heterosexuelle Geschlechterordnung verfestigt. Die Aufgabe der Gender Studien sei es, die körperlichen Markierungen der Einschreibung, Speicherung oder Transformation kultureller Zeichen zu diskutieren.<sup>50</sup>

Die Arbeitsfelder der Geschlechterforschung innerhalb der Literaturwissenschaft, die Inge Stephan benennt, beziehen sich nicht nur auf die literaturwissenschaftliche Methodik, sondern zielen, ähnlich wie bei Hof, auf eine gendergerechte Überprüfung des Literaturbetriebs, Literatursystems und Literaturkanons. Bei einer gendersensiblen Inspektion der Literaturwissenschaft sei es ein zentrales Anliegen zu klären, inwieweit für die Legitimation von Autorschaft auf das Sex/Gender-System zurückgegriffen wurde oder wird.

---

<sup>50</sup> Vgl. Christel Balthes-Löhr und Karl Hölz, Gender. Aufbrüche und Perspektiven, in: Dies. (Hg.), Gender-Perspektiven. Interdisziplinär, transversal, aktuell, Trier Studien zur Literatur, Frankfurt a. M. u.a. 2004, S. 9-22. Über geschlechtsspezifische Bilder oder Szenarien in Ästhetik, Poetologie, Kunsttheorie und Rhetorik siehe Corina Caduff und Sigrid Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste, Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Köln u.a. 1996.

In Bezug auf die Kanonfrage ist es laut Stephan die Aufgabe der Gender Studien, den Kanon zur Disposition zu stellen. Das Anliegen von textanalytischen Untersuchungen sei es, einerseits geschlechtsspezifische Affinitäten zu bestimmen (Themenwahl und Motive), andererseits männliche und weibliche Selbstbilder zu erforschen. Das Maskerade-Konzept eigne sich als methodisches Mittel dazu, verschiedene Inszenierungsformen von Geschlechteridentitäten und -verhältnissen offenzulegen. Am wirkungsmächtigsten sei das Sex/Gender-System nach Einschätzung von Stephan für die ästhetische Diskurs- und die Theoriebildung. In der Auseinandersetzung mit Theorie und Ästhetik ist es nach Stephan wichtig, der Frage nach weiblicher Ästhetik, einem Androgynitätskonzept oder auch der Bisexualität des Autors/ der Autorin nachzugehen.<sup>51</sup>

Franziska Schöblers Einführung in die Gender Studies belegt wiederum, wie vielfältig und umfangreich inzwischen das Angebot an gender-orientierten literaturwissenschaftlichen Lese- und Interpretationsverfahren ist. Zu nennen wären unter anderem der Hysteriediskurs; verschiedene Ansätze, die im Rahmen der Frauenbildforschung entstanden sind; die *écriture féminine*; an Michel Foucaults Diskursanalyse oder an Judith Butlers Performanztheorie ausgerichtete Lesestrategien; das Queer reading; gendersensible Ethnizitätsanalysen, die an Theoreme der Postcolonial Studies anknüpfen oder das in den Men's Studies weiterentwickelte Maskerade-Konzept.<sup>52</sup>

### **2.2.3 Binnendifferenzen der Geschlechterforschung**

Ein Blick auf die Forschungseinrichtungen, Tagungen und die daraus hervorgegangenen Dokumentationsbände, Untersuchungen und Studiengänge zeigt, dass Frauen- und Geschlechterstudien nicht notgedrungen als voneinander getrennte wissenschaftliche Zweige agieren. Während in den 1980er Jahren hauptsächlich Zentren für Frauen- und feministische Studien eingerichtet und den Universitäten angegliedert wurden, so überwiegen seit den 1990er Jahren Einrichtungen, in denen sowohl Frauen- als auch Geschlechterforschung betrieben wird. Zentren ausschließlich für Gender-Forschung bilden eine Minderheit.<sup>53</sup> Die in den 1990er Jahren herausgegebenen Sammelbände, deren thematischen Schwerpunkt die Gender Studien bilden, enthalten zum Großteil frauenzentrierte oder gar feministisch geprägte

---

<sup>51</sup> Vgl. von Braun und Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung; Claudia Bethien und Inge Stephan (Hg.), Männliche Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln u.a.2003.

<sup>52</sup> Schöbler, Einführung in die Gender Studies.

<sup>53</sup> Vgl. hierzu z.B. von Braun und Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, S. 347-374. Im Anhang ihres gemeinsam herausgegebenen Buches befindet sich eine Auflistung von Zentren für Frauen- und Geschlechterforschung, Studiengängen, Bibliotheken und Fachpublikationen zu den oben erwähnten Forschungsbereichen.

Beiträge. In den jüngeren Beitragssammlungen (seit ungefähr 2000) werden vereinzelt auch Artikel zur Queer- und Männerforschung aufgenommen. Seit 2003 stehen im Mittelpunkt der Diskussionen vornehmlich die Institutionalisierung bzw. Akademisierung der Gender Studien, die noch unkoordinierten, konturlosen und angespannten Binnenverhältnisse zwischen den verschiedenen Fachrichtungen innerhalb der Geschlechterforschung und der unterschiedlich bewertete interdisziplinäre Anspruch der Gender Studien, die als Querschnittsmaterie auf disziplinübergreifende Forschung angewiesen sind. Dieser kurze Überblick, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, soll lediglich verdeutlichen, dass eine strikte Trennung zwischen der Frauenforschung und den Gender Studien nie vollzogen wurde. Die Verzahnung von Frauen- und Geschlechterforschung spiegelt sich nicht zuletzt in der Akzeptanz methodologischer Erkenntnisse wider, und damit in der Modifizierung wie der Weiterentwicklung bewährter Konzepte der Frauenstudien. So verdankt nicht nur die Theoriebildung innerhalb der Genderforschung, sondern auch innerhalb der Queer- und Männerstudien wesentliche Impulse der Frauenforschung. Der Geisteswissenschaftler Willi Walter, der vielfach Ergebnisse der Männer- und Geschlechterforschung in die Diskussion einbringen konnte, stellt diesbezüglich fest: „Die meisten Männerstudien orientieren sich an gängigen Methoden und Konzepten feministischer, sozial- und kulturwissenschaftlicher Theoriebildung.“<sup>54</sup>

An der Zusammenstellung von Beiträgen für Sammelbände wird des Weiteren deutlich, dass die Grenzen zwischen Frauen- und Geschlechterforschung nicht nur fließend sind, sondern auch, dass sich bisher nicht umfassend reflektierte feministische Fortschreibungstendenzen im Gender-Diskurs festsetzen. Auch hier ist ein Zitat von Walter aufschlussreich:

„In den 90er Jahren sind unter dem Label *Gender Studies* unzählige Publikationen erschienen, häufig mit dem Begriff ‘Gender’ im Titel. In der Mehrzahl der Fälle geht es aber inhaltlich ausschließlich um Frauen und deren Perspektive(n) auf das Geschlechterverhältnis. [...] Gender-Studien werden als Erweiterung oder Weiterentwicklung des Projekts der *Frauenforschung* verstanden. Das im Diskurs erwartete – und deshalb nicht zu explizierende – Geschlecht der Geschlechterforschung ist allgemein-weiblich. [...] Wenn Gender-Studien gesagt wird, aber damit ausschließlich Frauenforschung gemeint ist, dann ist dies Etikettenschwindel. Anzustreben ist eine ihrem Namen tatsächlich gerecht werdende *Geschlechterforschung*, die aus dem Dialog bewußter Frauen- und Männerperspektiven entsteht.“<sup>55</sup>

Walters Vorwurf greift in der Tat eines der Kernprobleme der Geschlechterforschung auf.

---

<sup>54</sup> Willi Walter, Gender, Geschlecht und Männerforschung, in: von Braun und Stephan (Hg.), Gender Studien, Eine Einführung, S. 102.

<sup>55</sup> Ebd., S. 108.

Immerhin erscheint aber Walters Beitrag in der hier schon mehrfach zitierten Publikation zur Einführung in die Gender Studien von Inge Stephan und Christina von Braun. Mit der Integration einer zur Überprüfung eigener Ansätze einladenden Bemerkung aus dem Bereich der Männerforschung wird mithin die Bereitschaft zur kritischen Selbstreflexion und zur notwendigen Re-Konzeptualisierung signalisiert, auch wenn einzelne Autorinnen des zur Diskussion stehenden Bandes an einigen Stellen ihres Artikels den von Walter problematisierten Bedeutungsaustausch exemplarisch vorführen. Die Kulturwissenschaftlerin und Mitherausgeberin Christina von Braun konzentriert sich in ihren Arbeiten, die sich an den Zielvorgaben der Gender Studien orientieren wollen, hauptsächlich auf die Erkundung von Weiblichkeitstheoremen in Kultur, Medien und Psychoanalyse:

„In der *Geschlechterforschung* geht es auch darum, die geistesgeschichtlichen Hintergründe für diese Vorstellung zu analysieren, die *dem weiblichen Körper* auf visueller wie anderer medialer Ebene eine sowohl ‘verbindende’ Rolle als auch die Funktion einer Repräsentationsfigur für die Gemeinschaft zuweist.“<sup>56</sup> [Herv. v. Verf.]

Wenn von Braun in ihrem Beitrag über männliche Hysterie spricht, geschieht es vor dem Hintergrund eines feministisch geschulten Blickes und unter Anwendung feministischer Wissenschaftsmethoden. Bei der hier erwähnten Publikation handelt es sich keineswegs um einen Einzelfall.

Zur Illustration sollen noch zwei weitere Ausgaben erwähnt werden, die in der Suhrkamp edition „Gender Studies“ erschienen sind und in denen ebenfalls die Diskrepanz zwischen Etikettierung und Inhalt zum Ausdruck kommt. Die Suhrkamp-Reihe zu den Gender Studies ist pluralistisch angelegt; unter dem Forschungsbereich der Geschlechterforschung werden Studien mit verschiedenen methodischen Ansätzen versammelt. Der breit abgesteckte Rahmen bietet Raum nicht nur für Untersuchungen, in denen die Perspektiven ausschließlich eines Geschlechts zur Geltung kommen, sondern auch für Arbeiten, in den zwei- oder mehrgeschlechtliche Sichtweisen die analytische Grundlage bilden. Der von Theresa Wobbe und Gesa Lindemann herausgegebene Sammelband „Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht“ vereint für die deutschsprachige feministische und Gender-Debatte richtungsweisende Beiträge. Die Geschlechterverhältnisse werden zwar zum Untersuchungsgegenstand erhoben, doch wird in den meisten – wohl gemerkt nicht in allen – Beiträgen von einem feministischen Standpunkt aus argumentiert.<sup>57</sup> Allgemeine Überlegungen zum Geschlecht sind so neutral, dass sie sicherlich auf alle Geschlechtervarianten appliziert

---

<sup>56</sup> Christina von Braun, Medienwissenschaften, in: von Braun und Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, S. 308f.

<sup>57</sup> Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen.

werden können. Im Verlauf der Analyse wechselt jedoch der Fokus der Wissenschaftlerinnen meist von einer geschlechter- zu einer frauenzentrierten Perspektive. Schon die ungenaue Beschreibung der Zielstellung des Bandes belässt die Leserschaft im Zweifel, ob die Autorinnen einen markanten Unterschied zwischen der Frauen- und Geschlechterforschung ausmachen können. Betont wird die Bestrebung, den Gegenstand Geschlecht mit den Methoden der jeweiligen wissenschaftlichen Disziplin zu erfassen und der Tatsache, dass sich „[d]ie Denkachsen der Rede über das Geschlecht“ verschoben haben, gerecht zu werden. In den einleitenden Worten wird das Hauptanliegen der Autorinnen wie folgt dargelegt:

„Die Diskussionen, aus denen die Idee zu diesem Buch hervorgegangen ist, haben den Verlust von Sicherheiten auf eine zweifache Weise zum Thema gemacht. Zum einen ging es um wissenschaftliche Optionen im Kontext der Frauenforschung, d.h. um den Weg der Frauen in die Wissenschaft, und zum anderen um die Frage, ob Frauenforschung als eine Möglichkeit der Etablierung von Frauen an der Universität nicht letztlich zu einer Chiffre für eine Form der Marginalisierung geworden ist. Die Beiträge dieses Bandes untersuchen diese z.T. für die deutsche Wissenschaftslandschaft spezifischen Zusammenhänge, indem sie sie in einen größeren historischen Kontext stellen.“<sup>58</sup>

Ein ähnliches Phänomen wie bei dem gerade diskutierten Sammelband ist in einem Buch von Nancy Fraser zu finden: In „Die halbierte Gerechtigkeit“ bleibt unklar, welche Kriterien dazu führten, dass es unter der Rubrik Gender und nicht Frauenstudien erscheint. Nancy Fraser vertritt einen neomarxistischen feministischen Standpunkt, die Gesellschaftsordnung bezeichnet sie als postindustriell. Standpunkte und Zielsetzungen der Autorin korrespondieren mit dem Inhalt ihrer Auslegungen.<sup>59</sup>

Damit belegen Buchveröffentlichungen zur Geschlechterforschung, die in den 1990er und zum Teil auch im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts erschienen sind, dass Geschlechterstudien durchaus auch als Fortschreibung der Frauenforschung betrachtet werden können. Dennoch sind perspektivische Verschiebungen unverkennbar: Wurde beispielsweise in früheren feministischen Arbeiten von der Unterordnung der Frau und dem Patriarchat gesprochen, so geschieht im Zuge der Umorientierung auf die Gender Studies auch eine terminologische Wende. Im Mittelpunkt der Untersuchungen steht jetzt die Hierarchie der Geschlechterverhältnisse sowie Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Ebd., S. 7-12 (Vorwort), hier S. 8.

<sup>59</sup> Fraser, Die halbierte Gerechtigkeit.

<sup>60</sup> Es seien hier nur einige Ausgaben erwähnt: Fraser, Die halbierte Gerechtigkeit; Heide von Felden, Bildung und Geschlecht zwischen Moderne und Postmoderne, Opladen 2003; Eveline Kilian und Susanne Komfort-Hein (Hg.), GeNarrationen. Variationen zum Verhältnis von Generation und Geschlecht, Tübingen 1999; Wobbe und Lindemann (Hg.), Denkachsen; Caduff und Weigel (Hg.), Das Geschlecht der Künste. Die Erziehungswissenschaftlerin von Felden liefert in ihrem Buch einen fundierten Einstieg zur Theorie und Methodologie ihres Untersuchungsgegenstandes, es folgen dann jedoch Interviews nur mit Befragten weiblichen Geschlechts. Die zum Teil aus dem Interview resultierenden Vorschläge für eine Bildungstheorie,

Neben der berechtigten Kritik, sollte auch berücksichtigt werden, dass die Dominanz frauen-orientierter Studien in der Geschlechterforschung ein Indiz für den auch weiterhin bestehenden Bedarf, zum einen vorhandene Forschungslücken in Bezug auf die Leistung von Frauen zu schließen, zum anderen sich mit der Situation von Frauen angesichts nicht behobener Ungleichheit in unvermindertem Maße zu beschäftigen.

Nicht unerheblich ist auch die Tatsache, dass die Frauenstudien auf Grund jahrzehntelangen kontinuierlichen Forschens eine Vielfalt an Methoden und Konzepten zur Verfügung stellen, durch die auch die kritische Männerforschung maßgebliche Impulse erhielt. Ein umfassendes und ausdifferenziertes Instrumentarium für gender-orientierte Untersuchungen bildet sich in fortlaufenden Reflexionsprozessen noch heraus. Darüber hinaus sollten Entwicklungen während der Orientierungsphase einer neuen Disziplin als Übergangsphänomene und Suchbewegung wahrgenommen werden.

In Vergessenheit sollte auch nicht geraten, dass die Kategorie 'Mann' in herkömmlichen Wissenschaftsdiskursen als allgemein gültige Norm und als Repräsentationsfigur des Menschen schlechthin gesetzt wurde. „Männer hatten kein soziales Geschlecht – 'Gender' betraf nur die 'Frauen'.“<sup>61</sup> Ein Blick auf Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind, ermutigt jedoch zur Annahme, dass Kritik von feministischen und gender-orientierten Wissenschaftler/innen wahrgenommen und für die Erarbeitung eigener Konzepte berücksichtigt wird. Erwähnt seien die Einführung in Gender Studies von Franziska Schöblier<sup>62</sup> und der Sammelband zu männlichen Maskerade-Konzepten, der von den Literatur- und Kulturwissenschaftlerinnen Inge Stephan und Claudia Benthien herausgegeben wurde.<sup>63</sup>

Das Übergewicht frauenzentrierter Fragestellungen innerhalb der

die Biographie und Geschlecht integriert, bleiben sehr allgemein gehalten. Sobald die Vorschläge konkretisiert werden, wird sichtbar, dass die gendersensible Bildungstheorie zu Gunsten des weiblichen Geschlechts umformuliert wird.

<sup>61</sup> Raewyn Connell, Der Sprung über die Kontinente hinweg – Überlegungen zur Entwicklung von Erkenntnismethoden und Ansätzen in der Männlichkeitsforschung, in: Aulenbacher und Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode, S. 81-99, hier S. 81.

<sup>62</sup> Schöblers Einführung in die Geschlechterstudien ist in vielerlei Hinsicht nennenswert. Ich werde mich auf drei Anmerkungen beschränken. Zum einem werden die zahlreichen Verbindungslinien der Gender Studies zu anderen Wissenschafts- und Gesellschaftsbereichen nachgezeichnet, wodurch der interdisziplinäre Zuschnitt als auch die internationale Dimension der Geschlechterstudien veranschaulicht wird. Zum anderen ist Schöblers Auswahlprinzip inklusiv, da in ihrem Buch Frauenforschung, die Genderstudien, die Queer und Men's Studies gleichwertig, wenn auch auf Grund unterschiedlich langer Forschungsgeschichte nicht gleichgewichtig, behandelt werden. Zum dritten verweist Schöblier auf die Notwendigkeit, Gender-Expertise für tägliche Unterrichtspraxis tauglich zu machen. Vgl. Schöblier, Einführung in die Gender Studies, 2008.

<sup>63</sup> Wurde bisher in Kunst und Wissenschaft Maskerade ausschließlich als weibliche Existenzweise begriffen, gehen Stephan und Benthien der Frage nach, inwieweit über das Maskerade-Konzept Männlichkeitsentwürfe untersucht werden können, die das Phantasma des 'ganzen' oder 'echten' Mannes entlarven können und zugleich Möglichkeiten offenlegen, geschlechtliche Identifizierung zu pluralisieren. Vgl. Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln u.a.2003.

Geschlechterforschung ist jedoch nicht der einzige Streitpunkt innerhalb der Frauen- und Geschlechterforschung. Weitere Einwände sollen im Folgenden in Kürze angeführt werden. Zunächst wird ein *queerer Blick* auf die Gender Studies geworfen.

Die Politikwissenschaftlerin Heike Raab merkt an, dass sich die Kritik der Queer Studies generell auf Identitätskonzepte und -politik aller emanzipatorischer Theorien und Bewegungen, einschließlich des Feminismus, beziehe. Insbesondere werde die zu Norm erhobene und als natürlich angenommene Heterosexualität prinzipiell hinterfragt. Auffallend sei nach Raab, dass in der feministischen Gender-Debatte zwar Weiblichkeit und Männlichkeit in ihrem Konstruktionsmodus entlarvt werden. Dennoch blieben in den meisten Fällen die heteronormativen Grundannahmen unangetastet. Solange der Ausschluss von sexualitätstheoretischen Erkenntnissen innerhalb der Gender Studies praktiziert würde, so Raabs Einschätzung, bleibe die Heterosexualität im Herausbilden von Geschlechtsidentitäten normativ. Die Beziehung zwischen Queer und Gender Studies wird laut Raab von einer fast schon als selbstverständlich gehandhabten wissenschaftlichen Arbeitsteilung bestimmt. Geschlechterkritische Analysen fallen der Gender-Forschung zu, während sich die Queer Studies mit Sexualitäts-Forschung begnügen sollen. Ferner beobachtet Raab, dass in den Gender Studien nur jene queeren Gender-Konzepte rezipiert werden, die nicht vom „hegemonialen“ Gender-Raster abweichen.<sup>64</sup> So komme es Raab zufolge zu einer neuerlichen sexuellen und geschlechtlichen Homogenisierung der Kategorie Geschlecht. Die feministische Theoriebildung problematisiere lediglich die heteronormative Verfasstheit von Geschlecht, während sie eine tief greifende Auseinandersetzung mit dem Thema (Hetero)-Sexualität vermeide. Derartige Ausblendungsstrategien in der deutschsprachigen Gender-Forschung sind laut Raab das größte Hindernis, die queeren Theorien als ebenbürtige Theoriemodelle innerhalb der Gender Studies zu akzeptieren.

Auf Grund der Unterrepräsentation von Männern befürchtet die österreichische Philosophin Alice Pechriggl, dass diese Tendenz als Ausschluss von Männern aus der Gender-Forschung, der nicht wünschenswert ist, aufgefasst werden könnte:

„Aus der Geschlechterforschung Männer auszuschließen, scheint mir nicht nur forschungsdemokratiepolitisch bedenklich und ist dem Prinzip der universitas ebenso

---

<sup>64</sup> Heike Raab, „queer revisited“ – Neuere Aspekte zur Verhältnisbestimmung von Queer Studies und Gender Studies, in: Marlen Bidwell-Steiner und Karin S. Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen, Innsbruck u.a.2005, S. 240-252; hier S. 246. Analog zu Butler sieht Raab im Modell der Performativität von Geschlecht ein theoretisches Handwerkszeug, mit dem Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als politisch-kulturelle Prozesse deutlich gemacht werden können. Werden Geschlecht und Sexualität als Effekte einer sozio-kulturellen Bezeichnungspraxis verstanden, könnten Sexualität und Geschlecht nicht jenseits des Politischen angesiedelt werden.



zuwider wie der Ausschluss der Frauen, es nährt zudem die Unterstellung der simplen Verkehrung.”<sup>65</sup>

Des Weiteren kritisiert sie, ebenso wie Raab, die Frauenforschung habe sowohl die Thematisierung von Sexualität als auch der Homosexualität weitgehend und für lange Zeit tabuisiert. Erst die Gender-Forschung leitete einen Tabubruch ein. Pechriggl vertritt die Auffassung, die traditionelle Frauenforschung hätte diesen zentralen Bereich der Geschlechterforschung immer als ein „fremdes Unterfangen“ betrachtet.

Die Kritik, die seitens der Männerforschung gegenüber der feministischen Gender-Forschung geäußert wird, betrifft die zumeist einseitige Untersuchung von Unterdrückungsmechanismen. Erfahrungen von Unterdrückung und Gewalt würden nur im Zusammenhang mit Frauen und Kindern wahrgenommen, und dabei die Gewalt und Diskriminierung gegenüber Männern übersehen.<sup>66</sup> In feministisch orientierten Analysen der Konstruktion von Männlichkeit würden Erkenntnisse aus der Männerforschung in der Regel nicht aufgenommen. Würden die zahlreichen Themenkomplexe, die in der Männerforschung in den letzten Jahren bearbeitet wurden (männliche Sozialisation, Gewalt, männliche Sexualität, Vaterschaft, Kameradschaften, Leistungsdruck, Mutproben, Aktivitätsdrang, Erwartungsdruck usw.) in feministische Gender-Texte Eingang finden und eine integrative Perspektive darstellen, müssten viele noch heute kursierende feministische Standpunkte revidiert werden.<sup>67</sup> In feministischen gender-orientierten Untersuchungen verharrt 'der Mann'

<sup>65</sup> Alice Pechriggl, Feministische Geschlechterforschung und Gender Mainstreaming: Auf dem Zug oder unter den Rädern, in: Eva Blimlinger und Therese Garstenauer (Hg.), Women/Gender Studies: Against All Odds, Innsbruck 2005, S.13-20, hier S. 18.

<sup>66</sup> Die Anerkennung von Leiderfahrungen, denen Männer ausgesetzt sind, ist allerdings für beide Geschlechter ein heikles Unterfangen. Bei Frauen besteht die Befürchtung durch die Akzeptanz männlicher Leidengeschichten das männlich-hegemoniale Herrschaftssystem mit seinen Unterdrückungsmechanismen gegenüber Frauen zu relativieren. Die Leugnung eigenen Leides seitens der Männer ist eine Strategie, die mehrere Haltungen in sich verschränken kann: Schuldgefühle gegenüber Frauen, antrainierter Heldenmut und Abwehr von Ohnmachtsgefühlen können durchaus ineinander greifen und zu einer Selbstverleugnung führen. Walter hält diesbezüglich fest: „Zudem kann die Verweigerung der Männer, (Mit-)Opfer zu sein, ebenfalls mit einer traditionellen männlichen Identität zusammenhängen: Einer ihrer wesentlichen Bestandteile ist die Illusion, unabhängig zu sein. Es ist durchaus vorstellbar, daß es für manche Männer leichter ist, sich selbst als unabhängiges, in seiner Wahl freies und damit voll verantwortliches unterdrückendes Subjekt und als Autor seines gesamten Lebens anzunehmen, als sich mit der Realität zu konfrontieren, selbst auch abhängig, Objekt, beschreibbar, zurechtbar und (Mit-)Opfer zu sein.“ Willi Walter, Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten, Zielen, Fragen und Motiven von Kritischer Männerforschung, in: BauSteineMänner (Hg.), Kritische Männerforschung, S. 13-26, hier S. 21.

<sup>67</sup> Eine aufschlussreiche Einführung und Übersicht zur Männerforschung, in der auch das spannungsreiche Verhältnis zwischen Gender und Men's Studies problematisiert wird, liefert: Walter, Gender, Geschlecht und Männerforschung. Zum prekären Verhältnis zwischen Frauen-, Geschlechter- und Männerstudien siehe auch Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz (Hg.), Geschichte der Männlichkeit, Frankfurt/New York 2008. Weiterführende Literatur zur deutschsprachigen Männerforschung: BauSteineMänner (Hg.), Kritische Männerforschung; Martin Dinges (Hg.), Männer – Macht – Körper, Frankfurt a. M./New York 2005; Walter Erhart und Britta Hermann, Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, Stuttgart/Weimar 1997; Walter Erhart, Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001; Michael Meuser, Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und

in seiner patriarchalen Machtposition, wogegen der subjektiven Erfahrung von Mannsein, von männlicher Befindlichkeit und Emotionalität, und damit den Innenperspektiven männlicher Individuen nur selten Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Neben diesen Kontroversen existieren auch Beiträge, die auf die Verknüpfung bestehender Forschungen zielen. Ein gelungenes Modell dafür, wie Geschlechterforschung als Wissenssystem konzipiert werden könnte, findet sich in einem Artikel über Sexualforschung des Sozialpsychologen Gunter Schmidt. In diesem Beitrag liefert Schmidt eine Einführung in und einen Überblick über die Sexualwissenschaften, die seines Erachtens immer schon Geschlechterforschung waren.

Sexualforschung ist ihm zufolge auch dann als Geschlechterforschung aufzufassen, wenn es sich um eingeschlechtliche Sexualität handle, wie in der Homosexualität. Schmidts Position ist weder eine unparteiliche noch eine einparteiliche, sondern eine mehrparteiliche, da seine Urteilsfindung und die Beschreibung von Tatbeständen weder durch seine eigene Geschlechtsidentität motiviert noch auf sie begrenzt zu sein scheinen. Der Beitrag leistet einen historisch-analytischen Einstieg in Homosexualität, Intersexualität, Transsexualität und Heterosexualität. In dem Beitrag sind die Differenzen zwischen den jeweiligen Geschlechtsformationen erkennbar und überzeugend herausgearbeitet. Es ist leicht nachvollziehbar, wie sich die Forschungsaufgaben aus den jeweiligen Differenzen ergeben. Schmidts Beispiele verdeutlichen, wie bedrückend die Schwierigkeiten sein können, mit denen beispielsweise intersexuelle Menschen in den jeweiligen Gesellschaften konfrontiert werden. Erkenntnisse der Sexualforschung belegen, dass, wenn von der Konstruiertheit der Geschlechtsidentitäten ausgegangen werden soll, Geschlecht nicht nur eine soziokulturelle, sondern auch eine sexuelle Konstruktion ist. Indem die auf strikte Zweigeschlechtlichkeit ausgelegten Behandlungsprogramme an us-amerikanischen Universitätskliniken in den 1980er Jahren vermehrt auf Ablehnung stießen, wurde in der Folge eine größeren Vielfalt an Lebenswegen für transsexuelle Menschen möglich. Der Verzicht auf sexuelle Uniformität ermöglichte die Mutation von transsexuellen zu Transgender Phänomenen. Der Hinweis auf das Nebeneinander von alternativen Lebensmodellen zwischen den Geschlechtern und alter, noch nicht überwundener Geschlechterformationen ist offensichtlich ebenso wichtig, wie der Versuch, sie zueinander in Beziehung zu setzen.<sup>68</sup> Eine Anwendung dieses Modells auf die Geschlechterforschung würde bedeuten, dass Gender Studien aus Frauenforschung, Queer

---

kulturelle Deutungsmuster, Wiesbaden, 2. Aufl. 2006.

<sup>68</sup> Vgl. Gunter Schmidt, Sexualwissenschaft, in: von Braun und Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, S. 180-206.

Studies, Männerforschung und Sexualforschung bestehen würden. Nützlich wäre es, die Unterschiede und Aufgabenbereiche der jeweiligen Ansätze genauer zu beschreiben.<sup>69</sup> Auch müssten die Ergebnisse der Teildisziplinen zueinander in Beziehung gesetzt werden, um die Komplexität der sozialen, politischen und kulturellen Wirklichkeiten prägnanter erfassen zu können.

Ein anderes Beispiel für eine Herangehensweise, welche der Gender-Vielfalt gerecht zu werden versucht, ist der von Christel Baltes-Löhr und Karl Hölz herausgegebene Band *Gender-Perspektiven*. In den meisten Artikeln werden der Zweck, das Instrumentarium und das Medium für die Konstruktion von Geschlechtsidentitäten erkundet. Queere Theorien, literarische Inszenierungen von Weiblichkeit und Männlichkeit für nationale Zwecke, Kunstwerke von Grenzgängerinnen, die weder der männlichen noch weiblichen Ästhetik zugeordnet werden können, Analysen von Diskriminierung gegenüber Frauen und die Feminisierung von Arbeitsbereichen sowie veränderte Arbeitsbiographien von Frauen und Männern in einer postindustriellen, globalisierten Gesellschaft halten sich in dieser Beitragssammlung die Waage.

Paritätisch angelegte Konsolidierungskonzepte ließen sich sicherlich auch auf institutioneller Ebene ausarbeiten, doch zuvor müsste die zentrale Frage geklärt werden, ob eine zeitnahe Zusammenführung der Frauen- und Männerforschung überhaupt wünschenswert ist. Willi Walter umschreibt dieses Dilemma folgendermaßen:

„Die Problematik eines solchen Unternehmens ist offensichtlich: Zum einen könnte Männerforschung und Frauenforschung gleichgeschaltet oder Männerforschung als Korrektiv von Frauenforschung angesehen werden, was zu einer Entradikalisierung und Entpolitisierung führen würde [...]. Eine undifferenzierte Geschlechterforschung, die so tut, als sei es unwichtig, ob Frauen oder Männer forschen, könnte damit zur Verschleierung von Männerschaft beitragen. Zum anderen kann aus Männerperspektive eingewandt werden, daß Männer ihr eigenes Geschlecht erst noch zu entdecken haben. Insofern könnte eine voreilige Zusammenführung zu einer feministischen Geschlechterforschung möglicherweise verhindern, daß Männer ihre spezifischen Erfahrungen erforschen und theoretisch erfassen können.“<sup>70</sup>

#### **2.2.4. Aktuelle Tendenzen**

Im neuen Jahrtausend lässt sich für die Geschlechterforschung ein Zuwachs an neuen Themen verzeichnen, wie z.B. Fehlschläge und Vorzüge des *gender mainstreaming*, die Akademisierung und Institutionalisierung der Geschlechterforschung als eigenständiger

---

<sup>69</sup> Für ein plural angelegtes Konzept zu der Geschlechterforschung im Rahmen der Literaturwissenschaft siehe z.B. Schöblier, Einführung in die Gender Studies.

<sup>70</sup> Walter, Männer entdecken ihr Geschlecht, S. 25.

Studiengang oder auch inter-, trans- und postdisziplinäres Forschen. Das wissenschaftliche Interesse richtet sich verstärkt auf den Wandel von Arbeitsverhältnissen und seine Folgen für die Umgestaltung von Geschlechterarrangements und die Reformulierung von Gender-Ideologien. Die jüngsten Veröffentlichungen belegen, dass in diesem Kontext vor allem hegemoniale Diskurse kritischer Betrachtungen bedürfen, die innerhalb neuer „Transpatriarchien“<sup>71</sup> oder im Zuge des massenmedial unterstützten und neoliberalen Tendenzen nahe stehenden Postfeminismus<sup>72</sup> wirkungsmächtig werden. Anlass zur Reflexion bietet auch die zunehmende Verbreitung von Begriffen, mit denen Phänomene komplexer Transformationsprozesse in Zeiten transnationaler Verflechtungen erschlossen werden sollen. Kategoriale Neuorientierungen manifestieren sich als Neuschöpfungen, Erweiterung und Modifizierung bestehender Begriffe oder gar einer Rückbesinnung auf und Neubestimmung höchst umstrittener Begriffe.<sup>73</sup> Thematisiert wird mitunter auch die Abschaffung von Kategorien, nicht zuletzt auch jener, die axiomatische Bedeutung für die Geschlechterforschung hat: die Kategorie Gender.

Allein dieser kursorische Überblick illustriert, dass die aktuelle Frauen- und

---

<sup>71</sup> Der Begriff der Transpatriarchien wurde von Jeff Hearn eingeführt, um mit ihm die komplexen Vorgänge von interner und externer, auf mehreren Ebenen verlaufender Vergeschlechtlichung (trans)nationaler Organisationen bündig fassen zu können. In Anlehnung an Connell charakterisiert Hearn den neuen, sich im internationalen Kontext bewegendem Manager-Typus wie folgt: „Im Lichte der Globalisierung und des Geschäftslebens und der Expansion transnationaler Organisationen betrachtet, beschreibt das Konzept der „transnationalen Business Maskulinität“ eine neue Form von Männlichkeit bei global agierenden Managern. Nach Connell (1998) zeichnet sich diese Form von Männlichkeit durch bestimmte Merkmale aus: „wachsender Egozentrismus, bedingte Loyalität [...] und ein gegenüber Dritten reduziertes Verantwortungsbewusstsein [...]. Dieses Muster scheint jedoch nur eine von mehreren Versionen der Gepflogenheiten von Verantwortungsträgern aus der Wirtschaft zu sein: einige von ihnen [...] scheinen wieder einen eher konventionellen Lebensstil mit der klassischen Ehe zu pflegen.“ Jeff Hearn, Von gendered organisations zu transnationalen Patriarchien. Theorien und Fragmente, in: Aulenbacher und Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode, 267-289, hier S. 283.

<sup>72</sup> Melanie Groß und Gabriele Winker untersuchen aus einer queer-| feministischen Perspektive das Phänomen der massenmedialen Ikonisierung von „postfeministischen“ Erfolgsfrauen, deren Fähigkeit und Leistung, Karriere und Familie miteinander vereinbaren zu können, auf große soziale Anerkennung und Akzeptanz stößt. Aus dem Blickfeld solcher selektiven und medial gesteuerten Wahrnehmung geraten, Winkers und Groß' Argumentation zufolge, Frauen, die im Niedriglohn-Sektor tätig sind, oder von Altersarmut bedroht sind. Der Postfeminismus als Fortschreibung neoliberaler Ideologien verhindere es, Formen von Solidarität unter Frauen zu entwickeln. Vgl. Melanie Groß und Gabriele Winker, Queer-| Feministische Praxen in Bewegung, in: Aulenbacher und Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode, S. 51-63.

<sup>73</sup> Exemplarisch kann die erneute Beschäftigung mit dem Repräsentationsbegriff genannt werden. Die Autorinnengruppe um Camus, Hornung, Imlinger, Kolbe, Noll und Stauffer schließt sich beispielsweise der dekonstruktivistischen Kritik des Repräsentationsmodells an, in der die Möglichkeit, durch Abbildung und begriffliche Fixierung die Wirklichkeit deckungsgleich wiederzuspiegeln, grundsätzlich in Zweifel gezogen wird. Die Überlegungen des Autorinnenteams setzen an den offenen Schnittstellen von Bedeutungsproduktion an, und zwar an jenen Stellen, an denen sich zwischen materiellen Bedingungen und daraus folgenden Repräsentationen Möglichkeiten für Zäsuren und Einschnitte bieten. „Queer/feministische Interventionen“ greifen in Repräsentationsprozesse und -mechanismen ein, um repräsentationale Fixierungen von Geschlecht und Sexualität im politischen und ästhetischen Raum für Umwertungen und -formungen zu öffnen. Siehe Camus, Hornung u.a.(Hg.), Im Zeichen des Geschlechts.

Geschlechterforschung angesichts der vielfältigen und komplex gestalteten Aufgabenfelder einerseits, und widersprüchlichen gesellschaftlichen sowie politischen Entwicklungen andererseits mit Anforderungen konfrontiert wird, für die Spezialwissen angeeignet und vertieft werden muss. Postulate wie Parteilichkeit für und Solidarität mit Ausgeschlossenen bleiben gerade in Zeiten anonymer und depersonalisierter Machtverhältnisse und ihrer schwer durchschaubaren Kalküle unverzichtbar, auch gegen den Vorwurf von Unwissenschaftlichkeit, dem sich die Frauenstudien von Anbeginn ihres Bestehens ausgesetzt sahen. Die fortschreitende Gleichstellung der Geschlechter löst Debatten aus, in denen mittlerweile sogar die Abschaffung der Kategorie Geschlecht verhandelt werden kann. Gleichzeitig bilden sich neue Hierarchien und Ungleichheitsverhältnisse auch unter Frauen heraus, worauf vorrangig queer-|, und feministische Theoretiker/innen in ihren Studien mit Nachdruck verweisen. Wissenschaftler/innen im Umfeld der kritischen Männerforschung beschäftigen sich zusehends mit der Etablierung neuer Formen hegemonialer Männlichkeit in transnationalen Kontexten. Für diese Gegenläufigkeiten und Widersprüche erkenntnistheoretische und methodologische Grundlagen zu schaffen, bleibt eine der großen Herausforderungen der Gender Studies.

In Anbetracht der hier nur angerissenen gesellschaftlichen Veränderungen und Tendenzen erstaunt es kaum, wenn in jüngsten Studien vielfach auf Beibehaltung und Fortentwicklung einer dezidiert feministischen Geschlechterforschung insistiert wird.<sup>74</sup> Für diesen Zweig der Gender Studies sei, so die österreichische Literaturwissenschaftlerin Bidwell-Steiner, Macht ein zentraler Begriff, da „sie uns zu oft als Missbrauch herrschender Männer gegenüber Frauen“<sup>75</sup> begegnen würde. In Ergänzung zu diesem Postulat sei erwähnt, dass Macht als Regulationsprinzip von Verhältnissen auch für Analysen neuartiger Diskriminierungserfahrungen unter Frauen zunehmend an Relevanz gewinnt.<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> So z.B. in Bidwell-Steiner und Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen; Blimlinger und Garstenauer (Hg.), Women/Gender Studies: Against All Odds.

<sup>75</sup> Marlen Bidwell-Steiner, Zur Disziplinierung von Geschlecht, in: Bidwell-Steiner und Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen, S. 7-14; hier S. 8. Bidwell-Steiner fordert im Forschungszweig der Gender Studies mehr Solidarität, Möglichkeiten des Austausches und der Vernetzung unter Akademiker/innen, da im universitären Bereich noch keine Geschlechtergleichberechtigung herrschen würde. Zur Verbesserung der Standards innerhalb der Gender Studies als einer Querschnittsmaterie, sollte der Dialog zwischen den Disziplinen vertieft werden. Des Weiteren wäre das Nebeneinander von und das Verhältnis zwischen Gender Studies, feministischer Forschung und den Queer Studies näher zu klären. Ein Vorschlag diesbezüglich bleibt allerdings aus.

<sup>76</sup> Vgl. hierzu Groß und Winker, Queer-| Feministische Praxen in Bewegung; Karin Jurczyk und Maria S. Rerrich, Erkenntnis und Politik. Alltägliche Lebensführung und Differenzen zwischen Frauen revisited, in: Aulenbacher und Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode, S. 103-117.

Jedoch ist zu bedenken, dass unter den Prämissen von Institutionalisierung und Bürokratisierung feministische Forschung zumeist losgelöst von Lebenspraxis und politischem Engagement ausgeübt wird. Ähnlich wie die Philosophin Alice Pechriggl, erkennt diesbezüglich auch die Sozialpsychologin Knapp in der akademischen Professionalisierung und der Hierarchisierung eines Forschungszusammenhangs, der mit studentischem und politischem Engagement begonnen hatte, einen Widerspruch zwischen institutionspolitischer Rahmenbedingungen, denen sich auch die Frauen- und Geschlechterforschung fügen, und dem einstigen gesellschafts- und wissenschaftskritischen Impetus der feministischen Theorie.<sup>77</sup>

Trotz genau zu benennender Problemfelder, die von feministischen und genderorientierten Wissenschaftler/innen noch zu erforschen wären, lässt der Legitimationszwang gegenüber den Gender Studies nach wie vor nicht nach. Die Diskrepanz zwischen gesellschaftlicher und fachinterner (Selbst)Wahrnehmung, zwischen Handlungsbedarf und sozialer Akzeptanz offenbart sich für einige feministische Akademikerinnen in der in Politik und Wissenschaft vorherrschenden Meinung, feministische Kritik und Theorie sei ein Auslaufmodell. Hervorgehoben wird ferner, dass Geschlechterstudien inzwischen zu einem attraktiven und nennenswerten Angebot für Studierende avanciert ist. Die Motivation für das Studium speise sich jedoch längst nicht mehr aus einem gesellschaftskritischen Impetus. Beklagt wird, dass die Gender Studies – ursprünglich auch als Angebot an Männer gedacht – ein feminisierter Bereich geblieben wäre. Der Anteil der in der kritischen Männerforschung tätigen Männer wird unterschiedlich eingeschätzt. So ist Knapp der Auffassung, es seien zu wenige, eine Meinung, die laut einer Erhebung über Perspektiven der Gender Studies an der Wiener Universität von 2005 auch von Studierenden und jungen Wissenschaftler/innen in Wien geteilt wird. Als Erklärungshintergrund für das oft kritisierte Übergewicht an feministischen Forscherinnen in den Gender Studies könne mithin auch das Desinteresse männlicher Wissenschaftler an der Geschlechterforschung dienen.<sup>78</sup>

Wurde in den neunziger Jahren über einen *Bedeutungsverlust* der Kategorie Gender debattiert, so stellt sich im neuen Jahrtausend, wie Knapp feststellt, die Frage nach einem

---

<sup>77</sup> Vgl. Alice Pechriggl, *Feministische Geschlechterforschung und Gender Mainstreaming*. S. 13-20; Gudrun-Axeli Knapp, *Vom Rand zum Mainstream und zurück?* S. 65-76; beide in: Blimlinger und Garstenauer (Hg.), *Women/Gender Studies: Against All Odds*.

<sup>78</sup> Dieses empirisch ausgerichtete Forschungsprojekt wurde von Helga Eberherr, Elisabeth Mayerhofer und Sabine Prokop durchgeführt. Vgl. Helga Eberherr, Elisabeth Mayerhofer und Sabine Prokop, *ExpertInnendiskussionen. Qualitative Untersuchung*, in: Sabine Kock und Gabriele Moser (Hg.), *Gender Studies. Perspektiven von Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Wien*, Wien 2005, S. 85-152.

### *Funktionsverlust:*

„Sind Geschlechterverhältnisse kein Strukturprinzip gesellschaftlicher Differenzierung mehr? Gibt es, [...], einen Funktionsverlust der Kategorie Geschlecht? Verschwindet in den westlichen Gesellschaften die Ungleichheit zwischen den Geschlechtern oder verschwindet das *Bewusstsein* von Ungleichheit in der Gesellschaft und den sie reflektierenden Wissenschaften?“<sup>79</sup>

Auf diese Fragen ist, so Knapp, nicht nur im breiteren gesellschaftlichen Kontext, sondern auch innerhalb der Frauen- und Geschlechterforschung keineswegs eine einmütige Antwort zu erwarten.

Das Spektrum an Fragestellungen und Untersuchungsfeldern in der Geschlechterforschung ist allerdings nicht ausschließlich frauenzentriert. Mögen auch feministische Themenstellungen in den Gender Studien noch überwiegen, so wächst allmählich die Zahl an Beiträgen, in denen gendersensible Betrachtungen angestellt werden. Kennzeichnend für diese Arbeiten ist eine Offenheit für mehrere Geschlechteroptionen oder Geschlechtsidentitäten, ohne dass eine Präferenz für ein bestimmtes Geschlecht auszumachen wäre. Erfragt wird die Verwirklichung, die Existenzweise oder die leibliche, seelische und geistige Manifestation von Mehrgeschlechtlichkeit bzw. multiplen oder so genannter Patchwork-Identitäten. Ein Anliegen solcher Studien ist es, die Möglichkeit eines „dynamischen Miteinanders“<sup>80</sup> von ein-, zwei- und mehrgeschlechtlichen Elementen sowohl auf der Ebene von Identitätsbildung als auch in sozialen Netzwerken zu testen. Um multiple und flexible Geschlechtsidentitäten und -verhaltensmuster einer präziseren Analyse unterziehen zu können, erweisen sich queere Interpretationsmodelle als gewinnbringend. Die Pluralität an Geschlechtsidentitäten ist gegenwärtig in der Sexualforschung, der Anthropologie, den Literatur- und Kulturwissenschaften oder in den neuen virtuellen Welten des Cyberspaces, „wo das Netz Raum für multiple und flexible Identitäten, die moderne Auffassung bürgerlicher Öffentlichkeit und homogener Identitätskonzepte revidiert“<sup>81</sup>, ein gefragtes Experimentierfeld. Auch diese Gruppe von Untersuchungen verdeutlicht wiederum, dass die Lebens- und Berufserfahrungen der Frauen von Diskriminierung bis hin zu einem hohen Maß an Freiheit und Selbstbestimmung reichen.

Dreh- und Angelpunkt der Gender Studies, sei es in institutioneller, gesellschaftlicher oder methodologischer Hinsicht, scheinen, so kann zusammenfassend aus dem bisher

---

<sup>79</sup> Knapp, Vom Rand zum Mainstream und zurück?, S. 68.

<sup>80</sup> Klaus, Die Konstruktion von Geschlecht im medialen Diskurs, S. 74.

<sup>81</sup> Dorothea Dornhof, Das Geschlecht, das nicht schön ist, in: Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies, hg. v. GENUS. Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Frankfurt a. M. 2004, S. 137-151, hier S. 140.

Angeführten gefolgert werden, die Phänomene von (Un)Gleichheit und Differenz zu sein. Um Manifestationen von Ungleichheit und Differenz auf mehreren Ebenen und unter Berücksichtigung identitärer Differenzierungen präzise untersuchen zu können, wurde ein Modell entwickelt, das auf dem methodischen Postulat der Intersektionalität beruht.

Mit der intersektionalen Methode werden Wechselbeziehungen und -wirkungen einzelner Herrschaftssysteme untersucht, in denen gesellschaftliche Ungleichheiten über Differenzkategorien wie Geschlecht, Ethnizität und Klasse generiert werden. Konzipiert als Mehrebenenanalyse, ermöglicht der Ansatz der Intersektionalität Ungleichheitsverhältnisse auf der Ebene gesellschaftlicher Strukturen (soziale Praxen, Institutionen), der Ebene der symbolischen Repräsentationen (kulturelle Symbole, Normen, Ideologien) und der Ebene der Identitätskonstruktionen (Subjektivität, Selbstkonzepte) zu erfassen. Nina Degele und Gabriele Winker, maßgebliche Impulsgeberinnen für die Intersektionalitätsdebatte, haben beispielsweise das intersektionale Konzept für eine Analyse kapitalistischer Gegenwartsgesellschaften durch das Strukturprinzip Körper erweitert. Leitfrage ihrer Untersuchungen ist daher, „wie innerhalb kapitalistischer Systeme Herrschaftsverhältnisse entlang der Differenzkategorien Geschlecht, Klasse, Rasse und Körper miteinander wechselwirken.“<sup>82</sup> In einer Studie kommen Degele und Winker zu dem Ergebnis, dass alle von ihnen berücksichtigten Differenzkategorien die kapitalistische Akkumulationslogik regulieren. Viel versprechend ist das intersektionale Konzept auch deshalb, weil die ihm innewohnenden methodischen Postulate der Relationisierung, Kontextualisierung und der Analyse von Überkreuzungen es ermöglichen, Einheitskategorien aufzubrechen. Identitäten werden so als ein Ineinandergreifen verschiedener Differenzkategorien auf unterschiedlichen Ebenen und in jeweiligen Kontexten begriffen. Da Akteurs- und Systemebene nicht abgekoppelt voneinander betrachtet werden, können institutionalisierte und individuell hervorgebrachte Diskurspraxen genauer aufeinander bezogen werden. Degele und Winker betonen, dass der intersektionale Ansatz herkömmliche Denkgewohnheiten irritiert und eine Aufforderung darstellt, von einem Denken in Substanzen zu einem zu gelangen, das Relationen und Prozesse in ihren Verschränkungen und Durchdringungen zu erkunden vermag.

Die Erfolge, die auf Grund von Bemühungen um Gleichstellung sowie um Anerkennung von geschlechtlicher Diversität registriert werden können, leiteten Diskussionen um die Zukunft des Begriffs Gender ein. Das Spektrum reicht von Erweiterung bis zu Abschaffung. Konsequenzen der Erweiterung und Aufkündigung von vergeschlechtlichenden

<sup>82</sup> Nina Degele und Gabriele Winker, Praxeologisch differenzieren. Ein Beitrag zur intersektionalen Gesellschaftsanalyse, in: Klinger und Knapp (Hg.), Überkreuzungen, S. 194-209, hier S. 195.



Kategorien können in ihrer gesellschaftlichen Tragweite anhand jener institutionalisierter (Herrschafts)Diskurse veranschaulicht werden, deren Praxen das menschliche Leben direkt und normativ reglementieren. Dies bezieht sich besonders auf den Rechtsdiskurs. Genderbezogene Begriffsvariationen werden in den Rechtswissenschaften meist im Zusammenhang mit der Gleichstellung bzw. Diskriminierung von Geschlechtern verhandelt. Die Rechtsordnungen bestehender Gesellschaften sind beispielsweise dann restriktiv zu nennen, wenn sie für die Bestimmung der geschlechtlichen Orientierung das heterosexuelle Modell zur Norm erheben. Eine Entfernung der Kategorie Geschlecht aus der Rechtsordnung könnte, so die These einiger Rechtsgelehrter, biologistisch begründete Zuweisungen von Geschlechterdifferenzen unterbinden und die Entwicklung eines mehrgeschlechtlichen Paradigmas befördern.

Angela Kolbe hält einer solchen vollständigen Abschaffung der juristischen Kategorie Geschlecht zum jetzigen Zeitpunkt entgegen, dass mit Lösungen auf der Begriffsebene Diskriminierungen in der Alltagswirklichkeit nicht überwunden werden. Zudem wären geschlechtsbezogene Übergriffe und Benachteiligungen beispielsweise im Berufsleben nicht mehr benennbar und mangels rechtskräftiger Kategorien strafrechtlich nicht verfolgbar. Somit könnten mit der Abschaffung eines fraglos restriktiven Begriffs auch vorhandene Schutzmöglichkeiten aufgegeben werden. Kolbe schlägt alternativ vor, der Vervielfältigung von Geschlechtsidentitäten mit der Erweiterung von Geschlechtskategorien (drittes, viertes, fünftes etc. Geschlecht) zu begegnen oder mit der Einführung eines „provisorischen Geschlechts“ oder durch eine flexible Auslegungspraxis von Gender. Insgesamt plädiert sie für eine Ausdehnung von Interpretationsmöglichkeiten:

„Von den diskutierten Vorschlägen scheinen mir die erweiterte Auslegung und die Abschaffung der Registrierung diejenigen zu sein, die am einfachsten und schnellsten zu realisieren wären. Sie sind im Vergleich mit den anderen Vorschlägen eher unauffällig [...] und doch wirkungsvoll. Sie entlasten die Eltern intersexueller Kinder von rechtlichem und gesellschaftlichem Druck durch den Verzicht auf die Registrierung und führen zu einer Anerkennung und zum Schutz intersexueller Menschen durch das weite Verständnis von 'Geschlecht'.“<sup>83</sup>

Diese von Kolbe beschriebene Wandlung in der Anwendung eines Begriffs selbst kann m.E. auch als eine Hinwendung von einer normativ zu einer deskriptiv gebrauchten Kategorie verstanden werden.

Ein Themenfeld, das für Frauen-, Gender-, oder Männerstudien als disziplinenübergreifende

<sup>83</sup> Angela Kolbe, *No Sex? Überlegungen zur Abschaffung der juristischen Kategorie Geschlecht*, in: Camus, Hornung u.a.(Hg.), *Im Zeichen des Geschlechts*, S. 219-232, hier S. 230.

Gegenstandsbereiche gleichermaßen relevant ist, ist die – zuweilen umstrittene – Interdisziplinarität. Debattiert wird über die Optimierung der Inter-, Trans- oder gar Postdisziplinarität innerhalb der Gender Studies sowie über die Institutionalisierung bzw. die Implementierung eines Curriculums Gender Studies/ feministische Wissenschaft/ Frauen- und Geschlechterforschung.<sup>84</sup> In diversen, an Universitäten oder Forschungseinrichtungen eingegliederten, Arbeitsgruppen für die konzeptionelle und inhaltliche Planung des Studiengangs Geschlechterforschung sind zahlreiche Vorschläge unterbreitet worden. Erwähnt sei an dieser Stelle ein Konzept für die akademische Genderlehre, das der österreichische Rechtswissenschaftler Nikolaus Benke erarbeitet hat. Benke überzeugt mit seinem Plädoyer für die Einrichtung der Gender Studies als eine postgraduale, den 'Master' voraussetzende Ausbildung, da im Erststudium fundierte Kenntnisse und Methoden mindestens einer Disziplin angeeignet werden sollten. Außerdem sollte in der Einführungsphase jeder Studienrichtung eine einschlägige Pflichtlehrveranstaltung verankert werden. Die Institutionalisierung einer eigenen Diplomstudienrichtung für Gender Studies lehnt Benke jedoch ab.

Die Tatsache, dass der Gegenstand der Gender Studies Querschnittsmaterie ist und sie deshalb als Studium und wissenschaftlicher Bereich auf inter- und transdisziplinäres Forschen und Lehren angewiesen sind, hat auch Konsequenzen für die Theorie- und Methodenbildung. Sie zeigt sich in dem pluralen Zuschnitt des Zweigs. So bieten die Gender Studien eine breite Auswahlmöglichkeit an Methoden und Thematiken. Die Option, innerhalb des Studiengangs Lehrveranstaltungen individuell zusammenzustellen und vielfältige Gestaltungsräume wahrzunehmen, wird unterschiedlich beurteilt. Benke warnt vor einem „studentischen ‘Schnupperzustand’“, der als dauerhafter nicht zu dem für das akademische Arbeiten notwendigen Fundament verhelfen könne. Die ansprechende und gepriesene Methodenvielfalt führe höchstwahrscheinlich zu einem „methodologischen Analphabetismus“, der Disziplinenmix könne den Erwerb fundierter Fachkenntnisse wenigstens in einer Disziplin nicht gewährleisten.<sup>85</sup> Das Urteil der befragten Wiener Studierenden und jungen

<sup>84</sup> Siehe hierzu Bidwell-Steiner und Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht; Heike Kahlert, Barbara Thiessen und Ines Weller (Hg.), Quer denken. Strukturen verändern. Gender Studies zwischen Disziplinen, Wiesbaden 2005; Kock und Moser (Hg.), Perspektiven von Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Wien.

<sup>85</sup> Siehe Nikolaus Benke, Ein Curriculum universitärer Gender Studies – aber wie? in: Bidwell-Steiner und Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht, S. 15-28; hier S. 23. Auch wünschen sich die Befragten eine stärkere Verankerung der Gender Studies in der feministischen oder frauenpolitischen Praxis. Die Motivation für Frauen- und Geschlechterforschung ist zumindest bei den befragten Wiener Expert/innen kein marktwirtschaftliches Interesse, sondern lässt sich auf persönliche und gesellschaftskritische Interessen zurückführen. Die Ansprüche, die Habilitierende/Habilitierte an potenzielle Lehrende in einem Curriculum Gender Studies stellen, sind m.E. bedenklich. Gefordert werden: ein feministischer Hintergrund, Engagement

Wissenschaftler/innen, die an Gender Studies Interesse zeigen oder in dem Bereich forschen und lehren, fällt hinsichtlich der Methodenvielfalt der Gender Studies dagegen positiv aus. Die Querschnittsmaterie Geschlechterforschung befördere „eigenverantwortliche Gestaltungsmöglichkeiten und die Herausforderung zur Selbstorganisation.“<sup>86</sup> Doch Eigenverantwortlichkeit und Selbstorganisation alleine reichen für die Aneignung von „methodische[r] Gewandtheit“<sup>87</sup> nicht aus. Da Transdisziplinarität nicht als Garant für methodologische Kompetenz bürgen kann, stellen solche Ansätze auch eine Gefahr der Verflachung von Inhalten und eines Verlusts an wissenschaftlicher Qualität dar. Die Ergebnisse der oben erwähnten Erhebung verdeutlichen, dass für die Konkurrenzfähigkeit auf dem Arbeitsmarkt ausgewiesene Fachkenntnisse Voraussetzung für die Aufnahme in einen Angestelltenstatus sind.

Konträr zu Knapps Behauptung, Studierende würden Frauen- und Geschlechterforschung nicht mehr als „gesellschafts- und wissenschaftskritische Strömung“ wahrnehmen, verstehen die Befragten in den von Eberherr, Mayerhofer und Prokop geführten Interviews Gender Studien bzw. die feministische Ausrichtung der Gender Studien einmütig als „[e]in gesellschaftspolitisches Veränderungspotenzial“ und als ein Studium, das zur Schärfung von „gesellschaftskritischen Reflexionsfähigkeiten“<sup>88</sup> beitrage.

Ersichtlich wird aus den Befragungen auch, dass große Unklarheit darüber herrscht, aus welchen Teildisziplinen die Geschlechterforschung zusammengesetzt ist oder sein sollte. Demzufolge muten die Bemühungen um die Etablierung eines eigenständigen Studiengangs, ohne die tragenden Säulen exakt bestimmen zu können, paradox an. Vor der Konzeptualisierung eines Studiengangs müssten zunächst Fragen, wie sie von der Literaturwissenschaftlerin Bidwell-Steiner gestellt werden, geklärt werden: „Welche Differenz gibt es innerhalb der Geschlechterforschung? Wie gestaltet sich das Nebeneinander von Gender Studies, feministischer Forschung und Queer Studies?“<sup>89</sup>

---

in der Frauenbewegung oder Erfahrung mit Erziehung im familiären Bereich und Sachpublikationen. Mit diesen Forderungen wird der als zu gering erachtete Anteil an männerkritischen und queeren Wissenschaftler/innen kaum angehoben werden können.

<sup>86</sup> Siehe Eberherr, Mayerhofer und Prokop, ExpertInnendiskussionen, S. 39-152, hier S. 98.

<sup>87</sup> Siehe Nikolaus Benke, Ein Curriculum universitärer Gender Studies - aber wie? in: Bidwell-Steiner und Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht, S. 15-28, hier S. 25.

<sup>88</sup> Eberherr, Mayerhofer und Prokop, ExpertInnendiskussionen, S. 39-152, S. 92f.

<sup>89</sup> Marlen Bidwell-Steiner, Zur Disziplinierung von Geschlecht, in: Bidwell-Steiner und Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht, S. 9.

### 2.3. Gender als textanalytische Kategorie

Eine körperleibzentrierte Dramentextanalyse wird die Funktionen und Bedeutungen von Geschlecht und Geschlechtlichkeit, die Stückeschreiber/innen in Körperdarstellungen den jeweiligen Figurenkörpern zuschreiben, kaum außer Acht lassen können, insofern die Fremd- und Selbstbestimmung geschlechtsbezogener Identitäten meist über Körperbilder oder körperleibliches Empfinden der Figuren vermittelt wird. In den folgenden Darlegungen soll ermittelt werden, welcher Wert der Kategorie Geschlecht als Teil einer literatur- und/oder kunstwissenschaftlichen Analyse beigemessen werden kann. Leitend ist dabei die Einsicht, dass zwischen Fiktionalität und der Konstruktion von Geschlechtermythen ein struktureller, inhaltlicher oder ideologischer Zusammenhang zu erkennen ist. Literatur reflektiert und inszeniert nicht nur Vorstellungen von Geschlecht, sondern produziert sie zugleich. Wie Theoreme aus dem Umkreis der Gender Studies in eine literaturwissenschaftliche Methodik integriert werden können, soll an der von dem Anglist/innenpaar Nünning/Nünning konzipierten gender-orientierten Narratologie erörtert werden. Ziel einer gender-orientierten Erzähltextanalyse soll es sein,

„über die Untersuchungen der Erzähl- und Repräsentationsformen literarischer Texte  
Einsicht in kulturwissenschaftlich relevante Problemstellungen wie  
Geschlechterkonstruktionen zu gewinnen, die im Zentrum des Interesses der Gender  
Studien stehen.“<sup>90</sup>

In narratologischen Romananalysen sollen geschlechtsspezifische Einstellungen, Denkgewohnheiten, Lebensbedingungen und historisch variable Geschlechtermuster als narrative Konstruktionen und Dekonstruktionen herausgearbeitet werden. In der von Nünning/Nünning entwickelten gender-orientierten Erzähltextanalyse wird eine geschlechtsspezifische Prägung der zentralen Komponenten literarischer Erzähltexte vorausgesetzt. Basale Bereiche der Erzähltextanalyse wie Raum- und Zeitdarstellung, Handlung und Plotmuster, Figurendarstellung, erzählerische Vermittlung und Bewusstseinsdarstellung werden unter der Anwendung erzähltheoretischer Begriffe und Verfahren postklassischer Narratologien aus der Sicht der Gender Studies vorgestellt. Für eine gender-orientierte Theatertextanalyse können die durch die Gender-Perspektive erweiterten Raum- und Zeitdarstellungen, Sujet bzw. Fabel und Figurenkonzeption hilfreich sein. Da nicht alle Verfahren an dieser Stelle erörtert werden können, begrenze ich mich auf die Raumdarstellung und die Figurenkonzeption, da diese Konstituenten von literarischen Texten auch für den dramenanalytischen Teil dieser Arbeit relevant sind. Die narrative

<sup>90</sup> Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 12.

Raumdarstellung bietet sich laut der Literaturwissenschaftlerin Würzbach für geschlechterrelevante Implikationen und Aussagen an, weil Raum als kulturelles Phänomen zum einen vielfältigen Semantisierungen unterworfen ist, zum anderen aber auch auf die soziale Realität verweisen kann.<sup>91</sup> Als Beispiele führt Würzbach die traditionelle Konzipierung der Natur als mit weiblichen Attributen aufgeladene Landschaftsbilder an, aber auch die Stadt als zivilisatorischen Gegenpol, der als begehrtes Objekt eines Eroberers imaginiert wird. Die Stadt könne hingegen auch als Stätte der Zivilisation und Kultur für eine Zuschreibung von Männlichkeit fungieren. Bei einer gendersensiblen Betrachtung von erzählten Räumen tritt, so Würzbach, die Kulturmächtigkeit der Geschlechtermatrix für Raumvorstellungen in den Vordergrund. Die geschlechtsspezifische Territorialisierung von Kulturräumen bringe Bedeutungszuweisungen und Bewertungen mit sich, mit denen Macht- und Besitzverhältnisse geregelt werden. Wo reale Räume von utopischen, virtuellen oder dystopischen Räumen nicht mehr klar abgrenzbar sind, entstehe eine größere Offenheit für neue Geschlechterkonzeptionen. Der Text könne des Weiteren auf soziokonsensuelle und subjektive Semantisierung von Räumen hin befragt werden.<sup>92</sup>

Würzbach deutet Wahrnehmungs- und Beschreibungsmuster, die über Erzählinstanzen vermittelt werden, im Raster der Geschlechtermatrix und kommt zu dem Schluss, dass sich die traditionell männlich konnotierte Haltung der Überlegenheit in einer der Erzählinstanz eingeschriebenen Überblicksperspektive und einem panoramischen Erfassen des Raumes widerspiegelt. Weiblich markierte Erzählinstanzen bevorzugten emotional besetzte Wirklichkeitsausschnitte und wären sensibel für räumliche Stimmungslagen. Durch eine Nahsichtperspektive würden weibliche Erzählinstanzen Einzelheiten im Raum registrieren können. In Bezug auf die Figurenkonzeption würde dies bedeuten, dass männliche Figuren Kontrolle wahren würden, während für weibliche Figuren planloses Schweifen charakteristisch wäre.

Eine nachträgliche Fixierung einer Erzählinstanz auf ein 'traditionelles' Geschlecht führt einerseits zu der Annahme, eine Textanalyse könnte die Autor/innenintention festlegen. Dies wäre meiner Ansicht nach ein Rückfall hinter postklassische Erzähltheorien. Weiterhin

---

<sup>91</sup> Natascha Würzbach, *Raumdarstellung*, in: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 49-71.

<sup>92</sup> Würzbachs Beobachtungen und Schlussfolgerungen beruhen auf exemplarischen Analysen literarischer Texte des 19. und 20. Jahrhunderts. Zu den ausgewählten Autor/innen gehören Edward Morgan Foster, Phyllis Dorothy James, Dorothy Pilley, Dorothy Richardson, E. Arnot Robertson und Adalbert Stifter. Vgl. Würzbach, *Raumdarstellung*, insbesondere Kapitel 3.3. (Raum als Schauplatz: Geschlechterorientierte Territorialisierung und Grenzüberschreitungen), S. 51-58; Kapitel 3.4. (Utopische, virtuelle und mentale Räume), S. 58-62, Kapitel 3.5. (Soziokonsensuelle und subjektive Semantisierung von Räumen), S. 62-64 und Kapitel 3.6. (Wahrnehmung und Beschreibung von Räumen im Raster der Geschlechtermatrix), S. 64-68.

scheint es mir problematisch zu sein, anhand von überkommenem geschlechtsstereotypen Verhalten der Erzählinstanz ein Geschlecht zuzuweisen. Dieser interpretatorische Vorgang legt nachträglich Geschlechtsidentitäten fest, wo auf textueller Ebene die Möglichkeit zu Offenheit und für transitorische Prozesse geschaffen wurde. Anders ist es mit der Figurenkonzeption. Bei der Figurenkonzeption spielen die Geschlechtsmerkmale eine nicht zu verkennende Rolle. Doch wird den Geschlechtsidentitäten nicht in jedem Text und bei jeder Figur die gleiche Bedeutung beigemessen. Planloses Schweifen als Hinweis auf eine weiblich markierte Erzählinstanz bei Textinterpretationen anzusetzen, würde beispielsweise für die Literatur der deutschen Romantik bedeuten, dass ein Großteil der Protagonist/innen weiblich konnotiert ist.

Die Literaturwissenschaftlerin Marion Gymnich weist darauf hin, dass die Figurenanalyse schon in der strukturalistischen Narratologie vernachlässigt wurde.<sup>93</sup> Diese Tendenz würde auch in der gender-orientierten Erzählforschung fortgesetzt werden. Gymnich hebt hervor, dass das umfassendste strukturalistische Instrumentarium für die Figurenanalyse der Dramentheorie entnommen wurde. Die angloamerikanische feministische Literaturwissenschaft favorisiere wegen ihrer Orientierung an politisch-ideologischen Fragestellungen ein realistisch-mimetisches Figurenkonzept, um anhand der Figurenanalyse Aspekte des Lebenszusammenhanges von Frauen erforschen zu können. In solchen Analysen sei die Fiktionalität der Figuren sekundär. Die französische feministische Literaturwissenschaft hingegen problematisiere durch ihre auf poststrukturalistischen Theorien basierende Skepsis gegenüber dem Konzept eines einheitlichen Subjekts auch eine Konzeptualisierung geschlossener, simplifizierter literarischer Figuren. Die Grenzen einer realistisch-mimetischen und strukturalistischen Figurenanalyse beleuchtend, spricht sich Gymnich für eine rezeptionsorientierte und kognitive Erzähltheorie aus.

Gymnich führt jene Aspekte an, die bei einer Figurencharakterisierung in narrativen Texten beachtet werden müssten. Für die Eltern-Kinder-Beziehung seien generationsübergreifende Korrespondenz- und Kontrastbezüge zwischen den Figuren ergiebig, für geschlechtsabhängige Entwürfe von Identitäten eine Analyse der Bewusstseinsdarstellung. Generationsfragen und Bewusstseinsdarstellungen können m.E. durchaus auch außerhalb der hier genannten Bezüge wirksam sein. Zu beachten ist für die Charakterisierung von Figuren, so Gymnich, sowohl Fremd- als auch Selbstcharakterisierungen, die in narrativen und Dramentexten in der Figurenrede zum

<sup>93</sup> Marion Gymnich, Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung, in: V. und A. Nünning (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, S. 122-142.

Ausdruck kommen. In narrativen Texten übernehmen diese Funktionen vor allem Erzählinstanzen, sofern es sich nicht um unzuverlässige Vermittler-Figurationen handelt.

Zu beachten seien des Weiteren textuelle Informationen über den Umgang mit Gender, Sex (i.S.d. biologischen Geschlechts) und Begehren. Relevante Informationen über die Figurenkonzeptualisierung sind nach Gymnich ebenfalls über die Körpersprache abzuleiten. Aufschlussreich sei zudem das Verhältnis zwischen verbalem und non-verbalem Handeln. Gymnich unterbreitet den Vorschlag, die von dem Dramentheoretiker und Anglisten Pfister erarbeiteten qualitativen Korrespondenz- und Kontrastrelationen zwischen den Figuren vom Standpunkt der Gender Studien durch graduelle Skalen zu ersetzen. Der Abschied von binärer Oppositionierung ist den zeitgenössischen Dramentexten implizit oder explizit eingeschrieben. Es erfordert auch m.E. eine differenziertere Figurenanalyse als dies das Pfistersche Modell leisten könnte. Auf die Modifizierbarkeit von Analysemustern, wie sie von Pfister angelegt sind, werde ich im Kapitel zur Gegenwartsdramatik und postdramatischem Theater noch näher eingehen (vgl. Kapitel 3.3.1.). Das Problem einer graduellen Skala wiederum liegt in der Hierarchisierung und Systematisierung von Geschlechtsidentitäten, bei der von Normalzuständen (weiblich, männlich) und deren durch Graduierungen zu erfassenden Abweichungen, als Grundvoraussetzung ausgegangen wird. Für vormoderne literarische Texte sind die auf binären Oppositionen basierenden Interpretamenten aufschlussreich, für zeitgenössische Texte sind sie dagegen unzulänglich.

Welche Interpretationsmöglichkeiten in Bezug auf die Kategorien Geschlecht und Körper durch theaterwissenschaftliche und vom Theatertext ausgehende literaturwissenschaftliche Analysemethoden bereitgestellt werden, wird im Kapitel zu Körperkonzepten (vgl. 4.3.4.) noch ausführlich untersucht.

#### **2.4. Impulse aus den Men's Studies für Textanalysen**

Eine gebündelte Darstellung jener Konzepte und Aspekte aus dem Bereich der kritischen Männerforschung, die für Literatur- und filmwissenschaftliche Betrachtungen ausgearbeitet worden sind oder für sie „instruktiv“<sup>94</sup> sein könnten, hat bereits Franziska Schöbler in ihrer Einführung in die Gender Studies vorgenommen. Für eine Auseinandersetzung mit Männlichkeitsentwürfen in literarischen bzw. Theatertexten könnten nach Schöblers Auffassung das von Robert W. Connell geprägte Konzept der hegemonialen Männlichkeit<sup>95</sup>, der Bourdieusche

---

<sup>94</sup> Schöbler, Einführung in die Gender Studies, S. 135-144, hier S. 136.

<sup>95</sup> Robert W. Connell, *Masculinities*, Cambridge Second Edition 2005.

Habitusbegriff<sup>96</sup>, die in Bezug auf männliche Befindlichkeit oft zitierte Krisenmetapher<sup>97</sup>, das Maskerade-Konzept<sup>98</sup> oder der von Walter Erhart für die Thematik fruchtbar gemachte narratologische Ansatz<sup>99</sup> als heuristisches Instrumentarium herangezogen werden.<sup>100</sup>

Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit kann, wie Schößler hervorhebt, insbesondere genutzt werden für die Analyse des Manager-Typus, der in der zeitgenössischen Dramatik als eine oft verwendete Vorlage dient. Mit diesem Konzept können Machtstrukturen zum einen in arbeits- oder produktionsspezifischen Kontexten eruiert werden. Zum anderen können die von männlich besetzten Autoritätsinstanzen gesteuerten Relationierungen zwischen dem phallischen Machtzentrum und den untergeordneten Anderen analysiert werden, zu denen Frauen aber auch Männer mit nicht-hegemonialen Geschlechtsidentitäten gehören. Gestützt wird hegemoniale Männlichkeit mitunter durch die Institution der Ehe, durch heterosexuelle geprägte Normierung oder männerbündische Formen von Gemeinschaft. In Untersuchungen, die sich auf Themenfelder wie Arbeit und Familie in der deutschsprachigen Dramatik fokussieren, lassen sich auch Überlegungen zu den neuen Vaterfiguren integrieren. Diese treten in vielfältiger Gestalt auf: vom Miterzieher, stets abwesenden „Arbeitstier“ bis hin zu jener Vaterfigur, welche die Familie im Stich lässt oder eine sexuelle Umorientierung vollzieht.<sup>101</sup> Literarisch konstruierte Männlichkeit, die durch ein hohes Maß an Selbstreflexion und Infragestellung normativer Vorstellungen von Mannsein gekennzeichnet ist, könnte mit der von Michael Meuser verwendeten Bezeichnung „reflexive Männlichkeit“<sup>102</sup> umschrieben werden.

Macht, dies thematisieren auch zeitgenössische Theatertexte, geht zumeist mit der Anwendung verschiedener Formen von Gewalt einher. Für Gewaltanalysen bietet sich das von Michael Kaufmann erarbeitete Konzept der „Triade männlicher Gewalt“ an.<sup>103</sup> Kaufmann differenziert die in patriarchalen Gesellschaften üblichen Gewaltpraxen in Bezug auf Personengruppen: Männergewalt gegen Frauen, Gewalt gegen andere Männer und Gewalt gegen sich. Bei Gewaltausübungen, die auf bestimmte, meist sozial schwache Gruppen zielen, tritt nicht nur das strukturell bedingte Machtgefälle zwischen geschlechtlich markierten

<sup>96</sup> Holger Brandes, *Der männliche Habitus*, 2 Bde; *Männer unter sich. Männergruppen und männliche Identität*, Band 1, Opladen 2001; *Männerforschung und Männerpolitik*, Band 2, Opladen 2002.

<sup>97</sup> Martschukat und Stieglitz, *Geschichte der Männlichkeiten*.

<sup>98</sup> Benthien und Stephan (Hg.), *Männlichkeit als Maskerade*.

<sup>99</sup> Erhart, *Familienväter*.

<sup>100</sup> Vgl. Schößler, *Einführung in die Gender Studies*, S. 135-144.

<sup>101</sup> Martschukat und Stieglitz, *Geschichte der Männlichkeiten*.

<sup>102</sup> Michael Meuser, *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden 2. Auflage 2006.

<sup>103</sup> Michael Kaufmann, *Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade der Gewalt*, in: *BauSteineMänner* (Hg.), *Kritische Männerforschung*, S. 139-171.



Menschen zum Vorschein. Ebenso erscheinen die multiplen, kontext- und ressourcenabhängigen Faktoren, die ein Ausagieren von Gewalt erst ermöglichen. Kaufmann zeigt eindringlich, dass Aggressionen gegen andere und gegen sich selbst die Fragilität von Männlichkeitskonstruktionen, die mithin sich destruktiv äußernde Selbstleugnung und -unterdrückung mit produzieren. Die Inszenierung von Gewalt in literarischen Texten, gelesen entlang der Einbruchsmomente, sind teilweise auch Eingriffe in einverlebte Normvorstellungen, gegen welche die „'vermiedene[...]’ Männlichkeit“<sup>104</sup> rebelliert. Unter Einbeziehung des Maskerade-Konzeptes könnten beispielsweise in theatralischen bzw. literarischen Texten die männlich markierten Figuren unter dem Doppelaspekt von Macht und Zerbrechlichkeit betrachtet werden, so dass in dem Typus des aggressiven Mannes auch Figurationen eines *l'homme fragile* frei gelegt werden können.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Benthien und Stephan (Hg.), Männlichkeit als Maskerade, S. 8.

<sup>105</sup> Als Beispiel könnte die Sohn-Figur Kurt in Marius von Mayenburgs Drama „Feuergesicht“ genannt werden, die familiäre Rollenzuweisungen mit terroristischen Akten, inzestuösen Verstößen und pyromanischen Selbsterstörungsphantasien abwehrt. Der Gestus der Verweigerung spitzt sich in der Trope des brennenden Gesichtes bzw. der Maskenlosigkeit zu: „In der Pause bin ich im Klassenzimmer geblieben. Allein. [...] Oben löst sich ein brennendes Stück aus dem Brand und segelt runter. Aus den Kanten rieselt der Rauch, oben hängt es an den Flammen. Das kommt näher und legt sich auf mein Gesicht. Zuerst atme ich tief den grünen Qualm hinunter, und ich merk, wies mit meiner Haut zusammenschmilzt. Ich kann mir nur noch die Asche vom Gesicht fegen. Schmerz kommt später.“ Siehe Marius von Mayenburg, Feuergesicht/Parasiten, Frankfurt a. M. 2. Aufl. 2003, S. 33.

### 3. Gegenwartsdramatik und postdramatisches Theater

„Was wird das weiß ich nicht  
Nur eins  
Wäre es ein Anfang  
Solls mir recht sein  
Und wäre es das Ende auch.“<sup>1</sup>  
Jenny Erpenbeck

#### 3.1. Das Konzept des postdramatischen Theaters

Der Begriff des Postdramatischen wurde das erste Mal 1987 von Andrzej Wirth für die Beschreibung theatralischer Darstellungsformen in den 1980er Jahren verwendet.<sup>2</sup> Bereits 1980 spricht Wirth in „Theater heute“ vom zeitgenössischen als einem nachbrechtschen Theater, in dem sich das Dialogische hin zum Diskursiven entwickelt.<sup>3</sup> Umfasst werden mit dem Begriff des Postdramatischen vornehmlich jene ästhetischen Erscheinungsformen, die sich im Zuge der Befreiung des Theaters von der Dominanz des dramatischen Textes und der Rückbesinnung auf die dem Theater eigenen Mittel seit den 1970er Jahren bemerkbar machen. Eine sehr ausführliche Bestandsaufnahme des postdramatischen Theaters lieferte in den 1990er Jahren der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann. Dessen Studie avancierte inzwischen zu einem unverzichtbaren Referenzwerk für die Beschäftigung nicht nur mit dem postdramatischen Theater, sondern auch der zeitgenössischen Dramatik bzw. den Theatertexten. Obschon Lehmann seine Auslegungen explizit und fast ausschließlich auf das postdramatische Theater bezieht, scheinen seine Argumentationen und die offensichtliche Überzeugungskraft, mit welcher Lehmann sich den nachbrechtschen Inszenierungsstilen nähert, eine Ausdehnung des Begriffs auch auf andere Formen darstellender Künste und auf die Theatertexte selbst bewirkt zu haben. Allerdings verdeutlicht eine steigende Anzahl literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zur Gegenwartsdramatik, dass mit Lehmanns postdramatischen Analysekategorien und Beobachtungen nur in einem begrenzten Umfang die ästhetischen und thematischen Herausforderungen zeitgenössischer Theatertexte erfasst werden können. Nichtsdestotrotz wird auch weiterhin zumeist von Theoretiker/innen, deren Untersuchungsfokus im Bereich der darstellenden Künste liegt, von einer angeblich

---

<sup>1</sup> Jenny Erpenbeck, Katzen haben sieben Leben. Theaterstück, Frankfurt a. M. 2000, S. 72.

<sup>2</sup> Vgl. Andrzej Wirth, Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien, in: Gießener Universitätsblätter, 2/1987, S. 83-91.

<sup>3</sup> Vgl. Andrzej Wirth, Vom Dialog zum Diskursiven – Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte, in: Theater heute, 1/1980, S. 16-19.

unverkennbaren Ähnlichkeit zwischen Theaterinszenierung und -text ausgegangen, wie es folgende Beobachtung bestätigt:

„Diesen unterschiedlichen neuen Inszenierungsformen [im Theater, Anm. v. Verf.], die ja meist in den dramatischen Texten angelegt sind, hat der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann mit seinem Konzept vom 'Postdramatischen Theater' einen theoretischen Unterbau geliefert.“<sup>4</sup>

Bei der Bewertung des mit dem Begriff des Postdramatischen verbundenen literatur- und theaterwissenschaftlichen Theoriekonzepts ist auffallend, dass sich die kritischen Stimmen auch innerhalb der Theaterwissenschaften mehren, da der von Lehmann zusammengestellte Katalog postdramatischer Stilmerkmale nur auf einen bestimmten Teil des Gegenwartstheaters zutrifft. Zugleich wird aber auch gerade in jüngsten Untersuchungen der Begriff des Postdramatischen in der Lehmannschen Ausprägung als „flexible Arbeitsformel“ gewürdigt.<sup>5</sup>

Angesichts des sich im historischen Kontext stets wandelnden Wechselverhältnisses zwischen Theater und Dramen-/Theatertext und der Resonanz, mit welcher postdramatische Thesen und Kategorien einerseits Eingang in literaturwissenschaftliche Betrachtungen zur Gegenwartsdramatik gefunden haben, andererseits Widerstand und den Bedarf nach theoretischer Präzisierung hervorgerufen haben, ist der Rekurs auf das Lehmannsche Postdramatik-Konzept unumgänglich. Im Folgenden sollen, ausgehend vom problematischen Verhältnis zwischen dramatischer Theatertradition und postdramatischer Theaterpraxis, zentrale Stilmerkmale des postdramatischen Theaters in gebündelter Form vorgestellt werden. Da sich diese Untersuchung mit Körperleib-Ästhetiken in den Theatertexten vornehmlich der 1990er Jahre beschäftigt, wird ebenfalls die Bedeutung des Körpers im postdramatischen Theater in den für diese Arbeit wichtigsten Zügen skizziert.

In seiner hybriden, mit dem Literaturtheater abrechnenden, fast manifestartigen Schrift stellt Lehmann die Entstehung des postdramatischen Theaters überwiegend als eine Emanzipationsgeschichte dar. Lehmanns Thesen und sein postdramatischer Merkmalskatalog fußen auf einer radikalen Absage an die klassische Dramenpoetik und das von ihr stark beeinflusste Literaturtheater: „die Realität des neuen Theaters [beginnt] mit dem Erlöschen genau dieses Dreiergestirns von Drama, Handlung und Nachahmung.“<sup>6</sup> Des Weiteren ist es das spannungsreiche Verhältnis zwischen Text und Inszenierung, auf das Lehmann unter

---

<sup>4</sup> Heinz Ludwig Arnold und Christian Dawidowski, Editorial, in: Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/04, S. 5-7, hier S.5.

<sup>5</sup> Stefan Tigges, Dramatische Transformationen. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.), Dramatische Transformationen, S. 9-27, hier S. 9.

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. 2. Aufl. 2001, S. 55.

unterschiedlichen Blickwinkeln erneut rekurriert: „Das neue Theater vertieft nur die nicht mehr so neue Erkenntnis, daß zwischen Text und Szene nie ein harmonisches Verhältnis, vielmehr stets Konflikt herrschte.“<sup>7</sup> Im postdramatischen Theater verliert der Text entweder gänzlich an Bedeutung, oder es wird ihm im Zusammenspiel mit anderen dramaturgischen Mitteln, vornehmlich visuellen, musikalischen oder medialen, ein mit den anderen Bestandteilen gleichwertiger Stellenwert zugemessen. In Bezug auf das Drama konzentriert sich Lehmann fast ausschließlich auf die Transformation, die Auflösung oder die Überwindung dramatischer Kategorien wie Form, Handlung, Geschichte oder Figur. Die dramatische Form sieht Lehmann in postdramatischen Theaterformen weitgehend überwunden. Auch wenn er das Fortwirken des dramatischen Potenzials, das Weiterbestehen einzelner dramatischer Elemente sowie die Wiederkehr des Textes in den 1990er Jahren durchaus nicht leugnet, lässt er sich nicht genauer auf diese Phänomene ein. Drama als ästhetisches und in Lehmanns Lesart auch ideologisches Konzept, das u.a. den Prinzipien von Totalität, Homogenisierung, Kausalität, Repräsentation, Beherrschung durch Ordnung, Hierarchisierung und Illusionsbildung folgt, bietet dem nachbrechtschen Theater weder einen ästhetisch noch ideell begründbaren Erkenntniswert mehr.

Die von Lehmann angeführten Verfahrensweisen, die in postdramatischen Theaterinszenierungen im Zuge der Retheatralisierung Anwendung finden, sind vielfältig und nicht unbedingt neu. Eine lineare und auf dem Kausalitätsprinzip beruhende Fabelentwicklung wird laut Lehmann aufgegeben zugunsten eines Bühnengeschehens, das in die Nähe von Zeremonie und Ritual rückt. Nicht Handlungen und Geschichten sollen im postdramatischen Theater dargeboten werden, sondern Zuständlichkeit und atmosphärische Dichte sollen die sinnliche Erfahrung des Publikums animieren. Über Strukturierungsprinzipien wie Rhythmus und Bewegung werden die eigenständigen, jenseits von Hierarchien koexistierenden theatralischen Elemente in ein loses und komplexes Zusammenspiel eingebettet. In einem dekompositorischen Verfahren wird die Figur entindividualisiert und von psychologisch orientierten Gestaltungskonzepten befreit. Ferner zerfällt sie in gleichwertig behandelte Elemente wie z.B. Körper und Stimme, und die von figürlichen Instanzen losgelöste Rede entfaltet sich in Polylogien und Klanglandschaften. Die Absage an den Repräsentationsanspruch eröffnet Gestaltungsmöglichkeiten, mit denen Gegenwärtigkeit an Bedeutung gewinnt. Als Stilmerkmal der neuen Inszenierungsstile durchbricht diese die Trennscheibe zwischen ästhetischer und realer Welt. Das nachklassische

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 261.

Theater destabilisiert Postulate von Ganzheit und Einheit, um normabweichenden, heterogenen, fragmentierten und zusammenhanglosen Erscheinungsformen aus verschiedenen Lebenswelten Geltung zu verschaffen. Als, nach Lehmanns Auffassung, solipsistische und selbstreferentielle Kunstform vermeidet das postdramatische Theater, Anknüpfungspunkte zur außertheatralen Wirklichkeit herzustellen. Es lässt ausdrücklich das den gesamten Theaterraum einbeziehende Ereignis selbst als wirklichkeitskonstituierendes Moment wahrnehmbar und erfahrbar werden. An die Stelle einer synthetisierenden Wahrnehmungsstrategie werden in postdramatischen Theaterformen Rezeptionsweisen provoziert, in denen Brüche und Risse, das Unvollkommene und Lückenhafte in den Mittelpunkt von Wahrnehmungsprozessen rücken. Im postdramatischen Stilpluralismus werden Grotteske, neoexpressionistische, hypernaturalistische Elemente mit Anlehnungen aus dem energetischen Theater, dem Theater der Avantgarde oder des Surrealismus miteinander verschränkt. Die Kombinatorik ist unbegrenzt, und „[a]llein die Konstellation der Elemente entscheidet am Ende darüber, ob es sich um dramatische oder postdramatische Ästhetik handelt.“<sup>8</sup> Der Körper wird im postdramatischen Theater im gleichen Maße wie die Sprache desemantisiert. Für das postdramatische Theater übernimmt er laut Lehmann folgende Funktion und Bedeutung:

„Der lebendige Körper ist ein komplexes Netz von Triebbesetzungen, Intensitäten, Energiepunkten und Strömen, in dem sensomotorische Abläufe mit aufgespeicherter Körpererinnerung, Codierung mit Schocks koexistieren. Jeder Körper ist mehrere: Arbeitskörper, Lustkörper, Sportkörper, öffentlicher und privater Körper, Körper des Fleisches und des Gerippes. [...] Es [das Theater, Anm. v. Verf.] stellt Körper dar, und hat zugleich Körper als wesentlichstes Zeichenmaterial.“<sup>9</sup>

Eine zentrale Aussage, die Lehmann über den Einsatz der Schauspieler/innenkörper trifft, ist, dass der Körper dem „Signifikatendienst“<sup>10</sup> enthoben wird. Daraus ergibt sich für eine theatralische Körperästhetik eine Vielzahl von Konsequenzen. Wird der Körper aus allen politischen, sozialen und kulturellen Bedeutungskontexten entlassen, können Potenzial und Grenzen des körperlichen Vermögens einerseits unvermittelt ausgestellt werden, andererseits werden sie als formgebende Impulse für ästhetische Vorgänge genutzt. In der postdramatischen Ästhetik wird Körperlichkeit nach Lehmann als „autosuffizient“<sup>11</sup> präsentiert. Herausgelöst aus seiner Verankerung in einem sozial ausgerichteten Umfeld und losgelöst von seiner Handlungsfähigkeit in zwischenmenschlicher Interaktion, können

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 26.

<sup>9</sup> Ebd., S. 362.

<sup>10</sup> Ebd., S. 163.

<sup>11</sup> Ebd.

Lehmann zufolge aus Körperbewegungen und -haltungen „sinnfreie[...] Geste[n]“<sup>12</sup> entstehen. Das postdramatische Theater zeige besonderes Interesse an marginalisierten und stigmatisierten Körpern, indem es normabweichende, „deviante[...] Körper“<sup>13</sup> durch Bühnenpräsenz rehabilitiere und auf existente Marginalisierungsverfahren hindeute. Postdramatische Körperpräsenz, die den Körper von seiner Leibhaftigkeit und damit von einer sich im Plessnerschen Sinne selbst vermittelnden Ich-Instanz bzw. einem Selbst entfernt, lenkt die Aufmerksamkeit einerseits auf die Eigenmächtigkeit des Körpers. Diese offenbare sich u.a. in Form von Permanenz und Evidenz, Bewegungsmöglichkeit, affektiver Ausdrucksfähigkeit, sinnlicher und kinästhetischer Wahrnehmung. Insbesondere im Tanztheater werden die rein körperlichen Potenzen in Defigurationsprozessen für die Entwicklung einer „skulpturalen Ästhetik“<sup>14</sup> genutzt. Andererseits wird der Körper durch temporäre Stilllegung oder Rückbildung des Menschlichen in Grenzbereiche zwischen Leben und Tod, zwischen Ding-, Tier- und Menschenwelt angesiedelt. Der Frage, inwieweit eine postdramatische Körperästhetik für das in dieser Arbeit entworfene körperleibzentrierte Analysekonzept aufschlussreich sein kann, wird in einem gesonderten Kapitel (vgl. 3.3.2.) nachgegangen.

### **3.1.1. Kritikpunkte am postdramatischen Konzept**

Einer der in der Forschung mehrfach angesprochenen Kritikpunkte in Bezug auf Lehmanns postdramatisches Konzept betrifft dessen Verallgemeinerungen - Differenzen innerhalb des deutschsprachigen Gegenwartstheaters kommen nicht zur Geltung. Vor diesem Hintergrund konstatiert Christel Weiler eine lediglich partielle Gültigkeit des postdramatischen Konzepts:

„Mit Blick auf dessen Ausformungen zu Beginn des 21. Jh.s. lässt sich feststellen, dass die Errungenschaften der postdramatischen Phase Eingang finden in eine erneute Hinwendung zu dramatischer Literatur, freilich wiederum unter veränderten Vorzeichen. Dies zeigt sich sowohl an der Vielzahl zeitgenössischer Stücke, die eigens für das Theater verfasst wurden, als auch an einem selbstbewussteren Umgang mit klassischen Texten, die als Material zwar radikal auf ihre Gegenwartstauglichkeit hin befragt werden, aber auf neue Weise an Figuren- und Handlungskonzepte gebunden sind. Darüber hinaus sind in den letzten Jahren Arbeiten im Theater entstanden, für deren theoretische Betrachtung der Begriff 'postdramatisch' keinerlei heuristischen Wert besitzen dürfte. Zu denken ist hierbei an solche Theaterereignisse, welche die Interaktion mit dem Zuschauer ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit stellen und damit den Bereich möglicher Erfahrungen und potentiellen Handelns fokussieren, wie dies beispielsweise in Arbeiten von Rimini Protokoll („Call

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 164.

<sup>13</sup> Ebd., S. 163.

<sup>14</sup> Ebd., S. 376.

Cutta“, 2005) oder Stefanie Lorey („Wiedersehen macht Freude“, 2005) der Fall ist.“<sup>15</sup> In ihrer Studie zur Gegenwartsdramatik der 1990er Jahre hat Franziska Schöbller postdramatische Stilmerkmale auf ihre Tauglichkeit für zeitgenössische Dramen/Theatertexte hin geprüft und dabei festgestellt, dass insbesondere für Dramen, in denen sozial brisante Themen in anekdotisch-lapidare Narrative eingebunden werden, das Postdramatische nicht unbedingt als vordergründiges ästhetisches Prinzip erkennbar ist. Hingegen wäre für Stücke, die sich durch „sprachspielerische Artistik“<sup>16</sup> auszeichneten, eine größere Nähe zum Postdramatischen nachweisbar. In Lehmanns Wahrnehmung und Analyse der Theaterszene spielt das Textliche kaum eine Rolle: Er nimmt für die 1990er Jahre zwar ein wieder erwecktes Interesse am Text zur Kenntnis, aber dieser wird als Untersuchungsgegenstand seiner Studie nahezu gänzlich ausgespart. Auch wenn sich der Theaterwissenschaftler gelegentlich in seinen Aufsätzen auch zu Theatertexten äußert - dann allerdings nur zu jenen, die aus seiner Sicht von einer „postdramatischen Textualität“ bzw. Theatralität zeugen.<sup>17</sup>

Eingewandt wird des Weiteren, dass Lehmann in seiner Schrift zum neuen Theater eine Einheitlichkeit bezüglich ästhetischer Programme suggeriert, die angesichts der in der Fachliteratur mehrfach hervorgehobenen Stil-Heterogenität fragwürdig erscheint.<sup>18</sup> Hingewiesen wird auf die Gefahr, durch eine eilfertige Übernahme des postdramatischen

<sup>15</sup> Christel Weiler, Postdramatisches Theater, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, S. 245-248, hier S. 248.

<sup>16</sup> Schöbller, Augen-Blicke, S. 21.

<sup>17</sup> Die wenigen Texte, die Lehmanns Aufmerksamkeit finden, orientieren sich ihm zufolge sehr stark an einer postdramatischen Ästhetik. Aus Lehmanns Sicht ist zum Beispiel für Sarah Kanes Text „4.48 Psychosis“ eine postdramatische Textualität kennzeichnend, da sich in Kanes Spielvorlage der Text als Sprechen nicht genauer zu definierender Instanzen darbietet. Im Aufeinanderprallen von Stimmen entsteht ein Klang- und Echoraum, in dem angeblich das Sprechen viel mehr als das Erzählen von Geschichten ausgestellt wird. Ein weiterer Autor, der nicht nur für Lehmann als Postdramatiker gilt, ist René Pollesch. Eine postdramatische Textästhetik beschreibt Lehmann wie folgt: „Der Text ist 'gebastelt aus widerstreitenden Wünschen und Träumen, inkompatiblen Ideologemen, vor-, halb- und unbewussten Impulsen, Motiven und Verdrängungen ihrer Autoren. Bei den größten unter ihnen passt viel weniger zusammen, als Schulweisheit sich träumen lässt.' Ihre Texte bestehen 'aus (oft genug genialen) Strategien, die widerstreitenden Elemente zusammenzubringen, Abgründe zu überspielen, die formalen Konstrukte vorm Zerfall zu retten. Die Einheit der Texte ist Schein, die Illusion davon Produkt der Konventionen.'“ Weiter heißt es dann: „Es geht übrigens dort, wo im postdramatischen Theater der Text im Sinne der klassischen Rollenrede schwindet, deswegen nicht etwa um ein Abrücken von Menschendarstellung, wie oft zu Unrecht vermutet wird. Es geht um eine andere Darstellung des Menschen, um die Möglichkeit des polyphonen theatralen Diskurses, durch die raumzeitliche Rhythmik des Textes, seine Brüche, Zäsuren und Umschwünge etwas von jener tieferen Inhomogenität und Gespaltenheit des Subjekts zu artikulieren, die im Bereich der philosophischen Theorie Gemeinplatz wurde, aber im Theater noch immer auf Widerstand stößt, weil man dort oft genug unverdrossen an längst demontierten Vorstellungen von Ich, Handlung, tragischem Konflikt usw. festzuhalten wünscht.“ Hans-Thies Lehmann, Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater, in: Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/04, S. 26-33, hier S. 26 und S. 31.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Benedikt Descourvières, Peter W. Marx und Ralf Röttig, Einleitung, in: Dies. (Hg.), „Mein Drama findet nicht mehr statt.“ Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 2006, S. 9-20, hier S. 17.

Vokabulars brauchbare dramatische Kategorien terminologisch zu verabschieden, wodurch auch ein analytisches Instrumentarium abhanden kommen würde, mit dem „komplexe Transformationsprozesse im reibungsvollen Spiel zwischen Tradition und Innovation“<sup>19</sup> nuanciert beschrieben werden können.

Eine ausführliche, systematische und schonungslose Auseinandersetzung mit Lehmanns Thesen zum Postdramatischen bieten Nikolas Frei und Birgit Haas, deren „Plädoyer für ein dramatisches Drama“<sup>20</sup> sich dezidiert dagegen wendet, das Postdramatische als Paradigma für Gegenwartstheater und -dramatik zu postulieren. Haas' Kritikpunkte an Lehmanns Konzept zielen jedoch auch auf seine Aussagen über das Postdramatische selbst, welches sie als eine erweiterte Spielvariante der Postmoderne und des Poststrukturalismus begreift. Mit Blick auf eine junge Generation von Dramatiker/innen, die sich „von der postdramatischen Ästhetik abwenden und den handelnden Menschen“<sup>21</sup> als Bezugsgröße für eigene Schreibprozesse wieder aufwerten, weist Haas es kategorisch zurück, in der Dramatik der 1990er Jahre eine postdramatische Programmatik und Ästhetik verwirklicht zu sehen. Lehmanns tendenzielle Abqualifizierung des Dramas erachtet Haas demzufolge als ungerechtfertigt und unhaltbar. Insgesamt bewertet Haas das postdramatische Theater und seine Ästhetik als ein antihumanistisches sowie ein sich in eigene Irrationalismen und Paradoxien verstrickendes Unterfangen. Ein Theater, das auf Selbstreferenzialität und damit auf den Ausschluss außentheatralischer Wirklichkeit setze, das von einer Undarstellbarkeit des Realen überzeugt sei, gänzlich ohne Sinnzuweisung und -konstitution oder Semiose auszukommen meine, zeuge von einem postdramatisch-antiästhetischen, sich selbst auflösenden „solipsistische[n] Selbstumkreisen“<sup>22</sup>. Diesen in der antimimetischen Kunst dominanten „Gestus der Negation“<sup>23</sup> erhebe Lehmann zur Leitkategorie der abendländischen Theatergeschichte, womit zwangsläufig eine Verzerrung und Annullierung einer auch heute noch ästhetisch relevanten Substanz vorgenommen werde. Zudem sei Lehmanns Thesenbuch

---

<sup>19</sup> Tigges, *Dramatische Transformationen*. Zur Einführung, S. 25.

<sup>20</sup> Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*.

<sup>21</sup> Ebd., S. 21.

<sup>22</sup> Ebd., S. 47. Die Ausführbarkeit einer angeblichen totalen De-Semiotisierung in Bezug auf den Körper, wie Lehmann sie in der Umschreibung einer „sinnfreien Geste“ andeutet, bezweifelt auch Anna Opel in ihrer Studie zum Verhältnis von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik: „abgesehen davon, daß alle von Lehmann als 'sinnfreie Geste' bezeichneten Präsentationsformen zwar nicht den Funktionen des Illusionstheaters dienen, deshalb aber nicht gleich als 'sinnfrei' zu bezeichnen sind. Auch wenn sie nicht einer narrativen Struktur dienen, so generieren noch so minimalistische Bewegungen einer Figur innerhalb eines Bühnenraums Bedeutungen im unablässigen und unwillkürlichen Semioseprozeß [...]. Die von Lehmann behauptete 'sinnfreie Geste' erscheint mir als das einzige, was aufgrund des genannten Semiosevorganges, eben *nicht* möglich ist.“ Anna Opel, *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik* – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld 2002, S. 34.

<sup>23</sup> Haas, *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, S. 23.



von einer „antidefinitiven Offenheit“<sup>24</sup> durchzogen, die gezielt keine Eingrenzung erlaube, damit aber die Leserschaft mit einem „recht schwammigen Terrain“<sup>25</sup> konfrontiere.

Nikolaus Frei kommt in seiner Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theaterkonzept zu ähnlichen Schlussfolgerungen wie Haas. Einen Neuigkeitswert des neuen, postdramatischen Theaters bestreitet Frei, denn die im Gegenwartstheater vielfach stattfindenden Auflösungsprozesse seien lediglich die Fortführung bestimmter destruktiver, sich bereits seit Beginn der Moderne manifestierender Vorgänge:

„denn auch nach hundert Jahren erweist sich 'postdramatisches Theater' als in letzter Konsequenz durch- und 'zerdachtes' dramatisches Theater. Daher ist es auch nicht allgemein verständlich, sondern elitär.“<sup>26</sup>

Das Präfix 'post' sei bei der Begriffsbildung für dieses neue Theater irreführend, da es eine Überwindung oder Nicht-Existenz des dramatischen Theaters suggeriere. Frei hebt hervor, dass postdramatische Inszenierungsformen parallel zu und nicht in der Nachfolge von dramatischen Darstellungsweisen im Theater erprobt werden. Außerdem sei eine verstärkte und nicht zu verkennende Hinwendung zur dramatischen Form in den 1990er Jahren Ausdruck für einen „Überdruß an einem elitär-enigmatischen Selbstverständnis von in der avantgardistischen Tradition stehenden Künsten/Künstlern.“<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang wird auch häufig darauf verwiesen, dass die Verwendung des Präfixes 'post' außerdem deshalb verfänglich sei, weil sie eine lineare Entwicklung in der Theatergeschichte und Kunst nahe lege. Mit der Prägung des Begriffs postdramatisch werde suggeriert, sie sei an einem Endpunkt angelangt.<sup>28</sup>

In ihrer Auseinandersetzung und Bewertung der Tauglichkeit des Dramatischen für das deutsche zeitgenössische Theater und der Dramatik gehen Frei und Haas auf der einen Seite und Lehmann auf der anderen Seite von verschiedenen Prämissen aus. Laut Haas und Frei sind dramatische Kategorien dann unverzichtbar, wenn in einem Theatertext die Überzeugung, der Mensch zeichne sich unter anderem auch durch Handlungs- und Konfliktfähigkeit aus, nicht gänzlich aufgegeben wird. Mit dieser These steuern Frei und Haas gegen ein Subjektverständnis, wie es auch bei Lehmann zum Ausdruck kommt, in dem die Autonomie und Ganzheit des Einzelnen in Frage gestellt wird. Diesen Totalitätsgedanken, der sich nach Lehmann im Drama verwirklicht, sieht er im Postdramatischen desavouiert. Die Abkehr von einem Subjektbegriff, in dem das (Selbst)Bewusstsein absolut gesetzt wird,

<sup>24</sup> Ebd., S. 24.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Frei, Die Rückkehr der Helden, S. 13.

<sup>27</sup> Ebd., S. 16.

<sup>28</sup> Vgl. Stricker, Text-Raum.

gleich als anti-humanistisch einzustufen, wirkt etwas überzogen, da im (post)modernen Subjektverständnis nicht ein zur Humanität fähiges Individuum in Abrede gestellt wird, sondern die Vorstellung eines autonomen Subjekts unter Verdacht gerät, das erst durch den Einsatz verschiedener gesellschaftlicher, politischer und kultureller Regelwerke erzeugt wird. Um wieder auf die sich als problematisch erweisende Relation Dramatisch-Postdramatisch zurückzukehren, ist allerdings Freis und Haas' Behauptung zuzustimmen, dass in einer beachtlichen Anzahl von Stücken ein dramatisches Schreibkonzept zu erkennen ist, das parallel zum Postdramatischen besteht und für dessen Beschreibung durchaus auf dramatische Kategorien zurückgegriffen werden kann.

Nach dieser Einführung und Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Konzept, sollen nun im folgenden Kapitel bisherige literaturwissenschaftliche Befunde zur Gegenwartsdramatik überblicksartig dargestellt, dabei werden auch die oben skizzierten Abgrenzungstendenzen ebenso wie die Annäherungen zwischen literatur- und theaterwissenschaftlichen Positionen aufgegriffen.

## 3. 2. Gegenwartsdramatik

### 3.2.1. Einstieg

Wie schon im vorherigen Unterkapitel deutlich wurde, führt das deutschsprachige (post)dramatische Theater der Gegenwart Prozesse der Retheatralisierung und Entliterarisierung des Theaters fort, die von Avantgardebewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgegangen sind. Der Prozess der Retheatralisierung ist programmatisch eng an die Ablehnung mimetischer Repräsentationskunst und damit einhergehend auch an die Verabschiedung des bürgerlichen Illusionstheaters gekoppelt. Postdramatisches sowie Regietheater zeugen in eindrucklicher Weise von der Nachhaltigkeit dieser epochalen Umbrüche und Wandlungen. Die Befreiung vom Primat des Textes stellt sowohl das Theater als auch den für die Inszenierung verfassten Text vor ästhetische Herausforderungen.

Für zeitgenössische Theatertexte, die in der Zeit zwischen 1985 und 1995 entstanden sind, hält Gerda Poschmann fest, „daß auch der schriftliche Text für das zeitgenössische Theater spezifische Theatralität konstituieren und eben dadurch das Drama kritisieren oder überwinden kann.“<sup>29</sup> Auf die Krise des Dramas in den 1970er Jahren reagierten Autor/innen mit einer Textästhetik, in der dramatische Formen aufgesprengt wurden, um sie für eine Verknüpfung mit anderen Text- und Kunstgattungen zu öffnen. Dramatische Kategorien wie Figur, Handlung, Geschichte oder Plot und der ihnen inhärente Repräsentationsanspruch wurden unter Einbeziehung dekonstruktivistischer Verfahren und poststrukturalistischer Theorien in Zitat-Collagen oder in parodierenden Umformungen in ihrer Künstlichkeit, Konstruiertheit oder Unzulänglichkeit für die künstlerische Auseinandersetzung mit neuen Wahrnehmungsmodellen ausgestellt. Performative, autoreflexive und sinnliche Dimensionen der Sprache wurden produktiv genutzt, um sprachliche Sinnkonstitution entweder in ihrer Prozessualität vorzuführen oder um sich ihr zu verweigern. Zudem wurden zeitgenössische Theatertexte durch Gestaltungsmöglichkeiten aus dem Bereich der Neuen Medien und der bildenden Kunst inspiriert. Entfernen sich in den 1970er und 80er Jahren die für das zeitgenössische Theater geschriebenen Texte zusehends von konventionellen Formen<sup>30</sup>, so zeichnet sich insbesondere seit Mitte der 1990er Jahre eine Rückbesinnung auf dramatische Formen und eine Revitalisierung des dramatischen Potentials ab. Befragt zum Theater der

---

<sup>29</sup> Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 21.

<sup>30</sup> Vgl. hierzu Wilfried Floeck (Hg.), Tendenzen des Gegenwartstheaters, Tübingen 1988; Birgit Brüster, Das Finale der Agonie. Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre, Frankfurt a. M. u.a. 1993; Wolfgang Franz Sinhuber, Drama und Zeitgeist in Österreich von 1980 bis 1990, Wien 1995; C. Bernd Sucher, Das Theater der achtziger und neunziger Jahre, Frankfurt a. M. 1995; Richard Weber (Hg.), Deutsches Drama der 80er Jahre, Frankfurt a. M. 1992.

1990er Jahre hält John von Düffel fest:

„Zu Anfang der 1990er Jahre waren sicherlich Autorinnen wie Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz einflussreich, ebenso Werner Schwab. Man versuchte, so scheint mir, das alte Medium Theater durch eine bestimmte Sprache, durch eine Form von Diskurs zu erschüttern, der für den gängigen Theaterapparat zum Teil sehr widerständig war. Die Stücke selbst sind allerdings ziemlich unterschiedlich. [...] Danach kam es zu einer Phase, die stark von den Stücken aus England bestimmt wurde, durch die Autoren Mark Ravenhill und Sarah Kane, die deutlich gemacht haben, dass man Wirklichkeit erzählen kann, dass es nicht nur um Sprache geht, nicht nur um eine bestimmte Form, die es zu finden gilt.“<sup>31</sup>

Die Wiederkehr des Dramas wurde sicherlich durch mehrere Faktoren und Umstände begünstigt. Keineswegs ist der Rückgriff auf dramatische Traditionen in den 1990er Jahren als naiver<sup>32</sup> oder nostalgischer Rückfall zu bezeichnen. Das dramatische Potential entfaltet sich hier unter den Bedingungen etablierter postmoderner, fragmentierter Wissensmodelle und in erster Linie postdramatischer Theaterkunst neu, auch dann, wenn die dramatische Form in ihrer Adaption nur minimal gebrochen wird. Dem Ausrufen einer Krise des Theaters Ende der 80er Jahre bis der Mitte der 90er Jahre, folgte ein Generationenwechsel in den Intendanzen und der Auftritt junger Dramatiker/innen. Diese, als Absolvent/innen des Studiengangs für „Szenisches Schreiben“ an der Universität der Künste in Berlin hervorgegangen, haben zweifelsohne ihren Beitrag zur Aufwertung des Dramas geleistet. Des Weiteren wäre eine intensive Förderung junger Dramatik zu nennen, die sich durch die Organisation zahlreicher Stückemärkte, Schreibwerkstätten, die Vergabe von Auftragsarbeiten und die Anstellung von Hausautoren auszeichnet.<sup>33</sup>

Das wachsende Interesse an dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten kann in

---

<sup>31</sup> Franziska Schöbler und John von Düffel, Gespräch über das Theater der neunziger Jahre, in: Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/04, S. 42-51, hier S. 42f. Achim Stricker zieht zwischen den Drama und Theater betreffenden Krisen zu Beginn und Ende des 20. Jahrhunderts folgende Parallelen: „Das 20. Jahrhundert begann mit der Forderung nach einer 'Retheatralisierung' der Bühne und endete mit einer programmatischen 'Redramatisierung' im Gefolge eines 'Neuen Realismus' – zu einem Zeitpunkt, als mit dem 'Postdramatischen Theater' das Drama bereits verabschiedet schien. Dabei ähneln sich die Diskussionen der beiden Jahrhundertwenden mit ihren 'Krisen' zwischen Theaterpraxis und literarischem Drama frappierend. Das 20. Jahrhundert mit seinen technischen Innovationen verlangt dem alten Medium Theater permanente Grenzüberschreitungen und Neuverortungen ab: legitimatorische 'Selbstbegründung von Theater in Zeiten seiner gesellschaftlichen Entbehrlichkeit'.“ Stricker, Text-Raum, S. 11.

<sup>32</sup> So zum Beispiel der Vorwurf von Hans-Friedrich Bormann an Thomas Ostermeier und sein Realismuskonzept: „Ostermeiers naive Beschwörung des 'wirklichen Erlebens' (des Schauspielers) und der 'realen Erfahrung' (des Publikums) sowie das Programm der 'Verteidigung des Körpers' verraten den Versuch einer Aufrechterhaltung jener Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit bzw. Körper und Technik, deren Außerkraftsetzung in anderen Bereichen, und nicht nur in der Theorie, schon lange vorausgesetzt wird.“ Hans-Friedrich Bormann, Die vergessene Szene. Drama-Theater-Medien. Ein Nachtrag, in: Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000. Insert in Theater der Zeit, 10/ 2000, S. 1-5, hier S. 2.

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Matthias Schubert, Heiße Ware. Nachwuchsdramatiker vor veränderter Theaterlandschaft, in: Heidelberger Stückemarkt. Fünf Jahre Forum junger Autoren (1996-2000). Eine Dokumentation, hg. v. Theater der Stadt Heidelberg 2000, S. 4-7. Frauke Meyer-Gosau, Wir wollen doch alle nur das Beste! Vom Unsinn und Nutzen der Jungdramatiker-Förderung, in: Theater heute, 8/9 2002, S. 52-55.

ästhetischer Hinsicht sicherlich auch als eine durch Übersättigung ausgelöste Abwendung von postmodernen Kunstformen bzw. am postdramatischen Theater verstanden werden. In Bezug auf eine veränderte Sprachbehandlung fasst Stricker zugespitzt zusammen: „Eine emphatische Wiederbehauptung von individueller Sprache antwortet auf die metaphernschwere Ortlosigkeit der postmodernen Diskurs-Maschine.“<sup>34</sup> Ähnlich wird die Bejahung von klaren Formen und festen Strukturen interpretiert:

„[D]ie Sehnsucht vieler Autoren der 90er Jahre geht zurück zum Drama, das das Schicksal des Einzelnen zum Träger von Geschichten macht. Statt Auflösung der Sprache in fragmentarisches Textmaterial ist der Wunsch nach Einbindung in eine Stückstruktur erkennbar.“<sup>35</sup>

Die Wiederbelebung dramatischer Formen verbindet sich allerdings auch mit einer genreüberschreitenden Wiederkehr des Erzählens in den 1990er Jahren:

„Die literarischen Experimente der Moderne mit ihrem Misstrauen gegen fiktionale Illusion, ihrer Vorliebe für negative Ästhetiken, scheiternde Kommunikation und metalinguistische Opazität sowie für dokumentarisch-journalistische Textformen scheinen an einen Endpunkt gelangt zu sein. Das Bedürfnis nach (eindeutig als 'fiktiv' erkennbarer) Narration und komplementär nach (autobiographischer) *Authentizität*, das am dramatischen Neorealismus festzustellen ist, entspricht der Flut an Ich-Erzählungen und autobiographischen Generationenbüchern in der Prosa der 1990er Jahre.“<sup>36</sup>

Das Geschichtenerzählen in Form zeitgenössischer Dramentexte orientiert sich in den 1990er Jahren stark an sozialen Thematiken. Wichtige Impulsgeber für den „neuen Realismus“<sup>37</sup> auf deutschen Bühnen waren die British Brutalists, allen voran Sarah Kane und Mark Ravenhill. Zu verknüpfen ist die erneute Konzentration auf dramatische Texte und Theater in Deutschland mit dem von Thomas Ostermeier und seinem Team entworfenen und an der Berliner Schaubühne praktizierten Realismus-Konzept. Im neuen Realismus rücken zwar das in existenzielle Konflikte verstrickte Individuum und „Diskontinuitäten und Disparitäten sozialer Erfahrung“<sup>38</sup> verstärkt ins Zentrum der dramatischen Narration, aber nicht unbedingt unter dem Vorzeichen konventioneller Formen, wie Ostermeier selbst betont.<sup>39</sup> In ihrer ausführlichen Analyse zum Realismus-Entwurf des Teams an der Berliner Schaubühne kommt Christine Bähr zum Schluss, dass die in den ersten Spielplänen der Schaubühne

---

<sup>34</sup> Stricker, Text-Raum, S. 16.

<sup>35</sup> Heike Müller-Merten u.a., Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?, in: Theater der Zeit, 2/1997, S. 31-33, hier S. 32.

<sup>36</sup> Stricker, Text-Raum, S. 18.

<sup>37</sup> Thomas Ostermeier, Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung, in: Theater der Zeit, 7/8 1999, S. 10-15, hier S. 12.

<sup>38</sup> Christine Bähr, Sehnsucht und Sozialkritik. Thomas Ostermeier und sein Team an der Schaubühne, in: Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus und Franziska Schöblier (Hg.), Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation, Frankfurt a. M./New York 2006, S. 237-253, hier S. 243.

<sup>39</sup> Vgl. hierzu Ostermeier, Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung, S. 10-15.

aufgenommenen Theatertexte keineswegs durchgehend einer traditionellen Erzähldramaturgie folgen, sondern „sich auch auf postdramatische Strukturen hin lesen ließen.“<sup>40</sup> Anschließend an diesen Befund ist festzustellen, dass für die sich sehr plural gestaltende Dramen- und Theatertextlandschaft der 1990 Jahre das Ausbleiben reiner Ästhetiken, der bruchlosen Wiederaneignung verabschiedeter Konventionen, einer Totalauflösung und restlosen Überwindung einer wirkungsmächtigen Kultursubstanz kennzeichnend ist.

### **3.2.2. Bestandsaufnahmen und erste Orientierungshilfen**

Der folgende Abschnitt soll einen Überblick zu Ergebnissen bisheriger literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zur deutschsprachigen Gegenwartsdramatik bieten.

Wichtige Anregungen für seine Ausführungen zum postdramatischen Theater fand Lehmann in Gerda Poschmanns Studie über Theatertexte, die im Zeitraum von 1985 bis 1995 entstanden sind. Der von Poschmann vorgenommenen Systematisierung der Formenvielfalt zeitgenössischer Theaterstücke liegt ein Stufenmodell zugrunde, nach dem die Theatertexte auf Grund ihrer graduellen Distanzierung von und endgültigen Überwindung der dramatischen Form klassifiziert werden. Auf Grundlage dieser Einteilung ergeben sich zunächst zwei große Gruppen:

„Es gibt Texte, welche die dramatische Form nutzen – diese Gruppe ist hier nochmals differenziert in problemlose und kritische Nutzung der dramatischen Form-, und solche, die sich von ihr gelöst haben. Zwischen beiden stehen die Gruppe monologischer Theatertexte, die als Sonderfall behandelt wird, sowie Texte, die als Mischformen formal dramatische mit nichtdramatischen Elementen kombinieren.“<sup>41</sup>

Poschmanns Augenmerk gilt insbesondere den nicht mehr dramatischen Theatertexten, obschon der Mehrzahl der besprochenen Stücke ein innovativer und kritischer Umgang mit der dramatischen Form attestiert wird. Die Bewegung vom dramatischen zum nicht mehr dramatischen Text interpretiert Poschmann als eine Transformation von einer repräsentationalen Dramenästhetik hin zu einer autoreflexiven Texttheatralität. Welche Genres in Rein- oder Mischform auf welcher Transformationsstufe genutzt werden, arbeitet Poschmann minutiös heraus.<sup>42</sup> Da für eine angemessene Textanalyse herkömmliche

<sup>40</sup> Bähr, Sehnsucht und Sozialkritik, S. 243.

<sup>41</sup> Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 55f.

<sup>42</sup> Die problemlose Nutzung dramatischer Formen ist auf der Darstellungsebene meist mit der thematischen Fokussierung auf Lebenswirklichkeiten und -zusammenhänge gekoppelt. Dabei wird bevorzugt auf die Genres des Zeitstücks, der Kolportage, der Komödie und des kritischen Volksstücks zurückgegriffen. Das Metadrama in seiner vordergründigen Selbstbezüglichkeit steht exemplarisch für einen kritischen Umgang mit der dramatischen Form. Mischformen schwanken zwischen dramatischer Form und ihrer Überwindung. Bezeichnend für diese Formen ist laut Poschmann beispielsweise die Unterbrechung von dramatischer

Analyseangebote als inadäquat erachtet werden, wendet Poschmann ein von ihr entwickeltes dramaturgisches Analyseverfahren an, das

„Texttheatralität nicht nur als in Rechnung gestellte (implizite) Theatralität der Bühnenvorgänge und der durch sie ausgelösten Rezeptionsprozesse untersuchen [...] [muß], sondern [es] muß auch theatrales Potential im verbalsprachlichen Text selbst erschließen, etwa in der Materialität oder im intertextuellen Kraftfeld seiner sprachlichen Zeichen, und nicht nur in deren Bedeutungen.“<sup>43</sup>

Problematisch ist an Poschmanns Vorschlag das diskrepante Verhältnis zwischen analytischen und theoretischen Rückschlüssen mit der tatsächlichen Anzahl von Texten, mit Hilfe deren Analyse sie ihre Thesen entwickelt und einen Allgemeinheitsanspruch geltend macht. Die nicht mehr dramatischen Texte bilden in Poschmanns Studie den geringeren Anteil des Textkorpus.

Vor demselben Hintergrund, also dem der Auflösungstendenzen von dramatischen Kategorien, untersucht Heidi Wunderlich in zeitgenössischen Theatertexten den Zerfall der konventionellen dramatischen Figur als „ungebrochen funktionierende Repräsentationsstruktur“<sup>44</sup> in Körpertexten und Sprech- bzw. Verlautbarungsinstanzen.<sup>45</sup> Wunderlich vertritt die These, dass angesichts der Entgrenzung des Textbegriffs innovative Figurenkonzeptionen mit bisherigen dramentheoretischen Ansätzen nicht mehr zu erfassen sind. Ausgehend davon, dass die Figur einer einheitsstiftenden Repräsentationsfunktion entzogen wird, interpretiert Wunderlich die Auflösung des Figurenbegriffs in Anlehnung an Intertextualitätstheorien als „produktive Überschreitung“<sup>46</sup>, Dynamisierung und Öffnung. Figurenkonzepte unter diesen textästhetischen Parametern betrachtend, kommt Wunderlich zu dem Befund, dass Figuren in entgrenzten Texten an sich intertextuell angelegt sind, da sich in

---

Handlung durch Prosaeschiebe oder durch die Aufhebung der Differenzen zwischen Haupt- und Nebentext oder Figurenrede. Prototypisch für Mischformen seien Heiner Müllers Theatertext „Zement“ oder Gisela von Wysockis Text „Abendland oder Apollinaires Gedächtnis“. Im nicht mehr dramatischen Text werden Figuration und Narration gänzlich aufgegeben. Infrage gestellt wird nicht nur der Repräsentationsanspruch des Theaters, sondern auch der Sprache. Als prominentes Beispiel für die Überwindung der dramatischen Form gelten Elfriede Jelineks Texte. Vgl. Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext.

<sup>43</sup> Ebd., S. 294.

<sup>44</sup> Heidi Wunderlich, *Dramatis persona (exit)*. Die Auflösung der dramatischen Figur als produktive Überschreitung, Berlin 2001, S. 11.

<sup>45</sup> Unter Verlautbarungsinstanzen versteht Wunderlich eine von der konventionellen Dramenästhetik losgelöste Figur, die in zeitgenössischen Texten als ein intertextuelles, mehrdimensionales Gebilde zur Geltung gelangt. „Je nach dem Ausmaß und der Gestaltung der Bezugnahme einer Figur auf eine oder mehrere literarische Vorgänger lässt sich z.B. eine mehr oder weniger deutliche (und auch irritierende) Verdopplung oder Vervielfachung als Verlautbarungsinstanz registrieren. So stellt sich im Fall einer zitierten Figurenaussage die Frage: „wer spricht?“ - die eine Figur und gleichzeitig die andere, die eine durch die andere, die eine und daneben die andere? Das Zusammentreten von Figur und Referenzfigur(en) kann durchaus einem integrativen Schema folgen, doch führt das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Diskurse, aus denen die Figur zusammengesetzt wird, potentiell zu ihrer Zerreißen.“ Ebd., S. 32.

<sup>46</sup> Ebd., S. 16.

ihnen unterschiedliche Diskursstränge oder Inter- und Referenztext überlagern bzw. überkreuzen. Beruht die Analyse auf einem Textverständnis, das den Text als eine Formation von sich überlagernden, intertextuell verschränkten Schichten und die Figur als depersonalisierte, polyphone Verlautbarungsinstanz auffasst, hat dies auch Konsequenzen für den Umgang mit korporalen Phänomenen im Text. Der Körper ist für Wunderlich in Anlehnung an Lohr ein aus dem dynamischen und variationsreichen Zusammenspiel von verschiedenen Zeichensystemen hervorgehender „Körpertext“.<sup>47</sup>

Dem gewandelten Verhältnis zwischen Sprache, Figur und Körper auf der Bühne und in Theatertexten geht Anna Opel in ihren Analysen zeitgenössischer Theaterstücke nach. Opel definiert den Theatertext als „Sprachkörper“<sup>48</sup>, womit einerseits die Entindividualisierung und Verselbstständigung der Sprache markiert wird und andererseits durch die Aufhebung der Differenz zwischen Körper und Sprache die korporalen und sinnlichen Aspekte des Sprechens und der Sprache in den Vordergrund treten. In einem textuellen Sprachkörper werden laut Opel Figuren „als Relationen von sprachlichen Strukturen und szenischem Raum“<sup>49</sup> entworfen. Mit der Begriffswahl des Sprachkörpers wird gleichzeitig die sprachliche Konstruiertheit von (Figuren-)Körpern signalisiert.

Eine stärkere Berücksichtigung der thematischen Vielfalt neben formal-ästhetischen Analysen zeitgenössischer Theaterstücke bieten die Studien von Birgit Haas und Franziska Schöblier.<sup>50</sup> Haas' Interesse richtet sich primär auf politisches Theater<sup>51</sup> und politisch engagierte Dramen. Ein zentrales Anliegen der von Haas durchgeführten Untersuchung zu politisch orientierter Gegenwartsdramatik ist es, auf die Existenz der in den achtziger und neunziger Jahren durch das Regietheater marginalisierten politischen Dramatik aufmerksam zu machen.<sup>52</sup> Thematisch sehr variationsreich kreisen die an sozialen und politischen Missständen interessierten Stücke der 1980er Jahre um die Lebensverhältnisse sozialer

---

<sup>47</sup> Ebd., S. 45.

<sup>48</sup> Siehe Opel, Sprachkörper.

<sup>49</sup> Ebd., S. 22.

<sup>50</sup> Eine Bestandsaufnahme zur Dramatik der 1990er Jahre mit einem sehr engen Radius der Themenwahl wurde auch von Špela Virant erfasst, die sich auf das Wechselverhältnis von Gewalt und Sexualität konzentriert. Vgl. Virant, Redramatisierter Eros. Einen kursorischen Überblick zur Dramatik seit 1989 bietet die Zusammenstellung von Kammler und Pflugmacher. Vgl. Clemens Kammler und Torsten Pflugmacher (Hg.), Deutschsprachige Gegenwartsdramatik seit 1989. Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven, Heidelberg 2004.

<sup>51</sup> Zum politischen Theater vgl. auch Gilcher-Holtey, Kraus und Schöblier (Hg.), Politisches Theater nach 1968.

<sup>52</sup> Haas begründet ihren Rehabilitationsversuch der politisch motivierten Theaterstücke wie folgt: „It is the aim of this book to shed light on the neglected and despised contemporary playwrights to show that they constitute a strong and committed response to political developments of the 1980s, and cannot be dismissed as the authors of trivial or mediocre plays. As the plays of the 1980s were often treated unfairly by theater criticism this overview reevaluates the playwrights achievements in successfully commenting on and criticizing political issues.“ Haas, Modern German Political Drama 1980-2000, S. 3.



Randgruppen (Achterbusch, Specht, Fels, Kroetz), Umweltfragen (Harald Müller, Weyh, Guha), um die Erfahrung des Holocaust (Kipphardt, Strittmatter) und Erosionserscheinungen in der DDR (Brasch, Hein). In den 1990er Jahren gewinnen Themen wie der deutsch-deutsche Wiedervereinigungsprozess<sup>53</sup> (Bukowski, Elfriede Müller, Hein, Braun, Hochhuth), die Rolle von Frauen in Gesellschaft und Familie sowie Geschlechterbeziehungen unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen (Danckwart, Schimmelpfennig, Loher, Specht, Theresia Walser), Terrorismus und Rechtsradikalismus (Loher, von Düffel, Czeslik, von Mayenburg, Kroetz) an Gewicht. Für die formal-ästhetische Umsetzung politisch brisanter Themen bedienen sich Haas zufolge die Autor/innen in den 1980er Jahren der Mittel des kritischen Volkstheaters, des postmodernen Pastiche und der Farce, während in den 90er Jahren expressionistische, surrealistische und realistische Formen und Normen der Darstellung sowie das Brechtsche Verfremdungsverfahren aktualisiert würden. Übergewicht gewinnt in Haas' Dramenanalysen die inhaltliche Dimension, wogegen die Auseinandersetzung mit formalen Aspekten zwar nicht vernachlässigt wird, aber beschränkt bleibt und meist nur in Bezug auf den thematischen Schwerpunkt der Texte vorgenommen wird. Das interpretatorische Vokabular basiert auf einer eher konventionellen Anwendung von Analysekatoren wie z.B. Figur, Dialog, Geschichte oder Handlung, womit Haas, wie später eingehender erläutert wird, eine literaturwissenschaftliche Position vertritt, die sich klar von der Tendenz abgrenzt, postdramatische Kategorien in Analyseverfahren zeitgenössischer Dramentexte zu integrieren.

Ein weiteres Panorama der Dramenlandschaft der 90er Jahre entwirft Franziska Schöblier. Die von Schöblier ausführlich besprochenen Dramentexte werden drei großen Themenbereichen zugeordnet: Erinnerung (Jelinek, Goetz, Streeruwitz), Mythos (Strauß, Handke, Roth, Ostermaier), soziale Geschichten mit den Unterkategorien Familiendesaster (z.B. Kroetz, Loher, Happel, Berg) und Arbeitslosigkeit (z.B. Bukowski, Widmer, Ostermaier, Danckwart).<sup>54</sup> Unabhängig von den thematischen und ästhetisch-formalen Zuordnungen nimmt Schöblier dramatische Texte in ihrer kulturellen Doppelfunktion wahr. Dramen tragen zum einen zur Konstitution kultureller Narrative und imaginärer Selbstentwürfe sowie zur Wissensgenerierung bei, zum anderen greifen sie gesellschaftliche und kulturelle Mythen und Phantasmen als identifikationsstiftende Vorgaben auf, um sie zu kommentieren oder auch zu

---

<sup>53</sup> Zum Wendedrama vgl. auch Haas, Theater der Wende – Wendetheater. In formaler Hinsicht würden die Wendedramen fast ausnahmslos offene Formen aufweisen: „Auffällig ist dabei die Dominanz der offenen Formen: Farcen, postmoderne Collagen und absurdes Theater, mit deren Hilfe die in den Medien beobachtete Selbstinszenierung der Geschichte als 'historisches' Ereignis nurmehr als lächerlicher Abklatsch des Originals präsentiert wird.“ Ebd., S. 17. Vgl. diesbezüglich auch Wolfert, Theatertexte zwischen Medien und Revolution 1989-1996.

<sup>54</sup> Vgl. Schöblier, Augen-Blicke.

verwerfen. Diesem an der Schnittstelle von Literatur, Theater und Kultur situierten Ansatz weiter verfolgend, verbindet Schöblier in ihren Analysen gängige theater-, literatur-, und kulturwissenschaftliche Theoreme miteinander. Die Stücke selbst untersucht Schöblier zunächst entlang ihrer Tradition und ihrer intertextuellen Bezüge, um dann Brüche, Transformationen und Hybridisierungen genau herauszuarbeiten. Diese innovativen Interventionen seien nicht nur bei Texten mit einer starken Affinität für postdramatische Darstellungsprinzipien zu beobachten, sondern auch bei Stücken, deren Grundstruktur auf einer sozial angelegten, häufig fragmentierten Geschichte<sup>55</sup> aufbaut, meist um die Sujets Familie und Arbeit kreisend:

„Die soziale Realität wird phantastisch oder grotesk überformt, das Genre mit anderen Genres überlagert, zum Beispiel mit der Tragödie oder der Komödie. Umgekehrt werden aus Tragödien Grotesken, aus geläufigen tragischen Inhalten komödiantische Formen; derbe volkstümliche Töne werden mit sakralen Inhalten und Lyrismen versetzt.“<sup>56</sup>

Bezüglich der für literaturwissenschaftliche Studien dominant gewordenen Frage, inwieweit in der Dramatik der 1990er Jahre eine postdramatische Ästhetik wirksam ist, kommt Schöblier, anders als Haas, zum Schluss, dass ein begrenzter Satz an postdramatischen Parametern für zeitgenössische Theatertexte geltend gemacht werden könnte, im Übrigen auch für Texte, die an die Tradition des sozialen Dramas anknüpfen. Formal-ästhetisch sind laut Schöblier folgende Merkmale des postdramatischen Theaters auch in Theatertexten der 1990er Jahre vorzufinden:

„Die komplexe Sprachbehandlung, die Simultaneität von Informationen und ihre widersprüchliche Organisation, die Fragmentierung von kohärenzbildenden Makrostrukturen, Sprachskepsis, die Desemantisierung und Rhythmisierung der Sprache, die Trennung von Körper und Rede – diese Merkmale einer postdramatischen Inszenierungspraxis prägen vielfach auch die Theatertexte der 90er Jahre, und zwar meist auch diejenigen, die sich einem sozialen Anliegen verschrieben haben.“<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Über das wiedergekehrte Geschichtenerzählen stellt Schöblier fest: „Die 'Wiederkehr des Textes' bedeutet allerdings meist keine Rückkehr zu 'großen Erzählungen', zu geschlossenen Fabeln und linear erzählten Geschehnissen, sondern geschieht beispielsweise in Form von Anekdoten. [...] Es geht also in den 90er Jahren nicht so sehr um die Rückkehr der Fabel, sondern um ein Erzählen, das seine eigene Kontingenz ausstellt, sich unterbricht, sich nicht innerhalb eines übergreifenden historiographischen oder biographischen Zusammenhangs situiert. Dieses anekdotische Erzählen steht nicht selten im Zeichen der 'Verarmung', erscheint als 'Präsentation des Alltäglich-Banalen mit dem Verzicht auf die Autorität von Kunst und Kunstwerk'.“ Ebd., S. 20.

<sup>56</sup> Ebd., S. 12f.

<sup>57</sup> Ebd., S. 21.

### 3.2.3. Weiterführung

Nachdem die vorgestellten, primär literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Gegenwartsdramatik der 1990er Jahre notwendige, verdienstvolle und äußerst nützliche Systematisierungsschemata und Orientierungshilfen sowie wegweisende Textanalysen geliefert haben, rücken neuerdings Fragestellungen in den Vordergrund, die den Bedarf nach methodischer und theoriebezogener Präzisierung, Ausdifferenzierung und Nachbesserung verdeutlichen.

Die Herausgeber des Sammelbandes „'Mein Drama findet nicht mehr statt' – Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert“<sup>58</sup> gehen der Frage nach, ob für die Geschichtsschreibung des Theatertextes im 20. Jahrhundert ein übergeordneter Standpunkt auszumachen ist. Die besondere Herausforderung für eine solche Geschichtsschreibung liegt in der Parallelentwicklung zum Teil gegenläufiger Tendenzen, wodurch ein ästhetischer Pluralismus entstanden ist, der sich den Autoren zufolge nicht „im zeitlosen Raum eines 'nicht mehr', eines 'post'“<sup>59</sup> ansiedeln lässt. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts koexistieren plurimediale Theatertexte neben Dramentexten, die dramatische Konventionen überformen, so dass allein schon angesichts dieser Simultanität von Differenzen und Disparitäten ein auf Linearität, Progression und Transzendenz zielendes Beschreibungsmodell diesem Tatbestand nicht Rechnung tragen könnte. Descourvières, Marx und Rättig schlagen in ihrem Band folgendes heuristisches Modell vor:

„Angesichts des komplexen und widersprüchlichen Korpus von Theater-Texten aus dem 20. Jahrhundert wird hier ein Entwurf vorgeschlagen, der die konventionellen Kategorien von Figur, Handlung, Dialog zwar ihrer Verbindlichkeit entbindet, sie aber auf der anderen Seite im Sinne einer Genealogie der Theatertexte als heuristische Kategorie der Textanalyse wiederum nutzbar zu machen sucht, indem er sie um die Kategorie des 'medialen Status' ergänzt.“<sup>60</sup>

Der Entwurf verdeutlicht, dass mit der Einbindung dramatischer Kategorien in analytische Vorgänge eine tendenzielle Auflösung dieser Kategorien als ästhetische Normen nicht geleugnet werden muss. Vielmehr können Dissoziationen und Transformationen von ihrem traditionellen oder textuellen Referenzpunkt aus betrachtet werden. Die im Sammelband vereinten Einzeluntersuchungen von Texten belegen den Erkenntniswert der vom Herausgeberteam vorgeschlagenen Analysematrix. Unterschiedlich motivierte Auflösungsprozesse müssen in einem Text nicht alle dramatischen Kategorien gleichzeitig, und vor allem nicht im gleichen Ausmaß, erfassen. Darüber hinaus konnten im Falle des

---

<sup>58</sup> Descourvières, Marx und Rättig (Hg.), „Mein Drama findet nicht mehr statt.“

<sup>59</sup> Ebd., S. 9.

<sup>60</sup> Ebd., S. 18.

Fortwirkens des dramatischen Potentials dessen textuelle Funktionen auf inhaltlicher und formaler Ebene sowie auch Pendelbewegungen zwischen Auflösung und Rückbindung genauer beschrieben werden.<sup>61</sup> Dadurch wird deutlich, dass Auflösung nur *eine* unter mehreren Textstrategien ist, den Text zu dynamisieren. Mit anderen Worten:

„No play can be conceived without rules, and no play-acting can be entirely devoid of conventions. Even the most revolutionary theatre event needs something prior to it that it can revolutionise in the first place.“<sup>62</sup>

Für die Aufwertung konventioneller Dramenkonzepte und -modelle für interpretative und analytische Vorhaben in Bezug auf die Dramatik der 1990er Jahre setzen sich auch Frei und Haas ein. Umfangreiche und mehrjährige Recherchen insbesondere zu der Dramatik der 90er Jahre<sup>63</sup> veranlassten Haas die Kategorie des „dramatischen Dramas“<sup>64</sup> zu etablieren. Der Begriff des „Dramatischen“ wird laut Haas in der Gegenwartsdramatik durch die Kategorien Fabel, Figur und Dialog geprägt. Die junge Dramatik zeichne sich beispielsweise dadurch aus, dass die Figur als handlungs- und entscheidungsfähiges, interagierendes Subjekt gezeichnet sei; dass die präsentierten Geschichten sich an der menschlichen Lebenswirklichkeit und sozial brisanten Konflikten orientierten. Die dramenästhetischen Konzepte der 1990er Jahre würden auf Mittel des epischen Theaters zurückgreifen, aus Sartres Poetik Inspiration schöpfen oder das psychologische Drama in Anschluss an Ibsen und Strindberg weiterführen. Für ihr analytisches Vorgehen erweitert und ergänzt Haas die von ihr verwendeten dramatischen Kategorien durch existentialistische (Sartre) und phänomenologische (Husserl) Philosopheme.

Freis Interpretation der Entwicklung der Dramatik in den 90er Jahren überschneidet sich im Wesentlichen mit Haas' Bewertung:

---

<sup>61</sup> Für die Erweiterung des Plot-Begriffs für die Betrachtung von postmodernem Theater und Drama plädiert auch Brian Richardson: „First, we may note the general utility of concepts of plot, story, or *fabula*, and *sujet* in identifying with some precision the nature of these innovative ordering of events. That is to say, in many cases where these basic concepts of theater analysis are violated, their violation is best described by using the concepts themselves. [...] They take the basic elements of drama and reconstitute them in a different manner than do practitioners of realism. The task for the study of drama is now to articulate new, more expansive concepts of story, plot, progression, and temporality that can circumscribe the practice of postmodern dramatists. Specifically, I hope that adaptations of the notions of *fabula* and *sujet* that I have employed above (indeterminate *sujet*, and irretrievable, contradictory, potential, and self-negating *fabula*) will help us better describe and analyze significant postmodern works.“ Brian Richardson, Plot after Postmodernism, in: Christoph Henke and Martin Middeke (Eds.), Drama and/after Postmodernism. Contemporary Drama in English, Volume 14, Trier 2007, S. 55-67, hier S. 66.

<sup>62</sup> Paul Peter Schnierer, Introduction. The Outline Round the Cut, in: Ellen Redling, Peter Paul Schnierer (Eds.), Non-standard Forms of Contemporary Drama and Theatre. Papers given on the occasion of the sixteenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English. Contemporary Drama in English, Volume 15, Trier 2008, S. 9-11, hier S. 9.

<sup>63</sup> Haas behandelt Dramentexte von Dea Loher, Oliver Bukowski, Martin Heckmanns, Andres Veiel, Roland Schimmelpfennig, Lutz Hübner, Lukas Bärfuss u.a.

<sup>64</sup> Haas, Plädoyer für ein dramatisches Drama. Vgl. auch Haas, Dramenpoetik 2007.

„Vor allem in den letzten Jahren behaupten sich [...] wieder neue dramatische Texte auf deutschen Bühnen. Autoren wie Dea Loher, Marius von Mayenburg, Igor Bauersima, Albert Ostermaier, Moritz Rinke, Roland Schimmelpfennig, Lutz Hübner, Maxim Biller, Theresia Walser, Lukas Bärfuss oder Oliver Bukowski setzten auf Dialog und Konflikt, auf Handlung und Charaktere.“<sup>65</sup>

Ist für Haas die am menschlichen Subjekt orientierte Figur organisierendes Zentrum der Dramen und daher auch Angelpunkt ihrer Interpretationen, so nähert sich Frei über den Konflikt als der „wirkungsmächtigste[n] Konstante dramatischer Texte“<sup>66</sup> der Figur bzw. dem „Helden“ sowie den anderen dramatischen Elementen. Dementsprechend definiert Frei Drama auch als Ausdruck einer Widersprüchlichkeit, „die sich aus der Kluft zwischen Wahrnehmung und Außenwelt, d.h. zwischen persönlichem Denken und persönlich nicht bedachtem Geschehen ergibt.“<sup>67</sup> Diese Gespaltenheit, Widersprüchlichkeit und Gebrochenheit sieht Frei als konstitutiv für die Figurenkonzeption der zeitgenössischen Dramentexte, erkennbar unter anderem daran, dass die in den Figuren bzw. den „Helden“ angeblich angelegte Autonomie und Selbstbestimmung gebrochen werde. Das Figurenmerkmal, welches Frei zu Berechtigung verhilft, die Figuren als „Helden“ zu interpretieren, sei die Tatsache, dass die Figuren mit einer Eigenart ausgestattet sind, die überraschende Wendungen im dramatischen Geschehen provozieren kann und das Interesse der Rezipient/innen zu halten vermag.

Freis und Haas Analysen belegen, dass in einer konventionellen Anwendung der dramatischen Analysekatoren der Gehalt und die Funktion der dramatischen Substanz in Stücken sehr prägnant herausgearbeitet werden kann. Allerdings erweisen sich diese auch am Inhalt interessierten Textanalysen in sich schlüssig, wenn postdramatische Momente nicht eingehende berücksichtigt werden.

Freis und Haas' Legitimierung einer konventionellen, wenn auch modifizierten, Dramenanalyse beruht unter anderem auf der Verwerfung und der daraus resultierenden Verweigerungsgeste, mit der poststrukturalistische und dekonstruktivistische Theoreme aus den eigenen Untersuchungsprozessen ausgeschlossen werden. Beide Wissenschaftler/innen gehen sowohl von der Darstellbarkeit einer auf Widersprüchen beruhenden Wirklichkeit als auch dem Menschen als einem autonomen Subjekt aus. Dabei zeigen Freis und Haas Analysen, dass allein an tradierte Konventionen gebundene Interpretationsversuche das zu Überkreuzungen, Transformationen und Überlagerungen führende Innovationspotential vernachlässigen. Frei und Haas weisen allerdings berechtigterweise darauf hin, dass mit der

---

<sup>65</sup> Frei, Die Rückkehr der Helden, S. 14.

<sup>66</sup> Ebd., S. 15.

<sup>67</sup> Ebd., S. 39.

Wiederkehr des Dramas und der erzählbaren Geschichten auch überwunden gemeinte ästhetische Kategorien relevante Gestaltungsmittel für zeitgenössische Theatertexte darstellen. Ihrer Behauptung, dass dramatische Kategorien wie z.B. Figur, Plot, Geschichte, Dialog oder Konflikt aus dem Analyseinstrumentarium nicht ausgeschlossen werden sollten, ist zuzustimmen.

Ein anderer Analyseversuch operiert mit dem Begriff der „dramatische[n] Transformation[en]“<sup>68</sup> in Theatertexten und Aufführungen. Mit der Einführung dieses Begriffs verfolgt Tigges ein mehrfaches Anliegen. Zunächst soll der Theatertext als Spielvorlage aus seiner „Schattenexistenz“<sup>69</sup> befreit werden, in die er durch das Regie- und postdramatische Theater geraten ist. Das für eine Vielzahl von Dramentexten nicht zutreffende, weil ausschließlich performativ und postdramatisch gelenkte Fachvokabular soll durch den Begriff der dramatischen Transformationen spezifiziert werden. Aus der Dominanzstellung des Performativen und Postdramatischen resultiere, „dass avancierte fundierte Ansätze einer Theorie des Textes im Theater vernachlässigt werden und damit praktisch ausbleiben.“<sup>70</sup> Diese Methode des Transformativen versucht, das fortbestehende dramatische Potential nicht allein über Auflösung implizierende und favorisierende Begrifflichkeiten zu erschließen. Dramatische Transformationen als Interpretationsmodell setzen nicht eine progressive Entwicklung voraus, sondern beleuchten textuelle Wandlungen, die gleichermaßen „Traditionsentkopplungen oder -ankopplungen“<sup>71</sup> auslösen können.

Unter dem Leitbegriff der dramatischen Transformationen untersucht Peter Michalzik in dem von Tigges herausgegebenen Sammelband Stücke von Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss, die er mit der Bezeichnung „[t]raditionelle neue Dramatik“<sup>72</sup> versieht. Kernmerkmale der neuen Dramatik seien die Erzeugung von geschlossenen Oberflächen mittels stilistisch einfacher Wirklichkeitssimulationen, abgelagerter Textschichten, die zu einer Einheit gefügt werden, durch geschlossene Handlungen oder stringente Dialogführung. Im Gegensatz zu postdramatischen Texten wird in der neuen Dramatik Auflösung und Zersplitterung nicht absolut und ultimativ gesetzt. Wie Michalziks Ausführungen belegen, werden Vorgänge des Verschlusses und der Öffnung in den neuen Dramen mit höchster Präzision gesteuert. Durch unerwartete Kippmomente werden intakte

---

<sup>68</sup> Vgl. Tigges (Hg.), Dramatische Transformationen.

<sup>69</sup> Ebd., S. 9.

<sup>70</sup> Ebd., S. 10.

<sup>71</sup> Ebd., S. 11.

<sup>72</sup> Peter Michalzik, Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss, in: Tigges (Hg.), Dramatische Transformationen, S. 31-42, hier S. 31.

Realitätsebenen aufgehoben, um neue zu produzieren. Banale Alltäglichkeit wird mit scharfen Schnitten von mythischen Welten und lyrischen Einlagen getrennt; glatte Oberflächen und vertraute Zusammenhänge werden durch den Einbruch des Unheimlichen zersplittert. Michalzik fasst zusammen:

„Bärfuss arbeitet mit den Elementen des offenen, zersplitterten Dramas, er setzt die Splitter gleichzeitig aber so geschickt aneinander, dass sie mindestens zeitweise wie eine unzerbrochene Scheibe oder ein unzerbrochener Krug wirken. Hier ist am deutlichsten eine Bewegung der Schließung zu beobachten, er drängt zu einer geschlossenen zusammenhängenden Dramenwelt, die Moritz Rinke ohne den Preis der Öffnung erreichen zu können glaubt, die auch bei von Mayenburg in der Wiederholung festzustellen ist, zu der Schimmelpfennig ein spielerisches Verhältnis hat, er spielt mit dem Wechsel von Offen- und Geschlossenheit, und die bei Bärfuss zum ersten Mal zu irritierenden kaleidoskopartigen Effekten führt, weil er beide engführt.“<sup>73</sup>

Im Zuge der Rückkehr des Textes, nicht so sehr des Dramas, fordert auch Stricker eine Neubestimmung einer von der Inszenierungspraxis autonomen Texttheatralität, die also nicht von der Theaterbühne her definiert werden soll, sondern vom Text als „verräumlichter Schrift“, als „Szeno-Graphie“<sup>74</sup>. Zu diesem Zweck entwickelt Stricker ein Textmodell, das die performativen, prozessualen und raumbezogenen Dimensionen des Textes neu entdecken will. Strickers Theatertext-Verständnis beruht auf der Annahme, dass der

„Theatertext als gestaffelte Tiefe [erscheint], [er] wird zum 'Zwischentext', der den manifesten Text verräumlicht und ihn zur 'Szene', zum *heterotopischen Ort* von *Signifikationsprozessen* transformiert. Ob Intertextualität, Intermedialität, Zitatarbeit oder Dekonstruktion – die Grundstruktur dieser Verfahren ist das *Palimpsest*. Als Schichtung von Text- oder Bildebenen ist das Palimpsest sinnfälliges Beispiel von 'Verräumlichung' als einer 'räumlichen' Anordnung von Textschichten, verbunden mit der Vorstellung einer dreidimensionalen Tiefendimension.“<sup>75</sup>

Als Fazit für die hier vorgelegte Studie mit ihrem Schwerpunkt auf Körperleib-Ästhetiken in der Dramatik der 1990er Jahre kann festgehalten werden, dass mit der Rückbesinnung auf Drama und Text auch dramatische Kategorien zurückkehren, die sich in den postdramatischen Merkmalkatalog nicht einfügen lassen und auch nicht mit Termini erfasst werden können, die Tendenzen der Überwindung, Auflösung und Negation absolut setzen. Postfigurale Manifestationen wie z.B. Verlautbarungsinstanzen (Wunderlich), Sprachkörper (Opel), Sprachflächen (Jelinek), Textträger (Poschmann) oder Diskursinstanzen sind als Analysekatoren in Texten, in denen beispielsweise narrative Muster oder erzählende, gelegentlich handelnde Ich-Instanzen oder auch inhaltliche Aussagen den Text konstituieren,

<sup>73</sup> Michalzik, Dramen für ein Theater ohne Drama, S. 40f.

<sup>74</sup> Stricker, Text-Raum, S. 26.

<sup>75</sup> Ebd., S. 38. Zu einer Neubestimmung des Ortes und der Funktion des Theatertextes im Theater siehe Theresia Birkenhauer, Die Zeit des Textes im Theater, in: Tigges (Hg.), Dramatische Transformationen, S. 247-261.

nur bedingt brauchbar. Eine Analyse, die sich an den dramatischen Kategorien und am Inhalt des Textes orientiert, muss offensichtlich, um stringent argumentieren zu können, das nicht mehr dramatische oder auch postdramatische Potenzial ignorieren oder nur beiläufig berücksichtigen. Darin sehe ich keinen Rückfall, lediglich einen nützlichen Hinweis darauf, dass inhaltsorientierte Untersuchungen auf gängige Termini der Dramentheorie angewiesen sind, während für diskursanalytische und ausschließlich formbezogene Textanalysen die Anlehnung an das postdramatische Vokabular sich offensichtlich als nützlich erweist.

### **3.3. Körperleibzentrierte Textanalyse und das (post)dramatische Potenzial**

#### **3.3.1. Das dramatische Potenzial**

Das im nächsten Kapitel vorgestellte körperleibbezogene Analysemodell basiert auf leibesphilosophischen und anthropologischen Überlegungen der Philosophen Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner, deren Thesen mit literaturwissenschaftlichen und in geringerem Maße mit theaterwissenschaftlichen Theoremen und Erkenntnissen der aktuellen Körperforschung verbunden werden. Der Entwurf für einen Analyseansatz, der sich auf körperleibliche Phänomene konzentriert, entstand nach ausgiebigen Text-Lektüren zeitgenössischer Theaterstücke. Grundlage dafür war die Einsicht, dass in der Dramatik der 1990er Jahre dramatische Elemente zwar durchaus präsent sind, aber die in den vorangehenden Unterkapiteln vorgestellten Thesen zu den Auflösungstendenzen hinsichtlich bestimmter Theatertexte (z.B. von Jelinek, Heiner Müller, Goetz, Schwab, Pollesch oder Danckwart) nicht übergangen werden können. Für eine nicht unerhebliche Anzahl von Dramen- und Theatertexten muss damit nach Analysezugängen gesucht werden, die Texte auch jenseits von Auflösung und Restauration erschließen können.

Eine körperleibzentrierte Theatertextanalyse, also eine Untersuchung, welche auch die leibliche Dimension berücksichtigt, wird ohne die in den Texten auftauchenden Ich-Instanzen nicht auskommen können. In Anlehnung an Merleau-Ponty wird der Leib als Ausdruck und Manifestation des Wechselspiels zwischen Ich, Körper und Bewusstsein verstanden; als eine an der Schnittstelle von Innen und Außen angesiedelte Vermittlungsinstanz. Der Leib gibt Auskunft darüber, wie das Ich Gebrauch macht von seinem/ihrem Körper. Sowohl Ich-Instanzen als auch korporale Aspekte sind in den Theatertexten der 1990er Jahre in der Regel an eine Figur gebunden, auch dann, wenn das Unterscheidungsmerkmal zwischen den Figuren durch konsistent beibehaltene Namensgebung weg fällt. Die Differenz, die sowohl in dramatischen als auch in postdramatischen Texten nicht gelöscht wird, ist die Unterscheidung



zwischen Ich und Du. Dies trifft für Puppenkörper und postfigurale Erscheinungen in den Texten nicht zu, daher werden sie in dieser Studie auch nicht zentral verhandelt, ohne damit ihre Relevanz für zeitgenössische Theatertext-Ästhetiken schmälern zu wollen. Zur Obsoletheit der Kategorie der Figur hält Susan Blattès fest:

„Let us start with Keir Elam's claim that drama is 'An *I* addressing a *you here and now*.' If it is certainly true that the concept of character has evolved considerably in recent years, to conclude that the concept is no longer useful in the study of contemporary works seems a rather hasty judgement.“<sup>76</sup>

Da in dieser Studie Stücke, die der sozialen Dramatik zugeordnet werden können, näher beleuchtet werden, können der soziale Kontext (Familie und Arbeit) und die sich aus diesen (Ein-)Bindungen für die Figurenkörper ergebenden Implikationen nicht außer Acht gelassen werden. Sind die Figuren im fiktionalen Binnengeschehen in einem sozialen Gefüge verankert, erweist sich das ästhetische Potenzial der Kategorien Figur, Plot, Geschichte, Handlung, Dialog und Konflikt offenbar als brauchbar. Werden in den Einzelinterpretationen dieser Arbeit die oben genannten Begriffe verwendet, dann nicht um die Umsetzung von dramatischen Konzepten unter Beweis zu stellen, sondern um sie als funktionale Kategorien zu nutzen, mit denen Relationen und Zusammenhänge der einzelnen dramatischen Elemente im Text umschrieben werden können, ohne dabei die innovativen, Zusammenhänge und Verknüpfungen irritierenden, Impulse zu vernachlässigen.

Auf dramentheoretische Definitionen wird zurückgegriffen, wenn sie offen formuliert sind und die Funktionalität der gemeinten Kategorie in den Vordergrund stellen. So ist Pfisters Bestimmung der Figur als „Summe ihrer Relationen“<sup>77</sup> durchaus anwendbar, wohingegen einschränkende und auf binären oder präformierten Bezügen beruhende Definitionen nicht mehr tragfähig sind, z.B. wenn Pfister die Figur als „die Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes“<sup>78</sup> beschreibt. Wird der Begriff der Handlung „als die Veränderung einer Situation und die Situation als die gegebene Relation von Figuren zueinander und zu einem gegenständlichen oder ideellen Kontext“<sup>79</sup> verstanden, erweist er sich auch für Interpretationen zeitgenössischer Theatertexte als dienlich. Der Terminus Geschichte wird in leichter Abwandlung der Pfisterschen Definition als das Vorhandensein einer Figur, in einer zeitlichen und räumlichen Dimension verwendet.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Susan Blattès, *Is the Concept of 'Character' Still Relevant in Contemporary Drama?*, in: Henke and Middeke (Eds.), *Drama and/after Postmodernism*, S. 68-81, hier S. 69f.

<sup>77</sup> Manfred Pfister, *Drama*, München 11. Aufl. 2001, S. 221.

<sup>78</sup> Ebd., S. 224.

<sup>79</sup> Ebd., S. 220.

<sup>80</sup> Pfister beschreibt Geschichte „ganz formal und offen“, als „das Vorhandensein dreier Elemente: eines oder mehrerer menschlicher bzw. anthropomorphisierter Subjekte, einer temporalen Dimension und einer

Während die Kategorie Geschichte sich auf die inhaltliche Ebene bzw. die Ebene des Dargestellten bezieht, meint Plot die Darstellungsweise der Geschichte. Der Dialog kann als eine sprachliche Interaktion zwischen zwei oder mehreren Figuren bezeichnet werden.<sup>81</sup> Da Pfister den Konflikt nicht als eine das Drama konstituierende Kategorie auffasst, bindet er ihn an den Begriff der Situation:

„Situation ist also so zu definieren, daß die Kategorie des Konflikts als ein fakultatives, nicht als ein konstitutives Moment erscheint, daß eine Situation also entweder konfliktgeladen, gespannt und von potentieller Dynamik sein kann oder aber konfliktlos, entspannt und statisch.“<sup>82</sup>

Die dramentheoretischen Parameter werden in den Einzelinterpretationen stets auf ihre Tauglichkeit für den jeweiligen Text geprüft. Es wird vermieden, generalisierende Aussagen über die Anwendbarkeit der dramatischen Kategorien zu treffen, da diese ausschließlich in Hinblick auf den konkreten Text bestimmt werden soll.

### **3.3.2. Das postdramatische Potenzial**

Für eine körperleiborientierte Analyse von dramatischen, aber auch von postdramatischen Theatertexten sind Lehmanns Beschreibungen zum Körper im Theater kaum erhellend. Das liegt allerdings nur bis zu einem gewissen Grad an Lehmanns Beobachtungen, sondern vor allem am Medium Theater selbst. In Theaterinszenierungen stehen reale Schauspieler/innenkörper als organische Einheiten direkt zur Verfügung. Dagegen muss der Text (bzw. seine Autor/innen) sich auf Schrift und Sprache verlassen. Sinnlich wahrnehmbare Phänomene wie beispielsweise Gerüche oder stimmliche Ausdrucksmöglichkeiten wie Schreien oder Flüstern sind in einer Aufführung direkt wahrnehmbar. In den meisten Theatertexten, wie noch zu zeigen sein wird, wird die Qualität und die Bedeutung des sinnlich Wahrnehmbaren als interrelationales Phänomen dargestellt. Auf die Qualität eines Schreis kann zum Beispiel über seine Wirkung auf eine Figur oder über die von ihm ausgelöste Reaktion verwiesen werden.

In Theatertexten, die im Gegensatz zu Prosatexten ohne ausführliche Beschreibungen auskommen (müssen), ist der Körper lediglich als Verweissystem, also relationales Gebilde, als Aspekt oder Fragment einer Ganzheit präsent, die im Text angedeutet und vermutet, aber

---

Raumausdehnung.“ Vgl. ebd., S. 265.

<sup>81</sup> Pfister spricht vom „dialoghaften Dialog“ als einer „störungsfreie[n] Zwei- oder Mehrwegkommunikation zwischen zwei oder mehreren Figuren.“ Mit sprachlicher Interaktion soll hier auch der performative Aspekt des dialogischen Sprechens hervorgehoben werden, das m.E. nicht störungsfrei verlaufen muss, um dialogisch zu sein. Vgl. ebd., S. 182.

<sup>82</sup> Ebd., S. 272.

nicht dargestellt werden kann.

Weder die postdramatische „autosuffiziente Körperlichkeit“<sup>83</sup> noch der Begriff des „Sprachkörpers“, wie er bei Opel Verwendung findet, können für Interpretationen aufschlussreich sein, die das komplexe Verhältnis zwischen Ich, Leib, Körper und Bewusstsein zu beleuchten versuchen. Werden Figurenkörper in soziale Kontexte platziert, könnten körperleibliche Komponenten der Figur freilich isoliert betrachtet werden, jedoch nur unter der Bedingung, dass soziale Implikationen von Affekten, Präsenz, Wahrnehmung oder Bewegung, wie sie in den Texten zum Ausdruck gebracht werden, ausgeblendet werden. Diese interpretatorischen Verdrängungsvorgänge hätten zur Folge, dass viele zeitgenössische Texte ihrer Sprengkraft beraubt würden, auch jene Stücke, die explizit als postdramatisch bewertet werden, wie zum Beispiel René Polleschs oder Gesine Danckwarts Texte.

Zur Illustration soll hier nur die Eingangspassage des Stücks „Täglich Brot“ der Theaterautorin Danckwart interpretiert werden, um auf die meist überlesene Dramatizität dieses Textes hinzuweisen:

„GALA Ich habe Angst.

ULRICH Wovor?

GALA Ich weiß nicht genau. Ich habe einfach Angst. Ich kann nicht aus dem Haus gehen. Irgendwann, ja. Gewappnet mit einer endlosen Vorbereitung. Nach dem Portemonnaie gegriffen, nachkontrolliert, doch noch die EC-Karte mitgenommen, das Handy eingesteckt.“<sup>84</sup>

Gleich zu Beginn des Textes stellt eine Figur, die sowohl als eine Ich-Instanz als auch eine über einen Namen verfügende Figur zu verstehen ist, über die Benennung eines starken Affekts ihren Bezug zur Welt her. Laut Merleau-Ponty entstehen Weltbezüge zwischen Ich und Welt über Affekte, die Auskunft geben über die Beschaffenheit dieser Bezüge. Galas Verhältnis zur Welt definiert sich über die Angst. Ulrichs Nachfragen legt nahe, dass er zuhört und nachfragt, weil er möglicherweise den Grund für die Angst nicht versteht. Gala versucht zu antworten. Diese dialogisch ausgerichtete Rede könnte daher auf ein dramatisches Element des Textes verweisen, auch wenn Danckwarts Textcollagen mehrheitlich als Sprachmaterial für postdramatisches Theater rezipiert werden.

In der Beschreibung ihrer Angst lässt sich Gala nicht auf rationale Begründungen ein. Die Angst wird als eine die Körperbewegungen regulierende Kraft beschrieben. Die ersten drei Sätze beginnen mit dem Personalpronomen Ich. In dem Moment, in dem der

---

<sup>83</sup> Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 163.

<sup>84</sup> Gesine Danckwart, Täglich Brot, in: Theater Theater. Aktuelle Stücke. Frankfurt a. M. 2004, S. 227-251, hier S. 229.

paralyseartige Zustand überwunden ist („Ich kann nicht aus dem Haus gehen.“) und die vermutlich letzten Griffe vor dem Verlassen des Hauses unternommen werden, verändert sich die Syntax der Sätze. Das Pronomen bzw. das Ich fehlt. Wer die Handlungen verrichtet, ist im Text nicht mehr klar, nur noch wer spricht. Dieser Spalt wirft mit Blick auf eine Inszenierung die Frage auf, wie diese textuellen Umbrüche auf der Bühne dargestellt werden könnten, falls man/frau sie nicht überlesen würde. Die Dominanzposition in der Textpassage nehmen nun Requisiten aus der Welt der Kommunikationstechnologie und des Geldes ein. Diese Stelle lädt auf Grund ihrer Ambiguität zu vielfachen Interpretationen ein. Eine postdramatische Lesart, die sich an Lehmanns Thesen halten würde, könnte suggerieren, die oben geschilderten Abläufe als Merkmale einer Figurenauflösung auszulegen. Ein postdramatischer Interpretationsansatz allerdings, der das dramatische Potenzial dieser Eingangsszene ausklammern würde, würde den Text seiner Mehrdeutigkeit berauben.

Für das Herauskristallisieren textueller Innovationen sind die Begriffe wie der dramatischen Transformationen, Entkopplungs- und Ankopplungsvorgänge (Tigges), Zersplitterungserscheinungen, der Wechselbewegung von Öffnung und Schließung (Michalzik) oder Frakturen und Hybridisierungen (Schöbler) sehr hilfreich, auch wenn sie in dieser Arbeit nicht primär und konsequent verfolgt und gebraucht werden. Die Bezeichnung des Nicht-mehr-Dramatischen und Postdramatischen wird in den einzelnen Textanalysen dieser Studie vermieden, womit keineswegs die Validität dieser Begriffe in Abrede gestellt wird. Der Verzicht ist vielmehr dem Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit geschuldet, für den insbesondere die Kategorie der Figur von zentraler Bedeutung ist. Um das Verhältnis zwischen Figur und Körperleib näher bestimmen zu können, ist es nicht zwingend, die formalen Transformationsprozesse in Bezug auf die Figurenkonzeption genauer zu ermitteln. Die Zurückhaltung rührt auch daher, dass die Stilzüge der postdramatischen Ästhetiken durch keine eklatanten Distinktionsmerkmale von postmodernen ästhetischen Anliegen zu trennen sind, wie dies schon Haas mit dem Verweis auf Hassans Charakterisierung der postmodernen Kunst gezeigt hat.<sup>85</sup> Einige der Merkmale, die von Lehmann als postdramatisch bezeichnet werden, können sicherlich vereinzelt in Texten erkannt werden. Wenn aber das Postdramatische, die Überwindung des Dramas und sogar ein „Theater *ohne* Text“<sup>86</sup> impliziert oder propagiert werden, verstrickt man/frau sich in Widersprüche. Ein solcher ist ein „postdramatischer“ Theatertext.

---

<sup>85</sup> Vgl. Haas, Plädoyer für ein dramatisches Drama.

<sup>86</sup> Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 20.

Vielleicht gilt es aber gerade die Denkfigur des Paradoxes, wie sie von Gudrun-Axeli Knapp für die Beschreibung gegenläufiger Tendenzen in der Geschlechterforschung eingesetzt wird<sup>87</sup>, auch für Textanalysen der Gegenwartsdramatik heranzuziehen. Ein Merkmal von Paradoxien, wie auch von Inkonsequenzen, ist, dass sie beschreibbar, aber nicht auflösbar sind. Die aus gegenläufigen Tendenzen erwachsende Spannung, die sich beispielsweise aus einer Simultanität von Auflösung und Rückkopplung ergeben können, wird im nachfolgenden Zitat thematisiert:

„The text offers us fragments: fragments of time and space, past and present, fragments of experience, perception and emotion which originate in a world beyond the stage. [...] [This] should not lead us to forget that we have been given fleeting glimpses of 'real' despair. To read the final lines of the play only as the performer's address to the audience undermines this despair. [...] Although characters in much contemporary drama are elusive and fragmented, not firmly rooted in time or space, or yoked to one actor or one specific mode of discourse, paradoxically this reinforces rather than undermines their vitality.“<sup>88</sup>

Das obige Zitat beleuchtet zudem einen Aspekt, der in den Debatten um die Auflösung von Kategorien vernachlässigt wird, dass nämlich im Akt der Auflösung der Gegenstand, dessen Existenz aufgehoben werden soll, noch deutlicher zum Vorschein kommt, sogar deutlicher als in seiner unhinterfragten Präsenz. Daraus ließe sich auch schließen, dass Auflösung nicht gleichgesetzt werden muss mit Überwindung und Absage.

---

<sup>87</sup> Vgl. Gudrun-Axeli Knapp, „Trans-Begriffe“, „Paradoxie“ und „Intersektionalität“. Notizen zu Veränderungen im Vokabular der Gesellschaftsanalyse, in: Aulenbacher und Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode, S. 309-323.

<sup>88</sup> Blattès, Is the Concept of 'Character' Still Relevant in Contemporary Drama?, S. 79.

## 4. Körperkonzepte

„Bevor ich beginne, möchte ich bemerken,  
daß es mir auf der Herfahrt gestern – als ich sah,  
daß *Le Monde* auf der ersten Seite von Folterungen  
und Mißhandlungen berichtete,  
die sich zur Zeit in Bosnien abspielen –  
sehr unangenehm war, an einer  
Konferenz über den Körper teilzunehmen.  
Bevor ich beginne, möchte ich einfach – ich weiß nicht,  
wie ich es sagen soll – ihrer gedenken, all jener  
gefolterten, vergewaltigten, verwundeten, gedemütigten Körper,  
besonders in diesem Moment  
in Bosnien. Und ich möchte hinzufügen:  
all jener Körper,  
denen man abspricht, Körper zu sein.“<sup>1</sup>  
Jean-Luc Nancy

Das Kapitel über Körperkonzepte ist in fünf Unterkapitel gegliedert. Es beginnt im ersten mit einem Einstieg in jene Problematiken, welche die aktuelle Körperforschung derzeit bestimmt. Im zweiten Unterkapitel folgt eine Einführung in den Verlauf und in die Gegenstände der Körperforschung. Darin wird zunächst der cartesianische Substanzdualismus thematisiert, da er für gegenwärtige Körperstudien einen zentralen Bezugspunkt darstellt. Anschließend werden Überwindungsversuche der Körper-Geist-Spaltung in der Leibesphilosophie, der Psychologie sowie in kulturtheoretischen und konstruktivistischen Untersuchungen erörtert. Das dritte Unterkapitel bietet einen Überblick über begriffliche Differenzierungen, wie zum Beispiel zwischen den Termini Leib und Körper sowie zwischen Körperbild und -schema. Des Weiteren werden terminologische Lösungen vorgestellt, mit denen der Körper in seiner Prozessualität sowie die Hybridisierung zwischen Menschenkörper und Maschine und schließlich geschlechtliche Markierungen in Diskursen über den Körper genauer erfasst werden können. Das vierte Unterkapitel geht kurz auf zwei Tendenzen ein, die in der aktuellen Körperforschung von überragender Bedeutung sind. Dazu gehören die Neuen Technologien im medizinischen und im Medienbereich. Im Mittelpunkt des fünften Unterkapitels stehen Körperthematizierungen in der Literatur und den darstellenden Künsten sowie in dementsprechenden wissenschaftlichen Analysen.

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Berlin 2003, S. 105.

#### 4.1. Einstieg

Anfang der 1970er Jahre versammelte sich um den Anthropologen Dietmar Kamper eine Gruppe interdisziplinär arbeitender Wissenschaftler/innen, deren Forschungsinteresse der „Geschichte des Körpers“<sup>2</sup> galt. Die Vormachtstellung, die in der abendländischen philosophischen Tradition dem Logos zugewiesen wurde, ging bekanntlich mit der Leugnung des Körpers als Wissens- und Erkenntnisquelle einher. Den Körper nun dezidiert als Untersuchungsgegenstand zu postulieren, hieß zu diesem Zeitpunkt, noch vor der gemeinsamen Rezeption von Michel Foucault und Norbert Elias also, eine zivilisations- und machtkritische Körpergeschichte zu entwerfen. Gleichzeitig wertete das Forschungsteam um Kamper den Körper als Garanten für Authentizität und Natürlichkeit auf.

Verkündeten Kamper und Wulf noch Anfang der 1980er Jahre „Die Wiederkehr des Körpers“<sup>3</sup>, so kam es schon Ende der 1980er Jahre angesichts des proklamierten Verschwindens des Körpers in einer von medialer Präsenz beherrschten Gesellschaft zu einer Wende. In ihrem dritten Band „Transfigurationen des Körpers“ betonen Kamper und Wulf nun die Akzentverschiebung ihrer Bestrebungen von dem Körper als Subjekt auf den Körper als „Figur, die der Körper als Objekt jeweils einnimmt“ und die „eingespannt [ist] in eine Kette von Veränderungen, ‘Transfigurationen’, deren Ziel und Zweck wegen des permanenten Wechsels nicht offen zu Tage liegen.“<sup>4</sup> Diese Kehrtwende, die Kamper und Wulf unternehmen, ist Ausdruck der Erkenntnis, dass die unablässige Thematisierung des Körpers im Zeitalter des postmodernen Denkens und der Neuen Technologien kein Indiz für eine Rückkehr zu einem vermeintlich naturgegebenen Körper ist. So sehr konstruktivistische Thesen neuerdings auf Trugschlüsse und Unzulänglichkeiten überprüft werden, ist ein naiver Rückgriff auf eine essenzialistisch verstandene Natur des Menschen nicht mehr denkbar, auch wenn Forscher/innen in der Gen- und Hirnforschung gegenwärtig an gegenteiligen Überzeugungen festhalten. Weder radikal konstruktivistische Thesen noch Phantasien von der Überwindung des humanistischen Menschenbildes und einem entkörpernten Dasein in einer posthumanen Gesellschaft können darüber hinwegtäuschen, dass neben körperlicher Entgrenzung auch eine keineswegs nachlassende Faszination für Körperkulte Alltag, Wissenschaft und Kultur in gleicher Weise mitbestimmen. Die derzeitige Debatte über den menschlichen Körper polarisiert sich, in ein grobes Raster eingeteilt, auf der einen Seite in

---

<sup>2</sup> Vgl. Dietmar Kamper und Volker Rittner (Hg.), *Zur Geschichte des Körpers*, München 1976.

<sup>3</sup> Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1981; Dies. (Hg.), *Der andere Körper*, Berlin 1984.

<sup>4</sup> Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1989, S. 1.

technoeuphorische und auf der anderen in kulturpessimistische und apokalyptische Visionen eines neuen (post)humanen Körpers. Angelpunkt beider Diskursrichtungen ist die durch die neuen Technologien geschaffene Möglichkeit, mit einer körperlosen, nicht mehr humanen Existenzweise zu experimentieren. Das Verschwinden des Körpers verdichtet sich exemplarisch in den Zukunftsszenarien von Hans Moravec, dem Direktor des *Mobile Robot Laboratory* der *Carnegie Mellon University* in Pittsburgh. Moravecs Experimente werden von der Vorstellung geleitet, das menschliche Hirn apparativ zu ersetzen, nachdem nun die Prothesentechnologie elektronische Schnittstellen für sensorische und motorische Nerven herstellen kann. In einem Downloading-Prozess solle das menschliche Hirn auf eine Hardware, die einer menschenähnlichen Maschine gleicht, übertragen werden. Die Philosophin Elisabeth List weist darauf hin, dass das Endprodukt ein künstliches, dem menschlichen Körper angeglichenes System wäre, das die kognitiven und symbolischen Funktionen des menschlichen Körpers ausführen könnte.<sup>5</sup> Ein aus dieser Übertragungsmethode zu erzielender Gewinn liegt für Moravec in der Möglichkeit, den menschlichen Geist und sein Bewusstsein zu vervielfältigen:

„Nach diesem Downloading besteht unsere Persönlichkeit aus einem Muster auf elektronischer Hardware. Damit müßten sich Wege finden lassen, unseren Geist auch auf Hardware ähnlicher Art übertragen zu lassen, genau wie Computerprogramme und ihre Daten von einem Prozessor auf einen anderen übertragen werden können. [...] Damit haben wir die Möglichkeit, unsere Persönlichkeit von Ort zu Ort zu faxen, und es wäre durchaus denkbar, daß wir uns verteilt an verschiedenen Orten gleichzeitig wiederfinden.“<sup>6</sup>

Zwischen den beiden Polen von Technoeuphorie und Kulturpessimismus entstehen im Rahmen der körperzentrierten Debatten allerdings auch Denkräume für sachliche und nüchterne Bestandsaufnahmen, in denen gesellschaftliche Phänomene in einen breiteren Geschichts- und Wissenskontext eingebettet und „Überformungsthese[n]“ (Landweer) formuliert werden können.<sup>7</sup> Für derartige Historisierungsprozesse sind Fragen, wie sie die

---

<sup>5</sup> Vgl. Elisabeth List, Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine. Das Verschwinden des Lebendigen aus der telematischen Kultur, in: Dies. und Erwin Fiala (Hg.), *Leib. Maschine. Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Wien 1997, S. 121-137, hier S. 133f.

<sup>6</sup> Zit. nach List, *Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine*, S. 133f. Analoge Vorstellungen vom überflüssigen menschlichen Körper und einer erstrebenswerten Symbiose zwischen Mensch und Maschine in der Kunst schlagen sich in der Technopoetik des australischen Künstlers Stelarc nieder. Solche Entweihungsrituale und -strategien des Körpers „für eine gewissenlose Wissenschaft“ nennt der Philosoph Paul Virilio „die Eroberung des Körpers“, wobei er die „exzentrische Kolonisierung der geographischen Ausdehnung des *territorialen Körpers*“ mit der „Kolonisierung der Organe und Eingeweide des *menschlichen Körpers*“ vergleicht. Dazu: Paul Virilio, *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, München/Wien 1994; zu Stelarc S.120-123; hier S.108.

<sup>7</sup> In den aktuellen Debatten über den menschlichen Körper treten Bestrebungen, die beiden Extrempositionen von Naturalismus und Konstruktivismus aufzulockern, immer deutlicher hervor. Die Philosophin Landweer konstatiert, dass die „Überformungsthese“ zwischen diesen beiden Extrempositionen angesiedelt ist. Sie versucht ontologisch eine Zwischenposition einzunehmen: „Nicht alles, 'ist' Kultur (oder Diskurs), sondern es



Kunsthistorikerinnen Käufer, Karentzos und Sykora stellen, ein wichtiger Leitfaden:

„Ebenso wie die gentechnische wird auch die digitale Revolution proklamiert. Steht wirklich ein Paradigmenwechsel an? Werden neue Körper, neue Subjekte produziert? Oder ist das Phantasma des künstlichen Doppelgängers nicht seit jeher Teil unserer Kulturgeschichte? Und bleiben nicht auch in den neuen Medien die tradierten kulturhistorischen Aszendenten erhalten?“<sup>8</sup>

Ausgangspunkt für Fragestellungen innerhalb der Körperforschung ist einerseits der Versuch, Phantasien vom Doppelgängertum und von Unsterblichkeitsmythen im digitalen Zeitalter durch historische Kontextualisierung zu relativieren, andererseits forscht man/frau entlang der Vermutung, dass sich die neuesten bio- und medientechnologischen Entwicklungen gemeinsam mit konstruktivistischen Ansätzen letztlich fast nahtlos in die vorherrschende abendländische Tradition des Descarteschen „körperlichen Dings“<sup>9</sup> einfügen.<sup>10</sup>

Diese Fragen legen es nahe, bestimmte Phasen der Körperforschung, deren Resultate und Postulate näher zu untersuchen und sie mit aktuellen Forschungs- und Entwicklungstendenzen in Verbindung zu bringen. Dies wird im nachstehenden Unterkapitel erfolgen.

## 4.2. Körperforschung

Ähnlich wie das Geschlecht ist auch der Körper als Untersuchungsgegenstand eine Querschnittsmaterie, mit der man/frau sich in zahlreichen wissenschaftlichen und künstlerischen Disziplinen befasst.

Nach Einschätzung der Historikerin Lorenz wurde eine extensive Forschung mit dezidiert körperhistorischen Ansätzen Mitte der 1980er Jahre in Amerika und Australien betrieben, während im deutschsprachigen Raum bis Mitte der 1990er Jahre nur eine geringe Anzahl von Studien mit ausschließlich körperbezogener Thematik erschienen ist, allen voran die Kamperschen Sammelbände.<sup>11</sup> Allgemein formuliert, befasst sich die Körperforschung

---

muss etwas geben, das kulturell 'überformt' wird oder: zur Diskursivierung herausfordert. [...] Dieses Etwas ist nicht notwendig 'Natur' und schon gar nicht Biologie.“ Hilge Landweer, Konstruktion und begrenzte Verfügbarkeit des Körpers, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.), Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002, S. 47-64, hier S. 54f.

<sup>8</sup> Alexandra Karentzos, Birgit Käufer und Katharina Sykora (Hg.), Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg 2002, S. 7.

<sup>9</sup> René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*. Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1992, S.77.

<sup>10</sup> Siehe Barkhaus und Fleig (Hg.), *Grenzverläufe*; Ute Gahlings, Die Bedeutung der Leiblichkeit für eine philosophische Existenzform, in: Michael Großheim (Hg.), *Neue Phänomenologie zwischen Praxis und Theorie*, München 2008, S. 267-283.

<sup>11</sup> Eine umfassende bibliografische Zusammenstellung von Studien, die unter die Rubrik Körpergeschichte subsummiert werden können, liefert die Einführung in die Körpergeschichte von Maren Lorenz. Das Verzeichnis enthält 1156 Einträge. Zu den wenigen Wissenschaftler/innen im deutschsprachigen Raum, die sich schon vor dem Körper-Boom in den 1990er Jahren mit der Geschichte des menschlichen Körpers befasst haben, und „außerhalb feministischer Kreise hartnäckig ignoriert wurde[n]“, gehöre auch die Historikerin

primär mit der Untersuchung von historisch variablen, politisch und gesellschaftlich bedingten Körperkonstruktionen, mit Körperpolitik, Körperwahrnehmung oder auch fremd- und selbstbestimmten Körperinszenierungen.

Die ersten erkenntnistheoretischen Auseinandersetzungen mit dem menschlichen Körper der europäischen Kultur fanden im philosophischen Diskurs der Antike statt. In ihren Disputen über lebensweltliche Zusammenhänge, das Sein und den Ursprung der Welt wurden der leiblich-körperliche Aspekt des Wahrnehmens und seine Bedeutung für die im Bewusstsein vollzogenen Denkprozesse jedoch ausgeblendet. Von der Antike bis in das 19. Jahrhundert halten Philosophen, später auch Naturwissenschaftler, an der Charakterisierung des Menschen als einem in erster Instanz vernunftgeleiteten und -begabten Wesen fest. Die einseitige Konzentration auf die geistigen, erkenntnisleitenden Fähigkeiten des Menschen fängt Körper, Seele und Geist in einem hierarchisch gegliederten System ein. Ganz im Einklang mit der Körper-Geist-Hierarchie steht auch der privilegierte Status des Geistes bei der Konstitution des abendländischen Subjekts. Die dualistische Denkstruktur, innerhalb derer Geist und Körper bzw. Bewusstsein und Materie als zwei unterschiedliche Substanzen verstanden werden, wird in den Körperstudien in der Regel auf René Descartes' Substanz-Lehre zurückgeführt. Diese wird im Folgenden näher erörtert, da sie in den aktuellen Körperstudien einen der zentralen Bezugspunkte darstellt, insbesondere für Untersuchungen und Analysemodelle, in denen Überlegungen zur Überwindung der Körper-Geist-Spaltung weitergeführt werden, wie dies auch für das in dieser Arbeit entwickelte körperleibbezogene Analysemodell zutrifft.

#### **4.2.1. Der cartesianische Substanzdualismus**

Bürgten zuvor außersubjektive Instanzen, zum Beispiel religiöse, für die Erkenntnis von Letztbegründungen, so liegt der revolutionäre Schritt des neuzeitlichen Denkens, dessen Begründer der französische Philosoph René Descartes ist, darin, dass Gewissheit über die eigene Existenz allein durch das Bewusstsein und das Denken gewährleistet werden kann. Um wahr und falsch unterscheiden zu können, sich Gewissheit über die Dinge in der Welt verschaffen zu können, kann sich der Mensch, so Descartes, nur auf den Verstand und die Vernunft verlassen. Die „wahre Methode, die zu den Erkenntnissen aller Dinge führt“<sup>12</sup>,

---

Barbara Duden, so Lorenz. Maren Lorenz, Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte, Tübingen 2000, S. 10.

<sup>12</sup> René Descartes, Discours de la Méthode. Bericht über die Methode. Französisch/Deutsch, Stuttgart 2001, S. 37.

entlehnt Descartes der Mathematik, der einzigen wissenschaftlichen Disziplin, die sicheres und evidentes Wissen garantiert. Über seinen methodischen Zweifel, der auf sämtliche Überzeugungen und auf der sinnlichen Wahrnehmung fußende Aussagen abzielt, gelangt Descartes zu der berühmten These: “[I]ch denke, also bin ich”<sup>13</sup>, dem ersten Prinzip der Philosophie. Den Körper hingegen, substantiell verschieden von Geist und Seele, ein lebloses Ding, vergleicht Descartes mit einer Maschine, denn nur so scheint ihm der Körper objektivierbar und für naturwissenschaftliche Untersuchungen tauglich und epistemologisch relevant. Descartes’ interaktionistischer Substanzdualismus beruht also auf der Unterscheidung zweier grundverschiedener Substanzen: der *res cogitans*, der Denksubstanz, dem Geist, und der *res extensa*, der ausgedehnten Substanz, der Materie. Für den Rationalisten Descartes markieren Körper, Sinne, Gestalt und Ausdehnung den Bereich des Ungenauen und Ungewissen, denn alles, was sich auf den Körper bezieht, sind „Chimären“ oder „Träume“<sup>14</sup>. Die einzige Instanz, die sich ihrer selbst gewiss sein kann, ist das menschliche Bewusstsein und das in ihm vollzogene Denken. Über den Körper und die in und durch ihn erfahrenen und erlebten Empfindungen und Regungen lassen sich wegen ihrer Unberechenbarkeit und Unzuverlässigkeit keine klaren Aussagen formulieren. Empfindungen und sinnliche Wahrnehmungen werden zwar im Gehirn registriert, aber sie verschließen sich einem auf dem Kausalitätsprinzip beruhenden Erklärungsmodell. In anderen Worten, sie entziehen sich einem nach Klarheit und Eindeutigkeit strebenden Denken. Sinnliche Empfindungen seien trügerisch und unverlässlich, weil sie mittels menschlicher Einbildungskraft auch im Traum oder als Phantomschmerzen auftreten und dadurch im Geist Verwirrung stiften könnten, so Descartes. Sogar Durst-, Hunger- und Schmerzempfindungen sind für Descartes allenfalls „verworrene Bewusstseinsbestimmungen“<sup>15</sup>. Indem den sinnlich-körperlichen Wahrnehmungen jeglicher Erkenntnisgewinn abgesprochen wird, stellt sich der Körper als entseelt dar und wird zum Betrachtungsobjekt des eigenen Bewusstseins reduziert. Dem Gesetz der Mechanik folgend, untersucht Descartes den still gestellten und zu quantifizierenden menschlichen Körper lediglich auf seine physikalischen Vorgänge hin. Entscheidend, insbesondere auch im Hinblick auf die heutigen Körper-Debatten, ist, dass die Gleichsetzung von Mensch und Maschine nicht aufgeht. Die Konstruktion der Maschine, so kann man/frau mit dem Philosoph Bast einwenden, liegt jenseits ihrer selbst, ihr Funktionieren hänge im hohen Maße von den Fertigkeiten des Mechanikers ab. Der lebendige

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 65.

<sup>14</sup> Descartes, *Meditationes*, S. 43 und S. 49.

<sup>15</sup> Ebd., S.147.

Körper dagegen sammle Erfahrungen, sei nicht nur handlungsfähig, sondern könne sich dank seiner Improvisationsfähigkeiten auch außerhalb vorprogrammierter kommunikativer Netzwerke orientieren.<sup>16</sup>

Erhellend ist ebenfalls der Hinweis, dass der cartesianische Substanzdualismus zunächst als eine Reaktion auf den aristotelisch-scholastischen Hylemorphismus zu verstehen ist, einer Lehre, in der davon ausgegangen wird, dass alle körperlichen Substanzen aus Stoff und Form bestehen. Die Philosophin und Historikerin Newmark führt aus, dass die aristotelische Einheit von Leib und Seele auf der Grundannahme beruht, die Seele sei das Lebensprinzip alles Seienden, die Ursache des lebendigen Körpers, von dem sie demzufolge nicht zu trennen sei. Der Tod markiert den Zeitpunkt, an dem Seele und Leib ihre Ko-Existenz beenden. Nicht nur die Einheit von Leib und Seele und die daraus folgende Sterblichkeit der Seele sind Angriffspunkt für den Rationalisten Descartes. Auch die von Aristoteles ausformulierten Grundprinzipien für die Erläuterung der Natur, insbesondere das teleologisch ausgerichtete Denken, sind für Descartes' naturwissenschaftliche Untersuchungen unbrauchbar. Überlegungen hinsichtlich einer beseelten Natur, die von einem Urstoff abgeleitet wird und auf die Erfüllung eines von einer höheren und vom menschlichen Verstand nicht fassbaren Instanz bestimmten Zwecks ausgerichtet ist, haben für Descartes spekulativen Charakter. Einzig über einen Naturdiskurs, in dem die Einwirkungen eines Urstoffes und die Seele als Organisationsprinzip ausgeblendet werden, ist es Descartes möglich, Naturerscheinungen mit einem wissenschaftlichen Exaktheits- und Sicherheitsanspruch zu begegnen. Vor diesem Hintergrund hält Newmark fest:

„Was nämlich durch die substantielle Trennung von Körperlichem und Seelischem erstmals ermöglicht wird, ist die Naturwissenschaft im neuzeitlichen Sinne; jede naturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Körper beruht in der Folge in gewisser Weise auf einer cartesischen Substanztrennung.“<sup>17</sup> Für die historische Verortung gegenwärtiger Körperdiskurse ist dieser Hinweis von Newmark insofern von Bedeutung, als dass er verdeutlicht, dass die gegenwärtigen Phantasien von der Überwindung des Körpers nur im Zuge einer Entseelung und Entleiblichung des Körpers realisierbar sind, und folglich durchaus als Fortschreibung der cartesianischen Körper-Geist-Spaltung begriffen werden können.

---

<sup>16</sup> Vgl. Helmut Bast, Der Körper der Maschine. Das Verhältnis von Descartes' Methode zu seinem Begriff des Körpers, in: List und Fiala (Hg.), Leib. Maschine. Bild, S. 19-29.

<sup>17</sup> Catherine Newmark, Verkörperung. Versuch einer historischen Analyse der Idee des Körpers als Effekt, in: Karl Brunner, Andrea Griesebner und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.), Verkörperte Differenzen, Wien 2004, S. 44-55, hier S. 45.

## 4.2.2. Überwindungsversuche des cartesianischen Substanzdualismus

### *Leibphilosophische Impulse*

Bei der Festlegung des Zeitpunkts, an dem das Hinterfragen des auf der Körper-Geist-Spaltung fußenden Menschenbildes eingesetzt haben soll, gehen Theoretiker/innen von unterschiedlichen Prämissen aus. Ist von der Überwindung des cartesianischen Substanzdenkens als einer den Ursprung des Seins auf dualistische Prinzipien zurückführenden Lehre die Rede, so wird auf philosophische Alternativmodelle verwiesen, die schon innerhalb der rationalistischen Denktradition von Descartes' Zeitgenossen erarbeitet wurden. So deuten die amerikanische Philosophin Grosz und auch der französische Philosoph Nancy Spinozas Monismus als einen Aufhebungsversuch des Dualitätsprinzips, der später von Theoretiker/innen wie Foucault, Deleuze, Derrida oder Irigaray weiterentwickelt wurde.<sup>18</sup> Die Religionspädagogin Jakobs hebt hervor, dass der Leib seit dem 19. Jahrhundert zunehmend thematisiert werde, und zwar zunächst von Philosophen wie Feuerbach, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, und später von den anthropologisch arbeitenden Philosophen Gehlen, Plessner und Scheler. Diese Neubewertung des menschlichen Körpers wird in der Philosophie als eine „Entthronung des Geistes“ aufgefasst.<sup>19</sup> Barkhaus und Fleig wiederum vertreten die Auffassung, dass die gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit Schopenhauer und Nietzsche begonnene Auseinandersetzung mit der dualistischen Trennung von Geist und Materie, zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen der entstehenden Philosophischen Anthropologie, der Phänomenologie und des Pragmatismus aufgegriffen wurde.<sup>20</sup> Den Pädagoginnen Macha und Fahrenwald zufolge werden die ersten Überwindungsversuche des dualistischen Denkens von den Philosophen Plessner und Merleau-Ponty mit ihrer Einführung des Leibbegriffs unternommen.<sup>21</sup> Unumstritten ist in allen körperbezogenen Arbeiten die

<sup>18</sup> Vgl. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis 1994: über Dualismus und Descartes S. 10, über Spinozas Monismus S. 10-13; Jean-Luc Nancy, *Corpus: über Spinoza* S. 116ff.; zu Descartes S. 118f. Grosz räumt allerdings ein, dass Spinozas Monismus, wenn auch einen Abschied vom cartesianischen Dualismus darstellend, die interaktive Wechselbeziehung zwischen Geist und Körper ausschließt und zum anderen die Eigendynamik des Körpers nicht würdigen kann, da Spinoza den Körper begreift als „total and holistic“, als ein Resultat „of composite minor totalities brought together to form higher-level integrations and unifications through various processes of stratification“. Vgl. Grosz, *Volatile Bodies*, S. 13.

<sup>19</sup> Vgl. hierzu Monika Jakobs, *Sinn-lose Körperlichkeit?*, in: Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmeier und Monika Jakobs (Hg.), *KörperSinne. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*, Wettingen 2002, S. 9-23.

<sup>20</sup> Vgl. Barkhaus und Fleig, *Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem*, in: Dies. (Hg.), *Grenzverläufe*, S. 9-23.

<sup>21</sup> Vgl. Hildegard Macha und Claudia Fahrenwald, *Körper, Identität und Geschlecht zwischen Natur und Kultur*, in: Dies. (Hg.), *Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung*, Opladen 2003, S. 15-40.

nachhaltige Bedeutung, die den leibphilosophischen Überlegungen von Maurice Merleau-Ponty, der in der Tradition der von Edmund Husserl begründeten Phänomenologie steht, Helmuth Plessner, Alfred Schütz und Hermann Schmitz beizumessen ist. Die genannten Philosophen werden von der Geisteswissenschaftlerin Stockmeyer als „post-cartesianische“ Leibtheoretiker bzw. -philosophen bezeichnet.<sup>22</sup>

Um die bislang problematische und reduktionistische Verbindung von Sein und Denken, die eine Selbstvergewisserung allein durch den Geist ermöglichte, aufzubrechen, gehen Helmuth Plessner und Maurice Merleau-Ponty davon aus, dass die Verankerung in der Welt bzw. der Weltbezug zunächst leiblich-körperlich ist. Wie sehr sich Plessners und Merleau-Pontys leibtheoretische Konzepte auch unterscheiden mögen, schaffen beide erkenntnistheoretische Voraussetzungen dafür, den „Leibkörper“ aus einem Objektstatus, auf den er im Laufe der europäischen Denktradition festgelegt wurde, zu lösen. Des Weiteren ist in den Überlegungen beider Philosophen das Bemühen abzulesen, Bestimmungen über das Sein und das In-der-Welt-Sein nicht nur auf der Vernunft und dem Bewusstsein als Leitinstanzen zu gründen, sondern auch Leiberfahrungen und Körperwissen als ontologisch fundamentale Kategorien für reflexive und kognitive Prozesse anzuerkennen. Schon 1928 plädierte Plessner für den Begriff „Leibkörper“, um damit die Einheit von Leib und Körper hervorzuheben.<sup>23</sup> Plessner sieht die Aufgabe einer „anticartesianischen Bewegung“ darin, dass sie sich der Gleichsetzung von Körperlichkeit und Ausdehnung,

„physischem Dasein und Meßbarkeit“ zu widersetzen habe, um auch „die meßfremden Eigenschaften der körperlichen Natur“ in den philosophischen Diskurs über den Menschen einzugliedern.<sup>24</sup>

Merleau-Pontys Kritik am Intellektualismus und Empirismus richtet sich gegen deren Blindheit gegenüber dem wahrnehmenden Subjekt:

„Das objektive Denken ignoriert das Subjekt der Wahrnehmung. [...] Das wahrnehmende Subjekt ist der Ort dieser Dinge, und der Philosoph beschreibt die Empfindungen und ihr

---

<sup>22</sup> Siehe Anne-Christin Stockmeyer, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*, Marburg 2004, S. 26.

<sup>23</sup> Vgl. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, Berlin/New York 1975, sowie auch: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966. Für eine Thematisierung von Leibkörper bei Plessner und Merleau-Ponty siehe: Linda Gesemann, *Der lebendige Körper - ein ou-topisches Objekt der szientifistischen Wißbegierde*, in: Barkhaus und Fleig (Hg.), *Grenzverläufe*, S. 211-232; Dies., *Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion*, in: Wobbe und Lindemann (Hg.), *Denkachsen*, S. 115-146; Stockmeyer, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*; Macha und Fahrenwald, *Körper, Identität und Geschlecht zwischen Natur und Kultur*; Jakobs, *Sinn-lose Körperlichkeit?*; Grosz, *Volatile Bodies*, insbesondere das Kapitel *Lived Bodies. Phenomenology and the Flesh*, S.86-111; Gabrielle Hiltmann, *Geschlechterschemata. Von der Auseinandersetzung mit philosophischen Konzeptionen zu einem neuen Ansatz des Verhältnisses der Geschlechter*, in: Bowald, Binnenkade, Büchel-Thalmeier und Jakobs (Hg.), *KörperSinne*, S. 39-59.

<sup>24</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S.42.

Substrat, so wie man die Fauna eines fernen Landes beschreibt – ohne irgend daran zu denken, daß er ja selbst wahrnimmt, selbst wahrnehmendes Subjekt ist, und daß die Wahrnehmung, so wie er sie selbst erlebt, all das, was er von der Wahrnehmung überhaupt sagt, in Frage stellt.“<sup>25</sup>

Während Plessners Leibesphilosophie der idealistischen Philosophie verbunden bleibt, versucht Merleau-Ponty zu den präreflexiven und -diskursiven Erfahrungen vorzudringen, bevor diese in einem reflexiven Prozess begrifflich gefasst werden. Beiden Philosophen gemeinsam ist das Anliegen, rationalistische Postulate über die Subjektivität, dass nämlich die Selbstvergewisserung ausschließlich durch das Denken und Bewusstsein zu gewinnen ist, wobei Leib und Körper im Anschluss an Descartes bedeutungs- und funktionslos sind für die Herstellung von Selbstgewissheit, zu ergänzen. Sie erheben die Prinzipien der Leiblichkeit und Sinnlichkeit im Prozess der Erkenntnisgewinnung zum wissenschaftlichen Gegenstand. Indem Plessner und Merleau-Ponty auf die Wechselwirkung und -beziehung zwischen Rationalität, Sinnlichkeit, Leiblichkeit und Körperlichkeit verweisen, brechen sie mit den überlieferten Überzeugungen von der Autonomie des Geistes und der Legitimation des Seins allein durch den Geist.

In der gegenwärtigen Körperforschung werden leibliches Sein und subjektive Leiberfahrung vorrangig aus einer philosophisch-phänomenologischen Perspektive untersucht. Dabei verwendet man/frau die Begriffe Körper und Leib oftmals synonym, um auf diese Weise die leiblich-körperliche Einheit zu unterstreichen. Laut den Pädagoginnen Macha und Fahrenwald sind in den gegenwärtigen Körperstudien insgesamt zwei Zugangsweisen zu erkennen, die einen Versuch darstellen, den Körper-Geist-Dualismus zu überwinden: erstens durch „Verleiblichung“ und zweitens durch die Einbeziehung des „Weltbezugs“. Der erste Versuch schließe, so Macha und Fahrenwald, an die Tradition des Idealismus an. Dabei gehe es darum, den Leib als die Ganzheit des Ich zu denken. Unternommen wurde dieser Versuch u.a. von Plessner, Scheler, Gehlen, Roth. Der zweite Versuch ziele darauf ab, die Identität des Einzelnen aus dem Bezug zur/zum Anderen zu definieren. Dieser Ansatz steht Macha und Fahrenwald zufolge in der Tradition der Sozialität. Zu den Vertretern jener Richtung zählen nach Macha und Fahrenwald etwa Merleau-Ponty, Waldenfels, Buber, Levinas und Meyer-Drawe.<sup>26</sup>

Für die Weiterführung der leibesphilosophischen Konzeption sei nur kurz auf das von Macha und Fahrenwald entworfene Subjektmodell verwiesen. Es integriert, ähnlich wie das in dieser Arbeit entworfene und verwendete körperleibbezogene Analysemodell, theoretische

<sup>25</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 244.

<sup>26</sup> Macha und Fahrenwald, *Körper, Identität und Geschlecht*, S. 19.

Überlegungen von Plessner und Merleau-Ponty. Das Plessnersche Konzept geht Macha und Fahrenwald zufolge von einem zu diffusen Freiheitsbegriff aus, während in Merleau-Pontys Ansatz eine „absolute Gebundenheit an das System der Gesellschaft und der Anderen“ zu erkennen ist.<sup>27</sup> Ihr Vorschlag, dem ich mich anschließe, geht dahin, zwischen den beiden Positionen von Gebundenheit und Freiheit „das Ich als ein Handlungszentrum mit einer materiellen Basis zu definieren, die es an die Welt bindet, ohne es vollständig zu determinieren.“<sup>28</sup> Trotz sozialer, nicht zu umgehender Einflüsse verfüge das Subjekt schließlich über Handlungsspielräume, die ihm/ihr primär durch den Leib eröffnet werden.

### ***Impulse aus der Psychologie***

Die weitreichendsten Impulse für die Überwindung des cartesischen Dualismus entwickeln sich aus Neuerungen in den Wissenschaften, die sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts abzeichnen. Zu den wichtigsten Entwicklungen gehören einerseits die endgültige Ablösung der Naturwissenschaften von der Philosophie und andererseits das Aufblühen der naturwissenschaftlichen Medizin um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Neben Denkanstößen aus der Philosophie kamen wichtige Anregungen aus dem Bereich der Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden modernen Psychologie. Erst als die Naturwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anfangen, sich mit psychologischen Phänomenen zu befassen, werden die Verschränkungen zwischen Körperlichem/Leiblichem und Seelischem als empirisch und wissenschaftlich präziser zu verfolgende Zusammenhänge erkannt. Mit der Annäherung der Naturwissenschaften an die Psychologie, erläutert Newmark, entsteht die wissenschaftliche Psychologie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Methoden dieser experimentellen Seelenkunde, wie sie beispielsweise der Psychologe Wundt in seinem Labor anwendet, übernimmt er von den Naturwissenschaften. Die Behandlung „geisteswissenschaftlicher Fragen“<sup>29</sup> mit inadäquaten methodischen Mitteln hat aus heutiger Sicht dazu geführt, so Newmarks Argumentation, dass kausale Erklärungsmodelle von der Physiologie auf die Psychologie übertragen wurden. Demzufolge kann Wundt das Verhältnis zwischen Seele und Körper lediglich monokausal betrachten, indem er das Seelische als Ausdruck von körperlichen Vorgängen deutet. Seelenzustände sind demnach Effekte körperlicher Ursachen. Die umgekehrte Wirkung, des Seelischen auf das Körperliche nämlich, wurde von Wundt nicht bedacht. Es ist das Verdienst des Psychoanalytikers Sigmund Freud auf diese

---

<sup>27</sup> Ebd., S. 27.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Newmark, Verkörperung, S. 48.



Wechselwirkung aufmerksam und sie theoriefähig gemacht zu haben. Freud argumentiert, dass das Psychische nicht nur kausal aus Physiologischem abgeleitet werden könne, sondern in sich selbst kausal angeordnet sei. Diese innerpsychischen Kausalverkettungen sind konstitutiv mit dem Begriff des Unbewussten verknüpft. Der Perspektivenwechsel, den Freud einbringt, ist laut Newmark die Behauptung, dass die Seele denselben Kausalitätsordnungen wie der Körper gehorche. In seinen Hysteriestudien bestimmt Freud den Körper als Verkörperung von seelischem Wirken. Die Seele schaffe als wirkungsähnliches Prinzip körperliche Phänomene oder Symptome. Grosz sieht das Verdienst Freuds darin, mit seiner Theorie über den psychischen Apparat und durch die Trieblehre zeigen zu können, „how the body functions, not simply as a biological entity but as a physical, lived relation, and the ways in which the psyche is a projection of the body’s form.“<sup>30</sup>

Zeitgleich mit Freuds Wirken beginnt die zeitgenössische Soziologie das Interesse von physiologischen Betrachtungen zu sozialen Zusammenhängen zu verschieben. Ein Anliegen der jungen Wissenschaft ist, den menschlichen Körper als Träger von gesellschaftlichen Bedeutungen zu untersuchen. Newmark ist der Ansicht, dass genau diese Entwicklung den Weg für theoretische Aussagen über Effekte gesellschaftlicher Diskurse auf den Körper und der Verkörperung von kulturellen Normen ebnet, wie sie die heutigen kulturwissenschaftlichen Debatten prägen.<sup>31</sup>

Stockmeyer verweist darauf, dass die Außenseite des Körper-Habens zumeist aus soziologischer Sicht beleuchtet wird und die Innenseite des Leib-Seins nach psychologischen oder psychoanalytischen Parametern erläutert wird. Die soziologische Außenperspektive und die psychologische Innenperspektive würden in sozialpsychologischen Identitätskonzepten zusammenfallen. Stockmeyer beobachtet jedoch, dass sowohl in sozialpsychologischen als auch in kulturwissenschaftlichen Identitätskonzepten die Kategorie des Leibs im Vergleich zu der des Körpers auch weiterhin unbeachtet bleibt.<sup>32</sup> Ergänzend zu Stockmeyers These ist festzuhalten, dass die Vernachlässigung des Leibes oder gar eine diffuse Konzeption des Leibbegriffs zugunsten des Körpers als Untersuchungsgegenstand auch in den Körperdiskursen anderer Disziplinen zu beobachten ist, zum Beispiel in theater- und

---

<sup>30</sup> Grosz, *Volatile Bodies*, S. 27. In der aktuellen psychoanalytischen Forschung wird das Körperbild als ein intersubjektives Geschehen gedeutet: „Wenn das Körperbild aus der Interaktion entsteht, gilt dies auch für das Selbstbild. Die körperliche Begegnung begründet also auch das Selbsterleben. Das Selbstbild und Identitätsgefühl werden auf die ursprüngliche körperliche Interaktion zurückgeführt.“ Joachim Küchenhoff, *Den Körper verstehen. Psychoanalytische Konstruktionen*, in: Joachim Küchenhoff und Joachim Pfeiffer (Hg.), *Körper.Konstruktionen*, Würzburg 2009, S. 21-33, hier S. 23.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Newmark, *Verkörperung*, S. 45-57.

<sup>32</sup> Vgl. Stockmeyer, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*, insbesondere S. 12-18.

literaturwissenschaftlichen Analysen zur Gegenwartsdramatik bzw. -theater.

### ***Kulturtheoretische Überlegungen und konstruktivistische Ansätze***

Seit den 1970er Jahren entsteht eine umfangreiche Forschung, die wesentliche Anregungen aus dem Poststrukturalismus aufnimmt und den Konstruktionscharakter des Körpers in allen Dimensionen aufzeigt. Gerade kulturwissenschaftliche Studien, die konstruktivistisch vorgehen, machen Körperlichkeit – verstanden als Materialität und Diskurseffekt – zum Thema. In diesen Arbeiten wird das Spannungsverhältnis von Einschreibung und Inszenierung betont, in dem der Körper als Austragungsort oder Exerzierplatz von Körperpolitiken fungiert, die mittels institutionalisierter Macht- und Disziplinierungsstrategien durchgesetzt werden. Auffallend ist, dass in konstruktivistischen Studien das Phänomen des Leibes kaum thematisiert wird. Der Grund dafür ist m.E. darin zu sehen, dass leibliche Funktionsweisen nicht ohne Bezug auf ein Selbst, ein Ich oder ein Subjekt betrachtet werden können, Axiome also, die im Poststrukturalismus in Frage gestellt werden.

Konstruktivistisch geprägte Körpertheorien werden von einigen Theoretiker/innen vorwiegend als Fortführung sozialkritischer Studien des Philosophen und Historikers Michel Foucault, der Soziologen Norbert Elias und Max Weber oder des Ethnologen Lévi-Strauss<sup>33</sup> gedeutet. Für Lorenz sind Einzelwissenschaften und heterogene Konzepte wie der Feminismus, die neuere Kulturgeschichte, die Kulturosoziologie, die Wissenschaftsgeschichte und -soziologie sowie der Poststrukturalismus ausschlaggebend für die Entwicklung konstruktivistischer Körpertheorien.<sup>34</sup> Das Verdienst kulturgeschichtlicher und -theoretischer Untersuchungen liegt darin, überzeugend nachgewiesen zu haben, wie der Körper als eine in Gesellschaft, Politik und Kultur präsente und einem Selbst zugehörige Materie diesem Selbst entfremdet werden kann. Als formbares Material und Fläche von Einschreibungen ist er Symbolisierungs- und Sinngebungsprozessen verfügbar und gesellschaftlichen und institutionellen Normierungs- und Disziplinierungsverfahren ausgesetzt. Die in den 1980er Jahren durchgeführten kultursemiotischen Studien zielen darauf ab, Codierungsprozesse offenzulegen, die den Körper in ein kulturell intelligibles Zeichen transformieren. Diese Studien sind beispielhaft für die zu Beginn der 1980er Jahre einsetzende Tendenz, insbesondere einer anthropologisch orientierten Kulturwissenschaft, sich der Untersuchung

---

<sup>33</sup> Vgl. z.B. Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit*; Brigitta Hauser-Schäublin, *Körperpolitik, Humantechnologie und die Konstruktion von „Verwandtschaft“*, in: Carmen Franz und Gudrun Schwibbe (Hg.), *Geschlecht weiblich. Körpererfahrungen – Körperkonzepte*, Berlin 2001, S. 148-169; Stockmeyer, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*; Barkhaus und Fleig (Hg.), *Grenzverläufe*.

<sup>34</sup> Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit*, S. 71-104.

von historischen und kulturellen Mustern der Körperwahrnehmung und -darstellung zu widmen. Seitdem können weder Körper noch Leib als Teil einer unveränderlichen, schicksalhaften Natur verstanden werden.

In ihrer gesellschaftlich-historischen Kontextualisierung der konstruktivistischen Körperforschung weist die Pädagogin Käte Meyer-Drawe auf deren Ursprung in den Protestbewegungen der späten 1960er und frühen 70er hin. Wird hier die Unterdrückung der Sinnlichkeit angeprangert, setzt im wissenschaftlichen Bereich eine fundierte Rekonstruktion der geschichtlichen Entwicklung von Körperzüchtigung und der Tabuisierung von Sinnlichkeit ein. Analysiert werden Machtformationen, in denen der menschliche Körper zu einem ausgebeuteten Arbeitsinstrument wird, zum bloßen Objekt wissenschaftlichen Forschens und zur Zielscheibe von Zivilisations- und Disziplinierungsprozeduren. Meyer-Drawe betont, dass für Untersuchungen und Abhandlungen zur Sozialgeschichte des Körpers und der Sinne, die in der Folge der sozialen Umwälzungen entstanden sind, in der deutschen Übersetzung der Studie „Überwachen und Strafen“ von Michel Foucault, in der er die Beschlagnehmung der Körper in der Moderne durch Disziplinarmächte eindringlich nachzeichnet, zu einem wichtigen Referenzwerk avancierte. Elisabeth Katsching-Fasch wiederum stellt fest, dass alternative Lebensmodelle und -stile, die im Zuge der Protestbewegungen Ende der 1960er Jahre entworfen wurden, eine Egalisierung des Körpers und der Gefühle mit dem bisher privilegierten Geist hervorgebracht hätten. Traditions- und Tabubrüche hätten eine Synthese von Individualismus und neuer Gemeinschaftlichkeit begünstigt. Seit den 1980er Jahren macht sich allerdings eine „Apotheose der Machbarkeit des Körpers“<sup>35</sup> bemerkbar. Der als ästhetisches Gestaltungsobjekt fetischisierte Körper wird zum Schauplatz und zur Bühne der Inszenierungslust und Manipulierbarkeit.

Die Kritik, die in der aktuellen Körperforschung in Bezug auf konstruktivistische Theoreme geäußert wird, speist sich aus der These, dass kognitionsunabhängige Phänomene wie Lebendigkeit oder körperliche Prozesse nicht ausschließlich als Konstruktionen von Wirklichkeit und Erkenntnis festgelegt werden können. So resümieren beispielsweise Barkhaus und Fleig, dass in einer Vielzahl konstruktivistischer Arbeiten der Körper fast einhellig als „widerstandsloses Gebilde und passives Konstrukt“<sup>36</sup> dargestellt würde. Ohne die Resultate dieser bedeutenden Studien zu verwerfen, schlagen Barkhaus und Fleig vor, radikal konstruktivistische Positionen aufzuweichen, um sie für gegenwärtige körperleibbezogene

---

<sup>35</sup> Elisabeth Katsching-Fasch, Die Magie der Bilder. Kulturelle Veränderungen durch die Wiederkehr des Körpers, in: List und Fiala (Hg.), Leib. Maschine. Bild, S. 103-119, hier S.109.

<sup>36</sup> Barkhaus und Fleig, Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem, S. 19.

Debatten fruchtbar zu machen. Im Zuge der Rezeption von Butlers Gender-Theorien wird in konstruktivistischen Untersuchungen der Begriff der Körperlichkeit meist mit dem der Materialität gleichgesetzt.<sup>37</sup> Dieser Gleichsetzung von Körper, Materialität und Konstrukt setzen Barkaus und Fleig ein Konzept entgegen, in dem sie die Eigendynamik körperlicher oder leiblicher Prozesse stärker herausarbeiten.

### **4.3. Begriffliche Unterscheidungen**

Anliegen dieses Unterkapitels ist es, auf die geläufigsten Begriffe in der Körperforschung zu verweisen, ihren Entstehungshintergrund kurz zu skizzieren sowie ihren Anwendungskontext zu erläutern. Damit wird zugleich eine Bündelung und Zuordnung von Termini vorgenommen, die für die in die Entwicklung der körperleibbezogenen Analysemethoden, das im 5. Kapitel vorgestellt wird, eine richtungsweisende und klärende Funktion hatten. Überblicke und Zuordnungen von Begriffen ermöglichen es zudem, die Verwendbarkeit und Tauglichkeit von Kategorien und die mit ihnen verbundenen Ansätze je nach Forschungsanliegen zu spezifizieren.

#### **4.3.1. Der Leib- und Körperbegriff**

Die Unterscheidung zwischen Leib und Körper ist ein Spezifikum der deutschen Sprache, während im romanischen und englischen Sprachraum diese begriffliche Distinktion nicht existiert. Der Begriff Körper geht auf das lateinische Wort *corpus* zurück und wird sowohl im Bereich des Lebendigen/Organischen als auch des Unlebendigen/Unorganischen gebraucht. So kann der Begriff Körper nicht nur auf den menschlichen Körper bezogen werden, sondern auch auf Gegenständliches oder Abstraktes, zum Beispiel Flugkörper, Staatskörper, mathematische oder physikalische Körper. Leib dagegen wird nur als Bezeichnung für Lebendiges gebraucht. Der Leib ist durch Sinne subjektiv erfahrbar<sup>38</sup>, der Körper ist von außen in seiner konkreten, sichtbaren Gestalt wahrnehmbar. Eindeutige begriffliche Klärungen bestehen jedoch nicht. Rohrs Beobachtung ist zuzustimmen, dass in der Literatur

---

<sup>37</sup> In „Körper von Gewicht“ geht Butler u.a. auf die Frage ein, unter welchen Bedingungen die Materialität von Körper ausgestaltet wird: „Als ein projiziertes Phänomen ist der Körper nicht bloß die Quelle, von der die Projektion ausgeht, sondern er ist immer auch ein Phänomen in der Welt, eine Entfremdung von demselben 'Ich', das ihn beansprucht. [...] Daß der Körper, der einer 'ist', bis zu einem gewissen Grad ein Körper ist, der seine sexuierten Konturen zum Teil unter den Bedingungen der Spiegelung und Veräußerlichung gewinnt, legt nahe, daß Identifizierungsprozesse für die Formierung sexuierter Materialität entscheidend sind.“ Judith Butler, Körper von Gewicht, Frankfurt a. M. 1997, S. 42.

<sup>38</sup> Thomas Fuchs unterscheidet vier Erscheinungsformen der Leiblichkeit: der fungierende Leib, der pathische oder affizierbare Leib, der mimetische oder resonante Leib, der inkorporative oder kultivierte Leib. Siehe Thomas Fuchs, Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays, Zug 2008.

über Körper und Identität oftmals mit widersprüchlichen, im Mindesten aber „schwammigen Begriffsverwendungen“ operiert wird. Begriffe wie Körper, Leib, Fleisch, Identität, Selbst und Geschlecht würden in ein Verwirrspiel mit philosophischen, soziologischen und politischen Konzepten treten. Nach Rohr resultieren diese Widersprüche aus den entgegengesetzten Positionen der Essenzialisten und Konstruktivisten.<sup>39</sup> Rohrs Bemerkung ist dahingehend zu ergänzen, dass essenziellistische und konstruktivistische Standpunkte zumindest in den rezenten Körperdiskursen nicht die einzigen definitorischen Maßstäbe setzen. In den jüngsten Arbeiten werden vermehrt Erklärungsmodelle verwendet, in denen der Konstruktionscharakter der körperlichen Materialität weder geleugnet noch verabsolutiert wird. Um nicht in essenziellistische Denkstrukturen zurückzufallen, wird mit neuen Begrifflichkeiten versucht, dem bloß in seiner Konstruktivität oder Diskursivität erfassten Körper mit der Lebendigkeit und Erfahrungsfähigkeit des Leiblich-Körperlichen entgegenzutreten. Der Eindruck der Ungenauigkeit rührt möglicherweise daher, dass die Kategorie „Körper“ ähnlich wie „Geschlecht“ eine Materie ist, die nur interdisziplinär zu erforschen ist. Die Schwerpunktsetzungen sind abhängig von den Methoden und Anliegen der jeweiligen Disziplin, sodass nicht nur divergierende, sondern auch durchaus konfligierende Ergebnisse der verschiedenen Fachbereiche keine homogene Ausgangsbasis gewährleisten können.

Bei der kaum überschaubaren Anzahl von kursierenden Termini in der aktuellen Körperforschung scheint es mir sinnvoll, die körper-/leibfundierte Definitionsvorschläge in Gruppen einzuteilen. Es lassen sich meines Erachtens drei Gruppen unterscheiden. Der ersten Gruppe ordne ich jene Ansätze und Begriffe zu, mit denen die körperliche Präsenz in ihren räumlichen und zeitlichen Dimension erfasst werden soll. Auffallend für die Begriffswahl der ersten Gruppe ist, dass die topografische Bestimmung der Körperpräsenz einen primären Anhaltspunkt für die Begriffsfindung darstellt. Einerseits wird der Körper als eine in Raum und Zeit situierte Materialität begriffen, andererseits wird auf den Leibkörper als *locus* verwiesen. Nancy spricht von Körperleib als „Existenz-Stätte“<sup>40</sup>, Merleau-Ponty vom „Angelpunkt der Welt“<sup>41</sup>, der Philosoph Schmitz bezeichnet den Leib als „absoluten Ort“ und den Körper als „relative Örtlichkeit“<sup>42</sup>. Meyer-Schmidt definiert Leib als „Ort der

---

<sup>39</sup> Siehe Jascha Rohr, Netzwerke und Gestaltenwandler. Zur Situierung von Körper und Identität, in: Elisabeth Rohr (Hg.), Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben, Königstein/Taunus 2004, S. 32-46, hier S. 33.

<sup>40</sup> Nancy, Corpus, S. 18.

<sup>41</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 106.

<sup>42</sup> Zit. nach Jakobs, Sinn-lose Körperlichkeit?, S. 14.

Empfindungen und der Einbildungskraft“<sup>43</sup>, Angerer, die Kategorien Geschlecht, Ethnizität und Klasse mitbedenkend, umschreibt den Körper als „Sammelsurium von Kräften“<sup>44</sup>. Die Begriffe der „Mitte“ oder des „Handlungszentrums“, die in einer Mehrzahl der Arbeiten gewählt wird, sind meist auf die Plessnerschen Begriffe der „exzentrischen Positionalität“ oder „positionalen Mitte“<sup>45</sup> zurückzuführen. Alexandra Binnenkade spricht in Anlehnung an Csórdas vom Körper als dem „unmittelbaren Sitz der Subjektivität“<sup>46</sup>. Macha und Fahrenwald begreifen den Leib im Anschluss an die pädagogische Anthropologie als „ureigenste Erfahrungsbasis eines Menschen“<sup>47</sup>. Unter „Permanenz“<sup>48</sup>, einer der fünf Eigenschaften des Leibes, versteht Waldenfels die Tatsache, dass der Leib immer schon da ist; Plessner wählt in diesem Zusammenhang den Terminus „Hier-Jetztzeitpunkt“<sup>49</sup>.

In die zweite Gruppe nehme ich jene Ansätze und Begriffe auf, die den Doppelaspekt des Leibes hervorheben. Die Doppelaspektivität drückt sich einerseits in der durch Reflexivität ermöglichten Distanznahme zu sich selbst und der Bezogenheit auf Umwelt und Mitmenschen aus. Wird der Weltbezug in begrifflichen Bestimmungen des Leibkörpers berücksichtigt, so wird vom Körper im Anschluss an Merleau-Ponty als dem „Medium der Intentionalität“ und der Welterfahrung<sup>50</sup> gesprochen, oder, den kommunikativen Dispositionen Rechnung tragend, vom „Träger von Sinn und Vermittler von Botschaften“<sup>51</sup> in dialogischen Prozessen sowie intersubjektiver Interaktion. Des Weiteren werden Leib und Körper bei ihrer Positionierung in der Welt als „Umschlagstelle von Natur und Kultur“<sup>52</sup> gedeutet, als „Handlungszentrum mit materieller Basis“<sup>53</sup>, kontextabhängiges „relationales Gebilde“<sup>54</sup>,

<sup>43</sup> Astrid Meyer-Schubert, Gebären und Geborenwerden. Philosophische Anthropologie in weiblicher Sicht, in: Farideh Akashe-Böhme (Hg.), Von der Auffälligkeit des Leibes, Frankfurt a. M. 1995, S. 166-183, hier S. 168.

<sup>44</sup> Marie-Luise Angerer (Hg.), The Body of Gender, Wien 1995, S. 32.

<sup>45</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 289.

<sup>46</sup> Alexandra Binnenkade, Diskurs und Erfahrung oder: Wie machen Sinne Sinn?, in: Bowald, Binnenkade, Büchel-Thalmeier und Jakobs (Hg.), KörperSinne. S. 23-31, hier S. 29.

<sup>47</sup> Macha und Fahrenwald, Körper, Identität und Geschlecht, S. 15.

<sup>48</sup> Zit. nach Jakobs, Sinn-lose Körperlichkeit?, S. 13. Vom phänomenologischen Standpunkt aus argumentierend, schreibt Waldenfels dem Leib fünf Eigenschaften zu. Permanenz, Doppelerfahrung, Affektivität, kinästhetische Empfindung, Wille sowie drei Dimensionen: Selbstbezug, Fremdbezug, Weltbezug.

<sup>49</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 289.

<sup>50</sup> Saskia Wendel, Leibliches Selbst – geschlechtliches Selbst?!, in: Kultur-Geschlecht-Körper, hg. v. GENUS. Münsteraner Arbeitskreis für *gender studies*, Münster 1999, S. 77-94, hier S. 85.

<sup>51</sup> Christa Heilmann, Das Konzept „Körper“ in der Gesprächsforschung, in: Rohr (Hg.), Körper und Identität, 236-248, hier S. 244.

<sup>52</sup> Dieses Leibverständnis der Medienwissenschaftlerin Barbara Becker steht in Verbindung mit den Leibtheorien von Merleau-Ponty, Waldenfels und Meyer-Drawe. Vgl. Barbara Becker, Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen, in: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoe Sofoulis (Hg.), Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 251- 271, hier S. 253.

<sup>53</sup> Macha und Fahrenwald, Körper, Identität und Geschlecht, S. 27.

<sup>54</sup> Elisabeth Tuider, Körpereventualitäten. Der Körper als kultureller Konstruktionsschauplatz, in: Macha und

„Brücke zur Welt“, „Grenze, die das Innere von der Um- und Mitwelt trennt“<sup>55</sup>.

Der letzten Gruppe ordne ich konstruktivistische Körperdefinitionen zu, die in der Regel den Aspekt der Fremdbestimmung hervorheben. Das Augenmerk der Theoretiker/innen liegt dabei vorrangig auf den Vermittlungsverfahren, Disziplinierungsmechanismen oder Diskursivierungspraktiken, die formend und regulierend auf die Individuen wirken. Folglich stehen im Vordergrund dieser Untersuchungen jene Techniken, die für die Modellierung des Körpers erforderlich sind. In den jüngsten Arbeiten werden zudem Körpertechniken untersucht, mit denen der eigene Körper einer Selbststilisierung oder -inszenierung unterworfen wird. In beiden Fällen steht jedoch der Körper und kaum der Leib im Mittelpunkt. In diesem Kontext ist vom Körper als „Symbolisierungsfeld“<sup>56</sup> und „kulturellem Konstruktionsplatz“ die Rede. Als „Scharnier zwischen Subjekt und Struktur“<sup>57</sup> wird er als „Ort von Auseinandersetzungen, widersprüchlich positioniert in der Reproduktion sozialen Verhaltens“<sup>58</sup> betrachtet, als „Diskursfeld und Handlungsschauplatz, auf dem verschiedene Interessengruppen politische Ziele durchsetzen“<sup>59</sup>.

#### 4.3.2. Körperbild und Körperschema

Der Begriff Körperschema wurde erstmals in der Physiologie und Neurologie angewandt und bezeichnete eine schematische Konzeption des Körpers und seiner Bewegungsfähigkeiten und -funktionen. Später erweiterte man/frau diese schematische Vorstellung vom Körper um die psychische Komponente, indem man das Konzept des Körperbildes ergänzte, das in der psychologischen Forschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand.<sup>60</sup> Seither liegt der Konzeption des Körperschemas die Annahme zugrunde, dass der Körper als Ganzes erlebt wird. Der Psychiater Paul Schilder integriert in seinen diesbezüglichen psychologischen Untersuchungen die psychische Komponente; dabei sieht er seine Erkenntnisse mit dem

---

Fahrenwald (Hg.), Körperbilder zwischen Natur und Kultur, S. 43-66, hier S. 64.

<sup>55</sup> Birgit Schaufler, Körperbiografien, Geschlecht und leib-körperliche Identität, in: Macha und Fahrenwald (Hg.), Körperbilder zwischen Natur und Kultur, S. 83-99, hier S. 85.

<sup>56</sup> Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens (Hg.), Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Einrichtung, Berlin 1997, S. 15.

<sup>57</sup> Tuiider, Körpereventualitäten, S. 63f.

<sup>58</sup> Marie-Luise Angerer, The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, in: Dies. (Hg.), The Body of Gender, S. 17-34, hier S. 32.

<sup>59</sup> Hauser-Schäublin, Körperpolitik, Humantechnologie und die Konstruktion von „Verwandtschaft“, S. 148.

<sup>60</sup> Als Ausgangspunkt der Überlegungen über Körperwahrnehmung können die Studien über Phantomglieder des im 16. Jahrhundert wirkenden Arztes Ambroise Paré, die Untersuchungen des Neurologen Hughlings Jackson oder die Arbeiten von Head und Holmes, die Anfang des 20. Jahrhunderts auf das Körperschema als einem Modell, das die körperlichen Wahrnehmungen und Bewegungen registriert, strukturiert und im Raum organisiert, angesehen werden. Vgl. hierzu Grosz, Volatile Bodies, insbesondere das Kapitel „Body Image“, S. 62-85.

Begriff des Körperschemas nicht mehr adäquat erfasst. Aus diesem Grund führt er den Begriff des Körperbildes ein:

“The image of the human body means the picture of our own body which we form in our mind, that is to say, the way the body appears to ourselves [...]. There is a self-appearance of the body. It indicates [...] that, although it comes through the senses, it is not mere perception. There are mental pictures and representations involved in it”.<sup>61</sup>

Schilder betont den visuellen Aspekt der schematischen Repräsentation des Körpers und die subjektiv und emotional erlebten Körperwahrnehmungen bzw. die individuell verarbeiteten und bewerteten inneren und äußeren Reize, die die Motorik des Körpers beeinflussen. Für die Subjektkonstitution hat das Körperbild laut Schilder die Funktion, optische und kinästhetische Reize zu verbinden und zu koordinieren und somit eine Erfahrung von körperlich-leiblicher Einheit im Raum zu schaffen. Schaufler und Stockmeyer verweisen darauf, dass sich in der jüngsten Forschung die Tendenz abzeichnet, beide Begriffe miteinander zu verknüpfen und sie dann beispielsweise unter den Begriff der Körpererfahrung zu subsumieren.<sup>62</sup> Das innerpsychische Körper-Selbstbild hat nach der Soziologin und Psychologin Schaufler einen dynamischen Charakter und ist prägend für die leibkörperliche Identität, die sich ständig neu konstituiert.

#### **4.3.3. Prozessualität und Maschinisierung**

Die Konstruktionsthese wird in den jüngsten Körperdiskursen nicht aufgegeben, doch scheinen sich Wissenschaftler/innen nicht damit zu begnügen, den Körper lediglich als diskursiv erzeugtes Konstrukt, soziales Produkt bzw. Effekt restriktiver, normierender Disziplinierungsverfahren anzusehen. Es wird versucht, den Konstruktionsgedanken mit dem Verweis auf Lebendigkeit, Mobilität, körperspezifische Dynamiken und Prozesse, die leibkörperliche Eigenwilligkeit und eigenleibliche Erfahrung zu erweitern.

In den jüngsten Veröffentlichungen bilden jene Definitionsversuche die deutliche Mehrheit, in denen nichtdichotomische und vor allem prozessuale Begriffe bestimmend sind. So spricht sich Lorenz dafür aus, von pluralen Körpern zu sprechen, da sie den physischen Körper nicht als „monolithische anthropologische Konstante“<sup>63</sup> auffasst. Die physische Materialität sei einem ständigen Wandel unterworfen, so dass es unmöglich sei, allgemein und

---

<sup>61</sup> Zit. nach Grosz, *Volatile Bodies*, S. 68. Zur Erläuterung von Körperschema und Körperbild in der Körperforschung siehe auch: Barkhaus und Fleig, *Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem*, S. 18; Schaufler, *Körperbiografien*, S. 83-99; Stockmeyer, *Identität und Körper*, insbesondere S. 12-14.

<sup>62</sup> Vgl. Schaufler, *Körperbiografien*; Stockmeyer, *Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft*.

<sup>63</sup> Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit*, S.10f.



dauerhaft gültige Definitionen über die Physis zu formulieren. Kaum verbalisierbare und individuelle Erfahrungen wie Schmerz- oder Geruchsempfindungen sind für Lorenz ebenso wenig definatorisch zu isolieren wie die zweifelsfreie Zuordnung jedes einzelnen Menschen zum Modell der Zweigeschlechtlichkeit möglich ist:

„Anatomische Verallgemeinerungen sind bei genauer Betrachtung gerade in Bezug auf die Stilisierung der Zweigeschlechtlichkeit [...] vieldeutig. Hilfskriterien wie Körpergröße, Gewicht, Behaarung, Brustwachstum, Stimmlage oder auch Zeugungs- bzw. Gebärfähigkeiten und Menstruation waren nie generalisierbar. [...] Auch Geschlecht wird erlernt.“<sup>64</sup>

Der eigene Leib sei das erste System, das wir sowohl als Einheit als auch als Vielheit wahrnehmen. Er bietet sich als primäre Ordnungsfunktion an. Kamper und Wulf sehen den Körper als Gegenstand und Gedächtnis historischer Einschreibung, jedoch gehen auch sie in ihrer Körpertheorie von der Wandelbarkeit und dem Unsteten des Körpers aus. Die Figur, die der Körper jeweils einnimmt, sei eingespannt in eine Kette von Veränderungen, so dass nur von Transfigurationen des Körpers gesprochen werden könne.<sup>65</sup>

Grosz versucht die Trennung zwischen Geist und Körper durch ein „refiguring of the body“<sup>66</sup> zu überwinden und prägt den Begriff der „volatile bodies“. Der Körper ist eine Einschreibefläche sozialer, politischer, kultureller und geographischer Einflüsse. Zugleich überkreuzen sich im Körper ethnische, kulturelle und geschlechtliche Besonderheiten. Um eine definatorische Festlegung zu vermeiden, mit der eine nicht vorhandene geschlossene Einheit des Körpers suggeriert würde, begreift Grosz die Körpergrenze als offen. Der Leib, als Schnittstelle, an der innen und außen zusammenfließen, befindet sich in einem permanenten und damit unabschließbaren Prozess.<sup>67</sup> Barkhaus und Fleig versuchen mit dem Begriff der „Unverfügbarkeit“ auf die theoretische und technologische Aneignung des Körpers, eben auf seine Verfügung, zu reagieren. Die in Körperdiskursen konstatierte Auflösung der Dichotomien, zu denen an prominentester Stelle die Gegensatzpaare Mensch/Maschine, Natur/Kultur, sowie Realität/Virtualität gehören, wird nur zu einer Seite hin vollzogen, so ihre Kritik. Die Auflösung basiere auf der These der Lesbarkeit und Textualität einer Kultur, welche die Natur als ordnenden Gegenpart verloren habe. Der Körper sei mithin bis zur Unkenntlichkeit codiert. Die Rede vom Unverfügbaren zielt hingegen darauf, ihn als nicht eindeutig zu benennendes Phänomen, das sich dem verfügenden Zugriff entzieht und doch immer wiederkehrt,

---

<sup>64</sup> Ebd., S. 15.

<sup>65</sup> Vgl. Kamper und Wulf (Hg.), Transfigurationen des Körpers.

<sup>66</sup> Grosz, Volatile Bodies, S. ix.

<sup>67</sup> Ebd.

zu markieren.<sup>68</sup> Barkhaus fordert eine phänomenologische Analyse des „Eigensinns des Körpers“<sup>69</sup>, um eine philosophisch motivierte „Lebendigkeitstheorie“ zu entwickeln.

Landweer versucht mit ihrer „Überformungsthese“<sup>70</sup>, die beiden Extreme naturalistisch-essenzialistischer und konstruktivistischer Ausrichtung zu umschiffen. Körper sei weder nur Biologie noch nur Kultur oder Diskurs. Der „Unreduzierbarkeit der Subjektivität“<sup>71</sup> könne man/frau sich theoretisch nur über eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Leiblichkeit nähern. Im Anschluss an Schmitz' Leibesphänomenologie führt sie den Gedanken der leiblichen Kommunikation weiter, die zustande kommen kann, weil der Leib zwischen „Weitungs- und Engungstendenzen“ oszilliere<sup>72</sup>. Vor einer ähnlichen gedanklichen Grundlage, dabei jedoch dekonstruktivistisch argumentierend, versucht Mike Sandbothe dem menschlichen Körper als etwas „Transtextuellem“, „Nichtzeichenhaftem“ nahezukommen<sup>73</sup>. An Helmuth Plessners Leibtheorie anschließend, entwickelt Lindemann ein Konzept des „ou-topischen Körpers“<sup>74</sup>. So versteht Lindemann den Körper als einen Ort, der keiner ist. Die Körperthematizierungen in wissenschaftlichen Diskursen belegen, dass es sich immer nur um andere Körper handeln kann, obwohl in der Wissenschaft der Eindruck vermittelt wird, es handele sich immer um ein und denselben Körper. Die Lebendigkeit eines Selbst drückt sich in der „Eigenaktivität“ und der „Vitalexpressivität“ des Körpers und der Expressivität des Bewusstseins aus.<sup>75</sup> Angerer führt den Begriff der „body options“<sup>76</sup> ein. Aufbauend auf Schilders Körperbild, Freuds und Anzieus Haut-Ich, Deleuze' und Guattaris Begriff des „organlosen Körpers“, kommt Angerer zu der Feststellung, dass neben dem unbewussten Körperbild auch ein teilbewusstes Körperschema vorhanden ist, so dass zwei Körper existieren würden. Der Begriff „body options“ suggeriert eine doppelte Bewegung. Zum einen wird der Körper auf Kosten seiner Mobilität in ein Bild transformiert, zum anderen ist er in dem Bild weder fassbar noch einholbar. Mit „body options“ meint Angerer den Spalt zwischen unbewusstem Sein (des Körpers) und der bewussten Ähnlichkeit mit sich selbst, in dem neue Körperbilder entstehen können. „Body options“ sei ein Oberflächenphänomen, das sein Zuviel und Zuwenig zugleich markiere und verdecke. An Deleuze und Guattari

<sup>68</sup> Barkhaus und Fleig, Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem, S.21.

<sup>69</sup> Annette Barkhaus, Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Barkhaus und Fleig (Hg.), Grenzverläufe, S. 27-46, hier S. 46.

<sup>70</sup> Landweer, Konstruktion und begrenzte Verfügbarkeit, S. 54f.

<sup>71</sup> Ebd., S. 58.

<sup>72</sup> Ebd.

<sup>73</sup> Mike Sandbothe, Ist alles nur Text? Bemerkungen zur pragmatischen Dekonstruktion menschlicher Körpererfahrung, in: Barkhaus und Fleig (Hg.), Grenzverläufe, S. 155f.

<sup>74</sup> Lindemann, Der lebendige Körper – ein ou-topisches Objekt der szientifischen Wißbegierde, S. 211-232.

<sup>75</sup> Ebd., S. 218 und 223.

<sup>76</sup> Vgl. Marie-Luise Angerer, body options. körper. spuren. medien. bilder, Wien 2000.

anknüpfend, definiert sie diesen Begriff als einen Ort zwischen „molar“ und „molekular“, zwischen Sein und Werden. Ferner kennzeichne der Begriff „body options“ die Dauer der eigenen imaginären Identität. „Body options“ seien Momente außerhalb des Bildes, genauer genommen Vorgänge, in denen der Wandel von Körperbildern vollzogen wird.<sup>77</sup> Elisabeth Tuidier führt den Begriff der „Körpereventualitäten“ ein. Mit diesem Begriff sollen drei seiner Merkmale unterstrichen werden. Der Körper sei „gleich dual“. Diese Dualität sei allerdings als eine entgegengesetzte Zweiheit zu verstehen. Zweitens seien biologische Differenzen eventuell bzw. kontingent. Drittens sei der Körper selbst ein Event, er bringt sich also selbst hervor.<sup>78</sup> Um den Körper aus einer logozentrischen Sichtweise zu lösen, geht Monika Jakobs der „sinn-losen Körperlichkeit“ nach.<sup>79</sup>

Birgit Schaufler entwirft ein Prozessmodell der leiblich-körperlichen Identität,

„welches neben der Gesamtheit der leib-körperbezogenen Vorstellungs-, Gefühls- und Wahrnehmungsinhalte und den leib-körperlichen Verhaltenstendenzen auch den konkreten Organismus einer Person in dessen äußerer Gestalt und Leistungsfähigkeit erfasst.“<sup>80</sup>

Leib-körperliche Identität ist laut Schaufler ein biografisches Amalgam aus Körperschema, Körperbild, körperbezogenen Verhaltenstendenzen und den Gegebenheiten des organischen Körpers. Das Feld der Konstitution individueller leibkörperlicher Identitäten lasse sich schematisch in drei Dimensionen ordnen: Biologie, soziale Um- und Mitwelt, eigene Persönlichkeit. Im Zusammenwirken von Natur, Kultur und Person entstehe ein individuelles Gefüge von körperlichen Merkmalen, körperbezogenen Wahrnehmungsmustern, Einstellungen und Verhaltenstendenzen.

Die vorgestellten Überlegungen zu und Ausarbeitung von Begriffen, mit denen prozessuale und transformatorische Momente des Körperverhaltens erfasst werden können, sind Körperdiskursen, in denen die Symbiose von Mensch und Maschine und eine Mutation des Menschen hin zu einer körperlosen Maschine im Vordergrund stehen, diametral entgegengesetzt. Da jedoch in der aktuellen Körperforschung Hybridisierungsvorgänge zwischen Mensch und Maschine zu einem wichtigen Untersuchungsgegenstand avanciert sind, werden im Folgenden einige der gängigsten Mutationsbegriffe angeführt werden.

Donna Haraway verwendet den Begriff einer/eines cyborg(s) für die Existenz eines *post-gender* Mischwesens.<sup>81</sup> Florian Rötzer führt den Begriff des „Homo Cyber Sapiens“<sup>82</sup> ein.

<sup>77</sup> Ebd., insbesondere das Kapitel „body options“, S. 159-182.

<sup>78</sup> Vgl. Tuidier, Körpereventualitäten, S. 44.

<sup>79</sup> Vgl. Jakobs, Sinn-lose Körperlichkeit?

<sup>80</sup> Birgit Schaufler, Körperbiografien, S. 87.

<sup>81</sup> Vgl. Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a. M. 1995.

<sup>82</sup> Mit Homo „Cyber Sapiens“ meint Rötzer eine immaterialisierte, posthumane Körperform, deren Lebensraum

Konsequenterweise würde sich bei einer „Löschung“ aller biologischen Organismen eine posthumane Gesellschaft herausbilden müssen. Befürworter und Mitstreiter einer derartigen posthumanen Gesellschaft bezeichnen sich selbst als Posthumane, Antihumane, Transhumane, so der bereits erwähnte Hans Moravec oder seine Kollegen Marvin Minsky und Frank Tipler.<sup>83</sup> In den Neuen Medien und mittels der Neuen Technologien werden Visionen von zukünftigen Menschen-Maschinen propagiert. Diese neuartigen Kreationen werden unter den Begriffen „neue Körperlichkeit“ oder eines „neuen Menschen“ bzw. neuen Menschenbildes subsumiert.<sup>84</sup> Diesbezüglich verweist die Medienwissenschaftlerin Peters mit Recht darauf, dass schon um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert phantasmatische Figuren eines neuen Menschen kursierten. Die gegenwärtige Rede vom neuen Menschen sei lediglich die aktuelle Version einer schon bekannten Denkfigur. Außerdem sei die Rhetorik vom neuen Menschen durchaus konservativ.<sup>85</sup>

Auf lebensfeindliche und entmündigende Folgen der Reproduzierbarkeit des menschlichen Körpers im medialen Prozess und in der High-Tech-Medizin haben zahlreiche Kritiker wie Kamper, Wulf, Virilio, Žižek oder Baudrillard umfassend und eindringlich hingewiesen. Vor dem Hintergrund derartiger Tendenzen spricht Virilio beispielsweise aus medienkritischer Perspektive von einem „Meta-Körper“<sup>86</sup> und einem „überreizten Menschen“ als einem, welcher der Allmacht und Bevormundung der Medien und den Reizüberflutungen nicht entrinnen kann. Im Blick auf den von der Schönheitsindustrie umfassend geförderten Schönheitsdiskurs wird auch vom „ästhetischen Körper“ oder „Kunstkörper“<sup>87</sup> gesprochen.

In diesem Kontext bezeichnet Christina von Braun die Körper der nachkriegszeitlichen Konsumgesellschaft als synthetische bzw. Kunstkörper der nachfaschistischen Zeit.<sup>88</sup> Kamper prägte den Begriff des „corpus absconditum“<sup>89</sup>. Die Entfernung des Körpers sei dem

---

der Cyberspace ist. Der Begriff lässt die aktuelle Version des Neuen Menschen erkennbar werden. Vgl. hierzu Florian Rötzer (Hg.), *Die Zukunft des Körpers I*, Kunstforum International, Bd. 132, Köln 1995; Ders. (Hg.), *Die Zukunft des Körpers II*, Kunstforum International, Bd. 133, Köln 1996.

<sup>83</sup> Siehe hierzu u.a. Hans Moravec, *Körper, Roboter, Geist*, in: Rötzer (Hg.), *Die Zukunft des Körpers II*, S. 98-112; Frank J. Tipler, *Die Physik der Unsterblichkeit. Moderne Kosmologie, Gott und die Auferstehung der Toten*, München 2002; zur Unterscheidung zwischen Post-, Anti- und Transhumanen siehe z.B. Kathrin Peters, *Zur Unschärfe des Zukünftigen*, in: Angerer, Peters und Sofoulis (Hg.), *Future-Bodies*, S. 1-15; Oliver Krüger, *Gnosis im Cyberspace*, in: Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt und Cornelia Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper. Visionen zukünftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München 2004, S. 131-146.

<sup>84</sup> Vgl. Katsching-Fasch, *Die Magie der Bilder; Jakobs, Sinn-lose Körperlichkeit?*

<sup>85</sup> Vgl. Peters, *Zur Unschärfe des Zukünftigen*, S. 1-15.

<sup>86</sup> Virilio, *Die Eroberung des Körpers*.

<sup>87</sup> Siehe Katsching-Fasch, *Die Magie der Bilder*.

<sup>88</sup> Siehe Christina von Braun, *Nicht ich. Logik, Lüge, Libido*, Frankfurt a. M. 1988.

<sup>89</sup> Dietmar Kamper, *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung des Körpers*, München 1999. Die sieben Thesen über den „corpus absconditum“ befinden sich auf S. 38.

Imperialismus der Weltbilder geschuldet.

#### 4.3.4. Geschlechtliche Markierungen

Da Forschungsstand und Theorien zu Geschlechtlichkeit und Geschlechtsidentitäten bereits im zweiten Kapitel über die Geschlechterforschung ausführlich behandelt wurden, soll in diesem Unterkapitel nur auf Konzepte eingegangen werden, an die im zweiten Teil angeknüpft wird. Dabei handelt es sich um solche theoretischen Ansätze, die ausdrücklich leibkörperliche und geschlechtsdifferente Komponenten jenseits des biologischen Determinismus und des radikalen Konstruktivismus in ein offenes und prozesshaftes Subjektmodell integrieren.

Die Medienwissenschaftlerin Angerer definiert in ihrem Konzept der „body options“ Geschlechtlichkeit bzw. die sexuelle Differenz in Anlehnung an den Freudschen Wunderblock, der Fähigkeit des Gedächtnisses, frühere Einschreibungen dauerhaft zu erhalten, als unbewusste Erinnerungspur.<sup>90</sup> Saskia Wendel legt nahe, dass das Ich einen Körper habe, der anatomischen Merkmalen gemäß geschlechtlich differenziert sei. Damit existiere der Mensch immer schon in geschlechtlicher Differenz. Geschlecht sei weder nur an den Körper gebunden, noch sei es bloßes Epiphänomen der Sprache. Geschlecht ist laut Wendel an Leiblichkeit gebunden. Das Leibsein selbst differenziere sich in verschiedene Formen aus. Eine der „Existenzweisen“ (Maihofer) sei das leibliche Begehren, dabei bilde die erotisch-sexuelle Begierde nur eine seiner Facetten. Wendel plädiert dafür, Sexualität nicht als Wesensbestimmung des Menschen im Sinne einer Definition von dessen Substantialität zu verstehen. In seiner Intentionalität sei Begehren auch Teil des Reflexiven und des Diskursiven. Begehren meine das Vermögen, überhaupt etwas begehren und genießen zu können. Das erotisch-sexuelle Begehren gäbe Auskunft über die Geschlechtlichkeit eines/einer Einzelnen. Geschlecht sei nicht nur bloßes Konstrukt, es sei auch offen für neue Bezeichnungspraxen. Deshalb sei Geschlechtlichkeit zwar ein Effekt dieser diskursiven Praktiken, jedoch sind es Bestimmungen und Klassifikationen, die sich erst durch den Gebrauch definieren und durch ihre allgemeine Akzeptanz autorisiert würden.<sup>91</sup> Im Hinblick auf den Zusammenhang von Leib/Körper, Geschlecht und Subjekt skizzieren Macha und Fahrenwald einige Perspektiven, in denen der individuelle Anteil an der geschlechtlichen Identitätsentwicklung stärker berücksichtigt wird. Es ist das Anliegen der beiden

---

<sup>90</sup> Siehe Angerer, body options, S. 167-171.

<sup>91</sup> Vgl. Wendel, Leibliches Selbst – geschlechtliches Selbst?!, insbesondere das dritte Kapitel „Leibliches Selbst – begehrendes Selbst – geschlechtliches Selbst“, S. 87-91.

Pädagoginnen einer Überbewertung sowohl der biologischen Gegebenheiten als auch den sozialen Einflüssen für die Konstituierung und Konstruktion geschlechtsspezifischer Identitäten entgegenzuwirken. Die Identitätsentwicklung erschöpft sich nicht lediglich darin, sich ohnmächtig und passiv den gesellschaftlichen Normen anzupassen, restlos aufzugehen in der kulturellen Inkarnation und in den binären Kodierungen. Bildungsprozesse werden auch selbst gestaltet durch die subjektive Selektion von Normen, den individuellen Gestaltungswillen, subjektive Distanzierung und Strategien der Dekonstruktion von binären Identitätsmustern.<sup>92</sup>

Angeregt von queeren Theorien, postuliert die Pädagogin Tuider, dass alle Menschen einem normativen Ideal ausgesetzt sind und schauspielend, parodierend, improvisierend und ironisierend einen männlichen, weiblichen oder mehrgeschlechtlichen Körper symbolisieren. Geschlechtskörper sei zu verstehen erstens als ein historisch Gewordenes und zweitens als eine im Körper sich vollziehende Materialisierung von sinnlich fühlbaren gesellschaftlichen Normen. Von Butlers Theorie und Bourdieus Habituskonzept ausgehend, entwirft Tuider ein queeres Körperkonzept, in dem physisches, soziales und sexuelles Begehren als kulturelle Konstruktion verstanden werden. Sie betont die prinzipielle Vielzahl der geschlechtlichen und sexuellen Existenzweisen. In einem queeren Körperkonzept werden geschlechtliche und sexuelle Verortungsmöglichkeiten nicht an eine vorab definierte und erwartete Materialität gebunden, sondern auch jene Varianten anerkannt, die bisher pathologisiert, marginalisiert und verschüttet waren. Dabei sollen zugleich die Uneindeutigkeit, Unbestimmbarkeit, Prozesshaftigkeit und Unabgeschlossenheit des Körpers deutlich gemacht werden. Sexualität sei nicht auf bestimmte Ausprägungen von Körperteilen bezogen, sondern umfasse alle Körperzonen. Die Begriffe und Vorstellungen von Geschlecht und Körper versteht Tuider als Provisorium. Der Körper sei das Scharnier zwischen Subjekt und Struktur. Er bewege sich im Spannungsfeld von Zwängen und Möglichkeiten. Als ein relationales Gebilde werde er kontextabhängig, in einem bestimmten kulturellen Umfeld und zu einer bestimmten Zeit und je nach Lebensabschnitt der individuellen Biografie, hergestellt.<sup>93</sup> Gabrielle Hiltmann stellt fest, dass die Sozialwissenschaften zu Beginn des 21. Jahrhunderts angesichts des schnellen Wandels gesellschaftlicher Gegebenheiten auf der Suche nach neuen, sowohl prozessualen als auch nichtdichotomischen Schemata und Denkformen seien. Vor diesem Hintergrund fordert Hiltmann eine Berücksichtigung von Vielfalt und Verschiedenheit an Identitätsformen und

---

<sup>92</sup> Vgl. Macha und Fahrenwald, Körper, Identität und Geschlecht, insbesondere das dritte Kapitel „Körper als Thema der Frauengeschichtsforschung: Essentialismus, Konstruktion und Inkarnation“, S. 28ff.

<sup>93</sup> Siehe Tuider, Körperereignisse, insbesondere das vierte Kapitel „Ein queeres Körperkonzept“, S. 60ff.

deren Gleichbehandlung. Zur Entwicklung eines Konzepts, das eine Vervielfältigung geschlechtlicher Existenzmöglichkeiten impliziert, greift Hiltmann auf Merleau-Ponty zurück. Mit dessen Denkfigur des Chiasma könnten die vielfältigen Beziehungen von geschlechtlich verschiedenen Personen in der Bezogenheit von inkongruenter Gleichheit und Verschiedenheit gedacht und erfasst werden.<sup>94</sup>

Nach Lindemann ist der geschlechtliche Konstruktionsprozess auf der mikrosoziologischen Ebene ein leiblicher, auf der makrosoziologischen dagegen ein sozialer. Mit dem Ausdruck „wissende Körper“ verdeutlicht Lindemann, dass diese beiden Ebenen miteinander im Leib verbunden sind. Der Konstruktionsprozess ist Teil der Diskurse und muss sich auf sie beziehen, damit die Konstruktion sozial wirksam sein kann.<sup>95</sup>

Birgit Schaufler geht zunächst davon aus, dass die Frage der Persönlichkeit und das Bild, das sich Menschen von ihrem Körper machen, Bestandteil eines übergeordneten Welt- und Selbstbildes ist. Leiblich-körperliche Erfahrungen gehen von verschiedenen Dimensionen individueller Körperlichkeit aus. Die erste und bedeutendste Einflussgröße ist das Geschlecht. Geschlechterkategorien seien kulturelle Ordnungssysteme, die menschliche Erfahrung binär strukturieren. Der Körper stellt das Symbol für Männlichkeit und Weiblichkeit dar. Der seine eigene Sprache befolgende Körper gibt nicht nur Auskunft über das Geschlecht, sondern ebenso über Alter und sozialen Status. Auf dieser Grundlage hat Schaufler ein Prozessmodell der leiblich-körperlichen Identität erarbeitet, das bereits vorgestellt wurde (vgl. 4.3.3.).

Für die Analyse des komplexen Wechselverhältnisses zwischen leiblichen und körperlichen Geschlechtsidentitäten in den Theaterstücken der Gegenwart sind diese jüngsten Überlegungen zu Körperidentitäten sehr aufschlussreich. Sie verdeutlichen mit Hilfe des Leibbegriffs, dass die leibliche Geschlechtsidentität punktuell auch unabhängig oder parallel zur körperlichen Geschlechtskodierung konstituiert werden kann, da sich im Leib, dem Hintergrund des Körpers als der nach außen gekehrten Oberfläche, ein Spiel im Verborgenen vollzieht. Während die Maskerade als äußere Verhüllung betrachtet wird, bietet sich der Leib als Schutzraum für innere Enthüllungen an. Gleichzeitig sind leibliches Sein und körperliche Markierungen aufeinander bezogen und bilden Teilaspekte der Ich-Instanzen.

---

<sup>94</sup> Vgl. Hiltmann, Geschlechterschemata, insbesondere das Kapitel „Das Gefüge der Beziehung von Frau und Mann nichtdichotomisch denken“, S. 49-59.

<sup>95</sup> Vgl. Monika Jakobs, Leib konstruiert Geschlecht, in: Bowald, Binnenkade, Büchel-Thalmeier und Jakobs (Hg.), KörperSinne, S. 145.

#### **4.4. Aktuelle Körperforschung**

Die von Macha und Fahrenwald konstatierte Unübersichtlichkeit und Komplexität hinsichtlich Themen und Terminologien, die in der Forschungsliteratur über den menschlichen Körper diskutiert und eingeführt werden, ist nicht von der Hand zu weisen.<sup>96</sup> Da im Folgenden nicht alle für die aktuelle Körperforschung relevanten Themen expliziert werden können, werde ich mich auf eine kurze Darstellung jener Forschungstendenzen konzentrieren, die das Verhältnis von Körper und Neuen Medien, Neuen Technologien, Biowissenschaften und Humantechnologie beleuchten. Die Fokussierung auf die genannten Disziplinen und Diskurse hängt damit zusammen, dass bei der Kreation eines neuen Menschenbildes ihr Einfluss und die Macht, über die sie verfügen, überragend und folgenreich ist, denn mit der Anwendung Neuer Technologien werden Möglichkeiten der körperlichen Entgrenzung und der mannigfaltigen Manipulation am menschlichen Körper geschaffen. Diese Eingriffe können zum Teil irreversibel sein und nicht vorhersehbare Folgen zeitigen. Ferner bedienen die durch technische Möglichkeiten inspirierten Optimierungskonzepte auch Phantasien von Unverletzlichkeit, Unverweslichkeit und Unsterblichkeit.

##### **4.4.1. Technik und Neue Medien**

Stehen die Neuen Technologien als Untersuchungsgegenstand im Mittelpunkt der Körperforschung, wird in einigen Studien die Einordnung des Verhältnisses zwischen Körper und Technik in eine gemeinsame Entwicklungsgeschichte vorgenommen, die vom vorindustriellen bis ins digitale Zeitalter reicht.<sup>97</sup> Historische Überblicke zur Körperforschung relativieren und korrigieren Aussagen über den Originalitätswert von technischen Errungenschaften, insofern sie verdeutlichen, dass die Einbeziehung der Technik in das menschliche Leben keine Erfindung des 20. und 21. Jahrhunderts ist. Das Ineinandergreifen

---

<sup>96</sup> Macha und Fahrenwald, Körper, Identität und Geschlecht, S. 15.

<sup>97</sup> So wird in diesbezüglichen Arbeiten die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Mensch und Technik, die zunächst im Dienste des Menschen stand, hin zur Unterordnung des Körpers und seiner Anpassung an die Funktionslogik der Maschine nachgezeichnet. Als Endpunkt dieser Entwicklung wird beispielsweise der maschinelle Informationsaustausch in der Telekommunikation betrachtet, in dem der organische Körper in einen Text ohne Substanz und der Mensch in eine Programmfolge von Codes verwandelt wird. Vgl. hierzu Jakob Tanner, Wie machen Menschen Erfahrungen? Zur Historizität und Semiotik des Körpers, in: Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), Körper macht Geschichte. Geschichte macht Körper, Bielefeld 1999, S. 16-34; Marie-Anne Berr, Körper als Prothese. Als Text, in: Kamper und Wulf (Hg.), Transfigurationen des Körpers, S.245-262; Ulrike Ramming, Die spezifischen Merkmale von Medien und die Medialität der Technik, in: Helga Kaschl (Red.), Sprache, Körper und Politik. Neue Ergebnisse der feministischen Theorie und Geschlechterforschung, hg. v. Institut für Kunst und Wissenschaft, Wien, Jahrgang 57, 2002, Nr. 3-4, S. 46-51. Hannelore Bubitz, Körper nach Maß. Produkt(e) mit Verfallsdatum? Zur Infrastruktur von Körper- und Selbsttechnologien, in: Camus, Hornung u.a. (Hg.), Im Zeichen des Geschlechts, S. 282-297.



von menschlich, technisch und digital gesteuerten Produktionsweisen unterlag und unterliegt steten und zunehmend rasanten Wandlungen.

Die zu beobachtenden Grenzverwischungen zwischen Natur und Mensch, Mensch und Maschine gehen einher mit Auflösungsstrategien basaler Kategorien, die bisher als Grundorientierung für ein noch humanes Dasein sorgten. Die in medialen und digitalen Kommunikationsprozessen und in den durch High-Tech bestimmten Arbeitsvorgängen hervorgerufenen Verwischungen der Grenzen zwischen Künstlichkeit und Echtheit, zwischen Virtualität und Wirklichkeit ziehen tief greifende Folgen nach sich. Ontologische Bestimmungen des Mensch- oder Subjektseins und Leib/Körpervverständnisses werden in Frage gestellt und neue Definitionsversuche drängen sich auf. Die sich mit Neuen Technologien und Neuen Medien befassende Körperforschung macht dementsprechend deutlich, dass die in der technobürokratischen Informations- und High-Tech-Gesellschaft sich abzeichnenden Wandlungen nach einer ganzen Reihe von Redefinitionen verlangen. Betroffen ist das bisherige Verständnis von Subjektconstitution<sup>98</sup> wie Sprache, Bewusstsein und

---

<sup>98</sup> Reicht für die Konstitution des Subjekts der Rückgriff auf humane Daseinsformen nicht mehr aus, so werden technische Funktionsweisen in das (noch) humane Körperschema und -bild inkorporiert, oder in den Worten der Medienwissenschaftlerin Volkert: Die instabilen Grenzen zwischen Mensch und Maschine eröffnen neue Möglichkeiten für „technodeterministische Selbstgestaltung“. Yvonne Volkert, Das Fliessen der Körper, in: Angerer, Peters und Sofoulis (Hg.), Future-Bodies, S. 163-183, hier S.163. Die Medienwissenschaftlerin Angerer geht davon aus, dass medial vermittelte Bilder subjektrelevant seien und dass die medialen Apparate sich mit der psychisch-ideologischen Formation des Subjekts schließen, überlappen, verstärken oder kreuzen würden. Vgl. Angerer, body options, S. 24ff. und S. 31-35.

Gedächtnis<sup>99</sup>, Sexualität und Geschlechtlichkeit<sup>100</sup>, Raum- und Zeitkonstruktionen<sup>101</sup> sowie Sozialität<sup>102</sup>. Die Veränderungen, denen man/frau durch die Redefinitionen begrifflich gerecht werden will, manifestieren sich im Blick auf den Körper vordergründig als Entkörperlichung, Hybridisierung oder Verdopplung.<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> In den einschlägigen Studien wird festgehalten, dass das Wissen an die Maschine delegiert werde, wodurch allmählich eine Loslösung des menschlichen Erkenntnisvermögens von körperlichen Bedingungen vollzogen sei. In der Telekommunikation werde inzwischen das menschliche Denken nach Prinzipien des Technischen als Immaterialität codiert. Solche Verfahren basierten auf einer Standardisierung und Formalisierung von Informationen und führten dazu, die Mehrdeutigkeit von Bedeutung durch Eindeutigkeit zu ersetzen. Zudem würde in der Telekommunikation die formale Korrektheit über die inhaltliche Relevanz triumphieren. Vgl. List, Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine; Berr, Körper als Prothese. Als Text. In medienkritischen Studien wird in Bezug auf den Körper, das Bewusstsein, die Sprache und die Sinne von der Herausbildung pathologischer Rezeptionsmuster, der Überreizung oder gar einer Implosion der Sinne sowie einer sprachlichen Verarmung gesprochen. Vgl. hierzu Virilio, Die Eroberung des Körpers; Bernhard Vief, Das technische Auge und sein Körper, in: Kamper und Wulf (Hg.), Transfigurationen des Körpers, S.265-293.

<sup>100</sup> Die Auswirkung von Virtualität im Cyberspace auf Geschlechtskonstruktionen wird unterschiedlich eingeschätzt. Konstatiert wird eine Auflösung der basalen humanen Kategorien von Mann und Frau, aber auch multiple Geschlechtsmodi neben einem Fortbestehen dualer und heterosexueller Geschlechtermatrizes. Von Cyberfeminismus, Remaskulinisierung bis hin zur post-gender Identitäten in virtuellen Räumen seien die verschiedensten Ausprägungen von Geschlechtsidentität und sexuellem Verhalten anzutreffen. Das Phänomen der Geschlechtslosigkeit kann als Überwindung der Aufteilung von Menschen in operable Geschlechterkategorien aufgefasst werden, andererseits wird die Tilgung des biologischen Geschlechts als ein konsequenter Schritt in der Entwicklung des Menschen zur Maschine bezeichnet. Siehe hierzu z.B. Elisabeth Klaus, Sexed/Gendered Bodies und die Medien in der Perspektive der Kommunikationswissenschaft. Eine Einführung, in: Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus und Uta Scheer (Hg.), Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie, Bielefeld 2004, S. 165-171; Sylvia Pritsch, Virtuelle Gefährtinnen in der Hyperwelt. 'Digital Beauties' als Allegorien des Posthumanismus, in: Hipfl, Klaus und Scheer (Hg.), Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien, S. 222-24; Angerer, The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten; Volkert, Das Fließen der Körper. Žižek oder auch Angerer sehen in der Löschung von Geschlechtlichkeit die Aufhebung der gravierendsten Differenz zwischen Mensch und Maschine und das Herannahen einer posthumanen Gesellschaft. Siehe Angerer, body options.

<sup>101</sup> In medienkritischen Analysen wird im Zuge von Verkleinerungs- und Beschleunigungstendenzen, die durch die Neuen Medien ausgelöst werden, auf veränderte Raum-Zeit-Konstellationen, wie die Verflachung von Landschaften oder das Löschen von Konturen durch Geschwindigkeit, das Zusammenschrumpfen oder das Zerfallen von Raum in Rauminselfen, Wohn-, Arbeits- und Freizeitorte, die durch Raumlöcher voneinander getrennt werden, aufmerksam gemacht. Zudem wird unter den Bedingungen einer Raumschrumpfung und einer Vergleichzeitung von Präsenz in medialen Netzwerken eine Bewegungsarmut des Körpers festgestellt. Vgl. Virilio, Die Eroberung des Körpers; Vief, Das technische Auge und sein Körper.

<sup>102</sup> Während beispielsweise Žižek degenerative Verhaltensweisen von User/innen im Cyberspace und einen Abbau an sozialer Sensibilität und dialogischer Kompetenz wahrnimmt, versucht Huber, derartige technopessimistische Überlegungen zu widerlegen. Die Befragungen, die Huber mit VR-User/innen und Informatikstudent/innen durchgeführt hat, ergaben, dass zentrale Handlungsweisen aus der Lebenswelt in die virtuelle verlagert und Sozialisierungserfahrungen online gemacht wurden. Die Erlebnisstile in Virtual Reality (VR) und Real Life (RL) würden sich gleichen. User/innen erleben die Ähnlichkeit zwischen VR und RL nicht als Grenzverwischung oder Täuschung, sondern als eine Verbindung zwischen der einen und der anderen Welt. Vgl. Birgit Huber, Mediale Intimität und Körperrepräsentation, in: Franz und Schwibbe (Hg.), Geschlecht weiblich. Körpererfahrungen – Körperkonzepte, S. 198-227, hier S. 204.

<sup>103</sup> Das Phänomen der Entkörperung nimmt in den meisten Arbeiten eine exponierte Stellung ein. Postuliert

#### 4.4.2. Die Medizin und die Neuen Technologien

Medizinische Disziplinen, die besondere Beachtung in der Körperforschung finden, sind die Hirn- und Genforschung, Humantechnologien einschließlich der Reproduktionstechnologien, Neurobiologie, Biomedizin und Chirurgie. Eine exponierte Stellung in medizintechnischen Körperdiskursen nehmen Fragen um Machbarkeit und Manipulationsmöglichkeiten ein, in denen sich die Perfektionierung des Körpers, Lebensverlängerung, körperliche Unverwüstbarkeit, Schönheitsnormen sowie der Traum von der Unsterblichkeit als Ausgangspunkte herauskristallisieren lassen.

Korrekturen und Manipulationen, die durch medizinische Eingriffe am menschlichen Körper vorgenommen werden, haben nicht nur gesundheitliche Folgen, sondern beeinflussen nachhaltig sämtliche Lebensbereiche des Menschen. In der Körperforschung wird infolge dieser umfassenden Veränderungen der Frage nachgegangen, wie sich Optimierungs- und Perfektionierungszwang sowie das Diktat der Effizienzsteigerung auf Arbeits-<sup>104</sup>,

---

wird, dass die einschneidenste Erfahrung in dieser Hinsicht die Tatsache ist, dass in der Telekommunikation und der Zeugung von menschlichem Leben die körperliche Präsenz nicht vorausgesetzt ist oder sein muss. In ihren Untersuchungen zur telematischen Kommunikation zeigt die Medienwissenschaftlerin Krämer, dass der Begriff der Entkörperung nur teilweise für die Beschreibung von Abläufen während einer computerfundierten Interaktion zutrifft. Krämer hält fest, dass es im Cyberspace zunächst zu einer Verdopplung des physischen Körpers kommen würde. Es entstehe neben dem physischen auch ein semiotischer Körper bzw. ein Datenkörper. Das Interface als Berührungspunkt zwischen Mensch und Technik stellte wiederum eine besondere Form der Hybridisierung von Mensch und Maschine dar. Vgl. Sybille Krämer, Virtualisierung oder: Über die Verwandlung von Körpern in Zeichen für Körper, in: Barkhaus und Fleig (Hg.), Grenzverläufe, S. 143-152. Barkhaus spricht im Zusammenhang mit der Erstellung von Datenkörpern von „kodierte Körper“. Die Interaktion und Relation zwischen dem realen und virtuellen Körper berücksichtigend, verweisen Krämer oder auch Sandbothe und Barkhaus darauf, dass der virtuelle Körper einerseits eine Repräsentations-, andererseits eine Identifikationsfigur des/der Nutzer/in ist. In der Inszenierung der eigenen virtuellen Figur sieht Sandbothe eine Erweiterung der Körpererfahrung gegeben. Der virtuelle Körper sei ein Teil der pluralen Körperidentitäten der/des Nutzer(s)/in, weil zwischen dem realen und virtuellen Körper ein Realitätsbezug bestünde. Analog dazu versteht Krämer die virtuellen „characters“ als inszenierte bzw. theatrale Identitäten. Der These vom Verschwinden des Körpers zwar zustimmend, fordert Barkhaus jedoch den realen Körper und Leib gegenüber der Maschine nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Die Erzeugung von virtuellen Welten wäre ohne das Agieren des physischen Körpers, so sehr seine Bewegung auch eingeschränkt sein mag, nicht ausführbar. Des Weiteren würde die telematische Kommunikation auch leibliche Empfindungen der/des Nutzerin/Nutzers hervorrufen. Davon ausgehend, dass Medien, Raum und Identitätskonstitution miteinander verschränkt sind, behauptet die Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Hipfl, dass sich bei der medialen Konstruktion von Raum „imaginäre Geografien“, „semiotische Räume“ und „mediale Identitätsräume“ herausbilden. Auch Hipfl dämpft den Enthusiasmus, mit dem die Neuartigkeit der virtuellen Körper im Cyberspace bekräftigt wird. Virtuelle Körper seien symbolische, beliebig gestaltbare Konstrukte, doch die virtuelle Selbsterschaffung wäre ein kreatives Potential, das auch in Briefen, Literatur und Film umgesetzt würde. So wie reale Räume als ein Produkt von sozialen Beziehungen und Praktiken verstanden werden können, entstehen auch virtuelle Räume aufgrund der Anwendung spezifischer Interaktionsformen und bestehender Machtrelationen. Siehe hierzu Barkhaus, Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Barkhaus und Fleig (Hg.), Grenzverläufe, S. 27-46; Sandbothe, Ist alles nur Text?; Brigitte Hipfl, Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem 'spatial turn' in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, in: Hipfl, Klaus und Scheer (Hg.), Identitätsräume, S.16-50; hier S. 16f.

<sup>104</sup> Der Körper wird sowohl in der Arbeitswelt als auch im Privatbereich Zurichtungsstrategien und -technologien unterworfen, um den durch körpereigene Kräfte und Fähigkeiten nicht mehr erreichbaren Idealmaßen eines leistungsstarken Körpers näher zu kommen. Die Soziologin Duttweiler verweist darauf,

Gesundheits-<sup>105</sup>, und Schönheitsideologie<sup>106</sup>, auf Familienplanung<sup>107</sup>, das Verständnis von Geschlechtsidentitäten<sup>108</sup> und postindustrielle Lebensführung<sup>109</sup> auswirken. Der Fokus richtet sich dabei auf die Frage, welche Folgen und möglicherweise Gefahren damit verbunden sind. Berücksichtigt werden in Untersuchungen außer fremdbestimmten Machbarkeits-Technologien auch Techniken und Strategien eigeninduzierter und selbstgesteuerter Optimierung des Selbst.

Des Weiteren werden insbesondere biologistisch-deterministische Erklärungsmodelle kritisch

---

dass der Körper in der neoliberalen Gesellschaft zwischen Fremd- und Selbstführung schwanke. In der Kontroll- und Risikogesellschaft werde individuelle Freiheit mit Individualisierungs- und Transgressionszwang verbunden. Jede/r Einzelne werde in die Pflicht genommen, für die Steuerung, Effizienzsteigerung und Gesunderhaltung des Selbst verantwortlich zu handeln. Vgl. Stefanie Duttweiler, „Ein völlig neuer Mensch werden“. Aktuelle Körpertechnologien als Medien der Subjektivierung, in: Brunner, Griesebener und Hammer-Tugendhat (Hg.), Verkörperte Differenzen, Wien 2004, S. 130-143.

<sup>105</sup> Insbesondere ist es die Möglichkeit, menschliche Gene zu manipulieren, die für das Aufstellen neuer Gesundheitsparadigmen prägend ist. Die Aussichten, die mit Eingriffen ins Genom verbunden sind, setzen die Toleranzschwelle im Umgang mit Krankheit und Behinderung immer tiefer. Befürchtet wird, dass anstelle der Behandlung von Krankheiten mit der Gendiagnostik präventive und prädikative Medizin betrieben werde. Eingriffe in das Körperinnere und an der Haut erodieren zusehends die Vorstellungen von der biologischen Integrität des menschlichen Körpers. Siehe hierzu Angerer, Peters und Sofoulis (Hg.), *Future Bodies*; Hasselmann, Schmidt und Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper*, S. 11-26; Rohr, *Netzwerke und Gestaltenwandler*.

<sup>106</sup> Machbarkeits-Technologien werden durch Angebote der Gesundheits- und Schönheitsindustrie erweitert, die von operativen Eingriffen bis zu Techniken der Selbstbearbeitung reichen. Duttweiler verweist darauf, dass in Ratgebern für so genanntes Selbstmanagement alltagsprachliche Körper- und Befindlichkeitsmetaphern mit vertrautem Alltagswissen und individuellem Erfahrungswissen sowie mit wissenschaftlich legitimierten Bewertungsmaßstäben verknüpft werden. Diese Ratgeber würden durch ihren Verweis auf Wissenschaftlichkeit, Rationalität, Effektivität die Subjektivität an eine verobjektivierte, autoritätsgestützte Wahrheit binden. So werde der Anschein von Autonomie erzeugt und dabei Unterwerfung und Kontrolle verschleiert. Vgl. Duttweiler, „Ein völlig neuer Mensch werden“. Vgl. auch Lorenz, *Leibhaftige Vergangenheit*, S. 142f; Monika Jakobs, *Sinn-lose Körperlichkeit? – Zu Schönheitsdrill und der Verweigerung, einen makellosen Körper zu besitzen*, siehe Kristin Teuber, *Hautritzen als Überlebenshandlung. Selbstverletzendes Verhalten von Mädchen und Frauen*, in: Rohr (Hg.), *Körper und Identität*, S. 128-142. Mit Zucht und Drill in der Tanzkunst und der Ästhetisierung des Berufs einer Putzfrau befassen sich die Pädagogin Barbara Thiessen und die Soziologin Ilse Modelmog. Vgl. hierzu Barbara Thiessen, *Die Putzfrau. Oder: Der „Tanz der Sauberkeit“*; Ilse Modelmog, *Der zensierte Mythos oder Metaphysik der Schweben. Körperporträt der Prima Ballerina assoluta*, beide in: ZFG/ZFS (Hg.), *Körper und Geschlecht. Oldenburger Vorlesungen zur Frauen- und Geschlechterforschung*, Opladen 2002, S. 119-127; S. 141-149. Ein noch wenig beachtetes Phänomen in Bezug auf Schönheitsideologien stellen die meist gesundheitsschädlichen Anpassungsversuche von nicht-weißen Menschen an 'weiße' Schönheitsnormen dar. Vgl. hierzu Nina Köllhofer und Bettina E. Schmidt, *Die normierte Haut. Der weibliche Körper im Spannungsfeld von Selbstwahrnehmung und Fremd-Etikettierung*; Eske Wollrad, *Körperkartografien. Konstruktion von 'Rasse', Weißsein und Geschlecht*, beide in: Rohr (Hg.), *Körper und Identität*, S. 198-213; S. 184-197.

<sup>107</sup> Die Machbarkeitsdiskurse innerhalb der Reproduktionstechnologie haben folgenschwere Auswirkungen auch auf soziale Bindungen, wie die Ethnologin Hauser-Schäublin nachweisen konnte. Die Loslösung von Sexualität und biologischer Fortpflanzung führt zur Auflösung intimer sozialer Beziehungen, und erzeugt dennoch soziale Bindungen, die aber nicht mehr auf dem traditionellen Konzept einer Kernfamilie gründen. Die High-Tech-Vermittlung von Spendersamen funktioniert nur aufgrund „sozialer Ausblendung“. Traditionelle Körperpolitiken zielten darauf ab, bestimmte Personengruppen zu bilden oder zu manipulieren, während es das Ziel der Humantechnologie sei, soziale Gruppen zu entpersonalisieren. Des Weiteren zeige die Humantechnologie lediglich Interesse am menschlichen Körper. Die Anwendung der verschiedenen Humantechnologien sei bestimmt durch die Interaktion von drei Diskursen: dem Machbarkeitsdiskurs, dem kulturellen Diskurs und dem Diskurs der sozialen Verträglichkeit. Siehe Hauser-Schäublin, *Körperpolitik*,

beleuchtet, mit deren Hilfe kulturelle und soziale Phänomene aus genetischen Codes, neuronalen Netzen, Botenstoffen und Hormonen abgeleitet werden. Derartige Interpretationsverfahren blenden sowohl den konstruktivistischen Aspekt als auch die sozialen Implikationen von Körperlichkeit und Leiblichkeit aus.<sup>110</sup>

---

Humantechnologie und die Konstruktion von „Verwandtschaft“.

<sup>108</sup> Welche Bedeutung beispielsweise bildgebende Verfahren in der Biomedizin für ein deterministisches Verständnis von Geschlechtsidentität haben, wird in den Ausführungen der Mathematikerin und Physikerin Schinzel über Körperbilder in der Biomedizin deutlich: „Im Kontext der Biomedizin werden Normierungen häufig durch Bilder und Karten nahegelegt. [...] Der [...] realistische Bildeindruck dieser höchst artifiziellen Bilder verschleiert den Konstruktionsprozess und seine Kontingenz und damit den Kunstcharakter. [...] Sie verleiten zu Determinismen, die weder interindividueller Variabilität noch individueller Plastizität gerecht werden. Eine solche Vereinfachung durch exemplarische Verbildlichung verstärkt geschlechtsdeterministische Zuschreibungen von anatomischen beziehungsweise funktionellen Hirndifferenzen und leistet im Verein mit dem Objektivitätsmythos der mathematisch-naturwissenschaftlichen Methode deren unreflektierter Naturalisierung Vorschub. Die Folge sind erneut popularisierte Stereotypen von naturalisierten Geschlechterdifferenzen im Gehirn zur Erklärung von Verhaltens- und Leistungsunterschieden zwischen Frauen und Männern.“ Schinzel betont aber auch, dass neuere Erkenntnisse über die Plastizität der Hirnentwicklung zu anderen Auffassungen von Geschlechterkonstruktionen führen. Sie würden die Naturalisierungskonzepte als wissenschaftliche und gesellschaftliche Konstruktionen und die wechselseitigen Einflüsse zwischen Biologie, kulturellen und individuellen Erfahrungen aufdecken. Vgl. Britta Schinzel, Körperbilder der Biomedizin, in: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 245-264, hier S. 259f.

<sup>109</sup> Die durch Medizin, Schönheits- und Gesundheitsindustrie bereit gestellten Machbarkeits-Technologien werden in die postmoderne Lebensführung insofern integriert, als dass sie mitunter für Selbstinszenierungen genutzt werden, die Katsching-Fasch als Selbstzwangsapparaturen deutet, um damit auf die Verschränkung von gesellschaftlichem Druck und Selbstgestaltung zu verweisen. Vgl. Katsching-Fasch, Die Magie der Bilder, S.103-137. Vgl. hierzu auch Stockmeyer, Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft, Stefanie Duttweiler, „Ein völlig neuer Mensch werden“ oder auch Gerhard Schulze, Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. M. /New York 1992; Gahlings, Die Bedeutung der Leiblichkeit für eine philosophische Existenzform.

<sup>110</sup> Vgl. zum Beispiel Maren Lorenz, Alles relativ in den Kulturwissenschaften?, in: Brunner, Griesebner und Hammer-Tugendhat (Hg.), „Verkörperte Differenzen“, S. 13-35; Barbara Duden, Postmoderne Entkörperung – Das System unter der Haut, in: Anke Bonacker, Christel Eckart, Mechthild Jansen und Christiane Köhler-Enders (Hg.), Körperpolitik mit dem Frauenleib, Kassel 1998, S. 13-32.

## 4.5. Körper in Literatur und den darstellenden Künsten

In diesem Unterkapitel werden die bisherigen Ausführungen zur Körperleibthematik durch Studien aus der Literatur- und Kunstwissenschaft erweitert.

### 4.5.1. Körper und Literatur

Bezeichnend für alle Studien über das Verhältnis von Körper und Literatur ist, dass in ihnen die spannungsträchtige Frage nicht umgangen werden kann, ob die Artifizialität des Körpers in Kunst und Literatur absolut gesetzt werden kann, wenn berücksichtigt wird, dass körperliche und leibeigene Erfahrungen und körper-/leibimmanentes Wissen die Referenz für künstlerische Gestaltung bilden. Die Künstlichkeit von Körperdarstellungen als einziges Analyse Kriterium für die Interpretation von literarischen Texten kann relativiert werden, wenn beispielsweise die Bezüge zwischen außertextuellem und textuell erzeugtem Körper präzisiert werden. Ausgangspunkt solcher Betrachtungen ist zunächst die Tatsache, dass der menschliche Körper im Spannungsfeld mehrerer Ordnungen anzusiedeln ist. Die Ordnungen des Symbolischen, der Darstellung und des Realen sind miteinander vernetzt. Zwar fallen Körperdarstellungen in der Literatur in den Bereich des Imaginären, wie Birgit Erdle hervorhebt, jedoch verweisen sie gleichzeitig auf Wechselwirkungen innerhalb der verschiedenen Ordnungssysteme.<sup>111</sup> Festgehalten wird, dass Textkörper auch als Sprachkonstrukte Auskunft über gängige gesellschaftliche Körperkonzepte und -ideologien geben können.<sup>112</sup> Betont wird zudem in der Fachliteratur häufig, dass für literaturwissenschaftliche, körperfundierte Analysen nicht nur die miteinander verschränkten Diskursordnungen zu beachten sind, sondern auch die „Objektivierungsformen“, die für die „Vermittlung von Körperrealitäten“<sup>113</sup> vonnöten sind. Demgegenüber stehen Thesen, die von einer Undarstellbarkeit des Körpers im Text ausgehen. Godé und Mazellier-Günbeck zum Beispiel sind der Auffassung, dass eine Suche nach Körperspuren in literarischen Texten unmöglich sei, da die Textsprache den eigentlichen körperlichen Ausdrucksmitteln zuwider laufe.<sup>114</sup> Ein weiterer Aspekt der Undarstellbarkeit von Körpern, der in die Diskussion

<sup>111</sup> Vgl. Birgit Erdle, Der phantasmatische und decouverte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation, in: Feministische Studien, 2/1991, S. 65-78.

<sup>112</sup> Vgl. Elsbeth Dangel-Pelloquin, „Silhouette aus dem Nichts geschnitten“. Die Verfertigung des Frauenkörpers im literarischen Text, in: Frei Gerlach, Kreis-Schinck, Opitz und Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte/ Concepts du corps*, S. 79-88.

<sup>113</sup> Kathrin Heinz, „Zwischen den Ohren ist Platz für das Universum“. Über Körperräume und Körperbilder im Werk der Künstlerin Maria Lassnig, in: ZFG/ZFS (Hg.), *Körper und Geschlecht*, S. 128-140, hier S. 135.

<sup>114</sup> Godé und Mazellier-Grünbeck beschreiben das Paradox von literarischer Körperdarstellung einer körperzentrierten Textanalyse folgendermaßen: „S'intéresser aux représentations littéraires du corps, [...] repose sur un paradoxe. Car vouloir détecter l'empreinte des corps dans la littérature, c'est aller à l'encontre de leurs moyens d'expression propres qui *a priori* ne relèvent que marginalement du langage verbal. En effet,

eingebraucht wird, bezieht sich auf die Unmöglichkeit, Körper im Text zu vergegenwärtigen. Der reale, in Chiffren nicht aufgehende Körper ist laut Anja Utler durch die Unbestimmtheit des Natürlichen und die Formlosigkeit gekennzeichnet. Die entstehende Leerstelle des 'natürlichen' Körpers werde innerhalb des Textgefüges, in dem sie eine tragende Rolle spiele, resemantisiert bzw. mit neuen Bedeutungskomplexen gekoppelt. Die Resemantisierung des Körpers erfolge nicht über bloße Merkmalszuschreibungen, sondern manifestiere sich in erster Linie auf der Ebene der textlichen Handlungsstruktur.<sup>115</sup>

Neben dem Verhältnis zwischen Realkörper und Schriftkörper gewinnt in der literaturwissenschaftlichen Körperforschung die Beziehung zwischen Sprache/Text und Körper an Bedeutung. Rückt in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen die Verbindung zwischen Körper und Sprache in den Mittelpunkt, kann der Fokus auf den Gestaltungsmitteln<sup>116</sup> und den

---

il ressort des études des spécialistes des sciences des la communication que, [...] la communication non verbale l'emporte quantitativement sur la parole. Le corps se manifeste notamment par ses propriétés physiques, sa façon de se mouvoir, par les mimiques du visage, par des formes originales de paralinguistique, par sa manière d'entrer en contact avec les autres ou de garder une certaine distance. La voix et le langage articulé, tout en étant le propre de l'homme, en sont pour lui qu'un élément de communication parmi d'autres." Catherine Mazellier-Grünbeck et Maurice Godé (Hg.), *Représentation du corps dans les arts de spectacle et la littérature des pays germanophones*, Bibliothèque d'études germaniques et autres-européennes, vol. VI, Montpellier 2004, S. 17.

<sup>115</sup> Anja Utler, Die Verheißung des „natürlichen“ Körpers: Ljudmila Petruševskajas *Echte Märchen*, in: Karentzos, Käufer und Sykora (Hg.), *Körperproduktionen*, S. 89-100.

<sup>116</sup> Bei der Gestaltung und Darstellung von Körperlichkeit in literarischen Text wird in der Regel auf rhetorische Figuren zurückgegriffen, vornehmlich Metaphern und Metonymien, oder auch Personifikationen und Allegorien. So entwickelt der Germanist Simon Richter in seinem Aufsatz über die etymologische, semiotische und rhetorische Bedeutung von „Brust“ eine sich primär auf das 18. Jahrhundert beziehende mammozentrische Ökonomie der Bezeichnung, die auf der Basis der Metonymie operiert. Richter kommt zu der Feststellung, dass die Metonymie im Gegensatz zur Metapher eine Verbindung zwischen Sprache/Text und Körper ermöglicht. Die Metonymie sei eine Operation, in der sich Sprache und Körper auf der Basis von „Substitution und Kontiguität“ berühren würden. Vgl. Simon Richter, „Ammenmärchen. Wieland, La Roche und die weibliche Brust, in: Brigitte Prutti und Sabine Wilke (Hg.), *Körper – Diskurse – Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne*, München 2003, S. 3-18, hier S. 16. Um die Problematik der Versprachlichung von sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen kreist auch der Literaturwissenschaftler Rindisbacher in seinem Artikel über olfaktorische Wahrnehmung in Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*: „Ein Hauptproblem der Versprachlichung von Geruch und Geruchseindrücken liegt darin, dass die Welt der Gerüche kein ausgebildetes spezifisches Vokabular kennt. [...] Damit fehlt ihm in der Versprachlichung die Möglichkeit metaphorischer Paradigmenbildung.“ Von Jakobsens Sprachmodell und Lakoffs und Johnsons theoretischen Überlegungen zum Thema Kognition und Versprachlichung ausgehend, erarbeitet Rindisbacher ein olfaktorisches Analysemodell. Er kommt zu dem Resultat, dass die Metaphorisierung und Metonymisierung des Körpers im Text zu einer vom Körper der Figuren losgelösten Versinnlichung des Textes führt: „Die Sinnlichkeit des Textes lässt sich kaum in den Körpern/Figuren verorten. Es ist eine sprachliche Sinnlichkeit, die dem Text selbst innewohnt, eine Kontakt-, aber auch eine Kontaminationssinnlichkeit, gegründet in dem expliziten Zusammenspiel von metaphorischen und metonymischen Strukturen, die von dem Roman dominierenden Medium des Geruchs in den Vordergrund gerückt werden. [...] Der Vorgang des Lesens erscheint bei Süskind parallel zum Vorgang des Riechens. [...] Der Gewinn des Lesers ist nie ein olfaktorischer, sondern immer bloß ein olfaktorisch-analoger. Jedes der vom Erzähler in Anschlag gebrachten Analogiekonzepte trägt ein 'Fusselchen' oder ein 'Fitzelchen' (280) zu der Geruchsimagination bei.“ Siehe Hans-Jürg Rindisbacher, *Körpersprache – Sprachkörper*. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: Prutti und Wilke (Hg.), *Körper – Diskurse – Praktiken*, S. 221-251, hier S. 222; S. 249; Vgl. auch Burkhardt Krause und Ulrich Scheck (Hg.), *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der*

Verschriftlichungsweisen<sup>117</sup> liegen, mit und in denen das Korporale zum Ausdruck gebracht wird, oder es werden die Funktionen und der Stellenwert des Körpers oder des Körperdiskurses im Text näher beleuchtet.<sup>118</sup> Befragt wird zudem der Präsenzmodus des Körpers innerhalb des textuellen Rahmens.<sup>119</sup>

In theaterwissenschaftlichen Untersuchungen wird meist die Eigenständigkeit des Körpers sowie des Körperhaften in den Inszenierungen eines postdramatischen Theaters, ästhetisch verwirklicht, beispielsweise in Desemiotisierungs- und Fragmentierungsprozessen

---

Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum *Cyberspace*, St. Ingbert 1996.

<sup>117</sup> In seiner Studie über die Verleiblichung der Schrift und der Fleischwerdung des Wortes untersucht der Literaturwissenschaftler Bartl literarische Texte von Hugo von Hofmannsthal, Franz Kafka, Hans Henny Jahnn, Botho Strauß und Marcel Beyer. Bartl subsumiert die von ihm beobachteten Verschriftlichungsprozesse unter die Begriffe der Inskription, Inkorporation, Inkarnation, Transsubstantiation, mit deren Hilfe die „Verschränkung 'individueller' Körperlichkeit und 'allgemeiner' Zeichen und Symbole“ veranschaulicht werden soll. Darüber hinaus verweist Bartl auf einen genrespezifischen Umgang mit dem Korporalen. Als ein äußerst körperbetontes Genre erachtet Bartl das Drama. Im Gegensatz zur Prosa, in der eine „Vereinigung von Sprache und Körper“ angestrebt sei, könnten im Drama Sprache und Körper sich ergänzend oder auch gegeneinander auftreten. Vgl. Gerald Bartl, *Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im Zwanzigsten Jahrhundert*, Würzburg 2002, hier S. 18f.

Die Geisteswissenschaftler/innen Corbineau-Hoffmann und Nicklas sehen den Zusammenhang von Körperlichkeit und künstlerischen Ausdrucksformen in einem beidseitigen Durchdringen entstehen, das sowohl zur „Semiotisierung des Körpers als auch der Somatisierung der Kunst“ führt. Vgl. Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas (Hg.), *Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim 2002, S. 24. In Notationsverfahren oder Archivierungsprozessen kann sich das „performative Wissen“ in Form von „Körper-Zeichen“ in schriftlichen und bildlichen Dokumenten und Texten verfestigen. Vgl. Öhlschläger und Wiens (Hg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift*, S. 10 und S. 19. Auch Henriette Herwig betrachtet den Körper als ein an das Sprachliche gekoppeltes Zeichensystem. Historischer Wandel, die Konzeptualisierung von Denksystemen, Wissenschaften und Künsten haben laut Herwig direkten Einfluss auf die Bildung von Sprach- und Wirklichkeitsbegriffen sowie eines am Körper orientierten Menschenbildes. Vgl. Henriette Herwig (Hg.), *Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte*, Freiburg i. Br./Berlin 2005.

<sup>118</sup> Als Schnittstelle von innen und außen ist der Körper „the paradigmatic intersection of contingency and permanence, fact and ideology, sex and gender, or rather that it is the entity that calls these oppositions into question.“ In dekonstruktivistischen Verfahren wird der Körper zergliedert und einer künstlerischen Neuordnung unterzogen, womit der Konstruktions- und Kontingenzcharakter des Körpers ausgestellt wird. Vgl. Sabine Wilke, *Ambiguous Embodiment. Construction and Destruction of Bodies in Modern German Literature and Culture*, Heidelberg 2000, S. 1. Der Konstruktionsthese opponierend, wird in anderen Untersuchungen der Körper als das letzte Residuum von Authentizität hervorgehoben. Vgl. z.B. Gerald Bartl, *Spuren und Narben*; Mathias Pozsgai, *Topographien des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur*, in: Julika Funk und Cornelia Brück (Hg.), *Körperkonzepte*, Tübingen 1999, S. 165-189. Wird dem Stellenwert des Körpers im kulturellen Gedächtnis nachgegangen, ein Anliegen wie es Öhlschläger und Wiens verfolgen, wird die „Funktion des Körpers als Medium der Erinnerung, der Einschreibung, Speicherung und Transformation kultureller Zeichen diskutiert.“ Vgl. Öhlschläger und Wiens (Hg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift*, S. 10.

<sup>119</sup> Der Modus der Körperpräsenz hängt maßgeblich von der Funktion ab, die dem Figurenkörper zugewiesen wird. Präsentiert sich der Körper im Text beispielsweise als „Narbenschrift“, „Denk-Mal“ oder „Körper-Spur“, so wird das korporale Gedächtnis aktiviert und körperspezifische Erinnerungsformen dem Text eingepreßt. Allerdings lassen sich die Spuren von kultureller Sinn- und Bedeutungstiftung nur in „entstellter“ Form entziffern. Vgl. Öhlschläger und Wiens (Hg.), *Körper-Gedächtnis-Schrift*. Der deviante, normabweichende Körper, wie er sich unter anderem im Körper einer halluzinierenden Figur offenbart, wirkt laut Topitsch subversiv in Bezug auf traditionelle Raum- und Zeitstrukturen, lässt das von einer vernunftorientierten Gesellschaft verdrängte Krankhaft-Wahnsinnige an die Textoberfläche gelangen. In halluzinatorischen Texten sei der Körper nicht nur als subversiver emergent, sondern auch als modifizierter, da der von Halluzinationen heimgesuchte Körper zerstückelt und in diesen transformatorischen Prozessen



des Körperlichen, als ein Reflex auf das jahrhundertelange Primat des Literaturtheaters hervorgehoben. In literaturwissenschaftlichen Betrachtungen von Theatertexten wird der Körper, meist in Anlehnung an Foucaults Diskursanalyse, Austins Sprechakttheorie und Butlers genderbezogene Performanztheorie, als Sprach- und Diskurseffekt oder als Sprachkörper verstanden.<sup>120</sup> Auffallend ist, dass für theaterwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Theaterinszenierungen der als Vorlage verwertete Text fast keine oder eine untergeordnete Rolle spielt: „Die Frage, worum es in der Aufführung eigentlich geht, kann nicht durch den Hinweis auf den Inhalt eines Dramas vorab, wenn auch provisorisch, beantwortet werden.“<sup>121</sup> Welche Folgen dies für das Verhältnis zwischen dem Figurenkörper im Text und dem realen Körper einer Schauspielerin auf der Bühne hat, wird im nachfolgenden Unterkapitel besprochen.

Allen Analysen und Ansätzen ist gemein, dass der Fokus hauptsächlich auf dem Körper bzw. seinem Äußeren liegt, während die leibliche Dimension vernachlässigt wird, mit dem Begriff einer nicht näher spezifizierten Innerlichkeit oder auch mit dem Körper der Schauspielerin bzw. mit der körperlichen Präsenz des Schauspielers gleichgesetzt wird.<sup>122</sup>

Übereinstimmung besteht in den Studien auch darüber, dass der Körper im Text ein sprachlich erzeugtes Konstrukt darstellt, das allerdings in der Sprache allein nicht aufgeht. Diesem korporalen Überschuss wie auch der ästhetischen Konstruiertheit des Korporalen im Text wird in dieser Arbeit in den nachfolgenden Stückanalysen Rechnung getragen. Zahlreiche Verweise im Text selbst, wie sie beispielsweise in Nebentexten oder Figurenkommentaren zum Ausdruck kommen, legen nahe, dass die Deutungsmöglichkeiten des Korporalen im theatralischen Text über seine sprachliche Erzeugtheit hinaus gehen.<sup>123</sup>

---

wieder jenseits von herrschenden Körperkonventionen und -schemata zusammengefügt wird. In halluzinatorischen Texten wird der in der abendländischen Tradition verdrängte und durch den Verstand kontrollierte Körper wieder an die Textoberfläche transportiert. „Halluzinatorische Texte sind Texte, in die sich das Körperliche buchstäblich einschreibt. Körperliches, Emotionales, Nicht-Diskursives, Unmögliches durchdringt die Schrift, die als Ausdruck des Geistes gemeinhin der Körperlichkeit entgegengesetzt ist.“ Topitsch räumt ein, dass der verschriftlichte Körperausdruck ein „vermittelte[r]“ ist. Die Spezifik halluzinatorischer Texte liegt für Topitsch im Oszillieren zwischen Schrift und Körperlichkeit. Die Expressivität des Körpers wird intensiviert und radikalisiert. In halluzinatorischen Texten wird durch die körperbetonte, exaltierte Sprache die Grenze zwischen Wahnsinn und Vernunft aufgeweicht. Vgl. Rainer Topitsch, *Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern der Art Brut, der Avantgarde und der Mystik*, Bielefeld 2002, S. 15f.

<sup>120</sup> Vgl. hierzu vor allem Lehmann, *Postdramatisches Theater*; Opel, *Sprachkörper*; Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*; Heidi Wunderlich, *Dramatis persona: (Exit.)*.

<sup>121</sup> Siehe Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München u.a. 2008, S. 135.

<sup>122</sup> Vgl. vor allem Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

<sup>123</sup> Dialoge in dramatischen und narrativen Texten haben für den Dramentheoretiker Pfister zunächst eine selbstdarstellende Funktion („[D]ie Figuren können sich als Redende selbst darstellen.“) Die im Dialog beschriebene, angedeutete oder nacherzählte Handlung vollzieht sich, so Pfister, sprechend: „Im dramatischen Dialog ist also der Aspekt des Performativen, den die Sprechakttheorie beschreibt, immer gegeben. [...] Dramatische Rede als Sprechakt konstituiert jeweils ihre Sprechsituation – im Gegensatz zum

Daher ist der Körper im Theatertext ein Mehrfaches: Er ist Sprachprodukt, ästhetisches Gestaltungsobjekt und gleichzeitig Verweis auf einen außertextuellen Körper, der Erfahrung sammelt und Wissen speichert. Dieses abrufbare Körperwissen fließt nicht nur in die sprachliche Skizzierung von Körpervorstellungen ein, es übt auch im Rezeptionsakt eine konstituierende Funktion aus. Die durch die Schrift imaginierte und in der Vorstellung sich formende und zeigende Körperlichkeit hat meist die Funktion, die Lesenden „auf ihre eigene Körperlichkeit“ zurückverweisen.<sup>124</sup>

In körperorientierten literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchungen wird mithin Aufmerksamkeit auf dieses translinguale Phänomen des Körpers gelenkt. Um die körperlichen Ausdrucksformen wie Gestik, Mimik und positionswechselnde Bewegung oder auch leibliche Empfindungen wie Schmerz, Ekel oder Scham angemessen interpretieren zu können, reicht es offensichtlich nicht aus, sie lediglich als sprachliches Konstrukt zu begreifen, sondern sie müssen ferner als prädiskursive körperleibliche Phänomene wahrgenommen werden, die schließlich im Text ästhetischen Konventionen folgen.

Insbesondere bei der Literarisierung leiblicher Empfindungen wird beispielsweise häufig betont, dass intensive Schmerzempfindungen in Metaphern zwar Ausdruck finden, dennoch wird der Schmerz nicht von der Sprache „hergestellt“, sondern „geformt“:

„In der Formierung [des Schmerzes; Anm. v. Verf.] überlagern sich Passivität und Aktivität in einer Weise, die eine eindeutige Zuordnung zur Sprache einerseits und Gefühl andererseits unmöglich macht. Die Sprache hält sich zurück *und* greift ein.“<sup>125</sup>

Am Beispiel von Anne Dudens Texten zeigt Franziska Frei Gerlach, dass Körperbilder Produkte spezifischer Übersetzungsprozesse und Tauschhandlungen zwischen eigenleiblichem Spüren, dem kulturellen Wissen über Körper sowie der Arbeit an der Sprache sind. Frei Gerlach ist der Auffassung, Schmerzen würden uns leibhaftig, persönlich und individuell affizieren, ihre Wahrnehmung und der Umgang damit seien aber zugleich immer schon kulturell geprägt. Schmerz sei – wie der Körper – an sich dual, biologisch und kulturell. Schmerzen drücken sich in einer eigenen Semiotik aus, im Stöhnen, Schreien und Schweigen, in Verkrampfungen und Tränen. Der Schmerzausdruck sei nachweislich individuell, kulturell und historisch verschieden. Einerseits sei es schwierig, Schmerzen sprachlich auszudrücken,

---

Dialog in narrativen Texten.“ Siehe Pfister, *Das Drama*, S. 23f.

<sup>124</sup> Siehe hierzu Topitsch, *Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern*, S. 175.

<sup>125</sup> Vgl. Roland Borgards, *Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner*, München 2007, S. 32. Und Iris Hermann, *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in der Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006; Franziska Frei Gerlach, *Schmerzgedächtnis. Erfahrung – Diskurs – Literatur*, in: Frei Gerlach, Kreis-Schinck, Opitz und Ziegler (Hg.), *Körperkonzepte/Concepts du corps*, Münster 2003, S. 89-99.

andererseits bestehe in jeder Kultur ein Repertoire an Schmerzbezeichnungen und -gesten. Auch eine historische Perspektive zeige vielfach Varianten in der Wahrnehmung, dem Ausdruck und der Bewertung von Schmerzen und widerlege jede Hypothese von leiblicher Konstanz. Gerade in einer dominant medial wahrgenommenen Welt wird der Schmerz als ein letztes Residuum des Authentischen behauptet. Diese diskursive Verknüpfung von Schmerz und Wahrheit kann sich laut Frei Gerlach ihrer Evidenz im leiblichen Körperspüren versichern. Doch diese Verknüpfung sei auch gefährlich, denn der Schmerz könne für die Wahrheitsfindung funktionalisiert oder im Zeichen einer höheren Wahrheit idealisiert werden. Für die Literatur im Besonderen sei Schmerz als privilegierter Ort einer Wahrheit schon in sich problematisch, denn Literatur besetze mit ihrer Grundvoraussetzung, der Fiktionalität, traditionell auch immer schon den Bereich der Lüge. Es sei darum in mehr als in einer Hinsicht eine Gratwanderung, die literarische Texte unternehmen würden, wenn sie die Korrespondenz von Schmerz und Wahrheit thematisierten.<sup>126</sup>

Geht die literarische Rede vom Körper über das Somatische und Physiologische hinaus, so wird laut Stier in diesem transzendierenden „Plus“ die „F u n k t i o n des Körperdiskurses“ angedeutet [Hervorhebung im Original; Anm. v. Verf.].<sup>127</sup> Diesen korporalen Überschuss, der in der Sprache nicht kompensierbar ist, nennt Sybille Krämer, ausgehend von Rotman, Sample und Meschonnic, die „*physiognomische Dimension* von Sprache“<sup>128</sup>. In der „verkörperten Sprache“<sup>129</sup> verschränken sich die semiotische und mimetische Bedeutungsebene. Laut Krämer ist in der Sprache „die mimetische Interaktion als indispensable Dimension eingeschrieben“<sup>130</sup>, der Körper schwingt in der Sprache als ein sinnlich Wahrnehmbares mit und ist demzufolge nicht reduzierbar auf die „Arbitrarität und Diskursivität von Zeichensystemen.“<sup>131</sup> Gabriele Rippl spricht in diesem Zusammenhang von einer Ästhetik des Exzesses.<sup>132</sup>

Wird der Körper in einen breiteren Deutungshorizont gebettet, der über die

---

<sup>126</sup> Frei Gerlach, Schmerzgedächtnis, S. 89-99.

<sup>127</sup> Kurt Stier, Der Körper als Zeichen in der griechischen Philosophie, in: Corbineau-Hoffmann und Nicklas (Hg.), Körper/Sprache, S. 64. Stier betont, dass der Mehrwert des Körperlichen im literarischen Text verschiedene Funktionen einnehmen kann: Er kann als poetisches Material oder als Symbol verstanden werden; er kann als Mittel der Stilisierung oder Ideologisierung eingesetzt werden.

<sup>128</sup> Sybille Krämer, Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache, in: Christina Lechtermann und Carsten Morsch (Hg.), Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten, Frankfurt a. M. u.a. 2004, S. 343-355, hier S. 348.

<sup>129</sup> Ebd., S. 349.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Krämer, Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache, S. 353.

<sup>132</sup> Gabriele Rippl, Inkarnierte Rhetorik. Zur Eloquenz des weiblichen Körpers in englischen Melodramen des 19. Jahrhunderts, in: Julia Funk und Cornelia Brück (Hg.), Körper-Konzepte, Tübingen 1999, S. 191-207.

Sprachanalyse hinausgeht, so wird der Produktions- und Leseakt, die beide als korporale Performanzen verstanden werden, einbezogen. Vor diesem Hintergrund ist auch die Behauptung zu begreifen, der Text sei „auf der Ebene der Produktion und auf der Ebene der Rezeption [...] körperlich.“<sup>133</sup> Rezeptionsästhetische Gedanken von Iser aufgreifend, wäre festzuhalten, dass der Körper nicht nur als Sprachkonstrukt sondern auch als durch den Imaginationsakt entstanden aufgefasst werden muss, wobei sich zwischen den Körpervorstellungen der Autorin, der Leserin und den Körperskizzen im Text nicht zu schließende Leerstellen auftun.<sup>134</sup> Bei der Nachzeichnung bzw. Nachbildung des Körpers im Rezeptionsakt ist allerdings nicht nur auf die Bedeutung der Imagination, sondern auch der Einfühlung zu achten. Allein durch Beobachtung und Imagination von beispielsweise Bewegungen werden in den Betrachtenden „dieselben motorischen Erregungsmuster [...] stimuliert“<sup>135</sup>. Erst mittels des Empathievermögens, das auch den „spürbare[n] motorische[n] Mitvollzug fremder Bewegung“<sup>136</sup> umfasst, ist es möglich, ein Wissen vom Anderen zu begründen. Bezogen auf den interpretativen Vorgang schlägt Sandbothe vor, vom Derridaschen Begriff der *différence* ausgehend, den literarischen Körper als „vorinterpretative Entität“<sup>137</sup> einzubeziehen. Es sei unumgänglich, sich bei einer körperzentrierten Textanalyse auf den „nichtzeichenhaften“<sup>138</sup> Körper zu beziehen, auch wenn keine definitorische Gewissheit über ihn herrscht. Sandbothe zufolge transzendiert der Körper als außerliterarische Bezugsgröße sowohl den literarischen Text als auch die Interpretation.

#### 4.5.2. Körper in den darstellenden Künsten

Ein gravierender Unterschied zwischen dem Kunstkörper in der Literatur und im Bereich der darstellenden Künste ist, dass der Körper in literarischen Texten über Schrift und Sprache im Text *dargestellt wird*, während der Körper in den darstellenden Künsten als Medium präsent

---

<sup>133</sup> Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas, Einleitung, in: Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas (Hg.), *Körper-Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft*, Hildesheim 2002, S. 7-31, hier S. 21f.

<sup>134</sup> Ein Gedanke Iser's über Sprechakte ist auch für die Analyse des Korporalen im Text von Bedeutung: „Da das Gemeinte niemals vollständig in das Gesagte zu übersetzen ist, entstehen in der sprachlichen Äußerung zwangsläufig Implikationen. Diese sind als das Nicht-Gesagte die zentrale Bedingung dafür, daß der Empfänger das Gemeinte zu produzieren vermag. Somit bilden die 'Ausparungen' der Rede das zentrale Konstituens der Kommunikation.“ Vgl. Wolfgang Iser, *Das Modell der Sprechakte*, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, S. 129-139, hier S. 136. In Anlehnung an Ohman betont Wirth, „daß die poetische Sprache auf die imaginative Mitarbeit des Rezipienten bei der Konstruktion des Äußerungskontextes angewiesen ist.“ Siehe ebd., S. 26.

<sup>135</sup> Siehe Lechtermann und Morsch (Hg.), *Kunst der Bewegung*, S. II.

<sup>136</sup> Ebd.

<sup>137</sup> Sandbothe, *Ist alles nur Text?*, S. 155.

<sup>138</sup> Ebd.

ist, das *sich* selbst *darstellt*. Müssen literaturwissenschaftliche Analysen Transpositionen von einem Medium (dem Körper) in ein anderes (Sprache) mit verfolgen, so fokussieren sich beispielsweise theater- und tanzwissenschaftliche Betrachtungen auf Transformationen des Mediums selbst. Folglich wird in tanz- und theaterwissenschaftlichen Arbeiten auf ein analytisches Instrumentarium und terminologische Bestimmungen zurückgegriffen, mit denen das korporale Verwandlungspotenzial präzisiert werden kann.

In dem von Suthor und Fischer-Lichte herausgegebenen Band „Verklärte Körper“ versuchen verschiedene Autor/innen den Begriff der Transfiguration für Analysen von Körperdarstellungen und -inszenierungen in künstlerischen Prozessen fruchtbar zu machen. Der Begriff stammt aus dem religiösen Bereich, er bezieht sich auf die Verklärung des Leibes Christi. Auffallend sei, so Fischer-Lichte, dass seit den sechziger Jahren Begriffe, die aus religiösen Kontexten stammen, zunehmend als ästhetische Kategorien verwendet werden.<sup>139</sup> Suthor erläutert die Nützlichkeit der mit Transfiguration verbundenen Überlegungen für die Kunst und Literatur folgendermaßen:

„Die Leidenschaft, mit der im allgemeinen Kunst aufgenommen wird, entzündet sich nicht selten an der Technik (Inszenierung, Beleuchtung etc.). Sie meint jedoch nicht diese selbst, sondern das durch sie freigesetzte figurative Potential, kraft dessen sie Wirklichkeit bedeutsam macht und zwar jenseits einer fixen Bedeutung im Sinne einer Zeichenhaftigkeit (deshalb die Insistenz auf das „trans“ der Figuration). Diese Offenheit für Bedeutsamkeit *in statu nascendi* gibt der Transfiguration das Verheißende einer Offenbarung.“<sup>140</sup>

Ingrid Kasten verweist auf die semantische Differenz zwischen Transfiguration und Transformation. Die Bedeutung der aus dem Lateinischen stammenden *figura* richte sich zunächst auf die Plastizität, Räumlichkeit, Anschaulichkeit von Gegenständlichem, andererseits bezeichne sie das Vermögen der Vorstellungskraft, Gedachtes und Gefühltes in Zeichencodes umzusetzen. Die Spannung zwischen gegenständlicher Plastizität und gedanklicher Vorstellung oder affektiver Gestimmtheit bleibe in dem Kompositum Transfiguration erhalten, das mit dem Präfix „trans-“ den Vorgang einer Bewegung, des über etwas Hinausgehens, des Überschreitens einer Grenze, der Versetzung in einen anderen Bewusstseinszustand explizit markiere. Demgegenüber bezeichne das Wort Transformation trotz analoger Wortbildung weniger die Spannung zwischen gegenständlicher Plastizität und Imagination, als den Prozess des Wandels von einer Form in eine andere.<sup>141</sup> Wie die Technik an die Stelle des Glaubens tritt, stellt Gabriele Brandstetter anhand der Analysen von Fullers

<sup>139</sup> Erika Fischer-Lichte, Verklärung und/oder Präsenz, in: Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte (Hg.), Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration, München 2006, S. 163-182.

<sup>140</sup> Ebd., S. 10.

<sup>141</sup> Ebd., S. 31-44.

spektakulären Lichtszenographien dar, in denen Gewandstoff und Licht als tragende Faktoren der Verklärung in Szene gesetzt werden. Der Körper verschwinde hinter einer rein ornamental gedachten metaphorischen Verwandlung zur Figur, die das transfigurative Potential der tänzerischen Bewegung zur Anschauung bringe.<sup>142</sup> Der Kunsthistoriker Didi-Hubermann definiert Transfiguration als Entfernung von der Figur der Dinge, von der äußeren Ähnlichkeit, damit auf einer abstrakteren oder einer künstlerischen Ebene Ähnlichkeiten vermehrt werden können. Diese Auswucherungen und Vergrößerungen würden die Oberfläche ausdehnen und vertiefen, es komme auf ihr zu einem monströsen Organischwerden des Ornaments. Die transgressive Entfesselung der Form setze halluzinatorische Wahrnehmungsprozesse frei.<sup>143</sup> Als malerische Transfiguration bezeichnet die Kunsthistorikerin Meister den Moment, in dem die abgebildete menschliche Gestalt sich ablöst vom Ähnlichkeitsparadigma, um Unähnlichkeit aufspüren zu können, die sich als Farbereignis darstellt. Mit Batailles Begriff der Entstellung (*altération*) versucht Meister, transgressive Verfahren dieses künstlerischen Prozesses zu definieren. Es solle somit ein symptomaler Realismus einsetzen, der eine informale Ähnlichkeit generiert.<sup>144</sup> Die Kunsthistorikerin Tschach entwickelt den Begriff der Transfiguration für die Beschreibung von Verklärung und Verunklarung des Körperbildes als künstlerisches Resultat der Ästhetik des Informen.<sup>145</sup>

Ein weiteres Analysemodell ist an den Begriff der Körper-Inszenierung gekoppelt. Fleig und Fischer-Lichte schlagen mit dem Begriff Körper-Inszenierung die Entwicklung eines transitorischen Modells vor. Um ein Alternativmodell zu kulturgeschichtlichen Körperdarstellungen zu entwerfen, in denen der Körper als passives Konstrukt vorausgesetzt wird und das Augenmerk auf den Inskriptionspraktiken kultureller Werte liegt, entwickeln die beiden Autorinnen ein Modell, in dem die Eigendynamik körperlicher Prozesse stärker als bisher berücksichtigt werden soll. Der Begriff der Körper-Inszenierung ermöglicht laut Fischer-Lichte und Fleig das Spannungsverhältnis zwischen der leiblichen Materialität und der Konstruktion des Körpers aufzugreifen und zu reflektieren. Mit der Verwendung des Begriffs der Inszenierung wird eine Kontextualisierung des Körpers in Raum und Zeit impliziert. Die Einbeziehung von Raum-Zeit-Koordinaten legt nahe, von einem Schauplatz oder einem Ort verschiedener Handlungen auszugehen. Da Räume durch soziale Praktiken

---

<sup>142</sup> Ebd., S. 145-162.

<sup>143</sup> Ebd., S. 223-247.

<sup>144</sup> Ebd., S. 249-264.

<sup>145</sup> Ebd., S. 265-278.

und Interaktionen konstruiert werden, muss der Körper in seiner Eigenschaft als Handlungsträger markiert werden. Körper-Inszenierung als transitorisch gedachtes Modell kann nach Fischer-Lichte und Fleig das Wechselverhältnis zwischen prädiskursiver Aisthesis und kultureller Konstruktion genauer erfassen. Eingang findet ebenso die Bedeutung der Körper-Inszenierung für das Subjekt als leiblich handelndes und als Wahrnehmungsobjekt in seiner räumlichen Verankerung. Des Weiteren soll die Prozesshaftigkeit künstlerischer und kultureller Praxis über die Körperpräsenz veranschaulicht werden. Ein performativ begründetes Kulturverständnis, welches Fleig und Fischer-Lichte zu Grunde legen, geht davon aus, dass kulturelle Prozesse korporal hervorgebracht werden<sup>146</sup>.

In Bewegungskünsten wie dem Tanz oder der Pantomime stellt sich das Sprachproblem nicht, weil das „transfigurative Potential“<sup>147</sup> allein aus dem Körper und dem Korporalen geschöpft wird. Das transfigurative Potenzial von Bewegung kommt besonders in tanzenden Körpern zum Ausdruck. Bettina Hessler beobachtet im postmodernen Improvisationstanz der Tanzgruppe „Contact Improvisation“, dass ungeplante Bewegungen im Spiel mit physikalischen Kräften wie Schwerkraft, Schwung und Impuls entstehen können, wenn die Kräfte und Vorgänge nicht hierarchisiert werden. So entstehe ein Spiel mit Ungleichgewicht, ein Geben und Nehmen von Gewicht, aber auch ein gemeinsamer Bewegungsfluss.<sup>148</sup>

Brandstetter weist in verschiedenen Studien darauf hin, dass Momente der Transition Unordnung in und Misstrauen gegenüber den vertrauten Bewegungen stiften. Stabile Ordnung kann beispielsweise durch die Improvisation irritiert werden, die Raum lässt für spontane Bewegungen. In der Spontanität des Körpers und seiner Bewegungen werden Gravität, Kontrolle, Gleichgewicht und Organisation außer Kraft gesetzt. Verfolgt der Körper keine Regeln, sind Bewegungen zufällig, können Emotionen freigesetzt werden, werden Regungen der Seele sichtbar. Ein aus dem Gleichgewicht geratener Körper, der fällt oder gelähmt ist, führt die Zer- und Gebrechlichkeit der Welt vor. Andererseits kann er festgefahrene Strukturen auflockern und Transformation und Dekonstruktion von Körperbildern bewirken. In der korporalen Transzendenz gehen Brandstetter zufolge Körperbilder in abstrakte Figuren über. In der Dekonstruktion des Korporalen können neue Gewichtungen einzelner Elemente gesetzt

---

<sup>146</sup> Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig, Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel, Tübingen 2000, S.7-17.

<sup>147</sup> Gabriele Brandstetter, T(r)ans-Figurationen. Bewegungsbilder der Moderne, in: Suthor und Fischer-Lichte (Hg.), Verklärte Körper, S. 145-162, hier S. 149.

<sup>148</sup> Bettina Hessler, Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes, in: Funk und Brück (Hg.), Körper-Konzepte, S. 223-241.

werden, die zentralperspektivische Organisation und Balance wird abgelöst von multiperspektivischen Betrachtungsmöglichkeiten. Die damit einhergehenden Auflösungstendenzen werden in der Figur vollzogen und als Defunktionalisierung von Raum und Zeit erlebt.<sup>149</sup>

Im Zusammenhang mit dekonstruktivistischen Umgangsmöglichkeiten mit dem Körper in künstlerischen Prozessen sind u.a. die Arbeiten und Performances der Kunstfotografin Cindy Sherman, der Performancekünstler/innen Orlan und Xavier Le Roy zu nennen. Inge Baxmann ist der Auffassung, dass Performance-Praktiken visuelle Wahrnehmungen einer „Re-Vision“ unterziehen. Baxmann illustriert dies an den Fotografien und Performanzen von Orlan und Sherman. In diesen künstlerischen Prozessen werde eine Fetischisierung und Fragmentierung des weiblichen Körpers praktiziert und dargestellt, in denen Dämonisches und Schönes ineinander übergehen. Sherman bediene sich dominanter visueller Repräsentationsformen des weiblichen Körpers und arrangiere sie neu über komplexe Inszenierungen unvermuteter Kontexte, in denen Künstliches, Phantasmen und Reales verschwimmen. In De- und Rekompositionsverfahren überführe Sherman Menschenkörper in Monstergestalten. Die Aufhebung der Grenzen zwischen innen und außen erfolge bei Sherman zumeist über das Vorführen von amorphen, defetischisierten Körpern. Bei der Inszenierung medizinischer und pornographischer Sehhaltungen bediene sich Sherman des unverwandten Blicks des Close-up, mit dem die Pornographie ebenso wie die medizinische Evidenzkultur arbeite. Shermans Nahaufnahmen produzierten weder Wissen/Erkenntnis noch Lust, sie weise lediglich den voyeuristischen Blick zurück. Bei Orlans Performance-Kunst wiederum handelt es sich nach Baxmann um ein multimediales Operationstheater, in dem die Eingriffe bei Schönheitsoperationen als Entstellungen demaskiert werden.<sup>150</sup>

Den Körper in seiner Doppelfunktion als Agent und Wissensobjekt nutzt Le Roy in seiner „Lecture Performance“ über das „Microbiological Concept of the Body“. Hier verschränkt er den naturwissenschaftlichen Diskurs mit einer Tanz-Performance<sup>151</sup> und einer biografischen Erzählung. Damit werden die Grenzen mehrerer Präsentationsformen durchbrochen, aber auch die Trennlinien zwischen Kunst, individueller Lebensrealität und

---

<sup>149</sup> Gabriele Brandstetter, *Choreography As a Cenotaph. The Memory of Movement*, in: Dies. und Hortensia Völkers (Hg.), *Remembering the Body*, Ostfildern/Ruit 2000, S. 102-133; Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1995.

<sup>150</sup> Inge Baxmann, *Geschlecht und/als Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen*, in: Funk und Brück (Hg.), *Körper-Konzepte*, S. 209-221.

<sup>151</sup> Gabriele Brandstetter, *Staging Gender*, in: Frei Gerlach, Kreis-Schinck, Opitz und Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte/ Concepts du corps*, S. 25-45, zu Xavier Le Roy S. 35-42.



Wissenschaft verwischt.

Für den Körperdiskurs im Gegenwartstheater, insbesondere für die Schauspielkunst, ist neben Prozessen der Transformation und Transgression das Phänomen der Dopplung ein zentraler Ausgangspunkt. Die Loslösung vom Literaturtheater und der damit einhergehende Bedeutungsverlust des Textes als Spielvorlage sowie das Aufkommen neuer Formen der Aktions- und Performancekunst in den 1960er Jahren hatte Auswirkungen auf die Schauspielkunst, insofern das Verkörperungskonzept, das auf der Vorstellung beruht, dass der Schauspielerinnenkörper als Zeichenträger für die im Text gezeichnete Figur eingesetzt wird, einer Revision unterzogen wurde. Das gewandelte Verhältnis von Verkörperung hat zum einen zur Folge, dass die „Doppeldeutigkeit des leibhaftigen Schauspielers auf der Bühne die klare Grenzziehung von Fiktum und Faktum unmöglich macht.“<sup>152</sup> Zum anderen tritt die Schauspielerin in ein neues Verhältnis zu der Figur im Theatertext, die sie auf der Bühne darstellen soll. Nach Roselt wird nicht eine „fertige“ Figur sondern deren „allmähliche Entwicklung vorgeführt.“<sup>153</sup> Dabei ist diese Entwicklung einer Figur ein experimenteller Vorgang, in dem die Figur umgestaltet und auch in Frage gestellt wird. Die oben angesprochene Dopplung besteht darin, dass in diesem Wechselspiel von Annäherung und Distanzierung zu einer gespielten Figur die Differenz zwischen einem fiktiven Figurenkörper und dem leibhaftigen Körper der Schauspielerin kenntlich gemacht werden kann. Fischer-Lichte nennt die Möglichkeit dieses Umsprungs „perzeptive Multistabilität“: „[I]m Zentrum des Interesses steht der Augenblick, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, in dem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.“<sup>154</sup> Bemerkenswert ist, dass sowohl Fischer-Lichte als auch Roselt sich des Leibbegriffs bedienen, um die reale Körperpräsenz des Schauspielers zu markieren und damit auch die Differenz zwischen einem leblosen fiktiven Figurenkörper und dem lebendigen Körper einer Schauspielerin hervorzuheben. Die Unterscheidung zwischen Körper und Leib für Überlegungen bezüglich korporaler Phänomene in der Inszenierungspraxis wird jedoch nicht weiterverfolgt. Wird davon ausgegangen, „dass die Figur jenseits des Körpers [des Schauspielers, Anm. v. Verf.] nicht existiert“<sup>155</sup>, stellt sich die Frage, ob die im Theatertext

---

<sup>152</sup> Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S. 231.

<sup>153</sup> Ebd., S. 248.

<sup>154</sup> Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 152.

<sup>155</sup> Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, S. 226.

erkennbaren Körperleib-Ästhetiken überhaupt noch relevant und inspirativ sind oder sein können für die Inszenierungspraxis und die Theaterwissenschaften. Im Zusammenhang mit dem Anliegen dieser Studie ist vor allem zu fragen, inwieweit es sinnvoll erscheinen kann in einer Phase, in der eine neu entwickelte Methode zunächst erst erprobt werden muss, markante Unterschiede in Bezug auf Darstellungsmöglichkeiten von korporalen Phänomenen im Theatertext und auf der Bühne aufeinander zu beziehen. Angebracht scheint mir, zunächst die Tauglichkeit des im folgenden Kapitel vorgestellten körperleibbezogenen Analysemodells in einer künstlerischen Darstellungsform zu prüfen. Eine komparatistisch angelegte Studie könnte in einem zweiten Schritt erfolgen, den diese Arbeit zwar nicht leisten kann, aber vielleicht kann sie Anknüpfungspunkte für weiterführende Untersuchungen bieten.

Mit Blick auf eine Differenzierung zwischen dem Körper- und Leibbegriff kann abschließend noch festgehalten werden, dass in den skizzierten Analysemodellen und den künstlerischen Arbeiten der Begriff des Körpers dominiert. Dies lässt sich dadurch erklären, dass zum einen der Fokus auf dem Körper als Gestaltungs- und zum anderen als Zurichtungsobjekt liegt. Wird aber in einer Körperanalyse nicht der Frage nachgegangen, wie sich ein Ich oder ein Selbst zum eigenen Körper verhält, gerät der leibliche Aspekt aus dem Blick. Mit dem Ausblenden der Leibdimension kann mitunter, wie dies in Shermans oder Orlans Performances deutlich wird, die Entfremdung des Ich vom eigenen Körper und damit auch die Ohnmacht einer Ich-Instanz gegenüber gesellschaftlichen Zurichtungsstrategien signalisiert werden. Die Vernachlässigung der leiblichen Dimension verdeutlicht, warum es nötig ist, ein Instrumentarium auszuarbeiten, mit dem das Phänomen des Leibes in künstlerischen Gestaltungen präziser erfasst werden kann. Dieser Aufgabe stellt sich das Analysemodell, das im nächsten Kapitel vorgestellt wird.

## 5. Körperleibbezogenes Analysemodell

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, Körperleib-Ästhetiken in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik zu untersuchen. Dazu wird hier ein körperleibbezogenes Analysemodell entwickelt, das an Merleau-Pontys und Helmuth Plessners Leibesphilosophien anknüpft. Die entworfene Analysemethode ist als eine Weiterführung jener Überlegungen innerhalb der Körperforschung zu verstehen, die sich um die Überwindung der cartesianischen Körper-Geist-Spaltung bemühen. Wie die bisherigen Ausführungen dieser Studie gezeigt haben, steht in gegenwartsbezogenen literatur-, theater- und kunstwissenschaftlichen Studien der Körper als Untersuchungsgegenstand im Vordergrund (vgl. Kapitel 3.3.1; 3.3.2; 4.5.1 und 4.5.2. im ersten Teil). Dabei wird der Leib auch in der Begriffswahl entweder ausgeblendet oder mit einer nicht näher präzisierten Innerlichkeit gleichgesetzt oder lediglich im Zusammenhang mit leiblichen Empfindungen erwähnt.<sup>1</sup> Mit der in diesem Analysemodell vorgenommenen Differenzierung und Gleichgewichtung der Phänomene des Körpers und des Leibes soll ein Instrumentarium eingeführt werden, mit dem diese Lücke in den körperbezogenen Studien geschlossen werden kann.

Das erste Unterkapitel beschreibt in Anlehnung an Merleau-Ponty und Plessner zusammenfassend die leibesphilosophischen Grundannahmen, von denen die Arbeit ausgeht. Dabei werden jene korporalen Aspekte erörtert, die in den folgenden Textanalysen genauer untersucht werden: Körperpräsenz, Wahrnehmung, leibliche Empfindung und Bewegung. Das zweite Unterkapitel entwickelt ausgehend von diesen Erörterungen und Thesen die Leitfragen für die Analyse der ausgewählten Theatertexte. Da die behandelten Stücke um sozial brisante Themen wie Arbeit und Familie kreisen, sollen auch die damit verbundenen sozialen und politischen Implikationen in Bezug auf den figuralen Körperleib interpretiert werden. Für eine solche erweiterte Analyse wird das von Gabriele Brandstetter entworfene Gender-Staging-Konzept, das abschließend im dritten Unterkapitel vorgestellt wird, in einen Staging-Body-Ansatz modifiziert. Der Staging-Body-Ansatz stellt den Analyserahmen dar, innerhalb dessen Phänomene der Korporalität beleuchtet werden sollen.

---

<sup>1</sup> Ute Gahlings verweist allerdings darauf, dass auch im allgemeinen Sprachgebrauch der Begriff des Leibes zunehmend von dem des Körpers verdrängt wird: „Diese Entwicklung spiegelt sich auch im Sprachgebrauch wider: Der Begriff 'Leib' mit Konnotationen wie Leben, lebendige Person, lebender Körper wurde immer mehr vom Begriff des 'Körpers' verdrängt. [...] Heute 'hat' jeder einen 'body' und verfügt über ein naturwissenschaftliches Vokabular für seine Steuerungsinstanzen.“ Gahlings, Die Bedeutung der Leiblichkeit für eine philosophische Existenzform, S. 267f.

## 5.1. Leibesphilosophische Grundlagen der Analyse

### 5.1.1. Körperpräsenz als Verortung und Verankerung

Seine Verankerung in der Welt erfährt das Selbst aus leibesphilosophischer Perspektive mit Hilfe des eigenen Körpers. Er ist der „Angelpunkt der Welt“<sup>2</sup>. Kennzeichnend für den Körper ist der durch seine materielle Beschaffenheit bedingte Präsenz- und Evidenzcharakter. Im körperlichen Vorhandensein öffnet sich das Subjekt der Selbst- wie Fremdwahrnehmung. Nach Merleau-Ponty ist es der Leib, der dem Subjekt Existenz und Gegenwart verschafft. „Die Ständigkeit des Leibes“<sup>3</sup> verunmöglicht es dem Subjekt, für sich selbst abwesend zu sein. Dessen Permanenz verdankt es schließlich, sich nicht suchen zu müssen. Über das Wissen von seinem Daseinsort verfügt das Selbst auf Grund der Tatsache, dass es Körper hat, Leib ist und sich dessen bewusst ist. Ähnlich argumentiert Plessner, wenn er den „Hiercharakter“<sup>4</sup> als ein dem Selbst zugehöriges und konstituierendes Moment zuschreibt. Nach Plessner ist die Bindung des Subjekts an das Hier und Jetzt nicht relativierbar. Mit dem Verweis auf die vorbewusste leibliche Verbundenheit des Ich mit der Welt wird die cartesianische These korrigiert, allein das Bewusstsein konstituiere das Ich und die Welt. Es ist das Vermögen des Leibes, das die Erfahrung in der Welt erst ermöglicht und strukturiert. Die kognitiven Fähigkeiten stehen in direktem Zusammenhang mit der leiblichen Welterfahrung. Der Körper ist die materielle Basis, die das Bewusstsein erst in der Welt verankert. Auf Grundlage dieser Erkenntnis soll ein anderes Verständnis der menschlichen Existenz geschaffen werden, das auch die cartesianische Trennung zwischen Geist und Körper überwindet.

Den Körper definieren sowohl Plessner als auch Merleau-Ponty als das Äußere und die Grenze des Selbst. Der Leib hingegen wird als die Innerlichkeit oder der Innenraum des Körpers begriffen. Zugleich ist er der belebte Körper: „Der Gebrauch, den der Mensch von seinem Leib macht, transzendiert den Körper als bloß biologisch Seiendes.“<sup>5</sup> Die Verbindung zwischen Körper und Leib kann nicht aufgekündigt werden. Über den Blick, so Plessner, stellt der Leib den Kontakt zum Körper her. Der Körper umschließt den Leib und bildet die äußerste Grenze des Ich, die „Peripherie der Innerlichkeit“<sup>6</sup>. Dass ein Selbst zugleich ein

---

<sup>2</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 106.

<sup>3</sup> Ebd., S. 115.

<sup>4</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 53.

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 224.

<sup>6</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 52. Einig sind sich Plessner und Merleau-Ponty in der Annahme, dass der Körper die Grenze zum objektiven Raum bildet, von dem Leib und Körper, obwohl sie in ihm verankert sind, sich unterscheiden. Plessner arbeitet die Grenzen zwischen Innenraum und Außenraum

Äußeres und ein Inneres ist, umschreibt Plessner mit dem Begriff der Doppelaspektivität. „Im Doppelaspekt steht nur das Wesen, welches als Selbst und körperliches Ding manifest ist, aber als Selbst sich bekundet und selbst von sich weiß.“<sup>7</sup> Der Doppelaspekt des lebendigen „Körperdings“ spaltet auch das Wahrnehmungsvermögen, so dass das Ich sowohl eine Subjekt- als auch eine Objektposition einnimmt, die aber nicht, wie bei Descartes, von einander zu lösen sind. In der Doppelaspektivität sieht Plessner die Bedingung für die Transzendenz- und Reflexionsfähigkeit des Selbst.

„Das Selbst steht im Doppelaspekt des Fortgangs 'von' ihm [selbst, Anm. v. Verf.] als des Rückgangs 'zu' ihm. [...] Es ist lebendige Einheit durch Entgegensetzung von Ausgangsselbst (Akt) und Rückgangsselbst (Aktzentrum).“<sup>8</sup>

Diese Richtungsdivergenzen sind laut Plessner nicht auflösbar. Auch in der Distanz- und Bezugnahme zu sich selbst kann sich das Ich nicht verlassen. Es bleibt an sich selbst gebunden. Mit dem Begriff des Doppelaspekts verdeutlicht Plessner, dass das Ich ein Äußeres und ein Inneres ist und als solches auch in Erscheinung tritt. Mit dieser These wirkt Plessner explizit dem cartesianischen Substanzdualismus entgegen.

Neben dem Doppelaspekt ist es zudem die „exzentrische Positionalität“, die Plessner als wichtigstes Distinktionsmerkmal zwischen der menschlichen und der anorganischen, tierischen und pflanzlichen Daseinsform herausarbeitet. Das Selbst des Menschen ist erlebendes Zentrum, das sich, im Gegensatz zu Tieren, von sich selbst zu distanzieren vermag, und sich beim Erleben wahrnehmen kann. Exzentrisch positioniert, kann sich der Mensch auf sich selbst beziehen und in ein Verhältnis zu sich selbst und zu seiner Umwelt treten. Mit Positionalität bezeichnet Plessner den Grundzug des Lebewesens, zunächst „gesetzt zu sein“ in seinem Umfeld. Nur als gegen sein Umfeld Gesetztes, d.h. indem es sich vom Umfeld abhebt und um die Differenz von Selbst und Nicht-Selbst weiß, erscheint das Lebewesen sich selbst. „In solchem Fürsichsein liegt die Abgehobenheit gegen das Feld seines Daseins.“<sup>9</sup> Das

---

stärker heraus als Merleau-Ponty, ohne die Durchlässigkeit der Grenzen zu verleugnen, wodurch es ihm gelingt, die eher isoliert betrachteten Bereiche genauer zu untersuchen. Merleau-Pontys These, der Leib bilde eine bewegliche und durchlässige „innere Scheidewand“ zwischen innen und außen, ermöglicht es ihm, die nie zur Ruhe kommenden Austauschprozesse zwischen der Innen- und Außenwelt in ihrer Vielseitigkeit zu erhellen. An dieser Schnittstelle von innen und außen fließen alle Außenreize zusammen und bringen den Innenbereich in Bewegung. Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 104. Bezüglich der Grenzen unterscheidet Plessner zwischen virtuellen Grenzen und Körpergrenzen. Die virtuelle Grenze ist dem Körper nicht immanent, sie ist ein „virtuelles Zwischen dem Körper und den anstoßenden Medien“. (Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S.103). Als Übergang bedeutet ihr Ende den Anfang eines anderen Phänomens oder Mediums. Die Körpergrenze verweist auf die Begrenztheit des Selbst und macht seine Konturen sichtbar.

<sup>7</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 70.

<sup>8</sup> Ebd., S. 47f. Es ist diese dem Körperding zugehörige „divergente Außen- und Innenbeziehung“, welche ihn lebendig macht, ihn von der toten Materie unterscheidet. Ebd., S. 89.

<sup>9</sup> Ebd., S. 131.

Selbst ist in seinem Umfeld positioniert, und es steht dabei in seiner eigenen Mitte. Diese Verankerung in sich selbst, im Hier-und Jetztpunkt, nennt Plessner die „positionale Mitte“<sup>10</sup> eines Lebendigen. Es ist der innere Kern des Selbst, der Leib also. Mittels seines Bewusstseins ist das Ich fähig, seine Lage zu erfassen und sie zu transzendieren. Nur dadurch, dass das Zentrum auf Distanz zu sich selbst steht, von sich selbst abgehoben ist, kann es zu einer „totale[n] Reflexivität des Lebenssystems“<sup>11</sup> gelangen. Die Zentrierung im und durch den Leib kann das Selbst zwar nicht durchbrechen, obschon es aus ihr heraus lebt und sie übersteigt. Es ist die exzentrische Positionsform, die dem Menschen die „Realität der Mitwelt“<sup>12</sup> überhaupt als wahrnehmbare gewährleistet, und das Lebenssubjekt in Beziehung setzt zu seiner/ihrer Mitwelt. Im Grunde genommen ist der Mensch als exzentrisches Lebewesen selbst die Vermittlungsinstanz sowohl zwischen sich selbst und seinem Positionsfeld, als auch die Vermittlungsinstanz seiner/ihrer eigenen Grenzen.

Das Ausgerichtetsein auf und die Involviertheit in die Welt und die Dinge bezeichnet Merleau-Ponty als Intentionalität. Das Ich kann sich der Welt nicht entziehen. Der Leib ist „das Vehikel des Zur-Welt-Sein[s]“<sup>13</sup>; über ihn verschafft sich das Subjekt Zugang zur Welt, bevor es die Welt überhaupt deuten kann. Er ist das Mittel des Selbst, mit der Welt, der Zeit und dem Raum zu kommunizieren.

„[D]er Welt mich zutragend, ballen meine perzeptiven und praktischen Intentionen sich auf Gegenstände zusammen, die mir letztlich als ihnen vorgängig und sie übersteigend erscheinen, und die gleichwohl für mich nur existieren, insofern sie mein Denken und Wollen betreffen.“<sup>14</sup>

Welterfahrung wird durch das Vermögen des Leibes strukturiert, und sie erschließt sich einem Subjekt, wenn es auf die Welt ausgerichtet ist und sich auf die Dinge einlässt: „Der Leib für sich genommen, im Ruhestand, bleibt dunkle Masse, als bestimmtes und identifizierbares Sein nehmen wir ihn erst wahr, wenn er sich auf die Dinge zu bewegt.“<sup>15</sup> Merleau-Ponty versucht jene Momente nachzuzeichnen, die den Bewusstseinsakten vorgelagert sind wie zum Beispiel das leibliche Spüren und sinnliches Wahrnehmen und stellt damit die Vormachtstellung des Geistes für das Begreifen der Welt in Frage.

Für die Verortung in der Welt gewinnt bei Plessner wie bei Merleau-Ponty der Raum eine zentrale Bedeutung. „Der Leib wohnt dem Raum und der Zeit ein.“<sup>16</sup> Das Hier ist keine

---

<sup>10</sup> Ebd., z.B. S. 289.

<sup>11</sup> Ebd., S. 290.

<sup>12</sup> Ebd., S. 302.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 106.

<sup>14</sup> Ebd., S. 107.

<sup>15</sup> Ebd., S. 372.

<sup>16</sup> Ebd., S. 169.

beliebige Ortsangabe, es ist die „Festlegung der ersten Koordinate überhaupt, die Verankerung des aktiven Leibes in einem Gegenstand, die Situation des Körpers seinen Aufgaben gegenüber.“<sup>17</sup> Die Räumlichkeit des Leibes vollzieht sich laut Merleau-Ponty in der Handlung, der Bewegung und der Berührung. Allein in der raumkonstituierenden Performanz kann sich der Leib als Leibsein entfalten. Der Raum ermöglicht einerseits die Stellung der Dinge und ist zugleich das „universale Vermögen ihrer Verknüpfung.“<sup>18</sup> Die Raumerfahrung vollzieht sich nach Merleau-Ponty jenseits der Distinktion zwischen Form und Inhalt. Dies führe ihn zu einer „chiasmatischen Reflexionsweise“: Der Leib wohnt dem Raum inne so wie der Raum selbst im Leib und den Dingen verwurzelt ist und sich mit ihnen „solidarisiert“<sup>19</sup>. Zwischen den Dingen und dem Körperleib besteht ein Abstand, der je nach Distanz oder Nähe, dem Subjekt Spielraum bietet bzw. ihn einschränkt. „Dieser Abstand ist von Augenblick zu Augenblick das Maß der 'Weite' meines Lebens.“<sup>20</sup> Auch für Plessner gewährt der Körper nicht nur den Zugang zur physischen Welt, als ihr „Inhalt“ stellt er darüber hinaus deren Konstitutionsprinzip dar. Einerseits ist der Körper im objektiven Raum verortet, andererseits entwirft das Ich als absolute Mitte die anschauliche Raumstruktur. Inneres und Äußeres sind nach Plessner räumliche Aspekte. „Die Binnenordnung“<sup>21</sup> des Körpers folgt der Architektur eines Interieurs. Der Körper kann den Raum füllen, da er sich an einer bestimmten Stelle im Raum befindet. Gleichzeitig kann er Raum für sich behaupten<sup>22</sup>, denn er reicht über seine eigene Räumlichkeit hinaus. Er wird raumhaft, wodurch er innere und äußere Räumlichkeit miteinander verknüpft. Ferner teilt Plessner die Erlebniswelt des lebendigen Lebewesens in eine Außen-, Innen- und Mitwelt ein, wobei Letztere für ihn die Sphäre des „geselligen Lebens“<sup>23</sup> darstellt. Raum ist daher nicht nur eine objektivierbare geometrische Größe, sondern wird in einem interaktiven Verhältnis mit dem Leib erfahren und konstituiert.

Ein weiteres Kennzeichen des lebendigen „Körperdings“ ist die Lebendigkeit selbst. Alles Lebendige verfügt über Plastizität, durch welche einerseits die Festigkeit des Lebendigen gesichert wird, andererseits sorgt es für Beweglichkeit und die „Verschiebbarkeit von Grenzkonturen“<sup>24</sup>. Die dem Lebendigen zugrunde liegende Rhythmik entfaltet sich in einem Wechselspiel von Dynamik und Statik. Das Stetige und Regelmäßige wird nicht zu

---

<sup>17</sup> Ebd., S. 125f.

<sup>18</sup> Ebd., S. 284.

<sup>19</sup> Ebd., S. 289.

<sup>20</sup> Ebd., S. 332.

<sup>21</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 53.

<sup>22</sup> Plessner spricht in diesem Zusammenhang vom „raumbehauptenden“ und „raumerfüllenden Körper“. Vgl. ebd., S. 131.

<sup>23</sup> Ebd., S. 323.

<sup>24</sup> Ebd., S. 124.

einem todesähnlichen Stillstand führen, wenn Unstetes und Unregelmäßigkeiten den Prozess unterbrechen und wenden können.

In Verbindung mit körperlicher Präsenz wird häufig auf den Emergenzcharakter<sup>25</sup> des Körpers hingewiesen, der sich zunächst am Aussehen des Anderen oder des Selbst festmachen lässt. Als Erscheinung muss der Körper laut Plessner nicht nur als quantifizierbare Größe, sondern auch als „Qualitätssystem“<sup>26</sup> wahrgenommen werden. Zur Transgredienz fähig, überschreitet jedes Phänomen, auch der Körper, seinen Rahmen und bietet sich selbst als Erscheinung oder Manifestation dar. Je nach Stellung des jeweiligen Gegenstandes tritt immer nur einer seiner verschiedenen Aspekte zum Vorschein, während die anderen verborgen bleiben. Im Gegensatz zum unbelebten Ding „erscheint“ der Körper auch dem eigenen Selbst, und nicht nur den anderen. Der Sinn der Dinge liegt in ihnen selbst, in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Materialität begründet, welche die Voraussetzung für geistige Sinnbildung schafft. Merleau-Ponty spürt dem Moment vor der Setzung nach, in dem das Ich mit sich selbst in Berührung kommt und stellt fest: „Der absolute Kontakt des Ich mit sich, die Identifikation von Schein und Erscheinen, ist nicht setzbar, sondern nur diesseits jeder Behauptung er-lebbar.“<sup>27</sup> Damit verweist Merleau-Ponty auf die unaufhebbare Differenz zwischen (Selbst)Erfahrung und Deutung.

---

<sup>25</sup> Jean-Luc Nancy definiert den Emergenzcharakter des Körpers als die „harte Fremdheit“, an der sich das Denken stößt. Nur aufgrund dieser Berührung sei das Denken überhaupt möglich. Vgl. Nancy, *Corpus*, S. 19. Merleau-Pontys Gedanken vom erscheinenden Körper als dem verkörperten Sinn aufgreifend, entwickelt Erika Fischer-Lichte ein Verkörperungskonzept, mit welchem dem Körper eine „vergleichbare paradigmatische Position“ wie dem Text zugestanden wird. Das Verkörperungskonzept soll als „Korrekturinstanz“ gegenüber textbasierten und an Repräsentationsmodulen orientierten Erklärungsmodellen eingesetzt werden. Vgl. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.), *Verkörperung*, Tübingen/Basel 2001, S. 20. Im Rahmen dieses von Fischer-Lichte initiierten Projektes verdeutlicht Dieter Mersch phänomenologisch ausgerichtete Analyse, dass der Verkörperung Ereignisse vorgängig sind, die sich in der Verkörperung selbst lediglich als Spuren zeitigen. Gestische, mimische oder auch proxemische Körperzeichen bilden Verkörperungen eines vergangenen und irreduzierbaren Ereignisses, des Sich-Zeigens nämlich. Den Verkörperungen lastet stets eine „chronische Nachträglichkeit“ an. Zwischen der körperlichen Erscheinung und dem von ihm Gezeigten befindet sich daher eine nicht zu schließende Lücke. Dieter Mersch, *Körper zeigen*, in: Fischer-Lichte, Horn und Warstat (Hg.), *Verkörperung*, S. 75-89, hier S. 84 und S. 86f. In einem späteren, ebenfalls von Fischer-Lichte begleiteten Projekt über das Verhältnis zwischen Performativität und Ereignis, führt Mersch seine Thesen weiter. In seinem Artikel „Das Ereignis der Setzung“ versteht er das Ereignis der Setzung von Zeichen als eine Schnittstelle, an der sich Materialität und Performativität kreuzen. Die Überführung eines Phänomens in Textmaterialität muss notgedrungen auf Grenzen des Semiotischen stoßen: „Es gibt etwas an den Zeichen und Marken, gleichwie an der *Spur*, das nicht Zeichen bzw. nicht 'Spur' ist: *Ereignis des Sichzeigens*, daß gleichermaßen auch der Ort einer 'Verweigerung' (Heidegger) ist, weil es so wenig im *Sagen* wie im *Zeigen* kenntlich gemacht werden kann, sondern jenseits des Darstellbaren oder Ausdrücklichen *geschieht*.“ Siehe Dieter Mersch, *Das Ereignis der Setzung*, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Performativität und Ereignis*. Tübingen/Basel 2003, S. 41-56. hier S. 46. Weiterführende Überlegungen zur Ästhetik der Verkörperung siehe auch Doris Kolesch, *Bodies that matter*. Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz, in: Camus, Hornung u.a. (Hg.), *Im Zeichen des Geschlechts*, S. 346-360.

<sup>26</sup> Ebd., S. 43.

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 343.



### 5.1.2. Wahrnehmung

Da sich für Plessner die Welt vor allem dem Bewusstsein darbietet und der Geist die Sphäre bildet, in der die Einzelne/der Einzelne leben und kraft derer eine Wir-Form des eigenen Ich überhaupt entstehen kann, bleibt bei dem Philosophen und Anthropologen das Wechselverhältnis von leiblich-sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis unterbelichtet. Sinnliche Anschauung gewinnt bei Plessner erst durch die Setzung im Bewusstseinsakt und im Ausdruck Bedeutung und Geltung.

Demgegenüber weist Merleau-Pontys dem Leib in Wahrnehmungsprozessen eine prominente Stellung zu. Er ist das Subjekt der Wahrnehmung. Für Merleau-Ponty ist die wesentliche, aber nicht die einzige Funktion der Wahrnehmung, Erkenntnis zu begründen. Erkenntnis baut dabei auf der leiblichen Erfahrung des Zur-Welt-Seins auf. Wahrnehmungs- und Bewusstseinsakte verlaufen parallel und sind streng aufeinander bezogen. „Das Bewusstsein“ muss laut Merleau-Ponty „mit seinem eigenen präreflexiven lebendigen Beisein bei den Dingen“<sup>28</sup> konfrontiert werden. Bevor eine „erkenntnismäßige Gegenstandssetzung“<sup>29</sup> erfolgen kann, muss sich das Subjekt der Wahrnehmung der Welt öffnen, sich den Dingen zuwenden. „Unsere Sinne befragen die Dinge, und diese antworten ihnen.“<sup>30</sup> Die Offenheit der Welt gegenüber ist nur dann möglich, wenn der „Glaube an eine Welt“<sup>31</sup> vorhanden ist, d.h. wenn die Welt als Tatsache angenommen wird. Die beiden Weisen der „präobjektiven Sicht“<sup>32</sup>, mit Hilfe derer sich das Subjekt der Wahrnehmung der Welt zuwenden kann und sich auf die es umgebenden Dinge einlassen kann, sind für Merleau-Ponty Reflex und sinnliche Wahrnehmung. Durch das Reflexvermögen öffnet sich der Leib dem „Sinn der Situation“<sup>33</sup>. Der Reflex ist Ausdruck und Möglichkeit von Orientierungsfähigkeit. Genau genommen dehierarchisiert Merleau-Ponty die in der abendländischen Philosophie festgelegten Positionen von Körper und Geist, indem er zunächst darauf verweist, dass die präobjektive Beschaffenheit der Welt und die leibliche Fähigkeit, eine Situation auch jenseits von Interpretation zu erfassen, im Denken vollzogene Bedeutungskonstitutionen mitbestimmen. Der Leib ist Mittler zwischen Bewusstsein und Welt. Um sich orientieren zu können, ist das Ich auf die Wechselbeziehung zwischen Bewusstsein und Körperleib angewiesen.

Es ist, wie schon im vorhergehenden Abschnitt erwähnt, die Intentionalität, über die

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 53.

<sup>29</sup> Ebd., S. 104.

<sup>30</sup> Ebd., S. 369.

<sup>31</sup> Ebd., S. 345.

<sup>32</sup> Ebd., S. 104.

<sup>33</sup> Ebd.

der Leib seinen Weltbezug konstituiert. Dementsprechend ist Wahrnehmung für Merleau-Ponty verkörperte Intention unseres ganzen Seins. Das Erleben, der Erwerb und das Erfassen der Welt sind eingespannt in einen „intentionalen Bogen“<sup>34</sup>, der Einheit stiftet zwischen Sinnlichkeit, Intelligenz und Motorik. Das Leben eines erkennenden, begehrenden und wahrnehmenden Subjekts wird von diesem „intentionalen Bogen“ getragen. Zugang zur Welt gewährleisten laut Merleau-Ponty die Sinne in ihrer Gesamtheit. Auch wenn dem Sehsinn eine besondere Bedeutung zufällt, so versteht Merleau-Ponty Wahrnehmungsvorgänge im Wesentlichen als synästhetische Erfahrung.

Verankert in der Welt, ist der Leib ihr Mittelpunkt. Er ist zugleich der Gesichtspunkt, von dem aus sowohl die äußere Wahrnehmung als auch die des eigenen Leibes vollzogen werden kann, ein Wahrnehmungsmodus, den Merleau-Ponty mit dem Begriff der „Doppelsichtigkeit“<sup>35</sup> umschreibt.<sup>36</sup> Von diesem leibzentrierten Gesichtspunkt aus eröffnet sich ein perzeptives Feld, das im Akt der Aufmerksamkeit geschaffen wird. Erst innerhalb des perzeptiven Feldes werden Bewegung und die Entfaltung von Gedanken möglich. Aufmerksamkeit auf ein Ding richten, heißt für Merleau-Ponty, es zu fixieren und es damit zugleich konstituieren. Das „Wunder des Bewusstseins“ rührt für Merleau-Ponty von dem Ereignis des „Aufmerkens“ her: „[D]urch Aufmerken Phänomene zum Erscheinen zu bringen.“<sup>37</sup> Das „Sehding“<sup>38</sup> tritt für das Subjekt in einem begrenzten Sehfeld auf. Das Sehen selbst stellt zwischen dem Beobachtendem und dem Ding Relationen her. Der ruhende Blick ist für Merleau-Ponty nur eine Modalität möglicher Sehbewegungen. In der Betrachtung versenkt sich die Beobachtende in ein Ding, wobei und wodurch andere Dinge verdeckt bleiben. Das Wahrnehmungsfeld, in dem das Subjekt verankert ist, gründet auf dem „Untergrund“<sup>39</sup> der Welt, die sich dem/der Betrachter/in als „Schauspiel“<sup>40</sup> darbietet. Durch den Blick konzentriert sich das Subjekt auf einen Ausschnitt des Schauspiels, der mit den Grenzen des Wahrnehmungsfeldes zusammenfällt. Die räumliche Wahrnehmung ist laut Merleau-Ponty ein „Strukturphänomen“<sup>41</sup>, von dem aus die Wahrnehmung ihre Motivation erfährt. Die Raumwahrnehmung ist schließlich „Ausdruck des gesamten Lebens des Subjekts

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 164.

<sup>35</sup> Ebd., S. 242.

<sup>36</sup> Die äußere Wahrnehmung und die Wahrnehmung des eigenen Leibes sind für Merleau-Ponty zwei Seiten ein- und desselben Aktes. Inhalt und Struktur der doppelsichtigen Wahrnehmung sind ihm zufolge „synonym“. Vgl. ebd., S. 242.

<sup>37</sup> Ebd., S. 52.

<sup>38</sup> Ebd., z.B. S. 367.

<sup>39</sup> Ebd., S. 282.

<sup>40</sup> Ebd., z.B. S. 282 und 366.

<sup>41</sup> Ebd., S. 326.

und der Energie, mit der dieses sich auf eine Zukunft richtet.“<sup>42</sup>

Die Relation zwischen Ding und Betrachter/in ist durch Raumkoordinaten bestimmt, die den Abstand festlegen. Mit jeder Veränderung von Abstand und Orientierung geht eine „korrelative Veränderung von Größe und Form“<sup>43</sup> einher. Der Betrachtende ist um eine Optimaleinstellung bemüht, aus der sich eine spezifische Wahrnehmungshaltung ergibt. Der Perspektivwechsel, von Merleau-Ponty als „Übergang zur Sache selbst“<sup>44</sup> gedeutet, wird durch veränderte Einstellungen und Haltungen hervorgerufen. Kraft seiner Konzentration und Fixierung verleiht der Blick dem eigentlich zerstreuten und unüberschaubaren Sichtbaren Schärfe und Ruhe. Während der Versenkung in das „Sehding“ fließen alle bisherigen Erfahrungen der Betrachter/innen in das Ding ein. Die Erfahrung transzendiert sich jedoch in den Dingen selbst, weil ihr Vollzug in einem weiter gefassten Weltgefüge stattfindet, von dem aus das Leben strukturiert und definiert wird. Der betrachtete Gegenstand ist gesetzt, wenn die perzeptive Erfahrung überschritten wird. Die Loslösung von der Erfahrung ist der Übergang zur Idee, die Allgemeinheit behauptet. „[J]ede Erlebnisform hat eine Tendenz zu einer Verallgemeinerung“<sup>45</sup>, deren Verkörperung wiederum sichtbar wird in Form von Habitualitäten oder leiblichen Funktionen. In der Gedankenwelt werden die geistigen Leistungen sedimentiert, gleichzeitig strukturieren sie das Bewusstsein. Nach Merleau-Ponty stehen die Strukturen der Welt und die Strukturen des Bewusstseins analog zueinander. Neben der Sedimentation bildet die Spontaneität das zweite Element der Doppelstruktur der Welt, von der auch das Bewusstsein selbst erfasst ist. Zwischen dem wahrnehmenden Selbst und dem Wahrnehmenden, der analysiert, bleibt stets ein unüberbrückbarer Abstand bestehen. Die „Wahrheit der Wahrnehmung“<sup>46</sup> kann nur der Wahrnehmung selbst entnommen werden.

Die soziale Welt wird zunächst auf die gleiche Weise erfahren wie andere Gegenstände der Betrachtung. In Bezug auf den „Anderen“ geht Merleau-Ponty davon aus, dass dieser auf Grund seiner Materialität sichtbar und daher dem Sehfeld des Ich zugehörig ist. „Durch den Besitz sensorischer Funktionen, eines visuellen, auditiven, taktilen Feldes kommuniziere ich mit Anderen.“<sup>47</sup> Den Anderen anblickend, nimmt das Ich einen lebendigen und tätigen Leib wahr. Der Leib des Anderen, dessen Verhalten dem Ich durch sinnliche Wahrnehmung zugänglich wird, ist „eine[...] gewisse[...] 'Ansicht' der Welt.“<sup>48</sup> Eine gemeinsame Basis

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 329.

<sup>43</sup> Ebd., S. 350.

<sup>44</sup> Ebd., S. 351.

<sup>45</sup> Ebd., S. 166.

<sup>46</sup> Ebd., S. 344.

<sup>47</sup> Ebd., S. 405.

<sup>48</sup> Ebd., S. 405.

zwischen dem Ich und dem Anderen bildet sich im Dialog heraus. In der interaktiven Kommunikation ist der Andere nicht mehr nur bloßes Verhalten, sondern „in vollkommener Gegenseitigkeit sind wir für einander Mitwirkende“<sup>49</sup>. Stellt aber der Blick auf den Anderen lediglich eine Objektivierung dar, wird der Blick unangenehm, und er tritt an die Stelle einer möglichen Kommunikation. Im objektivierenden Blick fühlt sich der Beobachtete nicht verstanden und aufgenommen, sondern ist ihm ausgeliefert. Von der Sozialwelt kann sich zwar das Ich zurückziehen, aber es kann nicht aufhören, in Bezug auf sie zu existieren.

### 5.1.3. Leibliche Empfindungen

Empfindungen affizieren das Ich und verweisen auf seine Leibhaftigkeit. Sie manifestieren sich als subjektive Leibese Erfahrung, die nicht quantifizierbar ist, zugleich enthalten sie Spuren kultureller Prägung. Zur leiblichen Empfindung, die auch in den hier zur Diskussion stehenden Theatertexten eine ästhetische Umformung erfahren, zählen zum Beispiel Ekel, Angst, Schmerz, Scham, Hass.

Empfindungen sind „Sinnesqualitäten“<sup>50</sup> und „Ausgangsmaterial aller Vorstellungen“<sup>51</sup>. Die innere Regung, als welche sich die Empfindung manifestiert, überträgt sich auf eine äußere Regung, die den Leib und seine Motorik beeinflusst und steuert. Dass Empfindungen von motorischen Erscheinungen begleitet sind, ist für Merleau-Ponty ein weiteres Indiz für die interaktive und dynamische Verschränkung von Perzeption und Motorik. Über die leiblichen Empfindungen kommuniziert das Ich mit der (Ding)Welt, indem es sich auf die Erscheinungen einlässt, ohne sich ihrer zu bemächtigen. Laut Merleau-Ponty gründen Empfindungen auf einem Vorurteil, in dem sich alle vergangenen Erfahrungen bündeln, die in der 'Ergriffenheit' vom Wahrgenommenen erinnert werden. Sie fließen in die weitere Kommunikation mit dem Affekte auslösenden Phänomen ein. Die räumliche Dimension der Empfindung sieht Merleau-Ponty in der Tatsache, dass diese als „Oberfläche“<sup>52</sup> fungiert, an der sich die Berührung mit dem Sein vollzieht.

„Jede Empfindung ist räumlich: [...] weil die Empfindung als ursprüngliche Seinsberührung, als Übernahme einer vom Sinnlichen selbst angezeigte Weise des Existierens durch das empfindende Subjekt, als Koexistenz von Empfindendem und sinnlich Empfundenen, selbst überhaupt ein Milieu der Koexistenz konstituiert, d.h. aber: einen Raum.“<sup>53</sup>

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 406.

<sup>50</sup> Ebd., S. 246.

<sup>51</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 59.

<sup>52</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 260.

<sup>53</sup> Ebd., S. 259.

Der Leib gerät erst durch das Empfindungsvermögen in einen ekstatischen Zustand, in dem er aus sich heraus gelangt, um sich dem Rhythmus der Existenz anzupassen und ihn zu vollenden. Nach Merleau-Ponty verlaufen alle Synchronisierungsleistungen des Ich mit seiner Umwelt über Empfindungen. Über die Affekte wird nicht nur der Weltbezug hergestellt, ebenso geben sie Auskunft über die Qualität und die Bedeutung des Weltbezugs für die Einzelnen. Bevor ein Phänomen zu einem Begriff wird, muss es zunächst ein „meinen Leib ergreifendes Geschehnis“<sup>54</sup> gewesen sein, dessen Wirkung die begriffliche Bedeutung inspiriert. Eine Interpretation der Empfindungen kann Merleau-Ponty zufolge einzig aus ihrer Struktur und der Konfiguration der Phänomene selbst abgeleitet werden.<sup>55</sup>

#### 5.1.4. Bewegung

Merleau-Ponty unterscheidet zwischen einer konkreten Bewegung, die zentripetal ist und in der Wirklichkeit stattfindet, und der abstrakten Bewegung, die zentrifugal ist und als latente Möglichkeit vorhanden ist. Für Merleau-Ponty ist die Bewegung untrennbar vom Bewusstsein. Es ist unmöglich, einige Bewegungen dem Bereich der Körpermechanik und andere ausschließlich dem Bewusstsein zuzuschreiben. Eine Reduktion der Bewegung nur auf das Körperschema, ohne Berücksichtigung des Bewusstseins, führt zu einer mechanistischen Betrachtung des kinästhetischen Vermögens. „Bewußtsein ist Sein beim Ding durch das Mittel des Leibes. Erlernt ist eine Bewegung, wenn der Leib sie verstanden hat.“<sup>56</sup>

Der Bewegung des Leibes sind Intentionalität und Orientierung immanent. Im Raum-Zeit-Kontinuum stellt der erste Moment eines Bewegungsansatzes eine Verbindung mit dem Hier und Dort, dem Jetzt und der Zukunft dar. Der Leib bewegt sich mit seinem kinästhetischen Vermögen im Spannungsfeld zwischen Intention und Vollzug.<sup>57</sup> In der

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 275.

<sup>55</sup> Semiotisch betrachtet sind Empfindungen paralinguistische Zeichen, wie z.B. mimische, gestische oder proxemische, die laut Fischer-Lichte „sprachersetzend“ oder in ihrer komplementären Funktion „sprachbegleitend“ sein können. Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen 4. Auflage 2003, insbesondere das Unterkapitel „Paralinguistische Zeichen“, S. 36-47. Als eine der intensivsten menschlichen Empfindungen wird in der Körperforschung der Schmerz bezeichnet. In die Aktualität des Schmerzes brechen über das Schmerzgedächtnis Erinnerungen an vorhergehende schmerzhafte Empfindungen ein. Schmerzen sind Signale, in denen eine Störung oder körperliche Gefahren zum Ausdruck gebracht werden. Vgl. Frei Gerlach, *Schmerzgedächtnis. Erfahrung – Diskurs – Literatur*, S. 89-99; Borgards, *Poetik des Schmerzes*; Hermann, *Schmerzarten*.

<sup>56</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 167f.

<sup>57</sup> Hieran könnte die Unterscheidung zwischen Kinästhesie und Performanz anknüpfen, wie sie von Christina Lechtermann und Carsten Morsch getroffen wird. Die Autoren gehen davon aus, dass mit dem Begriff der Performanz die Ausführung von Akten, Handlungen oder Handlungskomplexen erfasst wird, während mit dem Terminus der Kinästhesie „[d]ie Fähigkeit, die Position und Richtung von Körperteilen und ihren Bewegungen zu kontrollieren und zu steuern“ gemeint ist. Lechtermann und Morsch, *Kunst der Bewegung*. S. I.

Bewegung selbst performiert der Leib sein Verhältnis zu Raum und Ort. Der sich aus den Relationen zwischen Raum und Leib ergebende Spielraum ist wandelbar:

„Die Orte des Raums bestimmen sich nicht als objektive Positionen im Verhältnis zur objektiven Stelle unseres Leibs, sondern zeichnen um uns her die wandelbare Reichweite unserer Gesten und Abzweckungen in unserer Umgebung.“<sup>58</sup>

Im korrelativen Verhältnis von Leib und Raum konstituiert sich ein den Leib umgebendes Feld, in dem er handeln kann. Im Vollzug von Wollen und Empfinden vollbringt das Selbst seine Wirklichkeit. Jedem Denken geht ein performativer Akt voraus. In dieser auf ein Ziel gerichteten Bewegung sammelt und verwaltet der Leib seine Kräfte in einem synergetischen System, um nicht einer Zerstreung anheimzufallen. Die Basis der Einheit der Sinne ist die Bewegung als Bewegungsentwurf, als in Bewegung gesetzte Intention. „Der Bewegungsentwurf ist ein Akt, und das besagt, daß er raum-zeitliche Abstände vorzeichnet, indem er sie selbst durchschreitet.“<sup>59</sup> Bewegung entsteht als Reaktion auf die Notwendigkeit von Veränderung. Sie ist nur dort möglich, wo die Veränderung eines vertrauten Milieus gewollt ist. Die verändernd eingreifende Bewegung moduliert aus diesem Grund den vertrauten Raum.

Das Lebendige kündigt sich nach Plessner erst in der Bewegung an, nicht nur in der körperlichen und sichtbaren Bewegung, sondern auch im nicht unbedingt sichtbaren Werden. Das zentrale Moment des Lebendigen, also dessen, was sich bewegt und wird, ist für Plessner der Rhythmus. Die körpereigene Rhythmik manifestiert sich beispielsweise im Herzschlag, in der Wachstumskurve, den Ernährung Abläufen, dem Wechsel von Schlafen und Wachen. Die lebendige unterscheidet sich von der toten Bewegung durch ihren „Tendenzcharakter“<sup>60</sup>. Die tote Bewegung erfährt keine Erfüllung mehr, entbehrt des Künftigen. Bewegungen sind an jedem Punkt ihres Verlaufs „indeterminiert“<sup>61</sup>, d.h. sie hätten auch einen anderen Lauf nehmen können. „Die Irrationalität und Spontaneität des Lebendigen, die Neigung, unter einer gegebenen Zahl von Möglichkeiten sich zur unwahrscheinlicheren zu entscheiden, [...], dokumentiert sich in der Anschauung als Freiheit gegen die Form unter der Form.“<sup>62</sup>

Ein Ding, dessen Daseinsform in der Positionalität gründet, kann nur bestehen, wenn es wird. Es muss über sich hinaus wachsen. Um die Grenzen seiner selbst überschreiten zu können, muss der Abstand zu sich selbst gewahrt bleiben. Allerdings handelt es sich bei diesem Prozess um ein Werden im Wechselschritt von Stehen, Beharren einerseits, Wachsen

<sup>58</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 173.

<sup>59</sup> Ebd., S. 441.

<sup>60</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 125.

<sup>61</sup> Ebd., S. 125.

<sup>62</sup> Ebd., S. 126.

und Übergehen andererseits. Durchläuft das positional gesetzte Lebendige eine Entwicklung, dann muss es anders werden. Plessner hebt zwei Momente der Entwicklung hervor: das Wachstum und die Differenzierung. Im Wachstum begriffen, kann das Lebendige an Größe und Mannigfaltigkeit gewinnen. Die Entwicklung führt zu einer Zunahme an Struktur und Fülle. Das Leben ist treibende Kraft, die zum Aufstieg verhilft, während nach Plessner der Körperlichkeit eine „herabziehende[...] Tendenz“<sup>63</sup> anhaftet, da der Körper seinem Verfall nicht entkommen kann. Ein exzentrisch-positional gesetztes Lebewesen, wie es der Mensch ist, muss sich zu dem, was es ist, erst machen. Die in seiner Daseinsform verankerte Vitalität und „Ergänzungsbedürftigkeit“<sup>64</sup> zwingt den Menschen dazu, ein Leben zu führen, ein Lebenskonzept zu entwerfen mittels kultureller Leistungen.

## 5.2. Analytische Leitfragen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass den verschiedenen leibesphilosophischen Richtungen die Infragestellung der Vormachtstellung des Geistes gegenüber dem Körper gemeinsam ist. Weiterhin sind es folgende leibesphilosophische Grundannahmen die für den hier vorgestellten körperleibzentrierten Analyseansatz bedeutend sind:

- die Verankerung des Ich in der Welt mittels des Leibes,
- die leibliche Bezogenheit (Intentionalität) auf die Welt,
- die Vorstellung des Körper-Leibes als einem „synergische[n] Ganze[n]“<sup>65</sup>,
- der Leib in seiner Mittlerposition zwischen Körper und Bewusstsein,
- der Doppelaspekt und die exzentrischen Positionalität des Menschen,
- das Verständnis von Wahrnehmung als einem synästhetischen Prozess sowie
- das sinnliche Wahrnehmen und leibliche Spüren als dem Bewusstsein vorgelagerte Vorgänge.

Diese Annahmen bilden das analytische Grundmuster, mit dem zum einen die korporalen Doppelstrukturen (Körperhaben und Leibsein, die Durchlässigkeit der Grenze zwischen innen und außen), zum anderen die Interdependenzen und die Interrelationalität der korporalen Aspekte der Figuren erfasst werden soll. Weil der figürliche Körperleib als synergisches System und als multiples Verweissystem<sup>66</sup> verstanden wird, sollen die korporalen Aspekte der Präsenz, der Affekte, der Kinästhetik und der Perzeption stets aufeinander bezogen werden,

---

<sup>63</sup> Ebd., S. 147.

<sup>64</sup> Ebd., S. 311.

<sup>65</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 366.

<sup>66</sup> Angebracht wäre in diesem Zusammenhang auch der Begriff „relationales Gebilde“. Siehe Tuider, *Körperereignisse*, S. 64.

um affektive, voluntative und motorische Zusammenhänge zu präzisieren. Dafür ist es notwendig zu untersuchen, wie die genannten körperlichen Komponenten einer Figur im Text markiert werden und welche Bedeutung ihnen in Bezug auf die anderen Figuren und auf den Kontext, in den sie situiert sind, zukommt. Auf der Ebene der Darstellung wird analysiert, welche dramaturgischen Funktionen die korporalen Aspekte einnehmen, beispielsweise Steuerung von Spannung und Tempo, und inwiefern sie die Struktur des Textes bestimmen. Es ist dabei zu beachten, dass bei der Analyse von Körperleib-Ästhetiken in literarischen Texten das Spektrum an gattungs(un)spezifischen und auch gattungsübergreifenden Merkmalen, die Entfaltungsmöglichkeiten von ästhetischer Konzeptualisierung mitbedingen. Der Theatertext legt es nahe, die zu untersuchenden korporalen Aspekte in Beziehung zu setzen mit dem Aufbau und der Gliederung der Szenen, mit der spezifischen Rede- und Sprechsituation und der Ausgestaltung von Konflikten. Bedeutsam wird in dieser Hinsicht die Tatsache, dass Präsenz und Absenz der Figuren über Auftritte und Abgänge angekündigt werden können. Die Intensivierung von Affekten kann unter anderem im direkten Zusammenhang mit dem Verlauf von Konflikten stehen. In einer Rede- und Sprechsituation, in der Inhalte und Aussagen vornehmlich von Ich-Instanzen vermittelt werden und stets auf eine Zuhörerschaft bezogen sind, wird das Verhältnis der Figuren zu ihrem eigenen Körper in unvermittelter Form dargestellt, wodurch die Figuren in Theatertexten explizit als sich selbst vermittelnde Instanzen auftreten.

Wird der Körperleib der Figuren als Verankerung in den sozialen und räumlich-zeitlichen Kontext aufgefasst, können diesbezügliche textuelle Elemente wie Raum, Zeit und Gegenstände, nicht isoliert betrachtet werden. Sie sind als Komponenten eines Narrativs bzw. einer Geschichte zu interpretieren, die mit dem figürlichen Körper-Leib im Austausch und in Verbindung stehen.

Die Differenzierung von Körper und Leib lenkt die Aufmerksamkeit der Analyse auf Verweise im Text, die das Äußere einer Figur, deren Körperteile und Körperfunktionen andeuten. Mit der Fokussierung auf die Leibdimension kann sich die Untersuchung nicht auf äußere Merkmale beschränken. Sie stellt sich vielmehr den Fragen, wie eine Figur ihren Körper gebraucht, wie sie sich auf ihn bezieht und in welchem Verhältnis sie zu ihm steht. Dem liegt die These zugrunde, dass über den Leib Haltungen einer Figur erkennbar werden. Zwar ist beispielsweise das Gehen für sich genommen eine motorische Fähigkeit. Die Art jedoch, wie eine Figur geht, mit welchen Affekten eine Gehbewegung verbunden wird, worauf die Figur ihre Bewegungen richtet, sind leibliche Phänomene, die in den folgenden



Analysen zum Thema werden. Darüber hinaus wird das Phänomen der Eigenmächtigkeit des Körpers beachtet. Dieser Eigensinn offenbart sich in den Erscheinungen, die vom Figuren-Ich nicht gesteuert werden können. Dazu gehören beispielsweise das Altern und die Müdigkeit oder Elementarbedürfnisse und -funktionen wie Atmen, Schlafen, Hunger oder Durst.

Die genannten Leitthesen und -fragen werden in der Analyse der Theatertexte ergänzt durch das Staging-Body-Konzept, in dem die soziale Kontextualisierung der körperleiblichen Phänomene erfolgen soll. Der Staging-Ansatz und seine Anwendung auf die Körperleibthematik wird im abschließenden Abschnitt näher erläutert.

### **5.3. Das Staging-Body-Konzept**

Der Staging-Body-Ansatz ist eine modifizierte Form des von Brandstetter entworfenen Staging-Gender-Konzeptes. In körperbezogenen Textanalysen wird des Öfteren auf Butlers Performativitätskonzept zurückgegriffen. Dabei wird inzwischen an Butlers Konzept kritisiert, dass die Themen der eigenleiblichen Körpererfahrung, der raumzeitlichen Körperpräsenz und der sozialen Praktiken des Körperlichen sehr stark unterbelichtet bleiben. Diese Kritik nimmt Brandstetter zum Ausgangspunkt und erweitert das Theoriekonzept Butlers in ihrem Staging-Gender-Konzept um eine sozio-kulturelle Komponente. Für Brandstetter beruhen Körpervorstellungen auf einer Vielzahl von Konzepten, Diskursen und Strategien, die zu einer kulturell und historisch je spezifischen Formierung von Identität und Differenz beitragen. Brandstetter versteht Körperlichkeit als etwas Trajektorisches, als Figuration des Übergangs und des im Prozess Befindlichen. Körper in ihrer Beweglichkeit erfassen, würde heißen, dass „sich Körperrepräsentation in einer nicht entflechtbaren Verknüpfung von ‘still’ und ‘motions’; von Körper(ab)bild und Bewegungssimulation“ entfaltet.<sup>67</sup> Ferner orientiert sich Brandstetter an neueren Tendenzen der Geschlechterforschung in (kritischer) Anlehnung an Butler, in denen Körper und Geschlecht nicht mehr nur als Effekt von Rhetorik, von Sprachstruktur und kulturellen Diskursen betrachtet werden. Fragen nach ethischen und politischen Konsequenzen der Struktur von Differenz und ihrer Hierarchien sind hier in den Vordergrund gerückt. In der angloamerikanischen Theoriediskussion stehen hierfür Begriffe wie *emplacement* bzw. *displacement* (Verortung), *responsibility* (Verantwortlichkeit) und vor allem *agency* (Handlungsfähigkeit bzw. -mächtigkeit).

---

<sup>67</sup> Brandstetter, *Staging Gender*, S. 26f.

Der Begriff des Stagings soll, so Brandstetter, den Begriff der Performanz nicht ersetzen, sondern ergänzen, da durch das Staging-Konzept neue Frageperspektiven erschlossen werden können. Insgesamt sieht sie ihr Konzept innerhalb einer Metaphorik des Theaters verortet, d.h. im Feld von Performanz, Maskerade und Rollenspiel. Ähnlich wie bei der Performanz, gehe es auch beim Staging um den Prozess der kulturellen Konstruktion von Identität und Differenz. Brandstetter konzentriert sich nicht auf die individuelle Ebene der Identitätskonstitution des Subjekts, sondern bindet es in Prozesse ein, die von kulturellen Settings und sozialen Institutionen ausgehen und an der Konstitution von Identität und an den Mustern der Differenzen mitwirken. Gender Staging bezeichnet für Brandstetter die Bühne, auf welcher Geschlechterbeziehung in der Kulturgeschichte inszeniert wurden und Hierarchien herausgebildet werden (Ehe, Familie, Standes- und Berufsszenarien, sowie öffentliche Institutionen, wie Schulen und Hochschulen). Im Staging-Konzept können Begegnungsformen der Geschlechter, ihre Affekt-Muster und Körper-(Selbst)-Darstellungsformen untersucht werden. Dabei geht es Brandstetter besonders darum, die Konzeptualisierung von *agency* einzubeziehen. In dieser Hinsicht überschneidet sich ihr Konzept mit dem schon vorgestellten Modell von Fischer-Lichte und Fleig, und in gewisser Weise auch mit dem intersektionalen Ansatz innerhalb der Gender Studies. Mit dem Begriff der *agency* wird einerseits die Frage nach der Handlungsmächtigkeit des Subjekts gestellt und andererseits werden die politischen Implikationen von Differenz und Hierarchisierungsvorgängen offengelegt. Mit dem Modell von Staging können laut Brandstetter die aktionalen und relationalen Seiten der Differenzen genauer betrachtet werden. Das Staging-Konzept soll dazu verhelfen, die unterschiedlichen Bühnen zur Sprache zu bringen, die solche *agency* überhaupt erst hervorbringen:

„Staging gender bezieht sich [...] auf die Möglichkeiten in einer Gesellschaft, settings wahrzunehmen und zu beschreiben, die Geschlechtsidentität und Differenz konstituieren – und diese damit überhaupt erst zur gesellschaftlichen Geltung zu bringen: Solche Bühnen sind die Standesämter ebenso wie die Sportarenen, soap operas ebenso wie Messen, Museen und wechselnde Szenen der Medien- und Eventkultur. Staging gender ist also auch ein Rahmenbegriff, mittels dessen solche Bühnen der Kultur nach ihren jeweiligen sozialen, politischen und ästhetischen Konstitutionsregeln und -praktiken befragt werden können. Insbesondere geht es darum, zu zeigen, in welcher Weise Identität und Differenz performiert und mit Bedeutung versehen werden, welche Ein- und Ausschließungsrituale jeweils gegeben sind und in welcher Weise Geschlechterdifferenz *institutionell präformiert* wird.“<sup>68</sup>

Die körperleibzentrierte Theatertextanalyse dieser Arbeit nimmt das Staging-Konzept auf, indem es den Körperleib der Figuren im Kontext familiärer und arbeitsbezogener

<sup>68</sup> Ebd., S. 29.

Zusammenhänge und Bindungen untersucht. Das schließt die Berücksichtigung der Differenzkategorien Geschlecht und sozialer Status, wie sie im Text angedeutet oder ausgeführt werden, ein.

In den ausgewählten Stücken sind Arbeit und Familie die dominanten Beziehungsfelder. Der Staging-Ansatz legt nahe, die Texte daraufhin zu befragen, welche Konzepte oder Aspekte von Arbeit und Familie die Vorlage für die fikionalisierten sozialen Narrative bzw. Geschichten bilden. Darüber hinaus ist zu untersuchen, wie hierarchisch strukturierte Verhältnisse, die Verteilung der Macht und ihr konkreter Einsatz dargestellt werden. Zu beachten ist daher bei der Textanalyse, wie Ungleichheitsverhältnisse angedeutet oder explizit gezeigt werden und welche Relevanz ihnen einerseits für die Darstellung von körperlichen Dimensionen zukommt. Gefragt wird andererseits, wie körperliche Aspekte bzw. das körperliche Potenzial einer Figur eingesetzt wird (werden kann), um Machtpositionen und Abhängigkeitsverhältnisse zu markieren.

Fragt Brandstetter danach, wie Geschlechterbeziehungen auf den kulturellen, politischen und sozialen Bühnen inszeniert werden, so geht es beim Staging Body in dieser Arbeit darum, wie der Körper auf der Textbühne in Szene gesetzt wird. Dabei liegt dieser Arbeit die Prämisse zugrunde, dass Körperinszenierungen auf sozio-kulturelle Normierungen verweisen, aber dass zugleich das körperliche Vermögen in diesen Zuschreibungen nicht aufgeht.

## **II. Textanalysen**



## **1. Einführung zum Thema Arbeit**

Der folgende Einstieg in den Themenkomplex der Arbeitswelt seit den 1990er Jahren ist nicht als umfangreiche Übersicht, sondern vielmehr als eine kurze Darstellung jener Tendenzen konzipiert, die sich im Umfeld postfordistischer Arbeitsformen abzeichnen und für eine Auseinandersetzung mit arbeitsbezogenen Theaterstücken der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik relevant sind. Dem Thema dieser Arbeit geschuldet, ist das Sujet Arbeit nicht vordergründig Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Analysen. Vielmehr widmen sich die nachstehenden Betrachtungen den im Umfeld von Arbeit entworfenen Körperleib-Ästhetiken, die jedoch ohne Berücksichtigung gravierender Veränderungen von Arbeitsformen im postfordistischen Zeitalter unvollständig bleiben würden. Da in den hier behandelten Texten das sozialistische Arbeitsmodell der DDR und dessen Transformation im Zuge der Wiedervereinigung sowie die spezifische Arbeitssituation von Migrant/innen in der Bundesrepublik keinen Referenzpunkt bilden, wurde in diesem Kapitel auf die Beschreibung diesbezüglicher Entwicklungen verzichtet. Diese Einschränkung bezieht sich auch auf das Kapitel zur Familienthematik.

In diesem Kapitel zur Arbeitsthematik werden der genannten Reihenfolge nach folgende Phänomene und Aspekte thematisiert: die Veränderungen und ihre Folgen in der Arbeitswelt seit den 1990er Jahren, Flexibilisierung, Prekarisierung, neue Formen der Zeitplanung, Selbstoptimierung, Arbeitslosigkeit, geschlechtsspezifische Ungleichheiten und schließlich Arbeit als Sujet in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik.

### **1.1. Veränderungen und ihre Folgen**

Die bundesdeutsche Arbeitswirklichkeit seit den 1990er Jahren, wie sie als fikionalisierte auch in die Gegenwartsdramatik Eingang findet, ist Ausdruck und zugleich Folgeerscheinung sich seit Jahrzehnten abzeichnender Veränderungen in Wirtschaft und Gesellschaft. Diese gravierenden Veränderungen sind auch ein Ausdruck emanzipatorischer Impulse mit weitreichenden Folgen. In stark gebündelter Form wären Demokratisierungsprozesse im Bildungsbereich, der Anstieg des allgemeinen Bildungsniveaus, eine stärkere Berücksichtigung von individuellen Neigungen und Eigenschaften in Bildung und Beruf, Loslösung von geschlechtsstereotypen Rollen und Anstieg des Frauenanteils in der Arbeitswelt, schrumpfende Haushalte und erhöhte Scheidungsraten, die Individualisierung

und Pluralisierung von Lebenskonzepten und größere individuelle Einflussnahme auf die eigene Biografie, das Schwinden von autoritären Verhaltensmustern und systemische Dezentralisierung zu nennen. Individualisierungs- und Pluralisierungsprozesse haben den „Zugewinn an Optionalität“<sup>1</sup> befördert, gleichzeitig haben sie die Auflösung tradierter Sozialstrukturen beschleunigt. Die für die veränderten Arbeitsverhältnisse seit den 1990er Jahren bestimmenden ökonomischen Faktoren sind die in den späten 1960er und den 70er Jahren sich verschärfende Wettbewerbssituation, die „Sättigung vieler Märkte“<sup>2</sup>, die Verunsicherung durch eine immer stärker werdende internationale Konkurrenz, die einen Innovationszwang und damit verbundene Mehrkosten auferlegt. Herausgefordert werden Unternehmen darüber hinaus durch „unregelmäßige Nachfragen und saisonale Schwankungen“<sup>3</sup>. Die Krise des Fordismus hat ferner zu radikalen Reformen in der Arbeitsorganisation geführt. Charakteristisch für postindustrielle Gesellschaften ist die Abnahme industrieller Produktion bei zunehmender wirtschaftlicher Aktivität im Dienstleistungssektor. Dieser sich in entwickelten Gesellschaften vollziehende Prozess wird auch mit dem Begriff der Tertiarisierung umschrieben. Die aus dem industriellen Zeitalter stammenden Regelungen von Arbeitsverhältnissen und sozialen Belangen, die auf der Grundlage des einstigen Vollzeitbeschäftigungsmodell ausgehandelt wurden, werden den vervielfältigten neuen Arbeitssituationen oft nicht mehr gerecht, weil sie Kontinuität, Uniformität und Kollektivität der Arbeitskraft voraussetzen.

## **1.2. Flexibilisierung**

Das Instrument, diesem facettenreichen Wandel in der Arbeitswelt beizukommen, ist die so genannte Flexibilisierung. Bezogen auf ökonomische Machtsysteme in der postfordistischen Arbeitsrealität beinhaltet der Begriff der Flexibilität nach Richard Sennett drei Elemente. Zum einen wird eine Umstrukturierung von Institutionen in dehierarchisierte, fragmentierte und lose vernetzte Einheiten angestrebt. Dabei sollen ineffiziente Einheiten ausgegliedert oder ohne größere Aufwände umorganisiert werden können. Diese Strategie ist meist mit Personalabbau verbunden. Das zweite Merkmal flexibler Wirtschaftsordnung ist die Spezialisierung von Produktion, wodurch auf unbeständige Nachfragen und Bedürfnisse mit

---

<sup>1</sup> Hildegard Matthies, Ulrich Mückenberger, Claus Offe, Edgar Peter und Sibylle Raasch (Hg.), Arbeit 2000. Anforderungen an eine Neugestaltung der Arbeitswelt. Eine Studie der Hans-Böckler-Stiftung, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 24. Unter „Optionalität“ verstehen die Autoren der Böckler-Studie eine Ausweitung von Möglichkeiten, individuelle Entscheidungen in soziale und berufliche Kontexte stärker zu integrieren, aber auch die Möglichkeit, den Verlauf der eigenen Biografie stärker zu beeinflussen.

<sup>2</sup> Ebd., S. 175.

<sup>3</sup> Ebd., S. 155.

schneller Produktionsleistung reagiert werden soll. Das dritte Charakteristikum ist die Dezentralisierung von Macht, die laut Sennet schlussendlich ihrer Verschleierung gleichkommt: „In modernen Organisationen, die Konzentration ohne Zentralisierung praktizieren, ist die organisierte Macht zugleich effizient und formlos.“<sup>4</sup> Dieses von den Parametern der Flexibilität und Fragmentierung geprägte Arbeitskonzept verlangt einen „flexiblen Menschen“<sup>5</sup>, der das Fehlen von Verbindlichkeit und festen, verlässlichen Bindungen nicht nur hinnimmt, sondern zum eigenen Leitprinzip erhebt. Ein solches, von Diskontinuitäten und Zufallsereignissen bestimmtes Leben lässt sich, so Sennett, kaum mehr in eine zusammenhängende Geschichte fügen. Das Fragmentarische postmoderner Narrative kann vor diesem Hintergrund als fikionalisierte Ausdrucksform von Erfahrungen gelesen werden, die im postfordistischen Lebens- und Arbeitsmodell gesammelt werden.

„Aber wenn man glaubt, daß die ganze Lebensgeschichte nur aus einer willkürlichen Sammlung von Fragmenten besteht, läßt das wenig Möglichkeiten, das plötzliche Scheitern einer Karriere zu verstehen. Und es bleibt kein Spielraum dafür, die Schwere und den Schmerz des Scheiterns zu ermessen, wenn Scheitern nur ein weiterer Zufall ist.“<sup>6</sup>

Diese Überlegung ist insofern erwähnenswert, als dass Scheitern und Resignation in den zeitgenössischen Theaterstücken zur Arbeit rekurrente Motive darstellen.

Der Flexibilisierungsbedarf liegt, wie es die Autor/innen der Böckler-Studie „Arbeit 2000“ nahe legen, sowohl auf der Seite der Arbeitgeber/innen als auch der Arbeitnehmer/innen:

„Ursache dieser Entwicklung [das Abweichen von Normalarbeitszeiten; Anm. v. Verf.] ist zum einen zweifellos der gestiegene Flexibilisierungsbedarf der Unternehmen. Aber auch die Arbeitszeitwünsche lassen sich mittlerweile nicht mehr in einem standardisierten Zeitkonzept verorten. Insofern ist der in der Flexibilisierungsdiskussion vielfach unterstellte Interessenantagonismus, nach dem Muster Arbeitgeber/innen gleich Flexibilisierungstäter und Arbeitnehmer/innen gleich Flexibilisierungsoffer, in dieser Allgemeinheit empirisch nicht haltbar.“<sup>7</sup>

Individualisierte Lebensentwürfe haben plurale Zeitformen und -bedarfe hervorgebracht, deren Berücksichtigung in der arbeitsweltlichen Zeitplanung und -gestaltung von den Arbeitnehmer/innen eingefordert wird. Neben internen Flexibilitätsmodellen entwickeln Betriebe auch externe, mit denen sie nicht nur eine variable Planung von Arbeitszeiten durchsetzen, sondern auch durch „vertragliche Sonderformen“<sup>8</sup> auf risikoreiche

---

<sup>4</sup> Richard Sennett, *Der flexible Mensch*, Berlin 6. Aufl. 2009.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 182.

<sup>7</sup> Matthies, Mückenberger, Offe, Peter und Raasch (Hg.), *Arbeit 2000*, S. 154.

<sup>8</sup> Gemeint sind damit z.B. Leiharbeit, Fremdfirmeneinsätze, befristete und geringfügige Beschäftigung und Heimarbeit, ebd., S. 177.



Schwankungen auf dem Binnen- wie internationalen Markt flexibel, kurzfristig und mit dem geringst möglichen Kapitalverlust zu reagieren versuchen.

Um das Bedeutungspotenzial von Flexibilität im Arbeitssektor fruchtbar zu machen, wird auf Ergebnisse im Bereich der Immunologie zurückgegriffen. Ausgehend von den Forschungsergebnissen der amerikanischen Anthropologin Emily Martin, führt Elisabeth List den Gedanken weiter, das von der Immunologie geprägte Bild des menschlichen Körpers als einem komplexen, anpassungsfähigen und höchst flexiblen Immunsystem entspreche dem Anforderungsprofil im Arbeits- und Berufsleben. Auch hier zählen Flexibilität, Mobilität und Kreativität zu den propagierten und protegierten Bezugsgrößen. List kritisiert an dieser Analogie, dass körpereigene Besonderheiten als Legitimationsbasis für die neoliberale kapitalistische Arbeitsideologie erhalten müssten. Mit der Aufwertung von Flexibilität, Mobilität und Kreativität werden in der Beschäftigungspolitik die Kehrseiten von Flexibilisierungsmodellen verschleiert. Dazu zählen laut List an erster Stelle Sicherheitsverluste wie der Ausfall oder die Reduktion von Sozial- und Krankenversicherung; vorausgesetzt wird eine Risikotoleranz gegenüber Stellenabbau, finanziellen Kürzungen und stets drohender Arbeitslosigkeit.<sup>9</sup>

### **1.3. Prekarisierung**

Die meist mit finanziellen Einbußen verbundenen Auftrags- und Absatzschwankungen werden im Zuge der so genannten Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse von den mindergeschützten Randbelegschaften eines Unternehmens abgedeckt. Zu prekären Beschäftigungsverhältnissen gehören befristete Arbeitsverhältnisse, Leiharbeit, Minijobs sowie Teilzeit- und Vollzeitarbeit im Niedriglohnbereich.<sup>10</sup>

Durch den fehlenden Rechtsschutz sind mindergeschützte Arbeitende von der Willkür der Arbeitgeber hochgradig abhängig. Zudem bleibt ihnen als nicht „vollwertige[n]“ Belegschaftsmitglied[ern]<sup>11</sup> die Partizipation und Integration in kommunikative Netzwerke und Entscheidungsprozesse des Betriebs verwehrt. In ihrer beruflichen Entwicklung und den damit verbundenen Lernprozessen zum Beispiel durch Weiterbildungsprogramme sind sie in der Regel beschnitten. Durch den ständigen Wechsel des Arbeitsumfeldes wird eine

---

<sup>9</sup> Vgl. Elisabeth List, Selbst-Verortung. Zur Resituierung des Subjekts in den Diskursen um den Körper, in: Barkhaus und Fleig (Hg.), Grenzverläufe, S. 185-209.

<sup>10</sup> Tatjana Fuchs, Beschäftigungsverhältnisse, in: Projektgruppe GiB, Geschlechterungleichheiten im Betrieb. Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft, hg. v. Hans-Böckler-Stiftung, Berlin 2010, S. 141-189.

<sup>11</sup> Matthies, Mückenberger, Offe, Peter und Raasch (Hg.), Arbeit 2000, S. 213.

„Beschäftigungskontinuität“<sup>12</sup> verhindert, die aber nach wie vor als Indiz für Verlässlichkeit und Seriösität dient. Die von der Randbelegschaft verrichtete Arbeit erfährt nicht nur im Hinblick auf finanzielle Entlohnung, sondern ebenso bezüglich sozialer Anerkennung eine geringere Wertschätzung. Zu den Betroffenen der Prekarisierung gehören zumeist Frauen, ältere Arbeitnehmer/innen, gesundheitlich Eingeschränkte, Migrant/innen und sozial Benachteiligte; der Mangel an rechtlichem Schutz trifft also besonders Menschen, die potenziell mehrfach diskriminiert werden.

Auf dem zweiten Arbeitsmarkt, einem ungeschützten Raum für Arbeitende, ist das Machtgefälle zwischen Arbeitnehmer/innen und Arbeitgeber/innen kaum zu beheben. Autoritäre Leitungsstrukturen, die auf dem ersten, rechtlich geschützten Arbeitsmarkt erodieren, werden im Bereich der Minderbeschäftigung wieder aktiviert.<sup>13</sup> Sozial- und Geisteswissenschaftler/innen verweisen darauf, dass neoliberale Tendenzen, die sich unter anderem im Marktfundamentalismus manifestieren, den Sozialstaat durch die Reduktion von Sozialleistungen aushöhlen.<sup>14</sup>

#### **1.4. Zeitmaße und Beschleunigung**

Neben der Umverteilung von verbleibender Arbeit ist der Umgang mit vielfältigen Zeitformen und Zeitbedarfen eine zentrale Anforderung in der Arbeitswelt, wobei sich für Arbeitslose die Zeitfrage unter anderen Bedingungen stellt. Multiple Lebensentwürfe setzen bestehende Zeitmuster zunehmend außer Kraft. Die Einführung von Gleitzeiten beispielsweise hat zur Folge, dass Arbeitszeit und Betriebszeit voneinander abgekoppelt werden, wodurch bei der Festlegung und Gestaltung von Arbeitszeit auf individuelle Bedürfnisse eingegangen werden kann. Jedoch ist die Zeiteinteilung in Betrieben vorrangig von ökonomischen Gesichtspunkten

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 216.

<sup>13</sup> Das gilt auch für die von der Autorengruppe der Böckler-Studie angesprochene „neue Arbeitshaltung“, die sich weder „durch außengesteuerte Pflicht noch durch unverbindlichen Hedonismus“ (ebd., S. 55) beschreiben lassen würde. Beobachtbar wäre, dass von Arbeitnehmer/innen Ansprüche geltend gemacht würden, die bisher dem Privatleben vorbehalten waren. Diese Arbeitshaltung kann scheinbar aber nur innerhalb eines sie begünstigenden rechtlichen Rahmens aufrecht erhalten werden. In rechtlich ungeschützten Arbeitsverhältnissen gehorcht die asymmetrische Beziehung meist dem Herr-Knecht-Prinzip. Laut der Studie ist das protestantische Arbeitsethos, auch in seiner säkularisierten Ausprägung, in einer Schwundphase. Noch immer zentrierte sich Arbeit um Karriere und Einkommenshöhe, jedoch flössen in Arbeitsvorstellungen Werte ein, die bisher das Privatleben bestimmt haben, wie z.B. Spaß, Abwechslung, Entfaltungsmöglichkeiten, soziale Anerkennung seitens des Führungspersonals, die Berücksichtigung von individuellen Fähigkeiten und Gaben. Anvisiert werden darüber hinaus größere Partizipationsmöglichkeiten, gefordert werden herausfordernde Gestaltungsräume. Vgl. ebd., S. 53-55.

<sup>14</sup> Als prominentes Beispiel ist die sich um die Global Marshall Plan Initiative versammelnde Gruppe von Wissenschaftler/innen und Expert/innen zu nennen. Vgl. Global Marshall Plan Initiative (Hg.), Welt in Balance. Zukunftschance. Ökosoziale Marktwirtschaft, Hamburg 2004; Franz Josef Rademacher, Global Marshall Plan. Ein Planetary Contract, Wien 2004.

abhängig, während der Zeithaushalt der Beschäftigten hochgradig von gesellschaftlichen Strömungen beeinflusst wird:

„Entgegen den ökonomischen Determinanten betrieblicher Zeitgestaltung hängen die Arbeitszeitinteressen der Beschäftigten mit dem gesellschaftlichen Wandel zusammen. Für sie stellt sich die Gesellschaft als ein mühsam zu koordinierendes Puzzle verselbständigter Individuen, Organisationen und sozialer Teilsysteme dar, in der es infolge des Verfalls traditioneller Festlegungen, Routinen und Selbstverständlichkeiten nur noch geringe Erwartungssicherheiten gibt [...]. Je mehr diese Entwicklung voranschreitet, desto mehr entwickelt sich das individuelle Leben zu einer 'Mischexistenz' [...] zwischen mehreren gesellschaftlichen Funktionssystemen mit disparaten Relevanzstrukturen und Zeitimperativen.“<sup>15</sup>

Die Koexistenz von divergenten Zeitplänen erfordert ein hohes Maß an Koordination, Synchronisierung und Abstimmung. Zudem muss der Faktor der Beschleunigung beachtet werden. Wie Borscheid in seiner „Kulturgeschichte der Beschleunigung“ zeigen konnte, hat das Wirtschaftswunder in den letzten Jahrzehnten des ausgehenden 20. Jahrhunderts zur Verbreitung des „Beschleunigungsvirus“<sup>16</sup> beigetragen.

In der Weltökonomie ist Geschwindigkeit angesichts steigender Konkurrenz zur treibenden Kraft für zeitgemäßes Management geworden: „Die neuen Speed-Manager fordern Turbo-Innovationen, Turbo-Produktionen, Turbo-Marketing; sie versprechen Wettbewerbsvorteile mit Hilfe von höchster Geschwindigkeit.“<sup>17</sup> Doch längst hat sich das Phänomen der Geschwindigkeit von externen Auslöserinstanzen abgekoppelt und ist in seiner verselbständigten Form zu einer Mischung aus internalisiertem und naturalisiertem Habitus und einer Modeerscheinung geworden. In vielen Berufen hat sich laut Borscheid die „internalisierte Atemlosigkeit“<sup>18</sup> als angesehenes Markenzeichen durchgesetzt und dient als Beleg für moderne Lebensführung. Erzwungene Entschleunigungstendenzen dagegen machen sich in Form von Verkehrsstaus oder, vor allem im Alltag der Arbeitslosen, Kranken und Pflegebedürftigen, als Ermüdungserscheinungen bemerkbar. Als Gegenprogramm zur hektischen Arbeitswelt kann die Suche nach Ausgleich und Verlangsamung des Lebensrhythmus durch Entspannung und Ruhe verstanden werden. Der Zugewinn an individueller Entscheidungsfreiheit führt laut Borscheid zu einer Entstandardisierung und

---

<sup>15</sup> Matthies, Mückenberger, Offe, Peter und Raasch (Hg.), Arbeit 2000, S. 163f.

<sup>16</sup> Peter Borscheid, Das Tempo-Virus. Die Kulturgeschichte der Beschleunigung, Frankfurt a. M./New York 2004, S. 345.

<sup>17</sup> Ebd., S. 347.

<sup>18</sup> Ebd., S. 371. Das „Beschleunigungsvirus“ hat sich der menschlichen Wahrnehmungs- und Verhaltensstrukturen derart bemächtigt, dass Essgewohnheiten, Schlafrhythmen, kommunikatives und sogar kinästhetisches Verhalten von der Lust an und dem Zwang zur Temposteigerung durchdrungen sind. Ungeduld, Hektik, Schnelllebigkeit, Mangel an Ausdauer, beschleunigte Reaktionszeiten ohne Phasen für geistige und affektive Aufarbeitung von Reizen sind Grundzüge eines als zeitgemäß gehaltenen Lebens.

Flexibilisierung von Zeitgestaltung. Kennzeichnend für die postindustrielle Arbeitssituation sind allerdings nicht nur fragmentierte Zeitmaße, sondern auch eine „räumliche Dekonzentration von Erwerbsarbeit“, die sich widerspiegelt in der „Lockerung der Anwesenheitsregelung über ortsdiffuse Neuvernetzungen von Abteilungen und Teams“<sup>19</sup>.

### **1.5. Selbstoptimierung**

Eine Facette, die sich im Zusammenhang mit veränderten Arbeitsformen im postfordistischen Zeitalter profiliert hat, ist die der „Subjektivierung von Arbeit“<sup>20</sup>. Der flexible, neoliberale Kapitalismus setzt Selbstverantwortlichkeit und Selbstverwaltung der Arbeitnehmer/innen voraus. Die Optimierung seiner/ihrer Selbst in Hinblick auf den Arbeitsmarkt erfolgt über Selbststeuerung<sup>21</sup> und Selbstmanagement<sup>22</sup>. Diese Tendenz zur Verwaltung des Selbst sind mit der Gefahr der Überforderung verbunden, da äußere Anforderungen zu eigenen umgedeutet werden. Eine solche Verwischung der Grenzen zwischen Subjekt und Unternehmen oder ihre partielle Verschmelzung zu einer Einheit resultiert darin, dass die unternehmerische Logik auch die Strukturen des Subjekts durchdringt und das Selbstverhältnis reguliert. Die Möglichkeiten der Selbstbestimmung und die Erfahrung einer hochgradigen Selbstständigkeit bergen in sich verschiedene Gefahren. Dazu zählt die permanente Selbstüberforderung mit Erschöpfungszuständen als übliche Folgeerscheinung ebenso wie die Verkennung von Strategien der Selbststeuerung in ihrer Funktion als machtstabilisierende Instrumente auf systemischer Ebene.

### **1.6. Arbeitslosigkeit**

Eine Beschäftigung mit der Arbeitswirklichkeit, wie sie sich seit den 1990er Jahren darbietet, wird das Thema der Arbeitslosigkeit nicht ausklammern können. Durch Ausschluss und Stigmatisierung schrumpft der Lebensbereich von Arbeitslosen drastisch. Die Isolation der Betroffenen wird durch den Abbruch von sozialen Kontakten, die sich im Arbeitsleben entwickelt haben, und durch finanzielle Restriktionen, die eine Teilhabe am gesellschaftlichen Leben verhindern, herbeigeführt. Als Problemgruppe identifiziert, sind Arbeitslose

---

<sup>19</sup> Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt a. M. 1986, S. 225.

<sup>20</sup> Siehe zum Beispiel Manfred Moldaschl und Günther G. Voß (Hg.), Subjektivierung von Arbeit, München und Mehring 2002; Hildegard Maria Nickel und Karin Lohr (Hg.), Subjektivierung von Arbeit. Riskante Chancen, Münster 2005.

<sup>21</sup> Siehe Hans Jürgen Pongratz und Günther Voß (Hg.), Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen, Berlin 2004.

<sup>22</sup> Ulrich Bröckling, Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform, Frankfurt a. M. 2007.

verschiedenen Formen von Stigmatisierung und Kriminalisierung ausgesetzt. Als angeblich unproduktive Mitglieder der Gesellschaft werden Arbeitslose oftmals als parasitäre Elemente behandelt. Die externe, institutionelle Reglementierung ihrer Lebensansprüche entmündigt sie und setzt sie gegenüber dem Staat in ein nicht aufzulösendes Schuldverhältnis. Auf sozialen Abstieg und die damit zusammenhängenden Demütigungserfahrungen reagieren Erwerbslose in vielen Fällen mit psychosomatischen Störungen und neigen zu „risikohafte[m] Gesundheitsverhalten“<sup>23</sup>. In kapitalistischen Gesellschaften, die sich dem Produktions- und Wachstumsprinzip verschrieben haben, werden lediglich monetär erfassbare Leistungen honoriert, so die Meinung des Gesellschaftswissenschaftlers Heintel. Unproduktive, „nicht erwerbsmäßig definierte Tätigkeiten“<sup>24</sup>, aber auch andere, nicht monetarisierbare Verhaltensweisen wie Muße und Nachdenklichkeit werden entwertet und gelten als irrelevant, insofern sie nicht als messbare Leistung verifiziert und verdinglicht werden können.

### **1.7. Geschlechtsspezifische Ungleichheiten**

Gelang es bisher mit gleichstellungspolitischen Maßnahmen die berufliche Geschlechtersegregation einzudämmen, so sind Entgeltungleichheit, die Unterrepräsentation von Frauen in Führungspositionen und eine Regulierung von Arbeitszeiten, die meist zum Nachteil von Frauen ausfällt, Indikatoren für weiterbestehende Geschlechterungleichheiten auf dem deutschen Arbeitsmarkt und in den Betrieben.<sup>25</sup>

Der sich seit den 1970er Jahren abzeichnende Einstieg von meist verheirateten Frauen und Müttern in die Erwerbstätigkeit resultierte nicht mit einer „Angleichung in den Erwerbsformen von Männern und Frauen“<sup>26</sup>, sondern führte sie zu einem beruflichen Engagement in Arbeitsverhältnissen, die auf Teilzeitbasis oder dem Leiharbeitsprinzip beruhen. Diese befristeten Beschäftigungsverhältnisse haben hauptsächlich im Niedriglohnsektor zugenommen und betreffen im stärkeren Maße Frauen als Männer, die sich häufiger als Frauen in verbindlich geregelten Normalarbeitsverhältnissen befinden.<sup>27</sup>

---

<sup>23</sup> Siehe Klaus Grehn, *Arbeitslos in Deutschland. Hilfe für Betroffene. Konzepte für eine andere Politik*, München 1994.

<sup>24</sup> Peter Heintel, *Das Modell der Neuzeit*, in: Global Marshall Plan Initiative (Hg.), *Welt in Balance*, S. 61-81, hier S. 79.

<sup>25</sup> Siehe Juliane Achatz, Miriam Beblo und Elke Wolf, *Berufliche Segregation*, in: Projektgruppe GiB, *Geschlechterungleichheiten im Betrieb*, S. 89-138; Tatjana Fuchs, *Beschäftigungsverhältnisse*; Christina Klenner, Susanne Kohaut, Stephan Höying, *Vollzeit, Teilzeit, Minijobs*, in: Projektgruppe GiB, *Geschlechterungleichheiten im Betrieb*, S. 191-270; Astrid Ziegler, Hermann Gartner und Karin Tondorf, *Entgelt Differenz und Vergütungspraxis*, in: Projektgruppe GiB, *Geschlechterungleichheiten im Betrieb*, S. 271-343; Groß und Winkler, *Queer-| Feministische Praxen in Bewegung*.

<sup>26</sup> Fuchs, *Beschäftigungsverhältnisse*, S. 144.

<sup>27</sup> Ebd.

Arbeitnehmer/innen in prekären Beschäftigungen müssen in der Regel mit einem hohen Unsicherheitspotenzial, mit geringem Einkommen und unzureichenden Absicherungen rechnen, wobei diese Tendenzen in der Privatwirtschaft ausgeprägter sind als im öffentlichen Dienst.

Die neue Konstellation von erwerbstätigen Frauen *und* Männern wirft die Frage nach der Fürsorge für Kinder und alte Menschen auf. Teilzeitarbeit bietet Frauen bisher immer noch die Möglichkeit, familiäre Aufgaben und Berufsleben miteinander zu verbinden. In den letzten Jahren hat sich im Blick auf Kinderbetreuung vor allem unter Männern ein Wandel vollzogen. Versuchen Männer, Beruf, Familie oder privates Leben miteinander zu vereinbaren, entfernt sich dieser Selbstentwurf von dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit. Vielmehr ist

„ihre Anerkennung als ganzer, richtiger Mann [...] gefährdet. In diesem Sinne ist 'Männlichkeit' etwas, das Männer recht schnell verlieren können und immer wieder beweisen müssen. Entsprechend wird etwa einem Leben als Hausmann oder in homosexuellen Partnerschaften die 'Männlichkeit' abgesprochen.“<sup>28</sup>

In Abgrenzung zur hegemonialen Männlichkeit entstehen mittlerweile alternative Identitätskonzepte, wie die der „fürsorglichen Männer“ und der „privilegierten Pioniere“, die prinzipiell gleichstellungsorientiert und aktiv an der Betreuung von Kindern und der Hausarbeit beteiligt sind.<sup>29</sup> Männer, deren Arbeits- und Familienkonzepte von der hegemonialen Männlichkeit abweichen, stoßen ähnlich wie Frauen auf strukturelle Hindernisse in der Arbeitswelt, welche die Verwirklichung von Vereinbarkeit in Bezug auf Familie und Beruf/Karriere erschweren.

### **1.8. Arbeit als Subjekt in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik**

Auf die Relevanz des Themenfeldes der Arbeit und Arbeitslosigkeit für die inhaltliche Programmatik und die ästhetischen Konzepte der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik hat

---

<sup>28</sup> Klenner, Kohaut und Höying, *Vollzeit, Teilzeit, Minijobs*, S. 242f. Zum Konzept hegemonialer Männlichkeit in der Erwerbsarbeit siehe auch Michael Meuser, *Männlichkeit in Bewegung. Zur Aktualität des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit angesichts des Wandels von Erwerbsarbeit*, in: Aulenbacher und Riegraf (Hg.), *Erkenntnis und Methode*, S. 249-265.

<sup>29</sup> Stephan Höying zählt zu den „privilegierten Pionieren“ Männer, die versuchen, Karriere, Kinderbetreuung und Hausarbeit miteinander zu verknüpfen. In der Folge sind sie einer Doppelbelastung ausgesetzt, die üblicherweise für die Situation erwerbstätiger Frauen spezifisch ist. „Fürsorgliche Männer“ ziehen die Kinderbetreuung dem Beruf vor und übernehmen Aufgaben, die bisher als frauentypisch galten. Zudem verwendet er den Begriff „Patchworker“ und bezeichnet damit Singles und Männer, die in homosexuellen Partnerschaften leben. Sie können sich noch in Ausbildung befinden, stehen sie aber im Berufsleben, ist eine prekäre Arbeitssituation bezeichnend für diese Gruppe von Männern. Sowohl „fürsorgliche Männer“ als auch „Patchworker“ genießen kaum soziale Anerkennung für ihr Lebens- und Arbeitsmodell. Vgl. Klenner, Kohaut und Höying, *Vollzeit, Teilzeit, Minijobs*, S. 252-256.

bereits die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Franziska Schöbler in ihrer umfassenden Studie hingewiesen.<sup>30</sup> Schöbler interpretiert die Dramen der 1990er Jahre, in denen Sujets wie Arbeit und Familie verhandelt werden, im Traditionskontext des sozialen Dramas und des Volksstücks.

„Allerdings wird das Genre [des sozialen Dramas; Anm. v. Verf.] an aktuelle ästhetische Konzepte angepasst: durch groteske Überzeichnungen, durch *Trash*-Versionen, durch Anleihen an die schnelllebige Medienästhetik, durch tragikomische Ausdrucksformen.“<sup>31</sup>

Im Wesentlichen wird jedoch die Arbeitslosigkeit als Tragödienstoff dargeboten, da sie sich mit ihrem hochexplosiven Konfliktpotenzial als geeignete Grundlage für die Fiktionalisierung von unerbittlichen Kämpfen um die knapper werdende Ressource Arbeit anbietet. In zeitgenössischen Theatertexten werden Schöbler zufolge die seelischen und körperlichen Störungen und Verbiegungen sowohl der Überarbeiteten vorgeführt, als auch derjenigen, die in Untätigkeit zwangsversetzt wurden. Gemütszustände von Arbeitslosen werden mit ästhetischen Mitteln und oftmals entlang der Scheidewand zwischen Wahnsinn und Vernunft ergründet. Der Theaterwissenschaftler Frei vertritt in dieser Hinsicht die Anschauung, dass die Arbeitslosigkeit in den Dramen der Jahrtausendwende als Sinnbild für gesellschaftliche Heimat- und Ortlosigkeit verwendet wird.<sup>32</sup> Das Figurenpersonal der fiktionalisierten Arbeitswelt wird laut Schöbler durch Vertreter aus dem Dienstleistungssektor erweitert, wie z.B. durch Börsianer oder Manager. Insgesamt lässt sich festhalten, dass sich seit Mitte der 1990er Jahre das flexible, teamfähige und sich selbstverantwortlich organisierende und optimierende Arbeitssubjekt als eine oft bemühte Vorlage für Figurenkonzeptionen im Theater sowie in der Dramatik etabliert. Thematisch kreisen arbeitsbezogene zeitgenössische Theatertexte um die Topoi der Prekarisierung, Flexibilisierung und Globalisierung von Arbeitsverhältnissen. Dieses Spektrum wird jüngst in Gegenwartsdramatik und -theater durch die Fokussierung auf Arbeitsbedingungen im Theater selbst und seine „ökonomischen Strukturen“<sup>33</sup> um einen thematischen Komplex erweitert.

Im so genannten Wirtschafts-drama werden neue Mechanismen von Hegemonialität und Strukturen des ökonomischen Diskurses im globalisierten Wirtschaftsraum entlarvt. Eine ausgesprochene Affinität für Themen aus dem Umkreis Arbeit und Ökonomie lässt sich bei

---

<sup>30</sup> Vgl. Schöbler, *Augen-Blicke*, insbesondere das Kapitel „Soziale Geschichten“, S. 239-309.

<sup>31</sup> Vgl. Franziska Schöbler, *Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama*, Darmstadt 2003, S. 93.

<sup>32</sup> Frei, *Die Rückkehr der Helden*.

<sup>33</sup> Franziska Schöbler, *Das Theater als Börse, Kaufhaus und Bordell. Das Festival *Palast der Projekte**, in: Dies. und Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009, S. 93-114, hier S. 93.

Autor/innen wie zum Beispiel Rolf Hochhuth, Urs Widmer, Dea Loher, Gesine Danckwart, Falk Richter, René Pollesch, Albert Ostermeier, Kathrin Röggla erkennen. Die analytische Präzision, die in der Darstellung globalisierter wirtschaftlicher Bedingungen und prekarisierter Arbeitsverhältnisse im Genre des Wirtschaftsdramas zu beobachten ist, beruht laut Franziska Schöbler und Christine Bähr auf genauen und ausgiebigen Recherchen, die von Autor/innen in Form von Feldforschung unter Anwendung partizipativer Methoden der teilnehmenden Beobachtung durchgeführt werden. Bestandteil dieses ästhetischen Ansatzes, den eine unverkennbare Nähe zum Dokumentartheater auszeichnet, ist es, die Möglichkeiten der Dramatisierung und Theatralisierung des zusammengetragenen empirischen Materials stets mit zu reflektieren. Dabei wird die Frage nach adäquaten Präsentationsformen in Theater und Drama virulent. Neben einer Modifizierung der traditionellen Repräsentationsästhetik eröffnen sich auch andere Zugänge, die Bähr und Schöbler wie folgt beschreiben:

„Das Theater entdeckt sich zunehmend als sozioökonomisches Laboratorium und wendet sich konkreten Lebenserzählungen zu, um diese in 'fiktionaler Authentizität' zu präsentieren. Wirklichkeit wird nicht mimetisch simuliert, sondern die theatrale Fiktionalität mit sozioökonomischen Konkreta überschrieben oder aber es werden soziale Situationen arrangiert, die beispielsweise die Störanfälligkeit der global-medialen Kommunikation erfahrbar machen.“<sup>34</sup>

Im Blick auf dramatische Gestaltungsmöglichkeiten hat eine intensive Beschäftigung mit sozialen Phänomenen im Themenfeld der Arbeit insbesondere Folgen für Figurenkonzeption und Dramenform: „Vielfach kehren die Stücke mit ihrem Fokus auf das Wirtschaftssubjekt als dramatis persona zu narrativ-dramatischen Formen zurück.“<sup>35</sup>

Um die Beschreibung einer Morphologie der Wirtschaftsdramatik bemüht, arbeitet Bernd Blaschke in seiner Untersuchung zu wirtschaftskritischen Gegenwartsstücken thematische und formal-ästhetische Gegensätze heraus, die ihm zufolge das Grundmuster für Figurengestaltung, Sprach- und Themenbehandlung in den Texten bilden. Gegenübergestellt werden in zeitgenössischen Theatertexten meist ein Managerkalkül und Gefühlswelten, die in der Regel das Spektrum der Sehnsucht und Angst sowie Triebstrukturen oder der Polarität von Arbeitslosen und Arbeitssüchtigen umfassen. Bedeutend für die vorliegende Arbeit ist Blaschkes Hinweis auf die Interdependenz zwischen Akkumulationslogik auf der einen Seite und auf der anderen Schwunderscheinungen sowie Schwächeanfälle, die über Körperformen und -bewegungen manifest werden:

„Ein weiteres Oppositionsschema konfrontiert in einigen Theatertexten die Wachstums-

---

<sup>34</sup> Franziska Schöbler und Christine Bähr, Die Entdeckung der „Wirklichkeit“. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater, in: Schöbler und Bähr (Hg.), Ökonomie im Theater, S. 9-20, hier S. 10.

<sup>35</sup> Ebd., S. 10.



und Vergrößerungszwänge des Ökonomiediskurses mit inversen Dynamiken von Körpern, die durch Krankheit und Erschöpfung eher schwinden, schwächeln und zerbrechen, statt zu wachsen und anzuschwellen. Die zwanghaft nach oben gerichteten Kurven der Wirtschaft und ihrer Bilanzen werden durchkreuzt von den Abwärtsbewegungen, den Entropien der kreatürlichen Endlichkeit.<sup>36</sup>

Insgesamt wird der Körper in Stückanalysen tendenziell als Schnittmenge sich überlagernder, meist konfligierender ökonomischer und medialer Diskurse betrachtet, aber auch als ein Phänomen, das auf Grund seiner Eigengesetzlichkeit und biologischen Grenzen, den ökonomischen Machbarkeitsdiskursen und Produktivitätsdiktaten nur bis zu einem gewissen Grade gehorcht. In seiner Körpersymptomatik werden die degenerativen Folgen exzessiv betriebener Flexibilisierung und Optimierung zurückgespiegelt.<sup>37</sup>

Im Folgenden wird jeweils ein Stück der Theaterautorinnen Elfriede Müller, Katharina Tanner und Simone Schneider behandelt. Dabei stehen die Aspekte korporale Präsenz, Performanz und Handlungsmächtigkeit in der Welt der Erwerbstätigen und der vom Arbeitsleben Ausgeschlossenen im Fokus.

---

<sup>36</sup> Bernd Blaschke, „McKinseys Killerkommandos. Subventioniertes Abgruseln“. Kleine Morphologie (Tool Box) zur Darstellung aktueller Wirtschaftsweisen im Theater, in: Schößler und Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater*, S. 209-224, hier S. 213f.

<sup>37</sup> Siehe zum Beispiel Christoph Lepschy und Andrea Zimmermann, *Entzug und Behauptung. Reaktionen auf den Souveränitätsverlust*, in: Schößler und Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater*, S. 71-91; Christine Bähr, *Atemlos. Arbeit und Zeit in Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht**, in: Schößler und Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater*, S. 225-244.

## **2. Arbeitsethos im Wandel**

### **Elfriede Müller: „Die Bergarbeiterinnen“ (1992)**

Dieses Analysekapitel ist in sieben Unterkapitel gegliedert. Der Fokus des ersten Unterkapitels liegt auf der theaterkritischen und literaturwissenschaftlichen Zuordnung des Theatertextes „Die Bergarbeiterinnen“. Im zweiten Unterkapitel werden die Geschichte und das binnenfiktionale Geschehen des Stücks analysiert, während das dritte sich mit der Struktur des Theatertextes befasst. Im vierten Unterkapitel wird die metafiktionale Rahmung der „Bergarbeiterinnen“ erläutert. Im fünften Unterkapitel steht das Staging Body des Stücks im Mittelpunkt, mit Hilfe dessen das In-Szene-Setzen des großväterlichen Normkörpers und der devianten Körperdiskurse im engsten Familienkreis untersucht werden. Das sechste Unterkapitel konzentriert sich einerseits auf Wahrnehmungsmuster, die sich in Abkehr von einer hegemonialen Männlichkeit entwickelt haben, und andererseits auf die in der seitens der Großvater-Figur konstruierten Lebensgeschichte und Arbeitsbiografie ausgeschlossenen Erzählungen, insbesondere der Frauen-Figuren. Das letzte Unterkapitel widmet sich zentralen Momenten der Arbeitsgeschichte der Großvater-Figur, die bis zum Stückende zurückgehalten worden sind.

#### **2.1. Theaterkritische und literaturwissenschaftliche Zuordnung**

Elfriede Müllers Stück „Die Bergarbeiterinnen“ wurde bereits Ende der 1980er Jahre auf deutschsprachigen Bühnen aufgeführt, die Textfassung allerdings erstmals 1992 beim Verlag der Autoren veröffentlicht. Der Theatertext wird, ausgehend vom Veröffentlichungsjahr, der Dramatik der 1990er Jahre zugeordnet, auch wenn die Inszenierungszeit wie auch die Theaterkritiken in das Jahr 1988 fallen.

In der Kritik wird Müllers Stück als ein „Frauenstück“<sup>1</sup>, „Typenkabinett“<sup>2</sup>, „ein breit angelegter Bilderbogen rund um eine junge Frau namens Kali“<sup>3</sup> oder gar als ein „Gruselkabinett eines kleinbürgerlich-bäuerlichen Heldenlebens“<sup>4</sup> beschrieben. Dem Stück werden Merkmale attestiert, die später, in der Dramatik seit den 1990er Jahren, zur gängigen ästhetischen Programmatik gehören, beispielsweise die Verschränkung von volksstückhaften

---

<sup>1</sup> Irene Schulz, Frauen in der Sackgasse, in: Münchner Merkur, 23.2.1988.

<sup>2</sup> Wolfgang Höbel, Menschen ohne Aussicht, in: Süddeutsche Zeitung, 24.2.1988.

<sup>3</sup> Cgb, Heimkehr einer Aussenseiterin, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.2.1988.

<sup>4</sup> Lothar Schmidt-Mühlisch, Schatzgräberei nach den Träumen, in: Die Welt, 24.2.1988.

und realitätsnahen Elementen mit poetisierenden Einlagen.<sup>5</sup> Darüber hinaus wird die Handlungslosigkeit hervorgehoben, eine der zahlreichen Auflösungstendenzen, die im (post)dramatischen Theater weitergeführt und radikalisiert wird, während sie für die Dramatik der 1990er Jahre nicht als konstantes Charakteristikum bestätigt werden kann.<sup>6</sup> Jahre später wird der Müllersche Text von der Literaturwissenschaftlerin Poschmann in ihrer Studie über den „nicht mehr dramatische[n] Theatertext“, der Gruppe von Stücken zugeordnet, in denen ein kritischer Umgang mit der dramatischen Form nachgewiesen werden kann.<sup>7</sup>

Die Verortung des fiktionalen Geschehens in einer ländlichen Gegend, der Rückgriff auf einen saarländischen Dialekt sowie das Verhaltensrepertoire der Figuren sind Merkmale, auf Grund derer das Drama „Die Bergarbeiterinnen“ dem neuen kritischen Volksstück<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Die genannte Verschränkung realisiert Müller, „indem sie der volkstheaterhaften Realität Szenen einer poetischen Vision gegenüberstellt“, so der Theaterkritiker Schmidt-Mühlisch, ebd. Irene Schulz betont, dass die gewählte Kombination von volkstückhaftem Darstellungsmodus und eingeblendeten Traumsequenzen ästhetische Brüche vor allem in der Figurenzeichnung aufweist: „Doch in der Mischung von sogenannten realistischen und traumhaft-assoziiierenden Ebenen des Stücks liegt auch eine Problematik. Überall dort, wo Kali Zeugin ist, beiläufig agieren kann, entstehen verblüffend komische, kritisch volkstückhafte und eindruckliche dramatische Momente; dort aber, wo sie selber zum Mittelpunkt wird, droht eine tieflastige poetisierende Theatralik, die das Scheitern dieser 'Alternativheldin' zu zelebrieren scheint.“ Schulz, Frauen in der Sackgasse.

<sup>6</sup> Darüber, inwieweit die Auflösung auf der Handlungsebene gelingt, ist sich die Kritik nicht einig. Wolfgang Höbel beispielsweise wendet ein: „Elfriede Müller [...] will keine Entwicklung vorführen, keine Geschichten erzählen. Sie spricht von der weiblichen Tendenz, Dramaturgien aufzulösen, und nennt dies den 'Versuch, ins sichere Chaos eine unsichtbare Ordnung zu bringen.' Ihr Verfahren, Traumsequenzen, Monologe, absurde Zwischenspiele aneinander zu reihen, ist kurzweilig.“ Höbel, Menschen ohne Aussicht. In der Neuen Zürcher Zeitung wird die Handlungslosigkeit in Verbindung gebracht mit der im Text dominierenden Perspektive der Figur Kali. Im Vordergrund des Stückes stünde das die Sicht der anderen Figuren lenkende Erleben und die Wahrnehmung von Kali: „Was sie [...] erlebt, wird nicht in einer bestimmten Handlung aufgezeigt, sondern als kaleidoskopartiges Gefüge aus vielen Einzelbeobachtungen.“ Cgb, Heimkehr einer Aussenseiterin. Cornelia Ueding wirft Müller „dramaturgische Ungeschicklichkeit“ vor, weil „[d]ie bedeutungsschweren Bilder [...] einen poetischen Schwebezustand zwischen Traum und Wirklichkeit, Konflikten und wortlosem Einverständnis unter den Figuren [suggerieren], den die Dialoge nicht einlösen.“ Cornelia Ueding, Bedeutungsschwer, in: Frankfurter Rundschau, 11.4.1988. Sabine Sütterlin vermisst in dem fragmentierten Plot ein bündelndes Stückzentrum: „Das Produkt allerdings weist fast alle Fehler auf, die ein Stück haben kann: Dramaturgisch fällt es in unendlich viele Splitter auseinander, unter denen durchaus auch gelungene sind, die insgesamt eher ablenken als fokussieren. [...] Viel zu viele Personen, deren Beziehungen oft nur verschwommen zu erkennen sind, treten auf.“ Sabine Sütterlin, Und Kali springt von Welt zu Welt, in: Weltwoche, 25.2.1988. Auffallend ist, dass das Aufbrechen einer linearen Handlungslinie als Charakteristikum einer feministischen Ästhetik gedeutet wird: „Hinzu kommt in dieser unklar strukturierten Aneinanderreihung von Sequenzen das Bedürfnis der Autorin, sich im Zeitgeist der mystisch veranlagten neuen Frauenbewegung zu behaupten, die nicht nur die vorgeprägte (männliche) Dramaturgie auflösen, sondern Bilder und Sprachgeschmack aufbrechen will.“ Peter Burri, Heimatlos in der Heimat, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.2.1988.

<sup>7</sup> Vgl. Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext. Einen kritischen Umgang mit der dramatischen Form in Müllers Stück „Die Bergarbeiterinnen“ führt Poschmann auf die Tatsache zurück, dass Müller die Fiktionsebene mit einer „überreale[n] Ebene“ verschränkt: „Allerdings wird [...] der eigentlichen narrativ-figurativen Fiktionsebene eine zweite, 'überreale' Ebene aus Traumszenen zur Seite gestellt, die im Stückverlauf zunehmend an Autonomie gewinnt.“ Die metatheatralen Codes, die in binnenfiktionalen Ereignissen eindringen, werden laut Poschmann dadurch motiviert, dass Kali als Schauspielerin auftritt. Ein weiterer Hinweis, dass die dramatische Form kritisch genutzt wird, sei der Verzicht, eine Fabel zu erzählen. Produziert werde im Text dagegen „ein perspektivisch gebrochenes 'Zeitbild'“. Ebd., S. 100-103.

<sup>8</sup> Über die neuen kritischen Volksstücke der sechziger und siebziger Jahre hält Eva Kormann fest:

zugeordnet werden kann. Die genrespezifische Grundierung der Figuren wird im Müllerschen Text erkennbar in der Anwendung von brachialer Gewalt und Erpressungsmethoden, der Neigung zur Verleumdung, dem Ausbruch von Schadenfreude und der Reduktion des Sexualverhaltens auf Triebhaftigkeit. Hinsichtlich der Sprachbehandlung ist festzustellen, dass Müller den Dialekt nicht, im Gegensatz zu Autorinnen wie Kerstin Specht oder Katharina Tanner, zu einer Kunstsprache formt. Zugleich ist der Dialekt nicht die maßgebende Vorlage für die Ausgestaltung der Figurensprache, wie dies beispielsweise bezeichnend ist für Melanie Gieschens Volksstück „Gnadenlos“. Vor allem sind es die zahlreichen lyrischen Sprechleinlagen, durch welche die Dominanz einer an den saarländischen Dialekt angelehnten Figurenrede verhindert wird. Die Sprache des Volksstücks zeichnet sich im Wesentlichen durch eine ausgeprägte Körperbezogenheit aus, ein Stilmittel, das allerdings in „Die Bergarbeiterinnen“ auffällig sparsam eingesetzt wird, wie dies anhand der Textanalyse noch gezeigt wird.

## 2.2. Zu Geschichte und Geschehen

Das Geschehen des Dramentextes verlegt Müller in die ländliche Region im Grenzbereich zwischen Saarland und Frankreich. Das landwirtschaftliche Anwesen, der Steinberg, dessen Gründer die Großvater-Figur Nickel Meier ist, befindet sich in Saarlouis. Vorangestellt wird der Geschichte ein selbstreferenzieller und dem Geschehen vorgreifender Kommentar der Autorin, der in die Ortsangaben eingefügt ist: „Es ist eine Welt, in der Idylle möglich wäre“ (S. 8)<sup>9</sup>. Mit dieser nicht näher spezifizierten und als spannungsweckendes Mittel eingesetzten Behauptung wird schon vor Beginn der Geschichte eine Spannung zwischen Möglichem und Wirklichem erzeugt und damit eine getrübe Stimmungslage angekündigt.

Das Figurenpersonal des Stücks, auf dem der Hauptfokus liegt, besteht aus Vertreter/innen dreier Generationen, die alle, mit Ausnahme der Enkelin-Figur Kali, den Gutshof bewohnen. Kali lebt in Frankfurt, wo sie als Schauspielerin tätig ist. Ihre Reise auf

---

„Durchschaubar und überschaubar sind auch die Geschichten und die Räume. Da das Leben auf dem Land übersichtlicher erscheint als das in der Stadt, dominieren in den Volksstücken dörfliche, klein- oder vorstädtische Strukturen. Und da sich in kleinräumigen Beziehungsmustern der autoritäre Charakter leichter enthüllen läßt als wirtschaftliche Zwänge und machtpolitische Hierarchien, kann man in manchen Volksstücken tatsächlich 'intensive Bildreporte über Entwicklungsrückstände, über archaische Reste in der modernen Industriegesellschaft' finden.“ Diese Spezifika können durchaus auch in volksstücknahen Theatertexten der 1990er Jahre nachgewiesen werden. Eva Kormann, Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik, in: Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.), Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück, Tübingen 1992, S. 101-106, hier S. 105.

<sup>9</sup> Elfriede Müller, Die Bergarbeiterinnen, in: Dies., Die Bergarbeiterinnen. Goldener Oktober. Zwei Stücke, Frankfurt a. M. 1992. *Im Fließtext wird das Stück im Folgenden nur mit Seitenangabe zitiert; das Gleiche gilt, sofern der Bezug zum Stück sich eindeutig ergibt, für die Fußnoten.*

das großväterliche Gut markiert den Beginn der Geschichte. Der kurz bevorstehenden Diamant-Hochzeit der Großeltern sehen die anderen Familienmitglieder mit Besorgnis entgegen, da sie das vorzeitige Ableben der Großmutter fürchten<sup>10</sup> oder das Fest vom streitsüchtigen und jähzornigen Großvater verdorben werden könnte. Zudem lässt das Wissen, dass die Ehe eine unglückliche war, kaum Freude aufkommen.<sup>11</sup>

Die Geschichte besteht aus einem Reigen von Situationsbeschreibungen, in denen verschiedene Dilemmata figurenperspektivisch variiert werden: Entscheidungen zwischen Bleiben und Gehen, ein Leben zwischen Elend und Sehnsucht sowie die Trauer um „verflossene [...] Möglichkeiten“ (S. 79) werden im Text mehrfach thematisiert. Zugrunde liegt nicht das Prinzip einer stringenten Handlungsentwicklung, sondern die Geschichte ist primär auf die Darstellung von Abläufen und auf spezifische Lebenssituationen und ihre Unveränderbarkeit hin funktionalisiert. Die einzige Handlung im Text, die im Pfisterschen Sinne eine deutlich erkennbar veränderte Situation herbeiführt<sup>12</sup>, ist die Vergiftung des Großvaters durch seine Frau. Dieser überraschende Wendepunkt markiert das Ende der Geschichte. Szenenübergreifende Bezugsgrößen und verknüpfende Elemente sind für die meisten szenisch präsentierten und narrativ vermittelten Situationen die Großvater- wie auch die Kali-Figur. In dem von der Großvater-Figur verkörperten Arbeitsethos werden Kriterien wie Erfolg, Ausdauer, Ehrgeiz und Effizienz zum allgemein verbindlichen Maßstab erhoben. Das von dem großväterlichen Arbeitsethos ausgehende Körperkonzept setzt einen leistungsstarken, kräftigen und gesunden Körper voraus. An diesem Körperbild drohen die Figuren zu zerbrechen. In verschiedenen Szenen des Textes werden an den Figurenkörpern der Familienmitglieder die schädlichen Folgen und schließlich das Scheitern dieses vom Großvater propagierten Arbeits- und Körperkonzepts vorgeführt. Die Demontage des großväterlichen Vitalitätskonzeptes erfolgt primär über den Krankheitsdiskurs.

### **2.3. Zur Struktur**

Das Stück „Die Bergarbeiterinnen“ ist in 16 Szenen gegliedert, die dem Prinzip der Sukzession folgen. Die Chronologie des Geschehens wird nicht konsequent durchgehalten. Die zu Stückbeginn von der Großmutter vorgetragene Sage vom weißen Hirschen fungiert als

---

<sup>10</sup> Auf den sich verschlechternden Gesundheitszustand der Großmutter Adele reagiert ihre Schwiegertochter mit der Frage: „Du willst doch net noch schlapp machen so kurz vor deiner diamantenen Hochzeit?“ (S. 20).

<sup>11</sup> Als die Schwiegertochter Sonja die Großmutter bittet, bei ihr und ihrem Mann Heinrich zu bleiben, um sie vor den Boshaftigkeiten des Großvaters zu schützen, erwidert Adele: „Das kann ich doch nicht machen. Er braucht mich doch, solange et noch geht. Es war ja nicht nur schlimm. Oh, es wird immer schlimmer“ (S. 23).

<sup>12</sup> Siehe Pfister, Drama, S. 269f.

metafiktionale Rahmung der Geschichte. Dieses metafiktionale Element kann zugleich als ein von der Großmutter-Figur suggeriertes Deutungsmuster für die gesamte Geschichte betrachtet werden. Nach der Präsentation der Sage in der ersten Szene, die als Warnung vor Größenwahn und Verblendung dienen soll, folgt in der zweiten Szene die selbstgefällige Selbst-Inszenierung des Großvaters. Durch diese metaphorische Verklammerung der ersten beiden Szenen, wird das Selbst-Bild des Großvaters in der Perspektive seiner Frau mit der Sagenfigur des wilden Ritters Maldix analogisiert, dem rückwirkend Größenwahn und Verblendung attestiert wird. Nähere Ausführungen zur Sage und der Selbst-Inszenierung des Großvaters Nickel werden in den nachstehenden beiden Unterkapiteln dargeboten. Ein weiterer chronologischer Bruch auf der Ebene des Binnengeschehens wird in den halluzinatorischen Dialogszenen der Schauspielerin-Figur Kali vollzogen, in denen vor allem der die Lebenssituation der Ehepaare bestimmende Grundkonflikt in verknappter Form gespiegelt wird.

Wird die Struktur des Textes mit Blick auf den Körperleib untersucht, so ergibt sich aus dieser Fragestellung zunächst der Befund, dass dieser im Stück nur partiell als Strukturierungsprinzip eingesetzt wird. Der Körperleib fungiert als Segmentierungsmittel der Szene, wenn beispielsweise die Auftritte von männlichen Figuren bzw. ihre Präsenz eine „atmosphärische Veränderung“<sup>13</sup> oder eine „thematische Umakzentuierung“<sup>14</sup> verursachen. Einen Kommunikationsabbruch signalisieren in der Regel die abrupten Abgänge der Großvater-Figur, da seine Anwesenheit häufig zu Streitfällen führt, in denen er sich in seiner Autorität angegriffen sieht. Die impulsiven Abbrüche verweisen auf Intoleranz und Uneinsichtigkeit als Verhaltensmuster und Haltungen, die manifest werden, sobald die Rolle als Oberhaupt infrage gestellt wird.<sup>15</sup>

Die Präsenz der Kali-Figur wiederum ist auf der affektiven Ebene der Figuren positiv konnotiert, da ihr Umgang mit den anderen Figuren Affektmomente der Freude auslöst. Als Ausdruck der Freude wird im Nebentext das Lachen der Figuren angedeutet. Demzufolge dienen in den Kali-Szenen Lachsequenzen häufig als Segmentierungseinheiten. Die Fragilität dieser Augenblicke der Ausgelassenheit und Freude wird stets durch die jähren Stimmungsumschwünge verdeutlicht, die, wie schon bemerkt wurde, durch die Auftritte

---

<sup>13</sup> Ebd., S. 318.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Zur Illustration soll eine Passage aus der vierten Szene angeführt werden. Nachdem der Großvater einen aus der Sicht der umstehenden Figuren unberechtigten Vorwurf gegenüber seiner Frau äußert, kündigt er in einem Wutausbruch seinem Sohn und seiner Schwiegertochter einen endgültigen Abbruch von Kommunikation an, den er allerdings im weiteren Verlauf zurück nimmt: „DER ALTE: Ich werde euer Haus nie wieder betreten. Ihr seid gestorben. Ich bin das Oberhaupt. Ich werde euch lehren... *Er geht ab*“ (S. 22).

zumeist der Männer-Figuren motiviert werden.<sup>16</sup> Die genannten Einschnitte auf der Strukturebene haben stets einen direkten Bezug zu der Geschehensebene. Sind Abgänge Segmenteinheiten, die lediglich das Ende einer Szene signalisieren, sind sie auf der Ebene des Binnengeschehens nicht bedeutungstragend.

Da für eine körperleibzentrierte Untersuchung die zu Beginn des Unterkapitels erwähnte metafiktionale Rahmung durch die Sage vom weißen Hirsch einen wichtigen Bezugspunkt bildet, soll dieses strukturelle Moment im folgenden Unterkapitel beleuchtet werden.

#### 2.4. Metafiktionaler Auftakt

Die Sage vom weißen Hirschen wird, folgt man/frau dem Nebentext, „[i]rgendwo und ungesehen“ (S. 9) von der Großmutter Adele erzählt. Orts- und Zeitangabe zur großmütterlichen Narration bleiben daher unbestimmt. Es scheint nahe liegend, dieses im Verborgenen stattfindende Erzählen als eine Allusion auf die marginalisierte Position und „Ortlosigkeit“ von Frauen in Gesellschaft und Kultur zu deuten. Das Erzählen ist in dieser Szene dialogisch strukturiert, da in die Redesequenzen der Großmutter Sprechleinlagen der Enkelin eingewoben werden. Dieser dialogische Zugang kontrastiert, wie noch gezeigt wird (vgl. 2.5.1.), mit dem demonstrativen, monologischen Erzählgestus des Großvaters.

Im Mittelpunkt der mittelalterlichen Sage steht die Gestalt eines 'gottlosen' Ritters, der sich, das sonntägliche Ruhegebot unbedacht missachtend, auf die Jagd begibt. Um ein mögliches Unheil abzuwenden und auf eine Umkehr des übermütigen Sohnes hoffend, „betete [die Mutter; Anm. v. Verf.] jeden Tag in der Kapelle für ihren verlorenen Sohn, unter vielen Tränen um Vergebung bittend, wie das halt so ist“ (S. 9). Eines Tages jagte der Sohn einem weißen Hirschen mit goldenem Geweih nach. „[D]er Ritter trieb sein Pferd dem wunderbaren Tier hinterher, um es zu erlegen“ (ebd.), der Hirsch aber sprang die Klippen hinab. Der Ritter folgte ihm und verunglückte tödlich. Während die Leiche des Ritters geborgen werden konnte, waren die Spuren des weißen Hirschen verschwunden. In der Sage symbolisiert der weiße Hirsch den Heiligen Geist.

---

<sup>16</sup> Wie Müller die Relationierung von Präsenz und Affektsteuerung als dramaturgisches Prinzip nutzt, kann an einer Sequenz der dritten Szene veranschaulicht werden. Vor ihrer Schwester Margit und deren Kind ahmt Kali verschiedene Tiere nach. Im Nebentext wird mehrfach auf das Lachen der Zuschauer/innen verwiesen. Mit Gerolds Ankunft, Margits Ehemann, schlägt die Stimmung um: „*Alle lachen. Gerold kommt. / GEROLD: In känem Haus is so en Gegacker wie hier. / MARGIT: Bescht du extra komm, um mir das zu sagen? / GEROLD: Ich han den Trockner ausgemacht. [...] Er geht. Pause. Margit und Kali schauen sich an. Schulterzucken*“ (S. 16). In der patriarchalen Ordnung werden Spiel und Vergnügen als minderwertiger Zeitvertreib beurteilt, der lediglich von den zu verrichtenden Hausarbeiten ablenkt und somit die Festlegung der Geschlechterrollen stört.

Die metafiktionale Ebene, auf der die Sage angesiedelt ist, wird mit der primären Fiktionsebene, dem Binnengeschehen also, über einen deutlich erkennbaren Satz an Motiven und einer hybriden Erzählstruktur korreliert. Die in der Sage anklingenden Motive der Hybris und der Verblendung sowie die Sprung- und Jagdmetaphorik durchziehen das gesamte Stück. Dabei wird über diese Stilmomente das spannungsreiche Verhältnis zwischen der Großvater-Figur und den anderen Familienmitgliedern angedeutet. In der Gegenüberstellung des Jagd- und des Sprungmotivs wird ein „bewegtes“ Bild entworfen, das als Kontrastfolie zu den auf dem Steinberg lebenden Figuren fungiert, denn „alle diese 'Bergarbeiterinnen' sitzen einstweilen im 'Stollen' fest, jede in ihrer eigenen Sackgasse.“<sup>17</sup> Diese Bildpaarung von Sprung und Lähmung bildet neben dem Krankheitsdiskurs für das Extrapolieren der Körperleib-Ästhetik im hier behandelten Theatertext einen wichtigen Anhaltspunkt.

Die hybride Struktur der Eingangspassage zeigt sich im Ineinandergreifen des großmütterlichen Erzählens und Kalis Monolog, wodurch die Monologstruktur zugunsten eines duologen Sprechens aufgebrochen wird. Durch die Verschränkung von erzählter mythischer Welt und Bühnengeschehen wird das Fortbestehen bestimmter Verhaltensmuster und Konfliktkonstellationen suggeriert. Während die Großmutter vom Sprung des Hirschen berichtet, wird anhand Kalis eingeschobener Monolog-Einheit deutlich, dass sie sich von der Flucht aus Frankfurt einen Absprung in ein neues Leben erhofft:

„KALI: Ich fahre. / ADELE: Aber Ritter Maldix jagte mit heißem Blut – / KALI: Auf der Stirn – ADELE: einem weißen Hirsch nach, mit goldenem Geweih. Der Rappen des Ritters geiferte und scheute, – / KALI: ein harter Kuß. / ADELE: so sagt man, aber der Ritter trieb sein Pferd dem wundersamen Tier hinterher, um es zu erlegen. Da sprang der Hirsch – KALI: Im Flug wird die Sehnsucht – ADELE: die schroffe Klippe hinab – KALI: zur Freiheit“ (S. 9).

Der Sprung in die Freiheit bedeutet für Kali auch ein Ende ihrer Flucht: „Heut Nacht – [...] beende ich die Flucht“ (S. 10).

## **2.5. Das Staging Body auf Familienbühnen**

Dem Staging Body des Müllerschen Dramas liegt eine hierarchische Struktur zugrunde, die sich aus der patriarchalischen Familienordnung ergibt. Demzufolge wird der Patriarchenkörper als Norm-Instanz der Familiengemeinschaft gesetzt. Ihm werden Figuren-Körper gegenübergestellt, die entweder am aufgezwungenen Arbeitspensum erkranken und damit am großväterlichen Vitalitätskonzept scheitern oder sich an alternativen Konzepten ausrichten. Die Spannung zwischen Normkörper und den devianten Körpern entspricht jener

---

<sup>17</sup> Irene Schulz, *Frauen in der Sackgasse*.



zwischen einer zunächst nicht aufhebbar scheinenden Bindung an den Patriarchen und der nicht eingelösten Sehnsucht, sich von ihm zu befreien. Die Relationierung der Figuren zueinander über diese paradoxe Kopplung von Bindekraft und Sehnsucht nach Freiheit wird in den Äußerungen und Reflexionen der Figuren über die Sprungmetaphorik angedeutet.

Die Kulisse für das Staging der Figuren-Körper ist der Gutshof einer in der saarländischen Provinz lebenden Dorffamilie. Familienbühnen sind Orte, an denen sich kultur-, berufs- und familienspezifische Muster von Kollektiv- sowie Individualidentitäten gegenseitig durchdringen. Sie sind Konfigurationen, an denen sich Hierarchisierungsprozesse gesellschaftlich sedimentierter Identitäten, aber auch Auflösungstendenzen ablesen lassen. Am Figurenensemble einer Dorffamilie können Effekte generationsübergreifenden gesellschaftlichen Wandels exemplifiziert werden. Vor dem Hintergrund einer körperleib-orientierten Analysestrategie ließe sich behaupten, dass anhand der drei Generationen der Familie Meier der politische und geschichtliche Wandel auch am Verhältnis zum Körper abgelesen werden kann. Dieses Selbstverhältnis bestimmt sich im besonderen Maße über die Funktion des Körpers als Arbeitsinstrument. Ein neu etabliertes Weltbild, gängige gesellschaftliche Normen und politische Überzeugungen finden ihren Niederschlag auch in den jeweiligen Körperkonzepten. „An der Art seiner [gemeint ist der Körper; Anm. v. Verf.] Wahrnehmung, Konzeptualisierung und Darstellung in verschiedenen Wissenschaften, Künsten und Medien lassen sich Veränderungen von Denksystemen, Wissensformen, Sprach- und Wirklichkeitsbegriffen und solchen des Menschenbildes aufzeigen.“<sup>18</sup>

Die Müllersche Körperleib-Ästhetik, in der die Kategorien Körper und Arbeit korreliert werden, zielt nicht darauf ab, den Körper in Arbeitsprozessen oder im beruflichen Arbeitskontext vorzuführen. Ausgangspunkt des ästhetischen Anliegens sind die Thematisierung des Arbeitsethos, die Vermittlung von Körperbildern und die Darstellung der Verhältnisse zwischen Körperleib und Arbeit, die figurenperspektivisch gebrochen sind.

Da Müller die Thematisierung von Arbeit im familiären Umfeld erfolgen lässt, gelingt es ihr, das Weiterwirken des auf Leistung und Effizienz beruhenden Arbeitsethos in der Familiengemeinschaft aufzuzeigen.

---

<sup>18</sup> Vgl. Henriette Herwig (Hg.), *Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte*, Freiburg i. B./Berlin 2005, S. 7.

### 2.5.1. Der normative Arbeitskörper

Das normative Körperkonzept und das großväterliche Arbeitsethos werden in Kombination von Selbst-Inszenierung und pathetisch aufgeladenem Erzählgestus in der zweiten Szene vermittelt. Das duologe Sprechen von Enkelin- und Großmutter-Figuren in der Eingangsszene wird folglich vom monologischen Erzählstil des „Alten“ abgelöst.

Die Erzählsituation bettet Müller in einen vorindustriell anmutenden Arbeitskontext ein. Laut Nebentext führt die Großvater-Figur eine „altmodische[...] Sense“ (S. 10) mit sich. Das Arbeitsinstrument verweist zwar auf eine Arbeitssituation, das Verrichten der Arbeit selbst bleibt im Text unerwähnt. Der Fokus liegt auf der Erzählung, in der die Arbeitsbiografie des Großvaters und die Gründungsgeschichte des Steinbergs vor einem Pastor und zwei älteren Dorfbewohnern vorgetragen wird. Den Ausführungen zufolge war das Dasein des Großvaters um die Jahrhundertwende von schwerer körperlicher Arbeit geprägt. Als sich die Nickel-Figur auf dem Bergplateau hinter Saarlouis niederlässt, besteht die Gegend vornehmlich aus unfruchtbarem Land:

„Das war eine Wildnis, bevor ich meinen Fuß hierher gesetzt und mit unermüdlicher Kraft Tag für Tag gerodet und geackert habe. [...] Ich habe mit viel Nichts angefangen und der Wildnis Meter für Meter fruchtbaren Boden abgerungen. Ich habe meinen Söhnen und Enkeln und Urenkeln eine gute Zukunft hinterlassen, und da ist niemand, der mir nicht Dank und Ehre schuldig wäre“ (S. 11).

In der Hinterlassenschaft für die Nachkommen birgt sich, so eine Interpretationsmöglichkeit, auch die ethische Dimension der großväterlichen Arbeitsideologie, und zugleich die Erwartung, als Gegenleistung Dankbarkeit und Hochachtung zu erhalten. Des Weiteren wird in der Narration die eigene gesundheitliche Robustheit am vorzeitigen Tod der Altersgenossen und einstigen Arbeitskollegen illustriert, die an Lungenpest starben, da sie als Arbeiter der Benzolfabrik giftigen Gasen schutzlos ausgeliefert waren. Für die Begründung des eigenen Überlebens wird auf die Meinung eines Fachkundigen zurückgegriffen, des Dorfarztes nämlich: „Herr Meier, das ist wegen der gesunden Luft da oben, das ist, weil sie nach der Arbeit da oben so schwer körperlich arbeiten, das putzt die Lungen“ (S. 12).

Die Strebbarkeit des „Alten“ wird am steilen Karriereverlauf verdeutlicht. Vom einfachen Arbeiter steigt er zum Vorsteher der Benzolfabrik auf. Diese „Heldensage“ der Nickel-Figur wird gleich zu Beginn des Stücks zweifach demontiert. Neben der schon erwähnten Sage vom weißen Hirschen ist es der Pastoren-Kommentar, den Müller unmittelbar nach den großväterlichen Vortrag platziert: „PASTOR: Ja, schwätzen konnt der Opa Nickel immer“ (S. 14). Die Geschichte wird in dieser lapidaren Bemerkung einerseits als Fiktion

entlarvt, andererseits wird der Heldengestus durch den Verweis auf seine Belanglosigkeit depotenziert.

Der eigene Körper wird in der Erzählung des Großvaters hauptsächlich als Arbeitsinstrument erkannt und eingesetzt. Definiert wird der Körper über Stärke, Kraft, Ausdauer und Gesundheit. Zudem wird er für Arbeitszwecke instrumentalisiert. Markenzeichen dieses Arbeitskörpers ist seine, nach Selbstaussage, aus eiserner Willenskraft entspringende 'Übermensch'-Vitalität. Anzeichen von Schwäche und Gebrechlichkeit werden von der Großvater-Figur verachtet und verdrängt. Muße, Langsamkeit, Nachdenklichkeit und „andere [...] unproduktive Verhaltensformen“<sup>19</sup> werden entwertet. Demzufolge werden beispielsweise Obdachlose als „Lumpenpack“ (S. 14) beschimpft und als die Verkörperung von Faulheit und Parasitismus angesehen.

In den Schilderungen des Großvaters werden Körperbild, Arbeitskonzept und Körperrealität bruchlos zu einer Einheit zusammengefügt. Die in dem Körperbild kolportierte Intaktheit und als unbegrenzt dargestellte Körperkraft entspricht nicht der Begrenztheit des eigenen Körpers. Diese narrativen Verzerrungen wird am Stückende die Großmutter in ihrer komplementär angelegten Geschichte aufdecken. Auffallend ist zudem, dass in der großväterlichen Körperkonstruktion die leibliche Dimension ausgeklammert wird. Unerwähnt bleibt beispielsweise, welche körper- und leiblichen Empfindungen und Sensationen durch schwere Körperarbeit ausgelöst worden sind. Der Körperleib als „synergisches Ganzes“<sup>20</sup> verweist auf die Interrelationen zwischen Empfindung, Wahrnehmung, Motorik und Bewusstsein. In der großväterlichen Narration gerät ausschließlich die Relation zwischen Willen und Körper in den Fokus, die affektiven Bezüge sind gekappt. Die leibliche Dimension der Nickel-Figur markiert in der Erzählung auf Grund fehlender Bezüge zwischen Affekten und anderen korporalen Aspekten eine Leerstelle. Da diese Relationen erst im Schlussteil des Textes offengelegt werden, werde ich auf ihre Relevanz für das Stück im letzten Unterkapitel eingehen.

In Bezug auf das großväterliche Körperkonzept soll noch der Aspekt der Grenzen angesprochen werden, der mit dem Begriff der „exzentrischen Positionalität“ (Plessner) näher erläutert werden kann. Es ist die exzentrische Positionalität, die es dem Ich ermöglicht, seine eigenen Grenzen wahrzunehmen, sie zu reflektieren und zu vermitteln wie auch in ein Verhältnis zu ihnen zu treten. In diesem Kontext nimmt die Nickel-Figur jedoch eine Entgrenzung vor („mit unermüdlicher Kraft“, S. 11, „Ich war niemals krank“, S. 14), indem er

<sup>19</sup> Heintel, Das Modell der Neuzeit, S. 79.

<sup>20</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 366.

die eigenen Grenzen ignoriert und auch den anderen nicht mitteilt.

Im Familienkreis fungiert der Großvater als Dreh- und Angelpunkt des familiären Karussells. Die Sage und die darauf folgende Autodeskription des „Alten“ stehen in einem engen Zusammenhang zueinander, denn im Sprung des Hirschen leuchten die Emanzipationsversuche der anderen Familienmitglieder vom großväterlichen, patriarchalen Weltbild und dem damit verbundenen Körperbild auf. Der Großvater verkörpert das Arbeitsmodell und eine daran angelehnte Haltung (im doppelten Wortsinne) einer ganzen Generation. Die sich in einer postfordistischen und postindustriellen Gesellschaft abzeichnenden Tendenzen und Veränderungen, die zu einer Dehomogenisierung des intakt geglaubten Arbeitskörpers führen, treten in den Lebens- und Körperkonzepten des restlichen Figurenpersonals in Erscheinung. Die sich zwischen dem normativen Arbeitskörper und den devianten Körpermodellen ergebenden Relationen bilden kleinere Spannungsbögen, auf denen das gesamte Stück aufgebaut ist. Das verknüpfende und strukturbildende Element der einzelnen Lebens- und Körpergeschichten ist die Schauspielerin Kali.

### **2.5.2. Body Options**

Die vom Normkörper des Alten ausgeblendeten körperleiblichen Manifestationen kehren in den Körperkonzepten der Nachfahren wieder. Krankheit, Lust und Müßiggang sind einige der Topoi, die in den korporalen Widerstandsarten Eingang finden. Werden überkommene Verhaltensmuster weitergeführt, so, um an ihnen den Riss in der patriarchalen Ordnung sichtbar zu machen. Die Suche nach alternativen Konzepten wird von Müller nicht idealisiert, sondern in ihrer zeitbedingten Notwendigkeit und mit ihren Schattenseiten gezeigt. Dem Vitalitätskonzept des Großvaters werden also kränkelnde Körper entgegengesetzt, wobei Anklänge an die Ästhetisierung von Krankheit und Todessehnsucht in der Kunst und Literatur der Jahrhundertwende nicht zu übersehen sind. Die dargebotene Vielfalt von devianten Körperkonzepten könnte auch mit dem von Angerer geprägten Begriff der *body options* umschrieben werden, deren genauere Betrachtung im folgenden Unterkapitel erfolgt.<sup>21</sup>

#### *Krankheitsdiskurse und Widerstandsformen*

Den Krankheitsdiskurs arbeitet Müller am präzisesten an der Sohn-Figur aus. Die Äußerungen dieser Figur gruppieren sich thematisch um die übermächtige Vatergestalt und den eigenen Krankheits- und Gemütszustand. Das Verhältnis des Sohnes Heinrich zum Vater

---

<sup>21</sup> Vgl. Kapitel I, 4.3.3. sowie Angerer, *body options*.

konzipiert Müller als höchst ambivalentes, indem sie es zwischen Aversion, Faszination und Neid oszillieren lässt. Die väterliche Macht wird zwar in karnevalistischer Manier<sup>22</sup>, in ironischen Wendungen<sup>23</sup> und durch abschätzende Namensgebung<sup>24</sup> demontiert; in der als Spott verkappten Bewunderung für den kraftvollen und robusten Körper des Vaters wird dieser jedoch abermals als unerreichbarer Maßstab postuliert:

„Er wollt schon widder streiten wegen dem Rechen. Und dann rescht er sich auf, am liebsten würd der bis auf das Dach springen. Un das Schlimmschte is, der käm noch hoch. Wenn mir mit dem die Knochen tauschen könnten, dann hätten mir gudd getauscht“ (S. 18).

Ließ Müller die Vater-Figur sich noch in einer „großen Erzählung“ stilisieren, in der durch ein mit Pathos vermitteltes, idealisiertes Selbst- und Körper-Bild der Anschein von Kohärenz gewahrt werden soll, so führt sie an der Sohn-Figur das Misslingen der großen Erzählgeste vor. Stellt der Vater eine ästhetisierte Form des Konzeptes der hegemonialen Männlichkeit dar, so könnte die Sohn-Figur durchaus als *l'homme fragile* gedeutet werden (vgl. I, 2.4.). In der Sohn-Figur verschränkt Müller einen Krankheits- mit einem Empfindsamkeitsdiskurs, die beide ironisch gebrochen sind. Äußerungen, die sich auf einen Krankheitszustand oder eine Überempfindlichkeit beziehen, beinhalten Ausrufe des Ekels, Verweise auf als unangenehm empfundene Außenreize („Bäh, was für ein Qualm“, S. 47). Schon die Erwähnung des Vaters verursacht bei Heinrich Luftnot:

„Ich kann aach net machen, was mir Spaß macht. Ich könnt aach den ganzen Mist in den Rhein scheißen, samt unserem Oberidioten hier. Mein Luft wird immer schlimmer, un mein Buckel, oh... hau mal da drauf, oh“ (S. 17).

Anders als bei der Vater-Figur sind es das leibliche Spüren wie auch Empfindungen, über welche Heinrich innere Regungen auszudrücken vermag. Allerdings entwirft Müller an der Heinrich-Figur eine Krankheitsästhetik, die zwischen Ernst, Spiel bzw. Maskerade changiert: „Bäh, wir kriegen anders Wedder. Ich halt das bald nicht mehr aus. *Er streckt seinen Rücken, verzieht das Gesicht, dann ohne Übergang normal*. Er mäht widder“ (S. 18). Der Vermerk, dass seine Handlungen und Gestik, die Schmerz signalisieren, übergangslos in einen Normalzustand überführt werden können, verweist zum einen auf die für das Stück charakteristische Situationskomik. Zum anderen lässt die Textstelle in der Schweben, inwieweit es sich um tatsächlich empfundene oder nur vorgetäuschte Schmerzen handelt. Ironisch

<sup>22</sup> Der Großvater wird in seiner Abwesenheit von den anderen, meist von Heinrich, zur Belustigung aller parodiert: „*Er ahmt unterdrückt den Alten nach*. Du hast mir den Gehorsam verweigert, wie wir die Kneip verpachtet haben. Das Rhinzeros“ (S. 28).

<sup>23</sup> Dies wird am folgenden Kommentar deutlich: „Das war doch schon immer ein besonders mitfühlender Mensch“ (S. 22).

<sup>24</sup> So nennt Heinrich seinen Vater regelmäßig einen Oberidioten oder ein Rhinzeros.

gebrochen, und an der Grenze zwischen Ernst und Spiel angesiedelt, ist auch der in der Heinrich-Figur angelegte Empfindsamkeitsdiskurs:

„HEINRICH: Frau, du musst meine Liebe anerkennen. [...] Die Seele bleibt immer verborgen, wie die Perle in der Auster. Oh, die Hämorrhoiden jucken. Hätt ma nur schon einen kalten Arsch. [...] Die Seele eines Mannes, die ist ganz etwas Empfindliches, die kommt nie in die tägliche Welt, nur ganz selten taucht sie aus der Tiefe der stillen Ozeane auf. [...] / SONJA: [...] Soll ich dir en Schinkenbrot machen?“ (S. 48).

Als subversive Strategie gedeutet, sabotiert Heinrichs kränkelder und empfindsamer Körperleib den Leistungswahn eines 'Arbeitstieres'. So mutiert er zum Träger von Widerstand, obgleich Müller es vermeidet, ihn eindeutig entweder dem Feld des Spieles oder des Ernstes zuzuordnen. Auch die Migräneanfälle der Schwiegertochter-Figur Sonja haben eine ähnlich symptomale Bedeutung, da sie nicht nur Anzeichen von Überanstrengung und Unwohlsein sind, sondern auch einen subversiven Widerstand signalisieren, indem chronische Schmerzattacken regelmäßig den Rhythmus der hausfraulichen Arbeit unterbrechen.

Im Folgenden soll näher auf den Krankheitsdiskurs der Großmutter eingegangen werden.

Anders als der Körper ihres Sohnes, fungiert Adeles Körper als Symptomkörper. Die Anstrengungen des Lebens und der Ehe hat Adele nicht ohne Blessuren ertragen. Obwohl sehr krank, wird sie von Nickel kaum beachtet. Illusionslos beschreibt Adele ihr Leben als alte Frau: „Was macht man nur rumkrabbeln solange auf der krummen Welt? Jetzt sind wir so alt und han kån richtiges Zuhause mehr, wo wir hingehören“ (S. 20). Nickel weigert sich, Adeles Herzkrankheit ernstzunehmen: „Süchtig ist die, süchtig auf die Spritz. (...) Du [gemeint ist Sonja; Anm. v. Verf.] willst dich gegen mich auflehnen. Ich weiß alles besser als du. Sie simuliert. Sie simuliert. Sie simuliert“ (S. 22). Mit Jähzorn und Wut verteidigt der Großvater auch in Krankheitsfällen seine Position als Oberhaupt der Familie, über die er sein Definitionsmonopol beansprucht. In seinen heftigen Attacken gegen die kranke Ehefrau offenbart sich seine Sicht auf das Phänomen Krankheit. Nikels Überzeugung ist es, dass Krankheiten simuliert werden und Zeugnis von Faulheit und Unfähigkeit ablegen. Ausbrüche von Krankheiten sind, vom Standpunkt des Patriarchen betrachtet, Störfälle im Arbeitsablauf. Ausgeblendet wird dabei, dass sie auch zuverlässige Indizien für einen sterblichen und gebrechlichen Körper sind, die den Menschen an seine eigene Endlichkeit erinnern. In der Großmutter-Figur bündeln sich diese Anzeichen von Krankheit und Hinfälligkeit am sinnfälligsten. Neben Appetitlosigkeit („Komm, Oma, eß was“, S. 23) ist es die aus Kraftlosigkeit, Übelkeit und Schwermut resultierende Unfähigkeit, auf den eigenen Beinen zu

stehen, die das Krankheitsbild der Adele-Figur prägen. Dies äußert sich im Text auch über die selbstreflexiven Aussagen der Großmutter: „Ja, ich bin erschüt aufgestanden. Ich muß mich widder hinlegen“ (S. 20). Die Last des Alters und die Lustlosigkeit angesichts eines qualvollen Lebens lassen Todessehnsucht aufkommen („Wär ich doch nur tot“, S. 23). An der Lebenssituation der Großmutter-Figur exemplifiziert Müller einen Zustand, in dem anscheinend kein Widerstand mehr geleistet werden kann. Dies belegt ein sich zwischen Adele und Nickel abspielender Dialog:

„DER ALTE: Frau, ich han en bißchen Magenweh... mach mir mal en feuchten, warmen Lappen. / ADELE: Oh Mann, ich kann aach nicht mehr hoch. / DER ALTE: Du darfst dich net so hängen lassen. / ADELE: Wenn ich doch nicht mehr kann, Mann. / DER ALTE: So was darf man nie sagen“ (S. 49).

Die Schwere und die Unerträglichkeit der Krankheit kann über Krankheitsgrad und -art festgelegt werden, den medizinischen Diskurs also. Die Last der Krankheit kann multipliziert werden, wenn der Kranken die Anerkennung ihrer Krankheit verweigert wird. An der Adele-Figur wird das Sujet der Krankheit als soziales Phänomen demonstriert. Respektlosigkeit und Verweigerung, die Krankheit der Anderen und ihre Eigenwahrnehmung zu akzeptieren und ernstzunehmen, führen zur Verschlimmerung des Zustands, engen den Lebensraum ein und legen jegliche Widerstandskraft lahm. In derartigen Extremsituationen, so legt es der Müllersche Dramentext nahe, gerät Mord als Handlungsmöglichkeit in den Bereich akzeptabler Optionen, wie dies im letzten Unterkapitel noch gezeigt wird. In einem patriarchalen Regime, in dem der Wechsel zwischen Ernst und Spiel nicht mehr geduldet ist, erstarrt das Leben in einer „tote[n] Bewegung“<sup>25</sup>. Oder in den Worten der Enkelin-Figur Margit: „Ja, das is et, net mehr abspringen können“ (S. 26).

### *'Bewegter' Körper*

Das statische Modell des Daseins der Familie Meier auf dem Steinberg wird im Text durch das dynamische Lebensmodell und den unstillen Lebenswandel der Kali-Figur irritiert. Kalis Profession (Schauspielkunst), ihr gegenwärtiger Status als Arbeitslose, ihre Erfolgslosigkeit sorgen zudem bei einer Familie, die sich zwar gegen das leistungsorientierte Arbeitsethos des Hauspatriarchen Nickel auflehnt, ihm aber bei der Bewertung von Kalis Berufsleben fraglos folgt, für Unmut.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 125.

<sup>26</sup> Schon in der ersten Begegnung zwischen Kali und ihrem Vater Heinrich nach ihrer Ankunft aus Frankfurt läuft das Gespräch auf Kalis Berufskonzept zu. Der Vater missbilligt die Schauspielkunst als Erwerbsmöglichkeit: „Bescht du net bald berühmt? Wann kommt den mal was raus bei deinem Theater. Du müscht mal gucken, dass die Kröten stimmen. [...] Ich kann aach net machen, was mir Spaß macht. Ich könnt

Den Wandel des Arbeitsethos' und den Bedeutungsverlust von Unterordnung und Selbstdisziplinierung führt Müller an der Kali-Figur vor. An ihrer im Vergleich zu den familiären Arbeitskonzepten „neue[n] Arbeitshaltung“<sup>27</sup> wird die zunehmende Individualisierung und Subjektivierung von Arbeitsprozessen sichtbar. Dazu gehören die Selbstbestimmung von eigenen Lebensläufen und Arbeitszeiten sowie das Einklagen von „Optionalität“<sup>28</sup> genauso wie das bisher im Arbeitsleben nicht auftauchende Lustprinzip. Angestrebt wird ein möglichst hoher Einklang zwischen Arbeitspflicht und eigenen Neigungen. Die Entscheidung für ein bestimmtes Lebensmodell bedeutet eine Anpassung des Körpers an die mit dem betreffenden Konzept verbundenen Anforderungen. Kalis Körperhaltung und -verhalten lesen sich in ihrer Indexikalität wie eine Inhaltsangabe ihres Lebens. Die luftige, lockere Kleidung, ihre entspannte Körperhaltung stehen für das Flüchtige und Ungebundene ihrer Lebensideologie. Dass Kalis legerer Kleidungsstil, der ein Äquivalent für ihr gesamtes Lebenskonzept ist, bei der Verwandtschaft Anstoß erregt, wird von der Mutter nur kurz angedeutet: „Wenn das Mädchen sich auch mal ein bißchen besser anziehen würd“ (S. 30). Kalis Erscheinungsbild und ihr unverkrampfter Umgang mit dem eigenen Körper stoßen auf Abneigung bei den Provinzler/innen, gleichzeitig schwingt in der Verachtung auch Bewunderung mit. Kalis Freizügigkeit und Unbefangenheit zeigen sich auch in ihren akrobatischen Akten, die sie den anderen vorführt. Diese wohnen dem Spektakel mit Wohlwollen bei: *„Im Freien. Kali, Margit und das Kind, Kali vollführt auf allen Vieren eigenartige Sprünge, eine Mischung aus Huhn und Panther. Alle lachen“* (S. 15).

Zurückgekehrt aus Frankfurt, lebt Kali in einem Wohnwagen auf dem Campingplatz, ihrem „Besinnungszimmer“<sup>29</sup>, somit direkten Kontakt mit der Familie meidend. Der Erhalt der eigenen Souveränität scheint ihr zunächst nur über physische Distanz möglich zu sein. Mit der räumlichen Distanz zur Familie verändert sich auch Kalis Status, insofern sie nicht nur als engste Verwandte, sondern auch als Gast aufkreuzt. Dadurch, dass sie ihre Präsenz in der

---

aach den ganzen Mist in den Rhein scheißen, samt unseren Oberidioten hier“ (S. 17). In der Sichtweise der Familie gegenüber dem Schauspieler/innenberuf wirkt ein jahrhundertealtes Vorurteil weiter. Nichtsdestotrotz war der Beruf der Schauspieler/innen derjenige, der es Frauen seit der Renaissance ermöglichte, in die Welt des Theaters einzudringen und der Verdienstmöglichkeiten bot. Diesbezüglich hält die Literaturwissenschaftlerin Möhrmann fest: „So gering war die Reputation des Theaters, daß patriarchalische 'Standesbarrieren' hier gar nicht erst errichtet werden mußten. Das geriet den Frauen zum Vorteil. Ihnen ermöglichte diese Geringschätzung des Theaters eine erste künstlerische Berufstätigkeit.“ Renate Möhrmann, Die Schauspieler/innen – Eine Kulturgeschichte, Frankfurt a. M./Leipzig 2000, S. 17. Zur Position der Schauspieler/innen im 20. Jahrhundert siehe dort Kapitel IV: Körperkult – Propaganda – Business: Neue Medien im 20. Jahrhundert; S. 321-420.

<sup>27</sup> Vgl. Matthies, Mückenberger, Offe, Peter und Raasch (Hg.), Arbeit 2000, S. 54.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>29</sup> Siehe Burri, Heimatlos in der Heimat.



Familie immer wieder unterbricht, ein Wechselspiel von körperlicher Nähe und Distanz aufrecht erhält, behält sie ihre Beweglichkeit und das darin liegende transformatorische Potenzial. Auch ihre Unterkunft signalisiert die Möglichkeit eines abrupten Abbruchs. Mit ihrer transportfähigen Bleibe weicht sie der Entscheidung zwischen Bleiben oder Gehen, zwischen Stagnation oder Flucht, aus. Ihr „intentionaler Bogen“, ihr Weltbezug wird getragen von der „nicht entflechtbare[n] Verknüpfung von 'still und motion'“.<sup>30</sup>

Wird das Motiv des Karussells bei Katharina Tanner (vgl. II, 3) als Sinnbild für die von der Willkür der Finanzmagnaten abhängigen Arbeiter/innen einer neoliberalen Marktwirtschaft verwendet, so steht es bei Müller für eine innerfamiliäre Kreisbewegung, aus der es anscheinend kein Entrinnen gibt. Der (Ab)Sprung ist stets ein Motiv des Ausbruchs, der Befreiung, des Austritts aus festgefahrenen Strukturen. Er ist eine überraschende und spontane Unterbrechung der Bewegungskontinuität. In diesem Sinne ist er Regelverstoß und Einsetzen einer Regellosigkeit. Der Sprung kommt zudem einer Improvisation gleich, denn: „[i]mprovisation defines itself as movement arising out of lack of rules, as a 'non-code' driven by emotions or by chance.“<sup>31</sup> In Müllers Stück ist es die Kali-Figur, die in wiederholten Versuchen diesen Sprung wagt, beispielsweise mit der Rückkehr ins Saarland oder auch in dem Abbruch einer zerstörerischen Beziehung zu einem Mann:

„Nein, ich wußte ziemlich schnell, daß er ein Aufschneider ist. [...] Ich konnte nicht umkehren, ich inszenierte mein eigenes Sozialdrama, ich war ganz verrannt in die Idee vom faßbaren Leben, das man dann als Schicksal ausgeben kann. Eine kleine, feiste, traurige Welt für immer. [...] (*Kali lacht*) Ich bin abgesprungen, bevor das Karussell drehte. MARGIT: Ja, das ist et, net mehr abspringen können“ (S. 26).

Mit dem Motiv des Springens wird der Übergang, der Richtungswechsel als ein Ereignis und in diesem Sinne als eine Performanz markiert. Der Sprung ist Zwischenraum und -zeit vor der Emergenz einer anderen Raum-Zeit-Konstellation. Nicht nur aus dem Motiv des Sprunges, sondern ebenso aus dem Maskerade-Spiel, der Poetisierung des Alltags und der Theatralisierung der Wirklichkeit schöpft Kali transformatorisches Potenzial: „Auf der Bühne ist Theater Leben. [...] Es so probieren können und anders auch“ (S. 26). Umgekehrt versteht Kali auch Leben als Bühne, Improvisation, Experiment. Jede Handlung ist ein Auftritt, und mit jeder Handlung fällt eine Entscheidung für einen neuen Ort und eine neue Richtung: „Du siehst, die Entscheidung fällt mit dem Auftritt“ (S. 27). Der schauspielende Körper präsentiert und widerspricht, transformiert sich durch Verkleidung. Durch die Poetisierung der Welt versucht Kali, der durch Monotonie eintretenden Erstarrung zu enttrinnen:

<sup>30</sup> Siehe Brandstetter, *Staging Gender*, S. 27.

<sup>31</sup> Siehe Brandstetter, *Choreography As a Cenotaph. The Memory of Movement*, S. 128.

„Himmelheimat. Heimathimmel. Sternenstille. Komm, schwarze, grause Nacht. Schick dein Gefieder, dein Getier, schick Panther, Löwen, Schlangen mir. Die lecken dann mein süßes Blut. Nicht sie in mir, ich möcht in ihnen sein und untergehn im Aufbegehren. Gefressen werden, wild, voll Leidenschaft, bin fad und abgeschmackt. Vergessen die Erinny's und ihr Singen, die schwarzen, alten Fliegen. Aus einer Furche Zähne, Krieger, Schlangensaat. Komm, schwarze, tiefe, süße Nacht, ergreife, schüttle meine starren Glieder“ (S. 31).

## 2.6. Aufmerken und synästhetisches Erkennen

Nach ihrer Ankunft empfindet Kali die Gegend und die Menschen als unverändert:

„Nachts kann man endlos schauen oder gar nix sehen. Unten dieser Wald war mir immer wie dichte Reihen von Soldaten. Starr und unabänderlich, um das bißchen Kneipe, um das bißchen Wiese. Und jetzt bin ich wieder da. Und die Akteure, wie an einem Fuß festgenagelt, immer im Kreis“ (S. 26).

Über die Wahrnehmung der Figur Kali werden „Phantomschmerzen einer müden, haltsuchenden Frauen-Gemeinschaft [beschrieben]. Lauter Verlustbeschwerden, die nicht ernst sind, aber hoffnungslos. Der sinnfällige Verlust trägt einen modischen Namen: Heimat. [...] Irgendwie sind sie allesamt heillos verbittert, kaputt, noch dazu unfähig, den Grund ihres Dahinsiechens zu benennen – 'alle deformiert, bevor wir zu erkennen waren'“.<sup>32</sup>

Kalis Erscheinen initiiert in der Dorfgemeinschaft vor allem bei den Frauengestalten bemerkbare Veränderungen; die Frauen beginnen, ihre verdrängten Geschichten über Angst, Verletzungen und Ohnmacht zu erzählen. Es sind Kalis Wahrnehmungs- und Bewegungsmuster, vor allem der ansonsten ausbleibende Körperkontakt, mit denen es ihr gelingt, die Wahrnehmungsgewohnheiten und die habitualisierte Beschränkung auf den audiovisuellen Bereich kurzzeitig zu unterbrechen. Kalis Zuwendung den anderen gegenüber wird durch direkten Körperkontakt ausgedrückt, wie zum Beispiel das Umarmen oder Küssen<sup>33</sup>, und dadurch, dass sie meist diejenige ist, die im Text auf die anderen zugeht, wenn sie Hilfe oder Trost benötigen<sup>34</sup>. In Anwesenheit schlafender Figuren senkt sie ihre Stimme, eine Rücksichtnahme, die in der Familie nicht üblich ist.<sup>35</sup> Diese körperlichen und sprachlichen Handlungen werden von einer Haltung der Aufmerksamkeit, Fürsorge und Rücksicht getragen. Kalis Leib ist ein sich den anderen zuwendender. Ihre Anwesenheit löst Erleichterung und Freude aus: „MARGIT: Ich bin froh, daß du da bist“ (S. 26). Ein

<sup>32</sup> Höbel, Menschen ohne Aussicht.

<sup>33</sup> Vgl. z.B. „Kali geht auf Adele zu und umarmt sie“, S. 52; „Sie steht auf, küßt Margit, schaut nach dem Kind“, S. 42.

<sup>34</sup> So hilft Kali der Großmutter Adele zum Tisch oder tröstet ihre Schwester, nachdem sie von ihrem Mann zurecht gewiesen wurde: „KALI ist auf Adele zugegangen und bringt sie zum Tisch“, S. 38; „Kali steht auf, tröstet Margit und sieht der herannahenden Adele entgegen“, S. 37.

<sup>35</sup> „Sie sieht die schlafende Oma, leiser: Das war ja noch nie da“, S. 52.

Spezifikum der Müllerschen Körperleib-Ästhetik ist es, über das Ausbleiben von Körperkontakt unter den Figuren, ihre Entfremdung voneinander und Abhärtung infolge des unsensiblen Umgangs miteinander hervorzuheben. Den über die Kali-Figur hergestellten Körperkontakt kündigt Müller im Text lediglich als einen Akt an, der nicht näher beschrieben wird („*Sie umarmt Adele von hinten*“, S. 54; „*Sie steht auf, küßt Margit auf die Nase*“, S. 42). Mit der Fokussierung allein auf den Akt der Zuwendung in einer Umgebung, in der diese verweigert wird, verdeutlicht Müller, dass das Ungewöhnliche dieser Handlung nicht darin liegt, wie sie vollzogen wird, sondern dass sie überhaupt ausgeführt wird.

Fordert der Patriarch Nickel Gehorsam, so geht es Kali darum, anderen für eine Weile Gehör zu schenken, sie in den Blick zu nehmen und sie zu berühren. Dieser Akt der Aufmerksamkeit, der nach Merleau-Ponty „schöpferisch“<sup>36</sup> ist, erweckt ihm zufolge das Gesehene und Gehörte erst zum Leben. Nach Merleau-Ponty können Phänomene erst durch das „Aufmerken“<sup>37</sup> zum Vorschein gebracht werden. In der sinnlichen Fixierung eines Gegenstandes oder eines Individuums berühren sich Gesehenes und Sehende, über die Empfindungen werden sie in eine Relation zueinander gebracht, bevor Wahrgenommenes auf der Bewußtseinsebene beurteilt wird:

„Es gilt, das Bewußtsein mit seinem eigenen präreflexiven lebendigen Beisein bei den Dingen zu konfrontieren, es zu seiner eigenen vergessenen Geschichte zu erwecken: das ist [...] der einzige Weg zu einer angemessenen Theorie der Aufmerksamkeit.“<sup>38</sup>

Durch eine Haltung der Aufmerksamkeit, die der alte Nickel seinem Umfeld verwehrt, richtet sich Kalis Hör- und Sehsinn auf die anderen Figuren aus. In einem neu konstituierten „perzeptiven oder geistigen – Feld“<sup>39</sup> entfaltet sich ein „eigene[r] geistige[r] Raum“<sup>40</sup>, den die Figuren mit ihren Körperleibgeschichten füllen. Kalis Fähigkeit, zuzuhören ohne zu unterbrechen und das Gehörte zu beurteilen, ermöglicht es den anderen Figuren, sich selbst beim Erzählen zuzuhören. Die eigene erinnerte Geschichte wird erneut durchlebt, bis sie in den Innenraum zurückfällt und als Erkenntnis und Einsicht wirken kann. Nach diesen kurzweiligen Perspektivenwechsel fallen die Figuren jedoch wieder in ihre alten Gewohnheiten zurück, Nähe und Empathie weichen vor den wieder aufflammenden Feindschaften und Verbitterungen. Die Veränderungen vollziehen sich nicht im Außenraum, sondern im Innenraum der Figuren.

---

<sup>36</sup> Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 51, insbesondere das Kapitel III: „Aufmerksamkeit und Urteil“, S. 47-74.

<sup>37</sup> Ebd., S. 52.

<sup>38</sup> Ebd., S. 53.

<sup>39</sup> Ebd., S. 50.

<sup>40</sup> Ebd., S. 51.

Zur Illustration sollen Erzählsituationen zwischen Kali, ihrer Mutter Sonja sowie ihrer Schwester Margit als Beispiel angeführt werden. Die Erzählsituationen werden im Nebentext wortkarg geschildert. Angegeben werden lediglich der Ort – es ist in beiden Fällen Kalis „Häuschen“ (S. 68 und S. 70) – und die anwesenden Figuren. Auf den kurzen Nebentext folgt Sonjas und Margits Erzählung je getrennt voneinander. Dieser ästhetische Minimalismus kann einerseits die Zurückhaltung der Zuhörerin hervorheben, andererseits eine gespannte Stille und ein konzentriertes Zuhören und Erzählen suggerieren. Kalis Präsenz wird im Nebentext nur über die Erwähnung ihres Namens angedeutet. Auch hier vermeidet es Müller, den Präsenzmodus präziser herauszuarbeiten, denn allein Kalis Präsenz reicht offensichtlich aus, um Schmerzgeschichten den Weg aus der Einsamkeit in die Zweisamkeit vorzubereiten.

Sonjas verdrängte Geschichte liegt viele Jahre zurück, als sie nach der Geburt der Tochter Margit an Depressionen litt. Sie erzählt von dieser Zeit nachdem Kättchen, ihre Mutter, nach einem Zwischenfall den Hof verlassen hat. Über Erinnerung stellt Sonja jedoch wieder eine Nähe zu ihrer Mutter her. Evoziert wird eine beängstigende Zeit, in der ihr die Mutter beiseite stand:

„Sie hat mir damals viel geholfen, die Mama, wies Margit geboren war. Da war ich plötzlich innen wie gestorben, innen alles wie nasse Wäsch. Ich konnt mich um nix mehr kümmern [...]. Sie hat alles gemacht. Un lang. Drei Monat. Sie han mich geführt vom Bett an den Tisch, ans Waschbecken und ans Bett. Un immer sind mein Füße nach geschleift über de Boden. Ich weiß net, was das war. Alles wie tot. Das war der jahrelange Druck von der alten Wirtschaft, wo wir alle zusammengewohnt han. [...] Un die vielen Schulden. Die Landwirtschaft war doch bankrott. [...] Ich bin einfach weggegangen. Un sie han meinen Körper wien Sack herumgetragen un han gewartet, einfach gewartet, bis ich widder einsteigen konnte. Damals war sie mir mehr Mutter wie je. Un wie ich dann widder hier alle Verantwortung und Verpflichtungen aufnehmen konnt, da fing sie an, immer öfter das mit der Wildnis zu sagen“ (S. 69).

Ähnlich wie die Sage vom weißen Hirschen zu Beginn des Stücks, so demontiert auch Sonjas Erzählung das großväterliche Heldenepos, aus welchem die Geschichten der anderen ausgeschlossen bleiben. Auch belegt die Textstelle eindrücklich, wie sich seelische und soziale Situationen in Sonjas ent-leibten Körper („wien Sack“) buchstäblich „verkörpern“, aber der Körper zugleich als Gedächtnis fungiert, in dem diese Einschreibungen abgespeichert und erinnerbar bleiben.

In der Erzählsituation zwischen Margit und Kali brechen Margits Ehe-Wunden auf:

„Er hat mich ins Kinderzimmer gelockt, und dann hat er zugeschlagen. Er hat mich an den Haaren durchs ganze Kinderzimmer geschleift. Un immer hat er geschrie, daß du mal weischt, wo du dahäm bescht. [...] Zerrt et Kend ausm Bett un knallt et auf den Tisch wien Suppenteller, daß er kaputtgeht. Un ich han Angscht gespürt, die Angscht, die war das Schlimmste. Er hat das gemerkt, das hat er begriff, daß ich die Angscht hatt. Un deswegen

han ich verlor. Wien Kaninchen hat er mich in der Zang. Wien Versuchskaninchen, das im Käfig wartet, bis sie et packen. [...] Wenn ich ihn wegschicke, geht er net, das weiß ich. Jetzt denk ich aach immer an den Hirsch, der gesprungen ist. Der richtige Sprung. Ein Schnitt“ (S. 70).

In diesem Erzählkontext erhält das Motiv des Sprunges eine Wendung. Der Sprung wäre in Margits Fall nicht eine Befreiung von einengenden sozialen Normierungen, sondern ein Entkommen aus einer lebensbedrohlichen Situation. Durch die Erwähnung des „richtigen“ Sprungs verdeutlicht Margit allerdings auch, dass nicht jeder Sprung eine Verbesserung herbeiführen kann.

Gegen Ende des Stücks werden die Optionen von Springen oder Bleiben immer mehr in einen Situationskontext eingebunden, in dem sich die Frage stellt, ob Ausharren und Springen noch einen deutlichen Unterschied ergeben. Aus Sonjas Bemerkung, dass ihre Kinder keine Ausdauer mehr hätten, wird deutlich, dass der Zeitraum, für den Ausharren angemessen scheint, mit den neuen Generationen verringert wird. Ein zielgerichtetes Leben verlangt nach Ausdauer. Wird das Leben als Suche ohne Ziel aufgefasst, verliert der Begriff des Ausharens seinen Sinn. Möglicherweise beschreibt sich Kali selbst vor diesem Hintergrund als eine Springerin zwischen den Welten: „Ich bin nichts als eine Springerin, die die Welten wechselt, um die zu verteidigen, die sie gerade flieht“ (S. 70f.).

Wie oben gezeigt werden konnte, kommt der Kali-Figur im Stück eine besondere Funktion zu. Kali wird im Text zum „Katalysator für die anderen Frauen, die das eigene Geschick überdenken.“<sup>41</sup>

## 2.7. Wille gegen Empfindung

Ein wesentliches in der großväterlichen Narration unterschlagenes Detail wird erst gegen Ende des Theatertextes von der Großmutter enthüllt. Mit dem dramaturgischen Prinzip der zirkulären Struktur arbeitend, lässt Müller das Stück mit den großmütterlichen Erzählungen und Erinnerungen beginnen und enden. Sie werden auf einem Acker einen Tag vor ihrer Diamant-Hochzeit erzählt. Auf dem Feld arbeitend, sind Kali, Sonja und Margit zugegen. Die Erzählung der Großmutter, die komplementär zur Geschichte ihres Gatten angelegt ist, rückt das Leben des Patriarchen in ein neues Licht. Adeles Narration setzt bei dem Widerwillen ihres Ehemannes an, seiner Arbeit in der Benzolfabrik nachzugehen:

„Auf dem Gartenposten vorn am Tor hat er geseß un hat geschrie. Ich geh nicht mehr in die Benzolfabrik, schieß auf die Benzolfabrik. Sein Tasch hat am Poschten gestann, und er hat mit Händen und Füßen gefuchtelt und hat geschrie. Das war schlimm. Ich han gemeint, er

---

<sup>41</sup> Schulz, Frauen in der Sackgasse.

wär verrückt geworden“ (S. 73).

Das Verhalten der Nickel-Figur erscheint wie eine Illustration körperlicher Eigengesetzlichkeit, der sich die Historikerin und Philosophin Brigitte Hilmer in dem Aufsatz „Macht der Gewohnheit“<sup>42</sup> widmet. „In Leiden, Entstellung oder Schmerzen meldet sich ein Körper, dessen Eigenzeit und Eigengesetzlichkeit als Widerstand fassbar ist.“<sup>43</sup>

Das Verhalten des Großvaters ist insofern bemerkenswert, als dass er dem Ziel, die Existenz seiner Familie zu sichern, ansonsten diskussionslos jegliches Handeln untergeordnet hat. Dies geschieht auch nach dem oben geschilderten hysterisch wirkenden Anfall, aber zunächst muss er, um weiter in der Benzolfabrik arbeiten zu können, den Widerstand brechen, den sein Leib ihm in Form von Ekel und Abscheu signalisiert. In einem Überwindungsakt, in dem die leiblichen Empfindungen intensiv wahrgenommen und gleichzeitig bekämpft werden, drückt sich sowohl „Körpernegation“ als auch „Körperfreiheit“<sup>44</sup> aus. Der Sieg über den eigenen Körperleib, der durch die Gewöhnung des Leibes an ekelerregende Phänomene erzwungen wurde, führte konsequenterweise zur Abstumpfung des leiblichen Empfindens und der sinnlichen Wahrnehmung. Es ist dieser Sieg, in dem sich männliche Härte und Aufopferung für die Familie verbinden, der das Machtverhältnis zu den anderen Familienmitgliedern begründet. Im Binnenverhältnis der Familie Meier besteht über einen längeren Zeitraum eine machthabende und eine machtunterworfenen Seite. Werden die Macht- und Kräfteverhältnisse akzeptiert und aufrecht erhalten, werden sie zur Gewohnheit, werden habitualisiert und naturalisiert. „Auch Macht, die an Legitimität verloren hat, [...], kann sich durch Gewohnheit perpetuieren, die ihren historischen Ursprung in akuten Machtsituationen hatte.“<sup>45</sup>

Das könnte auch erklären, warum sich die Machtverhältnisse nach der Übergabe der Landwirtschaft an den Sohn nicht verändert haben. Wird der Gehorsam als „eine Form des Regelfolgens“<sup>46</sup> verstanden, so bekommt es einen pädagogischen Impetus, Regeln zu achten und auszuführen. Aus dem routinierten Befolgen erwächst der Eindruck, eine Fähigkeit erworben zu haben. Verkompliziert wird das Machtverhältnis durch den Opferdiskurs. Sich einer Dankbarkeitserwartung zu entziehen, die aus der Aufopferung für andere resultiert, ist

---

<sup>42</sup> In ihrem Aufsatz verdeutlicht Hilmer, „dass es die spezifische Zeitstruktur und Leiblichkeit der *Gewohnheit* ist, die es, wenn überhaupt, ermöglicht, Macht mit Wiederholung in einen Zusammenhang zu bringen.“ Vgl. Brigitte Hilmer, *Macht der Gewohnheit*, in: Frei Gerlach, Kreis-Schinck, Opitz und Ziegler (Hg.), *Körperkonzepte / Concepts du corps*, S. 199-213, hier S. 199.

<sup>43</sup> Ebd., S. 202.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Ebd., S. 206.

<sup>46</sup> Ebd., S. 208. Gehorsam als Befolgen zu verstehen, ist ein Gedanke, den Hilmer in Anlehnung an Ulrich Baltzer weiterführt.

anscheinend schwieriger als die Aufkündigung des Gehorsams gegenüber einem 'abgedankten' Machtinhaber.

Die körperverachtenden Praktiken der Großvater-Figur haben seine Hausgenossen bis zu einem gewissen Grade verinnerlicht. Das Erbe, das der Alte hinterlassen hat, ist ein gefährliches Körperverständnis: den Körper bis an die Grenzen der Erträglichkeit zu treiben, Schmerzen aushalten und an die gute Wendung auch ohne Sprung glauben. Doch Müller führt in ihrem Stück das allmähliche Zerbröckeln dieses Welt- und Körperbildes angesichts vielfältiger gesellschaftlicher Veränderungen und dem nicht mehr zu sublimierenden oder aufkündbaren Leidensdruck der Familienmitglieder vor. Die Unwilligkeit und der Widerstand des Patriarchen gegenüber den neuen Zeiten wird gegen Ende des Stück gewaltsam gebrochen, denn unmittelbar vor der Diamant-Hochzeit hat die Großmutter ihren Gatten vergiftet. Der Vorfall wird von Sonja geschildert:

„Ja, Kind, mit Gift im Kaffee, den er nie gelernt hat, selber zu kochen. ... Sie [gemeint ist die Großmutter Adele; Anm. v. Verf.] war wie immer. Die Wand der verflorenen Möglichkeiten. [...] Von allem, was möglich schien, war nur möglich, was war. Welch eine Enttäuschung noch einmal beginnen zu dürfen. Hast du die einsamen, eisigen Augen gesehen. Er muß sehr einsam gewesen sein“ (S. 79).

Margit kommentiert den Tod des Großvaters: „Er hat es nicht gemerkt. Das ist das Schlimmste, so dumm zu sterben. Nicht einmal den Schmerz begreifen, um etwas zu lernen“ (ebd.).

Damit benennt die Margit-Figur Schmerzempfindungen als ein bedeutendes Movens für Erkenntnis. Sie bestimmen nicht nur den Körperausdruck, sondern auch den Erkenntnisgehalt. Erkenntnis wird in der Figur des Großvaters von Erleben und Erfahrung dissoziiert und beruht folglich auf einer Subjekt-Objekt-Spaltung. Bieten Schmerzempfindungen nicht mehr eine Grundlage für Erkenntnis, ist auch Katharsis nicht mehr möglich, und ohne die Empfänglichkeit für Sinnliches scheitert nach Merleau-Ponty eine „lebendige Kommunikation“<sup>47</sup> mit der Welt. Unter dieser Bedingung wird sowohl Leben als auch Sterben zu einer Manifestation von Einsamkeit.

---

<sup>47</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 76.

### **3. Arbeitslosigkeit**

#### **Katharina Tanner: „Degerloch Dream“ (1995)**

Das folgende Kapitel, das sich mit dem Theaterstück „Degerloch Dream“ der Schweizer Autorin Katharina Tanner auseinandersetzt, beruht auf einer vierteiligen Gliederung. Das erste Unterkapitel bietet eine theaterkritische und literaturwissenschaftliche Zuordnung des Stücks. Der Fokus des zweiten Unterkapitels richtet sich auf die dem Theaterstück zugrunde liegende Geschichte und Struktur. Im dritten Unterkapitel wird die Körperleib-Ästhetik des Textes vor dem Hintergrund des Staging-Body-Konzeptes untersucht. Der Aufbau des letzten Kapitels folgt den einzelnen Stationen von Selektions- und Eliminationsverfahren, die in den Horrorvisionen der Figur der arbeitslosen Moderatorin Gloria Klages dargeboten werden. In der Analyse dieser Szenarien wird die Körperleibthematik im Kontext von Arbeitslosigkeit und prekären Arbeitsverhältnissen behandelt.

#### **3.1. Theaterkritische und literaturwissenschaftliche Zuordnung**

Katharina Tanners Vorliebe für eine „umständliche Kunstsprache [...], die geprägt ist von abstrakten Substantiven, von Wortneuschöpfungen, von einer abenteuerlichen Syntax“<sup>1</sup>, die der Theaterkritiker Scherer in Tanners Theaterstück „Rufst Du mein Vaterland oder Swiss Christmas“ entdeckt, fällt auch in anderen Stücken der Schweizer Autorin und Schauspielerin auf. Ein Hang zur Umständlichkeit, auch ein gewisser „Originalitätszwang“<sup>2</sup> lassen sich schon an den Titeln bemerken. Das Überangebot an hybriden Genredefinitionen wirkt zum einen leicht überzogen, zum anderen ist es ein Indiz dafür, dass Tanners Texte sich einer eindeutigen Zuordnung versperren. „Rufst du mein Vaterland oder Swiss Christmas“ ist „[e]ine patriotische Komödie mit Gesang aus der Schweizer Provinz“, „Degerloch Dream“ definiert Tanner als „[e]in Theaterstück, eine Revue, eine Farce. Ein Traumspiel“. Das im Jahr 2000 mit dem Lenz-Preis für neue Dramatik ausgezeichnete Stück „Alles Liebe“ ist ein „Pas de Deux“.

Die beiden Stücke „Rufst Du mein Vaterland oder Swiss Christmas“ und „Degerloch Dream“ vergleichend, erklärt Tanner, dass sie sich in den beiden Theaterstücken für zwei verschiedene „Schreibrichtungen“ entschieden habe. In der Weihnachtskomödie überwiege die literarische Richtung, während das Arbeitslosen-Drama durch einen „dokumentarisch-

---

<sup>1</sup> Benedikt Scherer, Furzerei und Folklore, in: Tages-Anzeiger, 20.12.1996.

<sup>2</sup> Ebd.



choreographisch[en]“ Stil geprägt sei.<sup>3</sup> Inhaltlich orientieren sich Tanners Stücke am politischen Alltag der Schweiz, bei dessen literarischer Behandlung die Theaterautorin Verdrängungsmechanismen im Umgang mit der jüngsten Vergangenheit offenlegt. Ihre Aufmerksamkeit richtet sich auch auf das Fortwirken rassistisch fundierter Ideologeme in neuen Formen von Diskriminierung und Ausbeutung in der Gegenwart. Die Auseinandersetzung mit der wachsenden Sehnsucht nach Liebe und ihrer Unverbrauchtheit insbesondere in der mittleren Lebensphase ist ein weiteres tragendes Sujet in Tanners Theatertexten.<sup>4</sup>

In sprachlich-motivlicher sowie thematischer Hinsicht werden in dem Theatertext „Degerloch Dream“ expressionistische und surrealistische Elemente zusammengeführt. Zudem rücken der Verzicht auf logische Sinnzusammenhänge und Handlungsvorgänge wie auch die groteske Züge aufweisende Darstellung entmenschlichter und vereinsamer Figuren in einer Welt, die den Einzelnen keinen Halt bietet, Tanners Stück in die Nähe des Absurden Theaters. Verbale und korporale Expressivität, syntaktische und semantische Regelverstöße,

<sup>3</sup> Henning Hoff, Schweizer Alpträume, in: Frank Hörnigk und Jakob Arjouni (Hg.), Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Arbeitsbuch, Berlin 1997, S. 129f., hier S. 130.

<sup>4</sup> In ihrem wohl berühmtesten Stück „Rufst du mein Vaterland oder Swiss Christmas“ berührt Tanner mehrere Themenkomplexe, die auch in ihren anderen Stücken problematisiert werden. Reinhardt Stumm verkennt hinsichtlich „Swiss Christmas“ den zynischen Ton Tanners nicht gänzlich, mit dem die Autorin die durch habitualisierte und naturalisierte Formen besänftigten Verklemmungen und Schief lagen in der politischen Landschaft entblößt, doch stößt sich der Kritiker an der angestrengt wirkenden Kunstsprache: „Katharina Tanner überzieht das Tiefland helvetischer Zucht und Ordnung mit einem Kunstnebel aus Hass und Zynismus, ohne freilich je aus ihren Behauptungen auszubrechen und so etwas wie Beleg oder Begründung zu versuchen. Dafür ein Text, der bis zum Überdruß substantiviert ist, in dem die unleidliche Inflation des unbestimmten Artikels bis zum Gehnichts mehr getrieben wird – eine Herausragung, eine Dankbarkeit haben, die Einritzung einer Mütterlichkeit, die Möglichkeit einer Stülpung –, hier sind die Spuren, die Werner Schwab im Schlamm eines vermatschten Sprachbewusstseins zog.“ Siehe Reinhardt Stumm, Dumpf und stumpf, in: Die Weltwoche Nr. 52, 26.12.1996. Auch Schulze-Reimpell verweist einerseits auf Tanners Bemühen um eine kritische Auseinandersetzung mit geschichtlichen Verwerfungen des Schweizer Staates, wobei erst die dialektnahe und entlarvende Sprache die Brisanz der Thematik extrapolieren würde: „Die in Stuttgart lebende Schweizerin Katharina Tanner bietet einen Beitrag zur Diskussion um die Schweizer Armee und ein böse groteskes Bild Schweizer Selbstgerechtigkeit. [...] Sprachwitz und kraftvoller Umfang mit den Tücken der Schweizer Mundart machen indes auf die Autorin neugierig“, siehe Werner Schulze-Reimpell, Wer bietet mehr?, in: Theater heute, 8/1995, S. 46f. Als Austragungsort tief greifender Aufarbeitung der jüngsten Geschichte zieht Tanner vorzugsweise die Familie heran, in der der Mythos einer starken, unabhängigen Armee uneingeschränkt aufrecht erhalten wird. Vor diesem Hintergrund erhalten die Tannerschen Familiengemeinschaften Züge einer deformierten und verstörten Kollektivität: „Und die Familie Weber ist keine Familie, weil eine Familie ist wie Weihnachten, nämlich eine Notwendigkeit. Geifernd und gallig ist Katharina Tanners 'patriotische Komödie mit Gesang aus der Schweizer Provinz'. [...] Da bemüht sich eine Travestie der heiligen Familie gewaltsam, Weihnachten zu feiern, was folglich gewaltsam endet, in eine Verwüstung mündet, weil diese Familie, Tanners Familie per definitionem, die Verwüstung *ist*. Eine psychotische Familie, deren Mitglieder an Zwangsvorstellungen leiden“, siehe Daniele Muscionico, Blähungen im Stubental, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 297, 20.12.1996. In dem Polit-Kabarettstück „Schweigen ist gold“, das im Rahmen des „Memory-Projekts“ am Zürcher Theaterhaus Gessnerallee entstanden ist, versucht Tanner im Text über das Phänomen des Faschismus zeitgenössische Krankheitsbilder zu entwerfen: „Katharina Tanner entlockt dem Faschismus das Verkrüppelte, Verzwergte und dem Zwergenstaat Schweiz das latent Faschistische.“ Siehe Christine Richard, Die Schweiz bereut, die Schweiz verzeiht, in: Theater heute, 2/1998, S. 60.

die appellative Funktion der Sprache, gesteigertes Pathos und die Häufung religiöser Bilder und Symbole sind einige der expressionistischen Formalprinzipien, die für das Stück „Degerloch Dream“ kennzeichnend sind.

Die tragikomische Präsentation von Arbeitslosigkeit als Sinn- und Identitätsverlust in einer Gesellschaft, in der „das bürgerliche Leistungsethos [...] Arbeit zu einem konstitutiven Bestandteil von Psychen gemacht [hat]“<sup>5</sup> und in der der Kampf um Arbeit als kriegsähnlicher Zustand diagnostiziert wird<sup>6</sup>, verbindet Tanners Stück „Degerloch Dream“ mit anderen zeitgenössischen Arbeitslosen-Dramen. Auch die Einführung des Typus eines Top-Managers, einer für die Dramatik seit den 1990er Jahren spezifischen und neuartigen Figur, verweisen auf eine weitere Gemeinsamkeit des Tannerschen Stücks mit arbeitsbezogenen Theatertexten der Gegenwart.

### 3.2. Geschichte und Struktur

Das Sujet der Arbeitslosigkeit breitet Tanner in ihrem Stück „Degerloch Dream“ über Horrorvisionen aus, in denen sie die Erfahrung von Nutzlosigkeit, die Angst vor Chancenlosigkeit und die Gefahr der eigenen Korrumpierbarkeit in harschen Konkurrenzsituationen darstellt. Diese Visionen zeichnet sie in drastisch-surrealistischen Bildern und Szenerien als massive Eingriffe in den seelischen Apparat und die Tiefenstrukturen des Unbewussten.

Die Geschichte der Figur der seit über einem Jahr arbeitslosen Gloria konzipiert Tanner als Wartesituation auf einem „Amtsflur“ (S. 6)<sup>7</sup> in einem Arbeitsamt, das vermutlich in Stuttgart angesiedelt ist. Gloria wartet hier „unruhig“ (ebd.) auf ein Lichtsignal, das ihr den Eintritt ins Beamtenzimmer freigeben soll. Während dieser Zeit kommen der ehemaligen Moderatorin Schreckensvisionen in den Sinn, in denen, dem Aufbau eines Stationendramas ähnlich, die einzelnen Etappen eines Eliminationsprozesses nachvollzogen werden. Die Ausgangssituation des in dem Wachtraum ausgemalten Szenarios ist zunächst ein für die Arbeitslose beglückendes Ereignis: Ihr wird eine Stelle bei einem Unternehmer mit dem bezeichnenden Nachnamen Benz angeboten, die sie freudevoll und ohne Bedenken annimmt.

<sup>5</sup> Schöblier, Augen-Blicke, S. 289.

<sup>6</sup> In seiner Studie „Arbeit und menschliche Würde“ vergleicht Oskar Negt das Verhalten feudaler Kriegsherren mit dem der Top-Manager in heutigen Erwerbsarbeitsgesellschaften: „Sind etwa die Konzernbosse neue Feldherren in unseren neuen Kriegen? Es ist gar nicht abwegig, hier von Krieg zu sprechen; jedenfalls fühlen sich Wirtschaftsgeneräle als Feldherren und benutzen für ihre strategischen Spiele militärische Ausdrücke.“ Oskar Negt, Arbeit und menschliche Würde, Göttingen 2001, S. 9.

<sup>7</sup> Katharina Tanner, Degerloch Dream. Stück in drei Bildern, Frankfurt a. M. 1995. *Im Fließtext wird das Stück im Folgenden nur mit Seitenangabe zitiert; das Gleiche gilt, sofern der Bezug zum Stück sich eindeutig ergibt, für die Fußnoten.*

Das Glücksmoment kippt in Kürze, als nach dem von Herrn Benz unvermittelt behaupteten Ausbruch einer Wirtschaftskrise ein Selektionsverfahren eingeleitet wird, um die produktiven von den unproduktiven Mitgliedern des Unternehmens zu trennen. Darauf soll eine schrittweise Elimination der als nutzlos Kategorisierten folgen. Glorias neue Aufgabe besteht darin, die Selektion durchzuführen und die Vernichtung der Ausgesonderten vorzubereiten. Auch das Ende der Horrorvision gestaltet Tanner als drastische Übersteigerung: Die Moderatorin erleidet zuerst einen Zusammenbruch, danach wird sie von Herrn Benz erschossen. Nachdem Gloria wieder in die Wirklichkeit zurückversetzt ist, schließt das Stück mit dem Aufleuchten des grünen Lichtes im Warteraum und dem Eintritt der Moderatorin in das Beamtenzimmer.<sup>8</sup>

Dem Plot des Stücks liegen drei Bilder zugrunde, von denen das erste und dritte den Rahmen der Haupthandlung, des zweiten Bildes also, bilden. Das zweite Bild besteht aus den alptraumartigen Visionen der Moderatorin-Figur und nimmt im Text auf Grund seines Umfangs und Gehalts die zentrale Stellung ein. Es deutet daher die primäre Fiktionsebene an, die Rahmenhandlung die sekundäre. Verknüpfendes Element der beiden Ebenen sind die Figur und ihre Angstzustände, die mit ihrer gegenwärtigen Lebenssituation und dabei vor allem der Arbeitslosigkeit zusammenhängen („Manchmal habe ich Angst, daß ich niemals mehr eine Chance bekomme“, S. 8). Da die zentrale Handlung in ihrer Gestaltung dem Prinzip der Traumlogik folgt, lassen sich die Relationen zwischen den Figuren, Vorgängen und Ereignissen im Stück nicht mehr über das Kausalitätsgesetz erklären. Während die kausale Verknüpfung von Ereignissen aufgekündigt wird, ist die Handlung hingegen noch linear konzipiert. Den Horrorvisionen liegt eine steigende Handlung zugrunde, da ihr Verlauf von einer sich erst abzeichnenden Krisensituation über mehrere Etappen zu einer (angedeuteten) Massenexekution als Kulminationspunkt hin gesteuert wird. Mit dieser zielgerichteten und linearen Handlungsführung greift Tanner auf ein dramaturgisches Prinzip der expressionistischen Dramenästhetik zurück. Die Drastik des Geschehens in den jeweiligen

---

<sup>8</sup> Von Henning Hoff wird das dem Stück zugrunde liegende Geschehen wie folgt beschrieben: „Bei DEGERLOCH DREAM sitzen in einem arbeitslosen Kopf Figuren 'aus dem Leben'. Das ist zum Beispiel die Fernsehmoderatorin, die ihre Talkshow [...] entzogen bekommen hat und auf die neue Chance wartet, jede Gelegenheit zum Betroffenheits-'Journalismus' nutzt und davon träumt, in Berlin am Savigny-Platz in einer Altbauwohnung zu leben [...]. Doch für solch exquisite Lebensentwürfe ist kein Platz. Wie die namenlosen Männer, Frauen und Kinder erwartet auch sie Schicksal und Tod, von dem Richter und Henker, dem an einen y-förmigen Stern gebundenen Herrn Benz und der dirigierenden Kaufhausfrauenstimme durchgeführt. Das Spiel der Untätigen und Hoffnungslosen, Verkorksten und Kriminellen wird szenisch von dem Arbeitslosenballett begleitet, das surreal und revuehaft weitere Ausdrucksformen erschließt. Gleichfalls ist das Stück zeitbezogener: Das Fernsehen, als dominierendes Medium, ist implizit allgegenwärtig, seine Auswüchse, Sex and Crime, körperliche und seelische Entblößung finden hier ihre Verarbeitung.“ Hoff, Schweizer Alpträume, S. 130.

Etappen des Vernichtungsprozesses erzielt Tanner beispielsweise dadurch, dass sie die Figurenkörper und ihre Bewegungen grotesk überzeichnet und das Figurenpersonal wiederholt in ekstatische Zustände ausbrechen lässt. Dieses Stilisierungsverfahren verweist jedoch schon auf die Tannersche Körperleib-Ästhetik, die in den folgenden Unterkapiteln näher erläutert wird.

### 3.3. Positionierungen und Staging

Als Bühnenbild wird im Nebentext „[d]er Innenraum eines arbeitslosen Kopfes“ (S. 5) angegeben. In diesem 'Bühnenraum' legt Tanner mehrere gesellschaftliche Einflussbereiche zusammen: die Arbeits-, Wirtschafts- und die Medienwelt, die durch die Präsenz einer arbeitsvermittelnden und -gebenden Instanz sowie des Medienapparats<sup>9</sup> kenntlich gemacht werden. Durchmischt wird diese von Machtdiskursen überladene Szenerie durch die Anwesenheit der wartenden Arbeitslosen. In diesem verdichteten 'Bühnenraum' sind die Figuren verankert, hier agieren sie oder scheitern auf Grund ihrer Ohnmacht.

Über die Raumsemantisierung („Ein hoher, dunkler Raum“, S. 5) wird eine unheimliche und ungemütliche Atmosphäre suggeriert. Seitlich befinden sich ausschließlich Schubladen mit Akten, an der hinteren Wand steht ein Regal mit dichtgedrängten Puppen, deren Augen mit einem schwarzen Band verbunden sind. In der räumlichen Engführung von leblosen Puppenkörpern und Aktenwänden versinnbildlicht Tanner das Funktionieren eines bürokratischen Apparats, in dem menschliches Leben in Datenkörper verarbeitet und als leblose Masse verwaltet wird.<sup>10</sup>

Des Weiteren ragt hoch im Raum ein Stab mit einem sich langsam drehenden „großen“ Stern (S. 5). Herr Benz, von den Mitarbeiterinnen und Arbeitslosen nur „Herr“ genannt, ist am umgedrehten Y des Sterns gefesselt, seine Arme zum V ausgebreitet, Ober- und Unterkörper bilden ein I. Über ein wirtschaftliche Macht andeutendes Symbol und räumliche Positionierungen der Figuren gelingt es Tanner, das gesamte Geschehen in ein hierarchisches System einzubinden. Auf die Machtposition des „Herrn“ wird über seine Positionierung im Zentrum des Raums oberhalb der anderen Figuren hingewiesen. Mit dieser

<sup>9</sup> Die Omnipräsenz der 'Vierten Gewalt' wird im Stück durch die Projektion von Nachrichten auf eine Leinwand unterstrichen, die laut Regieanweisungen während der gesamten Dauer der Inszenierung laufen soll: „Auf diese Gummipuppen-Leinwand wird die ganze Zeit über eine nicht chronologische Montage aus Wochenschauen projiziert“ (S. 5).

<sup>10</sup> Zudem werden die Puppen in einem skurril wirkenden Ritual von einer der Arbeitslosen-Figuren, Mann 4, mit einer Stricknadel abgestochen. Währenddessen singt er: „ondra hohla Oiche, ischra ois ans Loch no bacha, kase nemme soicha. (Bei 'soicha': er sticht zu)“ (S. 7). Insgesamt wiederholt Mann 4 diesen symbolischen Tötungsakt, mit dem antizipatorisch auf die Elimination am Ende der Horrorvisionen hingewiesen wird, sechsmal.

Raumaufteilung und der Anrede „Herr“ wird das Herrschaftsprinzip von Herr und Knecht evoziert. Dieses Prinzip wird vor allem in der Schlussphase des Stücks in aller Deutlichkeit vorgeführt, in der gefesselte Figuren das Rad des „Herrn“ drehen. Mit diesem Bild werden Assoziationen an Zeiten der Sklavenherrschaft geweckt und Analogien zu kapitalistischen Gesellschaftsformen impliziert.

Dabei ist das Bild – wie die gesamte Szenerie – mit einer religiösen Symbolik aufgeladen. Die an die Kreuzigung Christi gemahnende Körper-Inszenierung ruft die christliche Tradition ab, aber karikiert sie zugleich.<sup>11</sup> Die Leidenspose des Hingerichteten wird durch die Machtgebärde eines Hedonisten abgelöst („HERR BENZ: dreht sich in seinem Stern. Ganz langsam und genüßlich. Ab und an reibt er sich an seinem Hosenladen“, S. 8). In dieser signifikanten semiotischen Verschiebung wird auf höchst ökonomische Weise ein zutiefst religiös konnotiertes Ereignis zitiert, benutzt und verkehrt. Durch die assoziative Erinnerung des Kreuzes Christi bekommt das Machtsystem, das durch Herrn Benz repräsentiert wird, eine religiöse Weihe. Indem aber das Kreuz durch den Mercedes-Stern überschrieben wird, wird das religiöse Symbol für neu definierte Machtansprüche benutzbar. Herr Benz tritt an die Stelle Gottes und wird damit zum Herrn über Leben und Tod, die religiöse Herrschaft wird durch die ökonomische ersetzt, deren Machtausübung als willkürlich und grenzenlos dargestellt ist. Mit dieser Anmaßung wird aber die religiöse Überhöhung zugleich als Perversion entlarvt. Das umgedrehte Y, an dem Herr Benz kopfunter hängt, erinnert an ein nach unten gekehrtes Kreuz, das nicht zufällig auch ein Symbol des Satanskultes ist. Die evozierte Vergottung des ökonomischen Machtsystems verkehrt sich in seine Verteufelung.

Wird das in dem Stück dominante Symbol, in dem zwei gesellschaftlich bedeutende Symbole – Kreuz und Stern – angedeutet werden und zusammenfließen, vor dem Hintergrund des Staging-Konzeptes gelesen, so legen genau sie den politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Rahmen und die hierarchische Struktur im Stück fest. Auch die genderspezifischen Aufgabenverteilungen stehen im Zeichen der patriarchalischen Tradition. Über das Herrschaftsmonopol verfügt der „Herr“, während die „Kaufhausfrauenstimme“ bzw. die Arbeitsvermittlerin eine Schattenexistenz fristet, auch wenn sie nicht unbedeutend für den

---

<sup>11</sup> Die Figuration des gefesselten Herrn Benz, der selbst zwar unbeweglich bleibt, von dem jedoch das Gesamtgeschehen abhängt, kann darüber hinaus als eine ironische Zitation der aristotelisch-thomistischen Gottesvorstellung des unbewegten Bewegers verstanden werden: „Unbewegter Beweger: ein von Aristoteles eingeführter Begriff; Bezeichnung für das die Bewegung in Gang setzende göttliche Prinzip, das selbst unbewegt ist.“ Alexander Ulfig, Lexikon philosophischer Begriffe, Wiesbaden 2. Aufl. 1999, S. 434.

Machterhalt ist, denn auch sie steht im Dienste des „Herrn“. <sup>12</sup> Auf den ungleichen Status im Machtgefüge, welche die Kaufhausfrauenstimme und Herr Benz einnehmen, verweist Tanner ferner über Größenunterschiede von Gegenständen. Der „Herr“ ragt an einem „große[n] Stern“ (S. 5) in den Raum, während die Arbeitsvermittlerin an einem „kleinen Tischchen“ (ebd.) sitzt.

In den Horrorvisionen einer Arbeitslosen konstellierte Tanner, so kann festgehalten werden, das Verhältnis zwischen Wirtschaftsmacht und Arbeitsvermittlung als ein äußerst verqueres. Darin drückt sich vor allem der Zweifel an der Souveränität der Arbeitsagentur in Anbetracht der als omnipräsent und allmächtig wahrgenommenen Wirtschaftsmacht aus.

Der Aktionsraum der Figuren wird von einer weiteren Diskursmacht überlagert, der so genannten Vierten Gewalt. Auf der Leinwand der Gummipuppen werden ununterbrochen Nachrichten eingeblendet, wodurch die Omnipotenz der Medien vergegenwärtigt wird. In diesem Kreuzfeuer von Medien und Wirtschaft werden in „Degerloch Dream“ politische Entscheidungen getroffen, und genau in diesem Spannungsfeld von medialer und ökonomischer Macht platziert Tanner ihr bunt gemischtes Figurenensemble.

An dem Figurenpersonal, welches das „Arbeitslosenballett“ (S. 3) stellt, exemplifiziert Tanner einprägsam zunächst eine Auslöschung von Individualität in einer technokratischen und von ökonomischen Kalkülen dominierten Gesellschaft und schließlich die Vernichtung von Leben in einer apokalyptisch anmutenden Szenerie. Im Personenregister zu Beginn des Stücks werden die Figuren über die Divergenz zwischen Figurenbeschreibung und Namensgebung eingeführt. Die Arbeitslosen-Figuren werden bei Tanner in der Namensgebung ent-individualisiert, da über sie die Figuren allein auf ihre Geschlechtszugehörigkeit oder die Familienposition, die Herkunft oder die Berufsbezeichnung festgelegt werden. <sup>13</sup> Werden individuelle Züge zunächst über eine typisierende Namensgebung gelöscht, so werden sie im darauf folgenden Schritt, in der

---

<sup>12</sup> Die in dem Stück vorgenommene Postenverteilung entspricht der realen Beschäftigungssituation, in der sich auch gegenwärtig noch geschlechtsbedingte Formen von Diskriminierung nachweisen lassen. In Führungspositionen ist der Anteil von Frauen zwar seit den 1990er Jahren angestiegen, ist dennoch verhältnismäßig gering. Eine hohe Konzentration von Frauen ist immer noch feststellbar in den traditionell als Frauenberufe geltenden Anstellungen im Dienstleistungs- und Betreuungsbereich. Siehe hierzu z.B.: Melanie Caroline Steffens, Anna Christina Günster, Jutta Caroline Hartmann und Bettina Mehl, *Veränderte Märkte, feminisiertes Management, neue Chancen? Der steinige Weg der Frauen in Führungspositionen*; Thomas Geisen, *Arbeit bei Hannah Arendt*, beide in: Baltes-Löhr und Hölz (Hg.), *Gender-Perspektiven*, S. 113-127; S. 129-163; Elisabeth Holzleithner, *Von der Gleichheit aller Bürger zum Gender Mainstreaming – ein Paradigmenwechsel?*, in: Bauer und Neissl (Hg.), *Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*, S. 17-33; Nickel, *Sozialwissenschaften*, S. 130-141; Knapp, *Kurskorrekturen*; Projektgruppe GiB, *Geschlechterungleichheit im Betrieb*.

<sup>13</sup> Die Bezeichnungen der Figuren lauten beispielsweise Frau 1, Frau 2, Mama, Kind 1, Kind 2, Mann 1, Mann 2, Papa, Rumäne mit Ziehharmonika.

Figurenbeschreibung nämlich, wiederhergestellt. Die Differenzierung der Figuren erfolgt bei Tanner über eine detailreiche Schilderung von Körperhandlungen, welche die Arbeitslosen voneinander genau unterscheidbar machen. Die in die Figuren fein eingearbeiteten Distinktionsmerkmale lassen auf Gewohnheiten, Vorlieben, Gemütszustände, Krankheiten und Lebenslagen schließen. Dies soll an zwei Figuren näher erläutert werden. Frau 3 ist „aidskrank“, die Krankheit hat das letzte Stadium erreicht. Frau 3 „[s]chreibt emsig Tagebuch, ermüdet rasch und döst vor sich hin“ (S. 4). Mann 5 ist „sehr alt“, hat ein „zartes, kluges Gesicht. Liest aufmerksam die 'Stuttgarter Zeitung' und faltet die gelesenen Seiten sorgfältig um“ (S. 4). In einen Lebenskontext von Arbeitslosigkeit situiert, reduziert Tanner allerdings die ausdifferenziert entworfenen Figuren im Verlauf des Stücks zunehmend auf Träger von Habitualitäten. Die Autorin schließt damit Arbeitslosigkeit mit monotoner Lebensführung und der Verkümmern individueller wie auch sozialer Kompetenzen kurz. Dramaturgisch setzt Tanner Zustände von Monotonie und Stagnation so um, dass sie die Figuren stets dieselben Handlungen ausführen lässt. Tanner gestaltet dadurch in dem Arbeitslosenballett einen Diskurs über Arbeitslosigkeit, in dem die Einschränkung individueller Entfaltungsmöglichkeiten als zentrales Merkmal hervorsticht. Der monotone Rhythmus wird im Stück allerdings durch eine angebliche Verschlimmerung der wirtschaftlichen Lage mehrfach empfindlich gestört, wie noch veranschaulicht werden soll. Die Relationierung der Figuren zueinander ist eindimensional ausgearbeitet, insofern sie im Stück ausschließlich über die Konkurrenzsituation erfolgt. Die Arbeitssuche nimmt im Alptraum der Moderatorin Gloria die Form eines brutalen Überlebenskampfes an, in dem ein kaum mehr kontrollierbares Aggressionspotenzial freigesetzt wird. Solidarische Tendenzen können sich angesichts des Übermaßes an denunziatorischem Verhalten nicht durchsetzen. Die Gewaltausbrüche richten sich im Text ausnahmslos gegen Konkurrenten sowie Kinder. Die Spitze der Hierarchie, von der aus das Treiben unterhalb des Sternes orchestriert wird, bleibt unberührt vom Unmut der Arbeitslosen.

### **3.4. Das Horrorszenario einer Arbeitslosen**

In den folgenden Unterkapiteln werden die einzelnen Phasen, angefangen bei Glorias Einstellung über den Ausbruch der Krise bis zur Vernichtung der Arbeitslosen, in den halluzinatorischen Bildern der Moderatorin Gloria vornehmlich in Bezug auf die Körperleibthematik untersucht. Die surrealistisch gestalteten und traumhaft-assoziativ angeordneten Szenen gleiten bruchlos und meist unmotiviert ineinander über. Das innere

Chaos der Arbeitslosen korrespondiert somit mit einer paradoxen Zusammenstellung von Szenen und Bildern.

### 3.4.1. Umbrüche

Die Ausgangsposition des Schreckensszenarios ist als ein zweifacher Umbruch mit entgegengesetzten Vorzeichen angelegt. Für die Moderatorin ist die Beendigung der einjährigen Arbeitslosigkeit und der erneute Eintritt in die Arbeitswelt zunächst eine positive Wendung. Tanner legt den Fokus auf eine Übergangssituation, und kontrastiert dadurch zwei Lebenssituationen, in denen konträre Affektmodelle und Körperverhalten generiert werden. Unruhe und Apathie, das Gefühl von Nutzlosigkeit und Perspektivlosigkeit sind jene Folgeerscheinungen von Arbeitslosigkeit, die Tanner an der Figur Gloria erkennbar werden lässt.<sup>14</sup> In welchem Ausmaß Erwerbsarbeit für die eigene Daseinsberechtigung bestimmend ist und erlahmte Lebenstriebweckt, werden an der Reaktion der Moderatorin auf das Stellenangebot illustriert:

„Mich? Sie könnten mich hier wirklich gebrauchen? [...] Ihre Regeln? Mit Freude werde ich die annehmen. Ich will alles tun, was sie von mir verlangen! Weil! Ein Jahr ist eine sehr lange Zeit“ (S. 9).

Die Arbeitsvermittlerin kommentiert Glorias bestürzenden Enthusiasmus mit folgenden Worten: „Ihr Elan ist ansteckend!“ (S. 10). Zum einen wird im Stück Arbeit als lebenserhaltender Faktor etabliert und in ihrer sinnstiftenden Funktion veranschaulicht. Mit der Thematisierung der erhöhten Bereitschaft, nach der Erfahrung von Ausgrenzung sowie Sinn- und Identitätsverlusten den Regeln des Arbeitgebers fraglos zu gehorchen, werden zum anderen die Bedingungen kenntlich gemacht, unter denen sich die Akzeptanz von Manipulation und die Anfälligkeit für Korruptierbarkeit einstellen können. Der „affektive Mittelpunkt“<sup>15</sup>, von dem aus das Handeln der wieder in die Arbeitswelt eingegliederten Moderatorin gesteuert wird, ist die wieder entfachte Lebensfreude. Bei dem geringsten Anzeichen, diesen Status verlieren zu können, kippen Freude und Elan unmittelbar in Angst- und Panikattacken um.

Glorias bedingungsloser Arbeitseifer trifft allerdings auf eine vermeintlich desaströse allgemeine Wirtschaftslage, mit der sich die zweite Umbruchsituation verbindet. Herr Benz

<sup>14</sup> In der Wartesituation im Arbeitsamt wird Glorias Verhalten wie folgt beschrieben: „Die MODERATORIN sitzt unruhig auf ihrem Stuhl. Sie blättert in ihren Unterlagen. Sie wartet. Sie liest lustlos die 'Stuttgarter Zeitung'. Sie überfliegt die Berichte und schaut immer wieder, ob das Lämpchen von rot auf grün schaltet. [...] Sie ist unruhig. Sie geht auf und ab“ (S. 6).

<sup>15</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 331.



verständigt die Anwesenden über die „Lage der Nation“ und diesbezüglich zu treffende Maßnahmen, wodurch ein Eingriff der Wirtschaft in den Kompetenzbereich der politischen Entscheidungsträger gezeigt wird. Die Lage scheint aus Sicht des Unternehmers äußerst prekär zu sein. Zum einen werden die hohen Anforderungen nicht von allen erfüllt: „Nichtttt jederrr errfüllttt die Anforrrderrungennn!“, (S. 13), zum anderen werden die Ressourcen knapp: „Esss wirddd innn Zzukunffftt eben nichttt mehrrrr fürrr aaallleeeee reichennn!“ (S. 20). Drittens sind die Aufnahmekapazitäten angeblich fast ausgeschöpft: „Esss könnennn ebennn nichttt mehr alllle kommen! Wirrrrr sind volllllll!“, (S. 28). Das vom „Herrn“ verkündigte Wort, mit hohlem Pathos vorgetragene und aus politischen Reden nur allzu bekannte Plattitüden, mutiert im Arbeitskörper zu „Fleisch“ und wird so zur „Inkarnation des Logos“<sup>16</sup>. Genau genommen wird in den Horrorvisionen der Arbeitslosen die gegenwärtige Arbeitssituation mit einem archaischen Arbeitsmodell verquickt, in dem die „Leiber der Untertanen [...] die Prothesen der im Souverän materialisierten göttlichen Ordnung [waren]“<sup>17</sup>. Diese an sich hyperbolischen Vergleiche fungieren nur zum Teil als zeitdiagnostische Aussagen. Ihre Funktion liegt vor allem darin, die Massivität und Intensität der Angstzustände und Befürchtungen der Arbeitslosen-Figur zum Ausdruck zu bringen.

Im Interesse der Sicherung und Vermehrung von Kapital 'müssen' die Arbeitsverhältnisse refiguriert werden. Maßgeblich für diese Reformen ist die Redefinition des Arbeitskörpers.

Der Körper ist, so legt es der Tannersche Text nahe, in der kapitalistischen Gesellschaft des Medienzeitalters ein Datenträger; der spezifische Körper des Arbeitslosen hat darüber Auskunft zu erteilen, inwieweit er bereit ist für die neuen Anforderungen und damit „rentabel“. Die neue Definition des Körpers als Arbeitskörper wird allein nach ökonomischen Gesichtspunkten festgelegt. Wird die Figur auf die körperliche Leistungsfähigkeit reduziert, gewinnt sie lediglich als Behältnis für Arbeitskraft an Gewicht. Eingespannt in den Arbeitsmarkt erfolgt neben der Reduktion auf eine einseitige Körperlichkeit die Transformation in die Ware Arbeitskraft.

Durch die Verdinglichung des Körpers verlieren die Figuren zunehmend Macht und Kontrolle über sich selbst. Der Leib wird von einem fremden Willen gesteuert. Dies affiziert

---

<sup>16</sup> Siehe Bartl, Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, S. 19. Mit Wortverkündigung und Fleischwerdung ruft Tanner erneut eine christliche bzw. biblische Tradition auf: „Und das Wort ward Fleisch und wohnte unter uns, und wir sahen seine Herrlichkeit. [...] Und von seiner Gnade haben wir alle genommen Gnade und Gnade.“ Johannes 1,14-16, Luther-Bibel. Die Fleischwerdung des Wortes in der Welt der Finanzen und der Ökonomie, die Tanner in dem Stück vorführt, verkehrt aber Segen und Gnade in ihr Gegenteil.

<sup>17</sup> Siehe Berr, Der Körper als Prothese. Als Text, S. 251.

wiederum den eigenen Willen der Figuren, insofern er gebrochen wird, wie auch ihr Gefühlsleben, das mit der Zeit abstumpft. Dem ranghohen Repräsentanten eines der gewinnträchtigsten Unternehmen zufolge, hängt von der wirtschaftlichen Entwicklung eines Landes auch seine Ausländerpolitik ab. Bei sinkender Konjunktur werden die Einwanderungsmöglichkeiten von Ausländer/innen erschwert. Die Erteilung einer Aufenthaltserlaubnis kann jedoch durch hervorstechende äußere Merkmale wie Schönheit der Antragstellerin beeinflusst werden:

„HERR BENZ: Wenn sie keine Bewilligung hat, kriegt sie auch keine Erlaubnis. [...] Aber sie ist wirklich schön, ihre neue Prinzessin. Sie gefällt mir sehr gut. Ich werde ihr eine Frist geben“ (S. 28).

Ausnahmeregelungen folgen keinem transparenten, überprüfbaren rechtlichen Prinzip, sondern werden als reine Willkürakte dargestellt. Hier ist es die fantasierte Möglichkeit eines Lustgewinns, den eine attraktive, exotische Ausländerin verspricht, die den Weg für Ausnahmeregelungen ebnet. Es geht keineswegs um sachliche, genaue Bestandsaufnahmen und Zusammenstellungen von Fakten, sondern um die Herstellung von feindseliger Stimmung, um eine pessimistische Atmosphäre, in der in rasanter Geschwindigkeit und effektsicher eine antagonistische Konkurrenzsituation geschaffen wird. In diesem Feld voller Animositäten und Asymmetrien wird es die Aufgabe der Moderatorin sein, sich vermittelnd zwischen arbeitslosem Volk und dem „Herrn“ einzubringen. Die Strategien für eine Krisenbewältigung stehen fest und orientieren sich ausschließlich an Leistungsfähigkeit und Gehorsam. Die Hauptkriterien für die Auswahl, von denen die Arbeitslosen betroffen sind, sind gesundheitlicher Zustand, Alter, Herkunft und Aussehen. Genau in den Mittelpunkt dieses inhumanen Selektionsverfahrens wird die glückselige und vor Tatendrang strotzende Moderatorin von ihrem neuen Arbeitnehmer platziert, wodurch Tanner die Anfangsszene mit grausiger Komik überschreibt. Aufgabe der Moderatorin ist es, den Selektions- und Eliminationsprozess erfolgreich zu moderieren und für seine Durchführung zu sorgen. Bei der Aktendurchsicht sollen die „Makelhaften“ und Leistungsschwachen ausgesondert werden, und die Moderatorin ist beauftragt, die jeweilige Figur zum Ausgang zu bitten. Genau genommen werden die Figuren mit einem fingierten Stellenangebot zum Ausgang gelockt. Nachdem die Aufgerufenen durch eine geheimnisvolle Tür verschwunden sind, ertönt hinter derselben Tür ein „dumpfer Schuss“ (z.B. S. 30). Die Bereinigung der Akten ist erst vollendet, wenn die körperliche Existenz der/des Akteninhaber(s)/in gewaltsam beendet wird.

### 3.4.2. Selektion und Maskerade

Die erste Bewährungsprobe für die Moderatorin ist die „Betreuung“ von Frau 1. Die Identifikation der aufgerufenen Figuren angesichts der unmittelbaren Todesgefahr gestaltet Tanner als Verwirrspiel in Form von Maskerade und Travestie durch Namenstausch, widersprüchliche Informationsvergaben über die Figur und ihre Körperidentität sowie Verkleidungsstrategien. Travestie und Namenstausch werden zum Verbergen der eigentlichen Identität eingesetzt, um dem Tod zu entkommen. Mit diesem Ziel täuscht Frau 1 auch konforme Eigenschaften vor.

Der Leib muss seinen Körper unter mehrfacher Anstrengung in Szene setzen, denn er darf seine eigentliche Identität beim Spiel nicht preisgeben, und andererseits muss es ihm gelingen, bei der Wahl der falschen Identität die 'richtige' zu treffen. Drittens muss die Täuschung authentisch wirken. Dieses im Stück exzessiv betriebene Verwirrspiel deutet sich schon bei der ersten Bewährungsprobe an. Eingeführt wird Frau 1 von der Kaufhausfrauenstimme als Edith Abendschein, die sich selbst wiederum als Michelle vorstellt. Laut der Karteikarte, von welcher die Moderatorin die Informationen abliest, heißt Frau 1 allerdings Waltraud. Im weiteren Verlauf des Rekonstruktionsversuches der Identität und Lebenssituation von Frau 1 wird von der Moderatorin ein Datensatz über Waltraud bzw. Frau 1 erstellt. Schließlich werden die Angaben von Gloria zu einer Geschichte zusammengefügt. Die Informationsvergabe ist stichomythisch strukturiert, die Repliken zwischen Waltraud und der Moderatorin weisen eine semantische Inkohärenz auf, da sie gegenteilige Auskünfte über dieselbe Figur enthalten. In der alternierenden Replikenfolge zwischen Waltraud und Gloria entsteht ein collagierter Körper, der einer katachrestischen Figur gleicht, in der Unvereinbares und Nicht-Identisches zusammengefügt werden:

„FRAU 1: Ich bin 1,72 groß... MODERATORIN: Waltraud ist ganz klein... FRAU 1: ...schlank... MODERATORIN: Waltraud ist brandmager... FRAU 1: ...vollbusig... MODERATORIN: Waltrauds linke Brust ist amputiert... FRAU 1: ...habe lange rote Haare bis zur Taille... MODERATORIN: Nach der Chemotherapie wachsen sie jetzt stumpfbraun wieder nach [...] FRAU 1: Ich bin 24 Jahre alt... MODERATORIN: Waltraud ist 37 und sieht aus wie 50“ (S. 12).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Anhand dieser Passage lässt sich der Unterschied zwischen dem Körper als Produkt eines ästhetischen Textverfahrens und dem Körper, der im Leseakt als ein imaginiertes und über den Text hinaus reichender sich darbietet, verdeutlichen. Als Textverfahren ist Waltrauds Körper eine Montage zweier Körperdiskurse. Doch die Lesestrategie geht über die Textstrategie der Montage hinaus. Im Leseakt werden mehrere Waltraud-Körper wahrgenommen und imaginiert: der montierte Textkörper, der bürokratische Datenkörper, der in der Narration der Moderatorin entstandene Lebenskörper, der von Waltraud selbst imaginierte Körper, den sie für den Arbeitsmarkt anpasst, und schließlich auch der amputierte Körper, den Waltraud *hat*. Nicht ohne Bedeutung ist auch eine Distinktion zwischen den Äußerungen über den Körper in der Rede von Waltraud, dem Körper Waltrauds als Referenzpunkt und zugleich uneinholbares, abgewiesenes und verleugnetes Körpersein, denn in der Rede über den eigenen Körper wird dieser durch die Überzeichnung eines

Da zunächst nicht aufgedeckt wird, welche Aussagen über Waltrauds Aussehen zutreffen, überlagern sich in den Beschreibungen mehrere Phantomkörper, unter denen der 'echte' vom imaginierten Körper nicht mehr unterschieden werden kann. Dabei mischen sich in dieser Passage in der Darstellung der Moderatorin entwertende und denunziatorische mit empathischen Beschreibungen. Die Kombination von widersprüchlichen Haltungen, schwankend zwischen Empathie, Degradierung und Verrat an den anvertrauten Figuren, wie sie in den Auftritten der Gloria-Figur zur Geltung gebracht werden, legt es sicherlich nahe den Aspekt der Empathie im Verhalten der Moderatorin zunächst als Ausdruck von Hypokrisie und ein strategisch eingesetztes Mittel zu betrachten, um möglicherweise das Vertrauen der zu beseitigenden Figuren zu gewinnen und damit das Aufkommen von Misstrauen und Widerstand gegenüber den inhumanen Praktiken zu verhindern. Gleichzeitig können Momente von Solidarität, die in den Interpretation der Moderatorin sporadisch eintreten, auch als Versuch gedeutet werden, die Elimination zumindest punktuell abzuwenden.

Im weiteren Textverlauf wird deutlich, dass Waltraud nicht mehr für einen Beruf geeignet ist, in dem körperliche Präsenz erforderlich wäre, und dass sie sich ein Betätigungsfeld gesucht hat, in dem sie ihre Stimme als Arbeitsinstrument nutzen kann, nämlich im Bereich der Telefon-Erotik. Die absenten begehrten Körper erweisen sich als Phantasmagorien, unfassbar wie die Stimme und dennoch nicht denkbar ohne Körper.

Die Moderatorin versucht, die Fakten über Frau 1 zu kontextualisieren, da sie die faktografische Körperbeschreibung in einen narrativen Zusammenhang fügt, in dem Momente einer Lebenslage beleuchtet werden, die bei der amtlichen Datenerstellung ausgeklammert wurden. Allerdings bleibt dabei unklar, ob die Ausführungen erfunden sind oder auf tatsächlichen Begebenheiten beruhen. Die Moderatorin unternimmt gewissermaßen den rückläufigen Weg: Ausgehend von dem im Bürokratenapparat erschlossenen Datencorpus, begibt sie sich zurück in den vom bürokratischen Destillationsprozess informativ „ausgedünnten“ Lebenszusammenhang. Waltraud lebt als alleinerziehende Mutter, ihr Mann verließ sie wegen ihres „Körpermakels“<sup>19</sup>, hinterlassen hat er lediglich einen Schuldenberg. Indem die Moderatorin die Fakten zur „Person“ mit den Angaben zur Lebenslage zusammenführt und dabei die bedrängende Situation von Frau 1 deutlich wird, verstößt sie gegen die Regeln einer profitorientierten Arbeitspolitik. Die Moderatorin versucht an dieser

---

imaginären „weiblichen“ Körpers verleugnet. Dieses Verfahren der Leugnung durch Rede und Sprache belegt, dass Körper nicht nur sprachlich erzeugt, sondern auch verbannt werden können. Gelöscht werden können sie allerdings nicht, weil sich durch sie die Existenz begründet.

<sup>19</sup> Die Moderatorin beschreibt den Hintergrund dieser Situation folgendermaßen: „'Ich brauche zwei Titten', sagte Waltrauds Mann vor einem Jahr und ging weg“ (S. 12).

Stelle, andere Prioritäten zu setzen. Soziale Sensibilität, durch die existenzielle Not aufgedeckt und gelindert werden soll, wird dem von Unternehmern angestrebten wirtschaftlichen Gewinn vorgezogen. In Anlehnung an Gernot Böhme könnte behauptet werden, dass die Moderatorin zumindest zu Beginn ihres Arbeitsantritts mit „alternativen Erkenntnisweisen“ sich dem „Anderen der Vernunft“ annähert: über Spüren, Sympathie, Sinnlichkeit und Hören.<sup>20</sup> Die Moderatorin kalkuliert mit dem Körper der Arbeitslosen nicht wie mit einer Kapitalmasse, sondern versucht, einen empathischen Zugang zu etablieren: „Sie [Waltraud; Anm. v. Verf.] legt sich auf die Couch. Heute schmerzen ihre Beine“ (S. 13). Solches Einfühlungsvermögen ist in der Lage, die Selektionsprinzipien der profitorientierten Gesellschaft ins Wanken zu bringen, da es die Zugehörigkeit der Kranken und Schwachen zur Gemeinschaft trotz ihres „Makels“ nicht bestreitet. Das Mikrofon der Moderatorin wird umgehend abgeschaltet, Gloria wird vom „Herrn“ ermahnt und zum Ausgang gebeten. An diesem Punkt prallen, mit Merleau-Ponty gelesen, der zur Verdinglichung des Anderen neigende Blick, der sich „an die Stelle einer möglichen Kommunikation setzt“<sup>21</sup> und der Blick, der eine Fortführung der Kommunikation im Dialog als dem „gemeinsame[n] Boden“<sup>22</sup> von Selbst und Anderen sucht, aufeinander. Konfligierende Wahrnehmungsmuster transformieren den gemeinsamen Raum in eine Gefahrenzone, in der intensive Affektausbrüche das Tempo des Geschehens beschleunigen. Von panischer Angst ergriffen, wendet Gloria Klages das Übel durch einen sexuellen Übergriff ab: „Sie liebkost HERRN BENZ, stellt sich breitbeinig in den drehenden Stern und 'nimmt' HERRN BENZ“, (S. 16). Im Kampf ums nackte Leben ist es die plötzlich einbrechende, den Lebenstrieb in Gang setzende Todesangst, die Gloria ihre körperlichen Reize gegenüber dem, der über Leben und Tod gebieten kann, ausspielen lässt. Die Moderatorin wird verschont. Sie lebt nun gänzlich angepasst und mit dem „aufgeschobenen Tod“<sup>23</sup> weiter.

Wie oben gezeigt wurde, hat die Moderatorin bei der ersten Aufgerufenen die Spielregeln entweder noch nicht völlig durchschaut oder nur versucht, sich Spielräume für alternative Umgangsweisen zu verschaffen. Bei ihrer ersten Berichterstattung über Frau 1

<sup>20</sup> Herkömmliche Wissenschafts- und Vernunftmodelle überdenkend, entwirft Böhme ein alternatives Erkenntnis-konzept, bei dem über die in der Neuzeit abgewerteten „Gemütskräfte“ wie Phantasie und Sinnlichkeit, auch Animalisches in ein leibnahes Selbst- und Weltverständnis integriert werden kann. Steht der Leib im Zentrum einer Erkenntnistheorie, dann wird deutlich, dass bei der Erschließung der Welt Sinnlichkeit einen anderen Stellenwert bekommt als im rationalistischen Denksystem. Böhme konzentriert sich in seinem Modell auf menschliche Empathiefähigkeit, auf das Spüren, die Sinnlichkeit und das Hören. Siehe Gernot Böhme, Am Leitfaden des Leibes – das Andere der Vernunft, in: Ostner und Lichtblau (Hg.), Feministische Vernunftkritik, S. 53-65.

<sup>21</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 413.

<sup>22</sup> Ebd., S. 406.

<sup>23</sup> Jean Baudrillard, Der symbolische Tausch und der Tod, Berlin 2005, S. 69.

entschied sich die Sprecherin für einen auch empathischen Erzählstil. Die Lebenssituation von Frau 1 ist desolat. Die Sprechleinlagen der Moderatorin werden von denen der Figur Frau 1 durchsetzt, die ihre Geschichte verschweigt und sich sprachlich einen intakten, attraktiven Körper erzeugt, mit dem sie hofft, 'im Geschäft' bleiben zu können. Doch die Täuschungsmanöver retten Frau 1 nicht vor dem Tod. Der kranke, nicht mehr begehrte und gebrauchte Körper kann seine Blessuren nicht hinter einem sprachlich konstruierten, für den Umsatz frisierten Körper verstecken. Der Choreograf des Todestanzes ist Herr Benz, die pervertierte Erlöser- und Richtergestalt. Nicht um Erlösung der Sünden geht es mehr, denn die Nachkommen der Gründergestalt des Christentums haben sich in den Tannerschen Horrorvisionen, in denen Zukunftsängste durch Erinnerungen an Zeiten der Schreckensherrschaft verstärkt werden, zu Strategen von Selektion und Vernichtung entwickelt.

Die nun völlig angepasste Moderatorin will sich keinen Faux Pas mehr leisten. Ihr Umgang mit den nächsten Wartenden wird zunehmend systemkonform, bereits bei der zweiten Wartenden wendet die Moderatorin die erwünschten Methoden an. Individuelle Wahrnehmungs- und Handlungsmuster bilden sich zurück, systemgerechte werden angelegt. Die Maskerade der Moderatorin beginnt. Die für die Innenwelt eigentümliche „Zerfallenheit mit sich selbst, aus der er es keinen Ausweg, für die es keinen Ausgleich gibt,“<sup>24</sup> wird zur Totalassimilation radikalisiert. Gloria selektiert und fungiert als Todesbotin:

„MODERATORIN (zu FRAU 2) Es gibt wieder welche. Ein Angebot liegt vor. Ich möchte es IHNEN übergeben. [...] FRAU 2 steht strahlend auf und verneigt sich tief und dankbar. Sie geht zum Ausgang. [...] Sie verlässt den Raum. Die Moderatorin setzt sich auf den freigewordenen Stuhl und schaut siegesgewiß zu HERRN BENZ. Von draußen ertönt ein dumpfer Schuß“ (S. 19).

### 3.4.3. Lethale Performativität

Jede auszuführende Handlung in Tanners Stück bedeutet mit jedem Schritt die Entscheidung zwischen „Leben und Sterben“.<sup>25</sup> Die lethalen Performanzen bewegen die Figuren gegen sich selbst, „von ihm [dem Tod; Anm. v. Verf.] fort' und 'zu ihm hin“.<sup>26</sup> Der Totentanz ereignet sich jedoch in „Degerloch Dream“ nicht vor dem „vorpersonale[n] Hintergrund“<sup>27</sup> von Geburt und Tod, sondern im Kontext eines Auswahlverfahrens in einer Gesellschaft, in der kapitalistische Mechanismen von Konkurrenz und Kapitalakkumulation überzeichnet

<sup>24</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 299.

<sup>25</sup> Ebd., S. 147.

<sup>26</sup> Ebd., S. 148.

<sup>27</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 253.

dargestellt sind. Das Kapital verwaltet Todeszeiten und -arten. Die Bahn der Figuren scheint determiniert und auf einen baldigen, gewaltsamen Tod hin gelenkt zu sein. Ihre Handlungen weisen demnach keinen „Tendenzcharakter“<sup>28</sup> mehr auf, weil ihnen eine „Fundierung im Kommenden“<sup>29</sup> versagt bleibt und sich angesichts des schwer umgehbaren Zwangs zur Totalassimilation nicht einmal eine „Freiheit gegen die Form unter der Form“<sup>30</sup> abzeichnet.

Ein kritischer Moment nach der Anpassung der Moderatorin, der die Eskalationsstufe von Animosität, Gewalt und Gefahr anhebt, wird mit der Ansage eingeführt, dass die Identität einer Figur (Mann 1) nicht verifiziert werden kann, da ihre Akte nicht auffindbar ist. Anzeichen von Imperfektion und Unverlässlichkeit in der Bürokratie sind für den „Herrn“ Gefahrenquellen, da sie sein Verlangen nach absoluter Kontrolle unterlaufen. Für die Schwächung seiner Macht durch einen möglichen Kontrollverlust werden alle Anwesenden zur Verantwortung gezogen. Drakonische Strafen befürchtend, geraten das Arbeitslosenballett und der Mann ohne Akte in Panik. Die panischen Gefühle der Figuren werden im Stück über starke Körperexpressivität erfahrbar:

„MANN 1 läuft wie ein Irrer hin und her. Das ARBEITSLOSENBALLETT wird immer unruhiger. Das Warten immer nervöser. Ein paar beginnen mit den Füßen zu scharren, zu stampfen. Das Gestampfe schwillt an“ (S. 31).

Die Intensivierung der Körperreaktion angesichts einer bedrohlichen Situation mit ungewissem Ausgang lässt die tobende Masse selbst bedrohlich oder gar unregierbar werden. Das heftiger werdende Stampfen lässt darauf schließen, dass sich der Panik möglicherweise auch bisher unterdrückte Wut beimischt. Die Wut, die sich auf den Herrn richten könnte, versetzt auch ihn in Spannung („HERR BENZ [nervös, herrisch] Gloria! G l o r i a!“, S. 31). Jedoch wird das Aggressionspotenzial der Arbeitslosen von ihm nicht entschärft oder transformiert sondern umgepolt: Es wird für folterähnliche Methoden am nicht identifizierbaren Mann instrumentalisiert. Der eigene Schaden kann nur abgewendet werden, wenn er den Anderen trifft. „Es wird niemandem schlechter gehen, wenn wir erfahren, wer dieser Mann ist. Es wird niemandem schlechter gehen“ (S. 31). Dieses Prinzip postuliert der „Herr“, die Untergebenen handeln danach. Denunziation und Verrat werden von der Autoritätsfigur zu legitimen Mitteln erklärt. Die Ankündigung des Herrn Benz zeitigt die erwünschte Wirkung. Nach einem kurzen Stillstand des Mannes ohne Akte („MANN 1 bleibt wie angewurzelt stehen“, S. 32) und des Arbeitslosenballetts („Das

---

<sup>28</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 125.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd.

ARBEITSLOSENBALLETT verstummt“, S. 32) beginnt das Verhör und die körperliche Peinigung, die von den Arbeitslosen durchgeführt werden und die in jenem Moment abrupt aufhören, als die Akte aufgefunden wird. Nachdem die Hemmschwelle, den Anderen Qualen zuzufügen und gegebenenfalls dem Tod preiszugeben, überschritten ist, dient dies nicht mehr nur zur Rettung des eigenen Lebens und der Bewahrung der eigenen körperlichen Unversehrtheit. Nun werden die Angriffe gegeneinander auch ohne Aufforderung und äußeren Anlass weitergeführt. Der fremde, pervertierte Wille wirkt im eigenen Körperleib fort. Damit wird im Stück auch die Todeszone vorverlegt. Das Sterben findet nicht mehr nur hinter einer verschlossenen Tür statt, sondern nunmehr von Angesicht zu Angesicht.

Inwieweit dieses sichtbare Sterben das Verhältnis unter den Figuren verändert, soll an der „Auserwählten“-Szene verdeutlicht werden. Die Auserwählten stellen eine besondere Gruppe des Figurenpersonals dar. Hinter der verheißungsvollen Namensgebung verbirgt sich ein Zynismus, da es sich um restlos ausgebeutete Arbeitskraft handelt, die aus dem Bestand der Arbeitslosen aussortiert wurde. Mit „Fleischerhaken“ sind ihre Seile an den Stern des Herrn befestigt. Fünf auserwählte Arbeitslose dürfen, mit einem Strick an das Rad des Herrn angehängt, den Stern „langsam, konzentriert und monoton“ (S. 41) drehen. Die vom Stern herab hängenden Stricke, die Ketten gewissermaßen, an welche die „Untertanen“ gebunden sind, ergeben eine pyramidale Struktur, die an das mittelalterliche Lehnswesen erinnert.<sup>31</sup>

Mann 1, der sich inzwischen willentlich mit Aids infiziert hat<sup>32</sup>, daran erkrankt und erblindet, wird von den anderen Figuren gestoßen und angespuckt. Nach einer Weile bricht er zusammen: „MANN 1 legt sich erschöpft zum Sterben nieder“ (S. 42). Währenddessen drehen die fünf Auserwählten das Rad weiter. Frau 5 begleitet Mann 1 mit auswendig gemurmelten Versen in das Sterben. Nach dem Tod von MANN 1 setzt ein regelrechter Todesreigen ein:

„FRAU 5 legt sich neben MANN 1 zum Sterben. Ganz friedlich und entspannt. Sie murmelt unentwegt Verse vor sich her. MANN 5 sieht beim Traben, daß seine Frau stirbt. Er weint. Er wird langsamer und stört den ganzen Trab-Rhythmus“ (S. 43).

---

<sup>31</sup> Beck stellte schon in den 1980er Jahren eine „Refeudalisierung“ des Arbeitsmarktes und eine „Renaissance ständischer Zuweisungskriterien“ fest. Siehe Beck, Risikogesellschaft, S. 248. Vgl. auch Oskar Negt, Arbeit und menschliche Würde.

<sup>32</sup> Mann 1 ist Journalist, der mit seinem Buch über das Prekariat unbedingt berühmt werden möchte. Er spekuliert darauf, als Sterbenskranker Aufsehen erregen und sich Ruhm sichern zu können. Durch die Vergewaltigung einer Aidskranken gelangt er an den begehrten Virus. Die vergewaltigte Aidskranke stirbt an den Folgen des Übergriffs. Mann 1 öffnet die Tür und stößt die Tote hinaus. Beim Öffnen der Tür wird der Raum durch grelles Licht erhellt. Mann 1 wird geblendet: „MANN 1 erstarrt, er wird geblendet, bleibt wie angewurzelt stehen. In dem Moment erstarren alle anderen, frieren in ihrer Bewegung ein“ (S. 38).



Dieses Sterben voreinander, verändert ihr Verhältnis zueinander, wenn nicht gänzlich, so doch partiell. Die Gegenwart des sterbenden Körpers löst bis zu einem gewissen Grad die Spannung der auf Ausschlussverfahren beruhenden Konkurrenzsituation auf. Der Tod des Anderen wurde im Stück bisher als Bedingung für das eigene Überleben etabliert, als Erleichterung, verschont worden zu sein. Mit dem Sterben von Angesicht zu Angesicht wird der Tod nun als Verlust wahrnehmbar und erstmalig kommt unter einzelnen Figuren die Empfindung von Trauer auf. Dies veranschaulicht die Sterbeszene von Mann 5. Diesen zieht es zu seiner sterbenden Frau, doch kann er sich aus dem Karussell nicht befreien und bringt durch seinen verlangsamten Gang die Pyramide aus dem Gleichgewicht. Frau 4 trennt mit sägenden Bewegungen ihrer Nagelfeile das Seil von Mann 5 durch:

„MANN 5 sackt erschöpft in sich zusammen und bleibt liegen. Er will zu seiner Frau, aber er hat die Kraft nicht mehr dazu. FRAU 5 nimmt keine Notiz mehr von den Bemühungen ihres Mannes. Die restlichen VIER AUSERWÄHLTEN drehen monoton das Rad und trampeln MANN 5 dabei zu Tode. MANN 5 stirbt langsam und qualvoll“ (S. 44).

Das Karussell wird während des gesamten Stücks nicht angehalten. Die Figuren verharren in der Regel in der monotonen Performanz. Nur gelegentlich können vereinzelte Gesten und Bewegungsminiaturen, den Gehorsam perforieren. Mit der Geste, mit welcher die Frau das Seil des trauernden Mannes zersägt, wird die Hand vom Restkörper kurzzeitig abgespalten, ohne die Performanz selbst zu gefährden. Geste und Performanz werden von einer jeweils anderen Intentionalität geleitet. Die Geste des Sägens ist zurückzuführen auf den Anblick eines Trauernden und einer Sterbenden. Nach Merleau-Ponty ermöglicht der Blick die einfachste aller Wahrnehmungen, die Empfindung. Das Affiziert-Sein ist die Hingabe an eine Erscheinung. Das anonyme und ungesehene Sterben im Stück hat bisher einen Blick-Affekt, ein Berührt-Sein verhindert.

Wenn auch sichtbar nicht angekettet, stehen die anderen Mitarbeiter/innen gleichfalls im Bannkreis des Herrschers, denn auch ihr Handeln, ihre Bewegungen werden vom Stern herab mit dem Stab orchestriert. Dennoch wird mit der körperlichen Fesselung ein höherer Grad von Bewegungseinschränkung angezeigt. Mit der Einschränkung der körperlichen Mobilität und dem Verbot, über den eigenen Bewegungsmodus zu entscheiden, wird die Interdependenz von Freiheitsgefühl und Bewegungsraum hervorgehoben.

Der regungslose und doch wirkungsmächtige „Herr“ bedient sich fremder Kraft, um seine Macht und sein Amt zu erhalten. Die Ausgebeuteten vergeben ihre Arbeitskraft, ihre Stärke und Mobilität steht im Dienste eines Lebens, an dem sie nicht teilhaben. Sie besitzen

Kraft und bleiben dennoch machtlos. Die Konsequenzen der Transformation des Körpers in eine Ressource, in Humankapital betrachtend, führt Jean-Luc Nancy aus:

„Kapital meint: gehandelter Körper, verschobener, versetzter, neubesetzter, ersetzter Körper, in Stellung und in Haltung gebracht, bis zum Verschleiß, bis zur Arbeitslosigkeit, bis zum Hunger [...]. Kapital meint somit auch: System der Überzeichnung der Körper. Nichts ist bezeichnender/bezeichneter als die Klasse und die Mühsal und der Klassenkampf. Nichts entgeht der Semiologie weniger als die durch die Kräfte aufgewendeten Anstrengungen, das Anspannen der Muskeln, Rücken, Nerven. [...] In Lohn stehende beschmutzte Körper, Schmutz und Lohn als ein Ring, der sich durch Bezeichnung schließt.“<sup>33</sup>

Die Macht, welche die Arbeitslosen latent haben, nutzen sie nicht. Durch ihre Tatkraft wird der Stern der Macht gedreht. Ihr Stillstand würde den Sturz des Mächtigen bedeuten können. Doch allein diese Vision reicht offensichtlich nicht aus, um die körpereigene Kraft in die Veränderung der Verhältnisse zu investieren, da der Ausgang ungewiss wäre und sie Racheakte des „Herrn“ befürchten. Scheint ihr Austritt aus der Arbeitslosigkeit zunächst noch hoffnungsvoll und ein Sprung in die Freiheit, erweist sich dieser Schritt nun als ein Weg in die Knechtschaft. Dennoch bleibt die Möglichkeit, die Seile fallen zu lassen, als latentes Spannungsmoment im Text enthalten. Bei jeder erneuten Drehung schwingt sie mit.

Ausbrüche von Gewalt und Animosität erfolgen dem Anschein nach unmotiviert. Gerade weil in der Regel der Grund für Gewaltanwendungen nicht in einzelnen szenischen Vorfällen zu finden ist - wie in den meisten Dramen der Gegenwart -, wird der Blick auf die angespannte, aggressive Atmosphäre einer Konkurrenzsituation gelenkt, in der verletzendes Verhalten begünstigt wird. Dennoch bleibt zu beachten:

„Geht es um die Erforschung der Gründe von Gewalt(taten), so mündet der sich ansonsten neutral gebende wissenschaftliche Diskurs schnell in weltanschauliche Debatten. Demgegenüber scheint es zunächst sinnvoll zu sein, Gewalt nüchtern als einen sozialen Tatbestand zu betrachten, der zum menschlichen Handlungspotential gehört.“<sup>34</sup>

#### 3.4.4. Affektive Störung

Das Kräfteressen zwischen der Moderatorin, die zwischen den Arbeitslosen und dem Arbeitgeber eine vermittelnde Rolle spielen könnte, und dem Herrn wird gleich bei ihrem

<sup>33</sup> Nancy, Corpus, S. 95.

<sup>34</sup> Des Weiteren betonen Bonacker und Imbusch, dass davon auszugehen ist, dass jeder Mensch zunächst mit der Fähigkeit ausgestattet ist, Gewalt anzuwenden: „Theorien der Gewalt postulieren, daß der Mensch an sich weder gut noch böse, aber offenbar fähig ist, Gewalt auszuüben, das heißt, *unter Anwendung bestimmter Mittel auf einen anderen Menschen in dessen Sinne negativ einzuwirken*.“ Siehe Thorsten Bonacker und Peter Imbusch, Begriffe der Friedens- und Konfliktforschung: Konflikt, Gewalt, Krieg, Frieden, in: Peter Imbusch und Ralf Zoll (Hg.), Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung mit Quellen, Opladen 1996, S. 63-115, hier S. 75.

Arbeitsantritt über den 'defekten' und lediglich imaginär intakten Körper von Frau 1 ausgetragen. Dieser Konflikt lässt sich auch als Machtkonflikt zwischen Medien und Wirtschaft verstehen: Während die Moderatorin – zunächst noch auf der Seite ihres alten „Herrn“ und Arbeitgebers – die Geschichte der Frau 1 auf Nachrichtenwerte wie Dramatik und emotionale Ladung hin betrachtet, setzt ihr neuer Arbeitgeber das ab nun geltende Bewertungskriterium durch: Die Rentabilität ihres Körpers im Kapitalprozess. Medien- und Wirtschaftswelt werden in Tanners Stück durch Personifizierung und den Gebrauch von eindeutigen Requisiten verdichtet. Es konkurrieren das Mikrofon, Macht- und Arbeitsinstrument der Medien, und der Stern, Machtsymbol der Wirtschaftsbranche. Die Kräfteverhältnisse werden nach der anfänglichen Spannung über den Diskurs am ausgegrenzten und geschundenen Körper sehr schnell festgelegt. Der Vertreter der Wirtschaft bestimmt die Regeln am Arbeitsmarkt und beeinflusst die Medienpolitik. Die Choreographie der Figuren und das Kräfteverhältnis unter ihnen wird eindeutig vom „Herrn“ am Stern, der über dem 'Fußvolk' ragt, bestimmt. Hoch an den Stern gefesselt, wird auch optisch seine Dominanzposition demonstriert.

Das Selektieren und Eliminieren nimmt seinen Gang, doch den Wechsel von einer investigativ-journalistischen und empathischen zu einer verwertungsorientierten Interpretationsstrategie hat die Moderatorin nur scheinbar ohne innere Konflikte verkraftet. Dies wird am Ende des Stücks bzw. des Alptraums deutlich. So sehr die Moderatorin gelernt hat, die waltenden Regeln zu befolgen, so sehr erreicht auch sie einen Punkt, an dem ihr Automatismus außer Kraft gesetzt wird. Sie bricht zusammen, als das Mädchen Sophia von der Stimme der Figur Hiltraud überredet wird, mit ihrer Puppe durch die geheimnisvolle Tür zu schreiten. Die Moderatorin reagiert auf diese Szene mit Verzweiflung:

„Jetzt ist sie weg. Weg. --- Ich kann nicht mehr. (Weint) Ich kann nicht mehr. Ich ertrage das nicht länger. Was soll ich hier tun? Welchen Regeln soll ich gehorchen? Was sind das für Regeln? Ich kenne sie nicht! [...] Ich will hier raus! Ich kann hier nicht mehr atmen! Ich erstickte! Ich will weg! Irgendwohin. Laßt mich gehen. Bitte. Laßt mich gehen!“ (S. 65).

Sie bittet den „Herrn“ um Hilfe, die er ihr in Form eines Todesschusses erteilt. Die Moderatorin wird erst vom Tod eines Kindes berührt. Dieses intensive Schmerzempfinden bringt die Handlung zum Kippen, gibt ihr eine Kehrtwende.

Der Körper des „Herrn“ ist hingegen unantastbar, er dirigiert die Bewegungen der anderen mit der Stimme. Er ist körperlich präsent, aber unbeweglich, und dennoch die wirkungsmächtigste Figur im Raum. Es ist sein Wort, das die Arbeitswelt in Bewegung setzt

und den Bewegungsplan festlegt.

Die Figuren stehen durch die direkte Todesgefahr, die nur Herr Benz abwenden bzw. verschieben kann, in der Abhängigkeit seiner Gnade. Die leiblich stark empfundene Todesangst hat die Figuren einerseits gehorsam gemacht, ihre Körper folgen den Befehlen wie hypnotisiert, sie ist der stärkste Antrieb für ihr Handeln. Andererseits bringt der Totenkampf die Figuren in ein antagonistisches Verhältnis. Jede Figur agiert gegen die andere. Aus Angst ums nackte Leben sind alle Gefühle, Haltungen, Strategien recht: Verrat, Misstrauen und Verachtung bilden die Organisationsprinzipien, von denen die Figurenkonstellationen weitgehend bestimmt werden. Aus diesen starken Empfindungen und Haltungen, die textökonomisch die Energiequellen bilden und die Kraftfelder bestimmen, schöpfen die Figuren ihre Bewegungs- und Performanzmotivation. Allerdings sind es Performanzen der Ohnmacht gegenüber der Macht, beraubt jedweder Handlungsfreiheit. Im Verhältnis zueinander führt die Ohnmacht des Einzelnen zur todbringenden Gewalt gegenüber dem Anderen.

Da die Handlung in Form eines Tagtraums verläuft, ist das Kausalitätsprinzip aufgehoben. Auch die Gloria Klages von der Kaufhausfrauenstimme angebotene Stelle fällt der entlassenen Moderatorin unverhofft wie in einem Traum zu. Die Wartenden verrichten während des Stücks immer dieselben Handlungen und führen das sinnentleerte und wirkungslose Tun vor. Damit wird sowohl Ereignislosigkeit signalisiert, als auch das Bedürfnis, die endlose, unbemessene Zeit einzuteilen, den Tagesablauf in eine Form zu bringen. Die Anlehnung an das absurde Theater ist offenkundig. Stillstand und Monotonie, die sich am deutlichsten körperlich ausdrücken, werden so dargestellt, dass keine Figur aus ihrem wartenden, ereignislosen Zustand herausfindet. Der Verlauf der Handlung verweist auf ein Voranschreiten der Zeit, die Wiederholung der gleichen Handlungen der Wartenden versetzt sie in eine Zeitlosigkeit und einen Stillstand. Die Bewegungen im Kreis verstärken den Eindruck der Ziellosigkeit, das Ausbleiben von Fortschritt und Veränderung. Die einzigen Veränderungen sind am Körper sichtbar. Ihr Tun ist nicht zielgerichtet, es ist nicht mit Bedeutung zu füllen, es ist sinnentleert. Schmerz und Last krümmen den Körper, die Sinnlosigkeit eines Daseins in Gefangen- und Knechtschaft rauben den Bewegungen ihre Geschmeidigkeit, bringen den aufrechten Gang zu Fall, halten den Blick wie in einer Todesstarre fest.

Der abrupte Abbruch einer Performanz oder einer Handlung wird verursacht durch den plötzlichen Ausbruch von Schmerz und/oder Angst. Mit dem „Schmerzeingriff“ in die

Dramaturgie des Textes wird das Tempo verändert, die Spannungsqualität schlägt um, wie es am Zusammenbruch der Moderatorin näher illustriert wurde. Der beherrschte und gefügige Körper bricht unter dem Verlustschmerz zusammen, der einer geliebten oder einer schutzbedürftigen Figur gilt. Die Macht über den Körper hat Grenzen, denn in der Eigendynamik und -gesetzlichkeit des Körperleibs kommen Prozesse zum Vorschein, die sich jeglicher Regulierung entziehen. Der Einbruch des Schmerzes ist nicht steuerbar. Sowohl Hermann als auch Borgards betonen, dass der Schmerz eine „Auflösung der Harmonie“<sup>35</sup> bzw. „Ausdruck eines Ungleichgewichts“<sup>36</sup> ist. Ob nun als individueller Ausdruck oder als soziokulturelles Produkt, Schmerzen verfügen über eine spezifische Semiotik – die des Weinens, Schreiens, Stöhnens oder Schweigens. Auf der performativen Ebene kann sich Schmerz als Krümmung oder Verkrampfung, als Zusammenbruch oder an den Wahnsinn reichende Unruhe und Verwirrtheit ausdrücken. Mit dem Einsetzen des Schmerzes der Moderatorin wird direkt zweierlei aufgebrochen: „the continuity of movement and the identity of bodily form“<sup>37</sup>. Durch den Verlust der kleinen Sophia gewinnt Gloria einen Weltbezug, der primär auf Mitgefühl und Liebe aufbaut, wodurch aber die Verhaltensweisen, wie sie in ihrem neuen Arbeitsverhältnis abverlangt werden, gänzlich in Frage gestellt werden, da sie mit Beziehungsmustern, die nicht abgekoppelt sind von gemeinschaftsfördernden Gefühlsgrößen, als nicht kompatibel dargestellt werden. Überlegungen von Gabriele Brandstetter zum Verhältnis zwischen Gedächtnis und Bewegung im postmodernen Tanz zu Grunde legend, könnte Glorias Aus-Fall auch als Kontrollverlust über die eigene Motorik und als „a failure in motion“<sup>38</sup> gedeutet werden. Damit gerät nicht nur der Textverlauf ins Stocken, sondern auch die stabilen Körperrepräsentationsformen unterliegen einer Desorganisation. Der Sturz verdeutlicht das eingetretene Misstrauen gegenüber der bekannten und gewohnten Bewegung, der basalen Bewegungsart des Gehens. Für Gloria geht es nicht mehr weiter.

„Only who (or that which) can stand can also fall over. Falling represents [...] an extreme possibility. In falling, we touch the boundaries of being. In falling down, we enter a movement that slips out of our control. The body slips out of itself.“<sup>39</sup>

Der Sturz, mit dem das Traumbild endet, markiert zugleich den Beginn der letzten Szene. In der Manier des Absurden Theaters liegt die im Traum erschossene Moderatorin „auf dem Boden des Flures“ (S. 68). Zurückkehrend aus ihrer Versunkenheit, wird sie im Wartesaal des

<sup>35</sup> Siehe Borgards, Poetik des Schmerzes, S. 75.

<sup>36</sup> Siehe Hermann, Schmerzarten, S. 13.

<sup>37</sup> Siehe Brandstetter, Choreography As a Cenotaph, S. 106.

<sup>38</sup> Ebd., S. 124.

<sup>39</sup> Ebd., S. 126.

Arbeitsamtes von MANN 1, der sich nach ihren Arbeitsperspektiven erkundigt, in ein Gespräch verwickelt. Gloria lässt ihrer Phantasie freien Lauf und erfindet ein ihr angeblich unterbreitetes Angebot. Erst als das Lämpchen von rot auf grün schaltet und sie in das Zimmer eintreten kann, befindet sie sich „mit einem Schlag in der Realität“ (S. 70). Die Innenbühne des Stücks wird in diesem Moment geschlossen.

## **4. Kapitalistische Flexibilität**

### **Simone Schneider: „Springerin“ (2001)**

Das vorliegende Kapitel unterteilt sich in fünf Unterkapitel. Im ersten wird das Stück „Springerin“ zunächst über eine literaturwissenschaftliche Einordnung eingeführt. Während das zweite Unterkapitel sich mit den elliptisch konzipierten Geschichten über Flexibilität und Orientierungslosigkeit auseinandersetzt, untersucht das dritte den Aufbau und die Struktur des Theatertextes. Das vierte Unterkapitel stellt in gebündelter Form das Staging Body der fünf Frauenfiguren in ihren verschiedenen Arbeitssituationen dar. Das letzte Unterkapitel, bestehend aus fünf Analyseeinheiten, beleuchtet die Arbeitskonstellationen und die ihnen zugrunde gelegten Körperleib-Ästhetiken der einzelnen Frauenfiguren.

#### **4.1. Literaturwissenschaftliche Einordnung**

Simone Schneiders Stücke kreisen um sozialkritische Thematiken wie Fremdenfeindlichkeit („Ägypter“), Großstadtneurosen, Selbstverwirklichungszwang und -wahn wie die unaufhörliche Suche nach dem eigenen Selbst („Springerin“, „Die Nationalgaleristen“) und die Wendeproblematik („Malaria“). Die intertextuellen Referenzen werden zumeist schon in ihren Stücktiteln angekündigt: „Orwell. Ein Stück“, „Ein kleiner Lord“, „Kameliendame“.

In ihren Theatertexten setzt Schneider ihre Figuren in ein aus Ambivalenzen konstruiertes Feld, das von den Phänomenen Mortalität und Natalität begrenzt wird:

„Mein Theater setzt sich aus Figuren zusammen, die unterschiedliche Ziele verfolgen. Ich nehme keine Wertung vor. Die Welt begegnet dir wie eine riesige Kreuzigungsszene. Die Schöpfung hat zwei Gesichter, das Leben und den Tod. Die Kreuzigungsszene ist eine Allegorie für diese Ambivalenz, und als Mensch muß man darin eine Haltung finden.“<sup>1</sup>

Der Fragmentierung der postindustriellen und -bürgerlichen Gesellschaft in vielzählige Parallelwelten begegnen Theaterautor/innen in ihren Theatertextästhetiken u.a. mit einem Verzicht auf geschlossene und geradlinig verlaufende Geschichten. Dieser Tendenz sieht sich auch Schneider verpflichtet:

„Die eine Geschichte gibt es nicht. Sie zerfällt immer in viele, die man zusammensetzen kann wie ein Mobile. So baue ich meine Stücke: Mobiles, Gleichgewichte konstruieren. Das ist auch ein Bild für die Gesellschaft. Die eine Gesellschaft gibt es nicht mehr. Bestenfalls Gruppierungen. Und das ist eben die Schwierigkeit für das Theater, das naturgemäß alle ansprechen will – die ganze Polis. Das Fernsehen wird diesem Prozeß der

<sup>1</sup> Kirsten Longin, Vorwärts, rückwärts, seitwärts reisen, in: Hörnigk und Arjouni, Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre, S. 103-106, hier S. 104f.

Zersplitterung gerechter.”<sup>2</sup>

Schneider prüft die menschlichen Existenzbedingungen in einer nicht mehr überschaubaren Welt verschiedener Teilsysteme: Wie es möglich ist, Haltung zu wahren, was es bedeutet, sie immer wieder zu verlieren, neue zu finden, obsolet gewordene abzulegen. Diese Fragestellungen bilden auch in Schneiders Stück „Springerin“ die Ausgangsbasis für die Figurenkonzeption.

#### **4.2. Elliptische Geschichten über Flexibilität und Orientierungslosigkeit**

Die Thematisierung von flexiblen Arbeitsverhältnissen und deren Verzahnung mit privater Lebensplanung verläuft in dem Stück „Springerin“ über Momentaufnahmen aus den Leben von fünf Großstadtfrauen. In der spotartigen und lückenhaften Skizzierung des beruflichen Hintergrunds der Frauen wird erkennbar, dass es um das postfordistische Arbeitsmodell geht. Die Auswirkungen flexibler Arbeitsgestaltung werden in die Figurenzeichnung integriert. Es sind Folgen eines Anforderungsprofils, das auf Mobilität, ständige Einsatz- und Risikobereitschaft, Verfügbarkeit und Erreichbarkeit setzt, die in den diskontinuierlichen und heterogenen Arbeitsbiografien der Schneiderschen Frauenfiguren Eingang finden. Das Figurenpersonal, zusammengesetzt aus Frauke, Marlies, Karen, Emma und Susann, mutet durch diese Referenzen geradezu als ironische, bisweilen auch tragikomisch gebrochene Skizzierung des „flexiblen Menschen“<sup>3</sup> der gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaft an. Auch die Folgeerscheinungen der forcierten Selbstoptimierung, als einer Facette der veränderten Arbeitsformen, werden in die Figurenkonzeption in Form von Selbstüberforderung und Erschöpfungszuständen eingeschrieben. Die Diskontinuität von beruflichen Werdegängen äußert sich schon allein darin, dass von den fünf Frauenfiguren nur eine über eine langfristige vertragliche Sicherung verfügt, und zwar die Ärztin Susann, die allerdings als Springerin zum flexiblen Arbeitspersonal der Klinik gehört. Dieser Status indiziert, dass auch Festanstellungen keine Kontinuität mehr garantieren. Frauke ist Regieassistentin nach abgebrochener Schauspielschule, die nach unerfreulichen Assistenzerfahrungen eine eigene „Companie“<sup>4</sup> gegründet hat. Marlies, Fraukes Mitbewohnerin, beschreibt ihren Berufspluralismus folgendermaßen: „Verkäuferin, Model, Magister...Germanistik, Hundebabysitten...“ (S. 14). Karen ist beim Fernsehen tätig und gleichzeitig auf der Suche nach neuen Angeboten. Sollten diese ausbleiben, schmiedet sie

<sup>2</sup> Ebd., S. 105.

<sup>3</sup> Sennett, Der flexible Mensch.

<sup>4</sup> Simone Schneider, Springerin, Berlin 2001. *Im Fließtext wird das Stück im Folgenden nur mit Seitenangabe zitiert; das Gleiche gilt, sofern sich der Bezug zum Stück eindeutig ergibt, für die Fußnoten.*



vorsorglich schon Zukunftspläne, die von einer Buchveröffentlichung über eine Promotion bis hin zu einer Auswanderung reichen. Die in Duisburg lebende Emma war Managerin im Musikbereich und ist gegenwärtig als Führerin in der „Ruhrgebietstouristik“ (S. 27) beschäftigt. Arbeitsbedingt ist sie oft, meist auf Messen, unterwegs.

Der äußere Anlass, der drei der Figuren zusammenführt, ist eine von Frauke organisierte Premierenfeier der Neubearbeitung von Kleists „Penthesilea“ in Frankfurt an der Oder. Karen und Marlies verpassen allerdings auf Grund einer Verspätung die Aufführung. Das Figurenpersonal wird im zweiten Teil durch Emmas Präsenz erweitert. Susann tritt erst im letzten Teil des Theatertexts auf, am Sandstrand von Scheveningen.

Keine der drei Frauen, die sich wegen der Aufführung der „Penthesilea“ in Frankfurt an der Oder treffen, sieht das Stück. Frauke selbst verlässt die Premiere für eine Autofahrt mit Piet, dem Regisseur, und die beiden Besucherinnen kommen zu spät. Den weiteren Verlauf des Abends erfährt man/frau erst rückwirkend, größtenteils durch die Rekonstruktionen der Figuren tags darauf. Nach der Premierenfeier, auf der sie Alkohol bis zur Trunkenheit konsumiert haben, verließen sie gemeinsam das Theater und fuhren mit Fraukes Auto weg. Wegen Trunkenheit am Steuer wurde Fraukes Auto beschlagnahmt und ihr Führerschein entzogen. Dieses Detail wird jedoch erst im Schlussteil des Textes enthüllt:

„Inverwahrungnahme des Führerscheins, Trunkenheit am Steuer, absolute Fahruntüchtigkeit, das Auto beschlagnahmt, erhebliche Mängel. Frankfurt/Oder, neunten sechster, drei Uhr fünf (*Wirft den Zettel übers Geländer*) Das war das Wunder, Pflingstwunder!“ (S. 48)

Nach der Beschlagnahmung des Autos gelangen die drei Frauen, Frauke, Marlies und Karen, nach dem Titel des ersten Teils des Stücks an die „Uferwiesen“. Das Geschehen wird damit durch die Orientierungs- und Erinnerungsversuche der in der unvertrauten Umgebung verlorenen und noch vom erhöhten Alkoholkonsum beeinträchtigten Figuren eröffnet.

Das analytisch angelegte Konversationsstück findet an einem „Pflingstwochenende“ an drei verschiedenen, jedoch durch eine Gemeinsamkeit miteinander verbundenen Orten statt. In allen drei Einheiten des Stücks führen die Frauenfiguren ihre Gespräche in der Nähe eines Gewässers. Zu Beginn des Theatertextes befinden sich Marlies, Frauke und Karen am östlichsten Fluss Deutschlands, der Oder, unweit von Frankfurt. Im zweiten Teil führt Schneider die Figur Marlies an den Duisburger Binnenhafen, wo sie ihre ehemalige Schulfreundin Emma aufsucht. Abschließend treffen sich alle Frauenfiguren an einem Strand in den Niederlanden. Die in den Gesprächen thematisierten raschen Übergänge von stabilen in

instabile Lebens- und Arbeitsverhältnisse werden topographisch durch den Aufenthalt am Ufer aufgegriffen, dem Grenzort also zwischen Festigkeit und Instabilität.

Durch eine von außen verursachte Unterbrechung des Geschwindigkeitswahns, eine „Zwangsentgleisung“<sup>5</sup>, lässt Schneider ihre Figuren in der „Sackgasse“ einer „total denaturiert[en]“ Uferlandschaft (S. 48) enden. Die zunächst durch äußere Faktoren bedingte Orientierungslosigkeit der Figuren wird an ihrer Unfähigkeit demonstriert, sich in der Landschaft zurechtzufinden oder auch nur zu verorten.<sup>6</sup> Neben der urbanen Sozialisation scheint der Verlust eines sich am traditionellen Raumkonzept ausrichtenden Orientierungssinns maßgeblich das Gefühl von Verlorenheit mitzubestimmen. Die Medienfrau Karen erkennt beispielsweise keine Meilensteine; Himmelsrichtung, Sternenkunde, Flussverlauf sind längst keine hilfreichen Hinweise mehr.

„KAREN: [...] Wir bräuchten einen Kompass. MARLIES: Setzt Orientierung voraus.

KAREN: Ein Kompass? MARLIES: Was hilft die Himmelsrichtung, wenn du nicht weißt, wo du bist, ob du bist“ (S. 17f.).

Die konkrete Orientierungslosigkeit in der Landschaft spiegelt sich auf einer anderen Ebene: In der Unkenntnis mythologisch-biblischen Erbes und diesbezüglicher Referenzen. Die Handlung entfaltet sich an einem christlichen Feiertag, dem Pfingstfest, dessen Botschaft nur einer Figur bekannt ist. Marlies, als Protestantin in einem katholischen Wallfahrtsort aufgewachsen, klärt die religionsfernen Bekannten auf: „Die Jünger kamen zusammen... [...] Sie sahen Feuer am Himmel, Feuerzungen. Ein Zeichen, dachten sie. Glaubten, alle Menschen sprechen eine Sprache, heißt, dass alle Menschen sich verstehen“ (S. 48).

Die Weltoffenheit, das propagierte Markenzeichen in der globalen Informationsgesellschaft, wird allerdings im Text kontrastiv zum Pfingstereignis reduziert auf einen internationalen Sprachmix mit unverkennbarer Vorherrschaft eines aus dem angelsächsischen Sprachraum entlehnten Vokabulars<sup>7</sup>, sowie auf die häufige Erwähnung von Aufhalten in den Transiträumen der modernen Welt, den internationalen Flugzeugen und

<sup>5</sup> Der Gesellschaftswissenschaftler Borscheid beobachtet in der Tempo-süchtigen Gegenwartsgesellschaft auch Entgleisungstendenzen. Zu den „Zwangsentgleisungen“ zählt er Kranke, Arbeitslose und Pflegebedürftige. Siehe Borscheid, *Das Tempo-Virus*, S. 375.

<sup>6</sup> Die Verlorenheit in der Gegend tritt in der ersten Texteinheit zunächst als eine Frage nach dem Aufenthaltsort, die an die anwesenden Figuren gerichtet wird, zu Tage: „MARLIES: Weißt du, wo wir sind? KAREN: Kennen wir uns? [...] Wo wir sind? Keinen Schimmer“ (S. 7f.). Sogar die Erinnerung daran, wie die Frauen an die Uferwiesen gelangt sind, fällt zunächst aus: „MARLIES: Wie glaubst du, sind wir hier gelandet? FRAUKE: Durch ein Wunder. Was weiß ich. Vom Schwarzen Loch verschluckt. Erschlagen vom schwarzen Loch, was weiß ich... KAREN (*das Handy am Ohr*): Alles, was ich weiß ist ... Bahnhof ... Taxi ... Fadenriss!“ (S. 13)

<sup>7</sup> Vgl. z.B. „Nichts da. Niemand. Nobody. Nothing“ (S. 14), „That's the point! Excactly!“ (S. 22), „Der Hit für Adventure-Freaks“ (S. 35), „Wir stritten, tout la nuit“ (S. 20), „Alsjeblief ... bell me an“ (S. 41).

Zügen<sup>8</sup>. Die Botschaft des Pfingstfestes ist weder bekannt noch relevant. Der Bruch mit der christlichen Tradition wird durch einen weiteren verstärkt, auf den beispielsweise die Figur Marlies' in einer vergleichenden Anspielung auf die antike Mythologie verweist: „Dreimal Ariadne mit Fadenriss“ (S. 13). Mit der Kollektivierung der Orientierungslosigkeit stellt Marlies dieses Phänomen in einen breiteren gesellschaftlichen Kontext, sie deutet ihren Zustand zeitdiagnostisch. Die mehrfachen Traditionsbrüche verdeutlichen die Massivität des Orientierungsverlusts und damit auch gangbarer Wege, in der sich die Figuren befinden. Martin Buchwaldt führt dazu aus:

„Das Spiel des Lebens ist schnell geworden. Eine Augenblickskunst, die bereits in der Gegenwart alle Kraft und Aufmerksamkeit zu verzehren scheint. Die Spielregeln wechseln mehrfach vor Ende des Spiels, sodass weder Zeit für eine nachdenkliche Reflexion der Vergangenheit noch für eine planvolle Gestaltung der Zukunft bleibt. Aus den Erfahrungen in einer solchen Welt kann keine zusammenhängende, zielgerichtete Lebensstrategie mehr erwachsen. [...] Die heutige Furcht vor Gebundenheit und Festlegung erzeuge [nach Zygmunt Baumann; Anm. v. Verf.] hingegen viel eher Flaneure, Spieler und Touristen als Archetypen unserer Diesseitigkeit. Mit SPRINGERIN hat Simone Schneider im gleichnamigen Stück eine passende Metapher für Frauen dieses Lebenszustandes gefunden: Flexibles Personal, das stets einsatzbereit versucht, in der Arbeit und im Privaten alle Lücken zu füllen. [...] [F]ünf Großstadtfrauen, die sich allesamt am Rande des Bildungsmilieus mit ihren Patchwork-Identitäten zu behaupten suchen. Fünf ausgefranste Lebensentwürfe unter den Bedingungen flexibler Arbeitsverhältnisse und austauschbarer Liebesbeziehungen. [...] Kennlich wird im Verlauf der verkaterten Spurensuche vor allem die Ziellosigkeit der Existenzen, obwohl in ihren mit Lebenslügen gespickten Biographien dabei ab und zu die uralte Sehnsucht nach Liebe und Glück aufscheint.“<sup>9</sup>

Eine andere Funktion der intertextuellen Bezüge zur antiken Mythologie ist die kontrastive Hervorhebung des profanisierten Lebens der postindustriellen Antiheldinnen. Selbstironisch beschreibt Frauke, die ehemalige Regieassistentin und gegenwärtig selbständige Performerin, ihre desaströse Affäre mit dem Regisseur und Familienvater Piet, indem sie sich in einen oxymoronischen Vergleich mit der antiken Göttergestalt Venus setzt: „Venus stieg aus den Wellen. Ich stieg ins Auto und zog den Pulli aus“ (S. 23). Die Zitatencollage wird dadurch überladen, dass Piet ausgerechnet mit Hamlet-Monologen über seinen „Scheißtag“ (S. 24) schimpft.

Nach einer Besinnungsphase an den Uferwiesen gehen die Figuren für einen Tag auseinander. Karen fliegt für ein Vorstellungsgespräch bei *arte* nach Paris. Marlies besucht Emma und lässt sich auf eine Liebesbeziehung mit ihr ein. Frauke hat einen neuen Job

---

<sup>8</sup> Vgl. z.B. „Berlin, Paris, Brüssel, Schevenigen, knappe zwölf Stunden“ (S. 44).

<sup>9</sup> Martin Buchwaldt, Die Häute müssen dünner werden, in: Weiler und Müller, Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik, S. 138-141, hier S. 138f.

angenommen, der darin besteht, „Models [zu] kutschieren“ (S. 48). Erst am Ende des Stücks am Strand von Scheveningen, wo sich die fünf Frauen wieder und einige zum ersten Mal begegnen, werden die Geschichten über Scheitern, Unglück und Überforderung sowie Spuren von Vereinsamung und Bindungsunfähigkeit in lapidaren und stichpunktartigen Bemerkungen lediglich angedeutet. Die Ärztin Susann, die „Springerin“, reist mit einer Urne an, um die Asche des Geliebten, eines Niederländers, ins Meer zu streuen. Karen berichtet knapp von ihrer doppelten Abweisungserfahrung von *arte* in Paris und ihrem Freund in Brüssel. Frauke lässt das Ausmaß ihrer unglücklichen Liebesbeziehungen erkennen, die ihr eine vor kurzem durchgeführte Abtreibung und noch nicht verarztete Brandwunden einbrachten. Nach einem gemeinsamen Tag und einer Nacht erfährt Marlies von Emma, dass letztere sie wegen einer neuen Verabredung verlassen wird. Marlies bleibt alleine am Strand zurück. In dieser Verlassenheit kommen traumatische Erinnerungen an den Unfall ihres Vaters auf:

„Ein Unfall ... Knall, Bumm, Schepper! ... Wir sind tot. Es ist passiert. [...] Die Natur schweigt, schuldbewusst. Das Gras am Straßenrand stand etwas hoch ... vollkommen ruhig. Nur leises Wimmern, aus den Nasen der Verletzten Blut ... Es ist passiert. Ein Unglück“ (S. 50).

### **4.3. Aufbau und Struktur**

Der Theatertext „Springerin“ besteht aus drei Teilen, die mit römischer Nummer, dem Ort des Geschehens und der Tageszeit betitelt sind. Der mittlere Teil des Stücks ist in weitere, insgesamt neun, kürzere Szenen eingeteilt.

Die in die Figurenkonzeption eingeflossenen Phänomene von Flexibilität und Mobilität werden auch als strukturelles und kompositorisches Prinzip eingesetzt. Ständige und rasche Ortswechsel und Umstellungen verhindern auf der Ebene der Wahrnehmung, des Erlebens sowie der Beziehungsbildung eine Vertiefung und die Herstellung von Zusammenhängen.

Scheiterndes Erinnern, unvollständige Formulierungen und Mitteilungen sind die dramaturgischen Mittel, mit denen die Details der Figurenaussagen lose und zusammenhanglos aneinandergereiht werden. Das einzige konstante und damit verknüpfende Element der verschiedenen Texteinheiten ist eine in jeder Szene auftauchende karierte Reisetasche („Polenkoffertürkentasche“, S. 17) der Figuren, eine Metapher für das unstete und entwurzelte Leben.

Die drei Einheiten des Theatertextes sind als Versuche der Figuren konzipiert, ihre Arbeits- und Lebenssituation zu rekonstruieren. Der Gedächtnisschwund der einzelnen

Figuren wird strukturell als retardierendes Moment im Enthüllungsverfahren eingesetzt. Das Zusteuern auf verdrängte und vergessene Begebenheiten wirkt im Text spannungssteigernd. Zeichnen sich Augenblicke ab, in denen Erinnerung möglich wäre, wird die Rede abgebrochen, während mit Körperhandlungen Ablenkung vom Thema gesucht wird. Die einzelnen Szenen werden mehrheitlich durch diese Körpereingriffe sequenziert, in denen neben Ablenkung auch die Suche nach Halt zum Ausdruck gebracht wird. Es ist vornehmlich die Hand-Ästhetik, über die Schneider den Text sowohl strukturiert als auch thematische Bezüge herstellt. Am Anfang des Stückes ist es beispielsweise Marlies' im Gras nach ihrer Brille suchende Hand, die durch die Doppelbewegung von Vortasten und Rückzug die ersten Dialogzeilen gliedert.<sup>10</sup> Die erfolglose Suche nach der Brille, eine anscheinend alltägliche Handlung, wird im Verlauf der ersten Dialogpassagen als Symptom einer allgemeinen Verlorenheit in einen breiteren, existenziellen Kontext gestellt: der Suche nach menschlicher Nähe und die Angst, niemanden zu finden. „Wage nicht, mich umzusehen, aus Angst, da ist niemand. Man redet ins Nichts“ (S. 7).

Das Prinzip der Retardierung auf der strukturellen Ebene korrespondiert inhaltlich mit einer Verlangsamung des beschleunigten Lebensrhythmus, die erst Erinnerung und Reflexion ermöglichen kann. Schon zu Beginn des Stückes werden die durch den „Beschleunigungsvirus“<sup>11</sup> infizierten und deformierten Figuren verlangsamt bzw. gezwungenermaßen angehalten. Der weitere Stückverlauf wird durch ein Enthüllungsverfahren strukturiert, das sich vornehmlich an den Figurenkörpern ausrichtet. Die Rekonstruktionsversuche von Lebenssituationen und Ursachen für den gegenwärtigen Zustand werden durch Erinnerungsblockaden der Figuren vereitelt. Auf die zahlreichen Deutungsvariationen reagiert die Medienfrau lapidar und leicht desinteressiert: „Wäre 'ne Version“ (z.B. S. 16). Der Gedächtnisschwund der Figuren ist einerseits ein Effekt des Geschwindigkeitssyndroms, andererseits ist er Ausdruck körperlicher und geistiger

<sup>10</sup> Die Gliederung der Sprache durch Bewegung findet sich in verschiedenen Szenen: „*Im Gras neben dem Boot bewegt sich etwas. Nach einer Weile tastet eine Hand heraus, tastet, findet nichts. Eine Stimme: MARLIES: www ... w-w-w ... www.modo.com ... nein.*“ (*Die Hand verschwindet, es ist still, bis auf die Lerchen. Die Natur wirkt friedlich, in sich ruhend, schön und gesund*) w-w-w ... saki.com ... www.com.saki ... (*Die Hand tastet aus dem Gras, tastet, findet nichts, verschwindet*)“ (S. 4). Das Greifen und Suchen nach Zigaretten bei den Figuren Emma und Frauke sind weitere Beispiele für Handbewegungen, die Ablenkung und Ausweichen signalisieren und damit den Redefluss in Dialogpassagen zerschneiden. Als Emma von Marlies nach ihrer ehemaligen Freundin gefragt wird, weicht sie dem Thema aus und überspielt die Verlegenheit durch eine ausgedehnte Suche nach dem Feuerzeug und dann: „... Ein Hintern, der ins Hotel wackelt... war das letzte was ich sah [...] MARLIES Ihr seid nicht mehr zusammen? EMMA Lucie? Abgeschaltet. MARLIES Schade. Ward ein schönes Paar. EMMA (*fängt an, das Feuerzeug in zahlreichen Jacken- und Jeanstaschen zu suchen, wobei sie die Zigarette von einer Hand in die andere wandern lässt oder zwischen die Lippen klemmt*)“ (S. 29).

<sup>11</sup> Borscheid, Das Tempo-Virus, S. 345.

Beeinträchtigung der Figuren. Zerstückelte Figurenrede bzw. ständig unterbrochener Redefluss bestimmen die Binnenstruktur der einzelnen Texteinheiten maßgeblich. Das Movens für das zerstückelte Reden ist einerseits die Vergesslichkeit, andererseits erweisen sich diese Störungen als Krankheitssymptome der Figuren, die auf ihren körperlichen Zustand hindeuten. Am deutlichsten ist der Eingriff des Körpers in die Rede bei der Figur Frauke, deren penetranter Husten die Sätze abwürgt. Das zerstückelte Reden ist zudem die Folge eines sich schnell ausbreitenden Sprachgebrauchs aufgrund neuer medialer Kommunikationsstrukturen. Die zunehmend selbstverständliche Nutzung von Computern und mobilen Telekommunikationsgeräten steigert laut Borscheid die Ungeduld gegenüber einem „weitschweifenden“<sup>12</sup>, nuancierten und üppigen Redestil, in dem der Anspruch auf ganze Sätze eingelöst wird. Stichpunktartiges und abgebrochenes Reden gehören auch zum Repertoire einer durch die Medien beeinflussten Sprachkultur. Die vollständigen Sätze werden abgelöst von elliptischen Sätzen, in denen Wahrnehmungsobjekte, Aufenthaltsorte und Aufgaben fast nur noch substantivisch aufgezählt werden oder die Verbindung lapidar angedeutet wird. So bringt Emma beispielsweise ihre Liebesbeziehungen in einem einzigen aufzählenden Satz unter: „Christina abgeschaltet für Lucie, Lucie für Eva, Eva für... Egal. Die nächste Fee schneit rein, und ich komme wieder zu nichts“ (S. 38). Mit einem additiven Beschreibungsstil stellt Schneider Korrespondenzen her zwischen Sprache und Lebens- und Arbeitsweise. Eine berufsbedingte Mobilität resultiert in unverbindliche Beziehungen und in Begegnungen, in denen Orte und Menschen nur noch flüchtig und oberflächlich wahrgenommen werden können. Liebesbegegnungen sind in Emmas Welt nicht mehr als affektive Bindung an eine Person beschreibbar. Evoziert wird lediglich ein Wechsel von austauschbar scheinenden Namen. Einer ähnlichen Struktur folgen Emmas Äußerungen zu ihrer Arbeit:

„Die Industrietour. Führ Touristen durchs Revier, organisiere Busse, die Touristen .. [sic!] Nachts noch Angebote, Texte, Prospekte, neuer Katalog ... Gestern war ich auf 'ner Messe“ (S. 29).

Die aufgezählten, zusammenhanglos wirkenden Details werden in einer von Flüchtigkeit bestimmten Wahrnehmungskultur nicht mehr kontextualisiert. Diese lose Reihung von vereinzelt Details bestimmt die gesamte Struktur des Textes.

---

<sup>12</sup> Ebd., S. 375.

#### 4.4. Staging Body

Das Sujet Arbeit wird im Stück als Dauerthema verhandelt, von dem alle anderen Lebensbereiche sowie das Körper- und Selbstverhältnis infiziert sind. Die Arbeitssituationen der mit ihrer Arbeit überidentifizierten Figuren werden nicht direkt geschildert, die Informationen zu den Arbeitsverhältnissen verlaufen über die Figurenrede als knapp gehaltene und vage Mitteilungen. Dabei werden bei Schneider keine strikt abgetrennten Arbeitswelten vorgeführt, eher das Ineinandergreifen von Arbeits- und Privatsphäre und jene Phänomene, wie sie im einführenden Kapitel zur Arbeitsthematik Erwähnung fanden (vgl. II, 1): Flexibilisierung, Dezentrierung von Zeit und Raum, kurzfristige Aufträge, ständiger Wechsel von Arbeits- und Wohnorten, die Simultanbewältigung von Erreichbarkeit und Mobilität, „erwartete Risikotoleranz“<sup>13</sup> und geringe Honorierung. Für die narrative Rekonstruktion von Arbeitssituationen ist insbesondere das Wahrnehmungs- und Empfindungs(un)vermögen der Figuren relevant.

In diesem Unterkapitel werden die Aussagen der Figuren über ihre Arbeitssituation zunächst gebündelt vorgestellt. Eine Annäherung an die thematische Verschränkung von Körperleib und Arbeit, wie sie in der Gestaltung der einzelnen Figuren vorgenommen wird, erfolgt in einem gesonderten Unterkapitel. Figurenperspektivisch ließe sich zusammenfassen, dass von den Arbeitnehmer/innen Flexibilität, Bereitschaft zu Überstunden und Erreichbarkeit gefordert wird. Jugend und Schönheit sind von Vorteil, da über den schönen, fett- und faltenlosen Körper als Tauschwert Privilegien ausgehandelt werden können. Spekuliert wird damit, dass eine sozial und emotional unverbindliche Affäre mit einem Vorgesetzten durch eine Anstellung honoriert wird. Allerdings geht diese Rechnung bei der Figur Frauke nicht auf.

Belastbarkeit in oft eintretenden Stresssituationen wird vorausgesetzt. Die Anforderungen orientieren sich offensichtlich nicht an den Grenzen und Möglichkeiten des menschlichen Körpers, da die Ansprüche, die im Arbeitsvollzug erfüllt werden müssen, von den Figuren vornehmlich als körperliche Überforderungen und als ausbeuterische Methoden erlebt und verstanden werden. Der Habitus, in dem die verinnerlichten Anforderungen aufgehoben sind, garantiert wiederum, dass ein ausbeuterisches System in Form von Selbstausschöpfung fortbesteht. Die über einen längeren Zeitraum anhaltenden körperlichen Strapazen verursachen unter anderem perzeptorische, motorische und psychische Schäden.

---

<sup>13</sup> List, Selbst-Verortung, S. 196.

Anhand von Reflexionen, Kommentaren und Interpretationen der Figuren wird deutlich, dass mit langfristigen Verträgen nicht gerechnet werden kann. Ist die Bereitschaft vorhanden, Einsatz- und Wohnorte auch in kürzeren Abständen zu wechseln, steigen die Einstellungschancen. Die Folgen solcher Arbeitsbedingungen für die Figuren sind mannigfaltig. Die berufliche Flexibilität geht einher mit privaten Beziehungen, in denen ein Umgang mit den permanenten Unwägbarkeiten und kurzfristiges und improvisatorisches Planen gefordert wird. Die Folgen sind Single-Haushalte (Emma-Figur), Fernbeziehungen (Karen-Figur), Ehepartner, die sich Terminkalender zufaxen, Kinderbetreuung durch Fremde oder kinderlose Beziehungen (Susann-Figur).

Schneider situiert ihre Figuren in einem Aktionsfeld, in dem die Vervielfältigung von systemisch und strukturell divergenten Raum- und Zeitkonzeptionen den Figuren einen hohen Koordinationsaufwand abverlangt, dem sie mit mehr, weniger oder auch gar keinem Geschick begegnen. In der Rekonstruktionsarbeit werden die vielfältigen Aktionsbühnen der Figuren lediglich angedeutet. Die Parallelisierung von unterschiedlichen Räumen und Zeiten gelingt Schneider dadurch, dass in der Figurenrede mit abgebrochenen Sätzen verschiedene Aufenthaltsorte und Zeitpunkte von Ereignissen unkoordiniert und zusammenhanglos nebeneinander gestellt werden. Diese Satz-Fetzen deuten die jeweiligen Handlungen und ihre Raum- und Zeitebenen lediglich an: der lückenhafte Stil verhindert, dass sie in einen sinn- und orientierungstiftenden Kontext gefügt werden können. Zugleich lässt der fragmentarische Erzählstil die Vorstellung eines dynamischen bis gehetzten, zeitweilig orientierungslosen und zerschnittenen Alltags aufleuchten. Ferner wird durch diese syntaktische Synchronisierung von Räumen und Zeiten das Phänomen von gleitender (Arbeits)Zeit und Raumschrumpfung oder gar der Diffusion von Raum ästhetisch umgesetzt.

Das Agieren in multiplen Räumen und die Vervielfältigung von Präsenzmodi im Medienzeitalter vollzieht sich jedoch an einer einzigen Physis mit begrenzten Kapazitäten. Schneider führt Figurenkörper vor, die in einem Umfeld agieren und perzipieren müssen, in dem Geschwindigkeit, räumliche und zeitliche Flexibilität sowohl im Lebens- als auch im Arbeitsalltag den Körper bis an die Grenzen der Belastbarkeit bringen. Das Verhältnis zwischen externer Anforderung und körpereigener Gesetzlichkeit und Rhythmik gerät an einen kritischen Punkt, wenn der Körper dem Druck nicht mehr standhält. In dem Moment, in dem der Körper innere und äußere Prozesse nicht mehr koordinieren kann, gerät er, dem Text zufolge, aus dem Gleichgewicht. Als Indiz für den im Text gefährdeten Körper gilt die Verminderung seiner Reflexfähigkeit. Über die Verschlechterung des gesundheitlichen



Zustands und den damit verbundenen Gefährdungen wird im Text eine allmähliche Spannungssteigerung erzielt. Die Divergenzen zwischen immunsystemischer Flexibilität und arbeitsorganisatorischer und marktorientierter Flexibilität werden am Scheitern der Figurenkörper sichtbar. Es misslingt den Figuren, sich den Anforderungen in der Arbeitswelt und auf dem Arbeitsmarkt schadlos zu fügen. Durch anhaltende körperliche Strapazen wird das körpereigene Regulationssystem beeinträchtigt. Körperliche Überforderung wird in Schneiders Stück vorrangig als Schlaf-, Ess- und Wahrnehmungsstörung dargestellt. Alkohol und Drogen werden als Betäubungs- und Hilfsmittel eingesetzt, um den Leistungsdruck, die Verletzungen, die Einsamkeit und Leere zu ertragen. Das räumliche Wahrnehmungsvermögen wird durch eindimensionale Betätigungen in geschlossenen und sich ähnelnden Räumen geschmälert. Büro, Schlaf-, Ess- und Krankenzimmer fallen zusammen. Arbeit wird zum absoluten Ort des Daseins und zum alleinigen Zeitmaß. Aufenthalte außerhalb der Arbeitszone, insbesondere in der Natur, resultieren in Chaos und Orientierungslosigkeit. Letztere lässt den überreizten, übermüdeten und kranken, d.h. aus dem Gleichgewicht geratenen Körper, einen Körper mit verlangsamter Reflexfähigkeit, als gefährdet erscheinen.

Arbeitsbedingungen, in denen Beschleunigung und medial erzeugte Überreizung vertraut erscheinen, sind nur einige der Gründe für ausgebrannte Körper. Die Beschleunigung geht wie ein Riss nicht nur durch Landschaft und Räume, sondern ebenfalls durch den Körper selbst, wie es der Psychologe Vief nachweisen konnte. In der Medien- und Informationsgesellschaft sieht Vief die Landschaft in eine gleitende Bildfläche verwandelt, da durch hohe Geschwindigkeiten Konturen und Tiefen in der Landschaft verloren gehen. Durch die Überwindung von Ferne entfallen auch die geografisch verbindenden Wege von einem Ort zum anderen, die Fortbewegung erübrigt sich durch die mediale Erreichbarkeit der erwünschten und notwendigen Orte. Die Simultanität von mehrfacher Präsenz in virtueller und realer Welt zerschlägt den noch auf herkömmliche Weise, d.h. unmittelbar wahrgenommenen Raum, in „Rauminseln – Wohnorte, Arbeitsorte, Freizeitorte“<sup>14</sup>.

Der Raum wird umstrukturiert zum Informationsinhalt, mit der Konsequenz, dass eine Verkümmern auch auf der affektiven Ebene stattfindet. Das schnelle Vorübergleiten von Räumen, Inhalten und Reizen verhindert eine kognitive und emotionale Vertiefung von Eindrücken, ein „affektives Platznehmen in einem größeren Zeitraum“<sup>15</sup>. Dieses Phänomen wird im Text von der Figur Frauke folgendermaßen kommentiert: „Sinnlos, das zu kennen, die Städte, die Flüsse. Man fährt hin, haut wieder ab. That's it“ (S. 13).

<sup>14</sup> Vief, Vom Bild zum Bit, S. 270.

<sup>15</sup> Borscheid, Das Tempo-Virus, S. 374.

Der Körper wird unter der Beschleunigung, der Rastlosigkeit, dem gestörten Ess- und Schlafrhythmus gebrochen oder zerrissen. Die einseitige Belastung und Beanspruchung eines Körperteils (Karens Ohr) führt zur Vernachlässigung anderer Körperpartien und zur Verkümmern der nicht mit dem betreffenden Körperteil verbundenen Fähigkeiten. Überreizung und Geschwindigkeit vermindern die Reflexionsfähigkeit des Körpers, so dass der Körper der Figuren zur Gefahrenzone wird. Aber auch die sehr verlangsamte Lebensweise von Marlies schützt sie nicht vor Gefahren und Beschädigung. Die Eigenmächtigkeit des Körpers ist vermindert, er wird von äußeren Impulsen gesteuert, denen er sich nicht widersetzen kann. Körpereigene Regulationsmechanismen werden durch einen nicht zu bewältigenden Umfang an Außenreizen und -impulsen überfordert. Außenreiz und Verarbeitungszeit stehen immer weniger in einem vom Menschen auszubalancierenden Verhältnis, sondern werden von digitalen und technischen Möglichkeiten her gedacht. Der Mensch ist nicht mehr das Maß. Einigen Studien zufolge lässt Frauke wissen, wird die Krankheit der Zukunft die „Azephalie“ (S. 15) sein. Kopfllosigkeit kann sich in Form von Gedanken- oder gar Geistlosigkeit äußern.

Ein Körper, der immer einsatzbereit ist, muss die von ihm geregelten Abläufe aufgeben. Hunger und Müdigkeit regulieren nicht mehr den Tagesablauf und die Pausen. Abläufe werden unregelmäßig, unterliegen schnellen Wechseln und Umstellungen, die eine schnelle Anpassungsfähigkeit verlangen. Festigkeit und Dauer werden durch die Schnelllebigkeit außer Kurs gesetzt. Es müssen spontane Entscheidungen gefällt und rasch gehandelt werden. Für Vertiefungen auf der reflexiven Ebene besteht keine Zeit. Dadurch wird auch das Denken und Sprechen assoziativ und zusammenhanglos.

Von Plessners Leibtheorie ausgehend, soll an dieser Stelle das Verhältnis von Geschwindigkeit und Lebendigkeit näher beleuchtet werden. Körper ist Inhalt und Zugang zur Welt. Weltbezug entsteht dadurch, dass das Selbst nicht nur in seiner „positionalen Mitte“ ruht, sondern auch über sie hinausgeht. Plessner beschreibt es als den „Fortgang“ von sich. Das Selbst „ist lebendige Einheit durch Entgegensetzung von Ausgangsselbst (Akt) und Rückgangsselbst (Aktzentrum).“<sup>16</sup> Bezogen auf die Figuren würde das bedeuten, dass durch die Verselbständigung von Tempo die Einheit von Fortgang und Rückkehr gestört ist. Die Figuren entfernen und entfremden sich vom „Rückgangsselbst“, ihrem Zentrum, wobei Grenzen, „Konturen“<sup>17</sup> in Plessners Worten, zwar nicht gänzlich gelöscht, aber deformiert werden. Erst wenn die Figuren von einer äußeren Grenze, einem „virtuellen Zwischen“ von

<sup>16</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 48.

<sup>17</sup> Ebd., z.B. S. 103.

„Körper und anstoßendem Medium“<sup>18</sup>, in diesem Fall dem Gesetz bzw. einem Vertreter des Gesetzes (beispielsweise die Polizeikontrolle, mit der die Geschichte ihren Anfang nimmt, vgl. S. 48), angehalten werden, kommt es zum Stillstand.

„Lebendigkeit kündigt sich in voller Deutlichkeit für die Anschauung erst in der Bewegung an. [...] Leben ist Bewegung. [...] Ein Ding positionalen Charakters kann nur sein, indem es wird; der Prozeß ist die Weise seines Seins.“<sup>19</sup>

Das Prozesshafte, das zum Erhalt des Lebendigen dient, ist auf beide Momente angewiesen: Bleiben, Stehen, Beharren und Fortbewegen, Gehen. In diesem Wechselspiel kann etwas werden, kann etwas zu einer Entwicklung werden. Die Geschwindigkeit, der die Protagonistinnen des Stückes anheim gefallen sind, zerstört die eigendynamische Rhythmik und Periodizität des Körpers, löst absolute Akzeleration rhythmischen Bewegens auf. Bewegung ohne Halt ist keine Entwicklung mehr. Auch die zur Entschleunigung neigende Marlies dreht sich im Kreis. Nur Entschleunigung als Gegenprogramm zur Beschleunigung endet in Stagnation, in der lebendige Prozesse verhindert werden. „Echtes Werden ist eine Synthese aus Übergehen und Stehen.“<sup>20</sup> Diese Erkenntnis stellt sich zwar bei Marlies ein, aber sie sieht sich außer Stande, eine Veränderung herbeizuführen: „Gegen die Zettelwirtschaft ankämpfen ... (*blättert*) ... Niemand sagt mir, wie ich das sortieren soll ... [...] ... Ich brauche Synthese, nicht Analyse“ (S. 5).

Die durch den Flexibilisierungszwang habitualisierten Wahrnehmungsmuster und das umstrukturierte Empfindungsvermögen sind für die Existenz außerhalb des Arbeits- und Medienkontextes nicht brauchbar. Gewöhnung an flexible Verhältnisse führt, den Figuren nach zu urteilen, zur Entwöhnung von der Fähigkeit zu verweilen. Die übermüdeten und überreizten Körper der Figuren, ihre verminderten Reflexe sind ein Hinweis auf die Kosten dieser Rastlosigkeit und permanenten Einsatzbereitschaft. Sie sind zugleich auch ein Indiz auf eine tiefer sitzende Orientierungslosigkeit und Verlorenheit, die nicht allein durch die aktuelle Situation verursacht wurde.

Abschließend sollen noch einige Bemerkungen zu der Zusammenstellung der Figuren folgen. Die Wahl des Figurenpersonals korrespondiert auch mit dem in dieser Arbeit mehrfach hervorgehobenen Faktum, dass der Anteil von Frauen in der Erwerbswelt kontinuierlich steigt. Vor dem Hintergrund einer bisher äußerst zurückhaltenden Thematisierung von 'weiblichen' Arbeitskörpern in Wissenschaft und Kunst, scheint es naheliegend zu sein,

---

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd., S. 132.

<sup>20</sup> Ebd., S. 133.

Schneiders Stück auch unter diesem Blickwinkel kurz zu beleuchten. Der Durchbruch von Frauen in männerdominierte Arbeitsbereiche und die verstärkte Präsenz von Frauen auf dem Arbeitsmarkt haben sicherlich dazu geführt, dass auch der Arbeitskörper von Frauen deutlicher in den Mittelpunkt rückt. In ihren Studien über Arbeitserfahrungen von Frauen und den Umgang mit den 'weiblichen' Arbeitskörpern stellt die Historikerin Béatrice Ziegler fest:

„In feministischen Debatten wie in der frauen- und geschlechtergeschichtlichen Aufarbeitung der Körperlichkeit von Frauen der beiden vergangenen Jahrhunderte [...] fokussiert sich der Blick in der Beschäftigung mit den darin erwähnten Frauen auf eine an Sexualität gebundene Geschlechtlichkeit. Damit aber verlieren sich alternative Lesarten, die weibliche Körper in andere vergeschlechtlichte Zusammenhänge zu stellen in stande wären.“<sup>21</sup>

Dass Schneider in ihrem Stück nicht allein den Blick auf den „sexualisiert begriffenen Körper“ lenkt und damit eine Voraussetzung schafft, „körperliche Existenz in nicht-sexueller Aktivität“<sup>22</sup> darzustellen, mag auch daran liegen, dass der Frauenanteil in der Erwerbstätigkeit seit den 1970er Jahren unverkennbar angestiegen ist. Dabei werden in Schneiders Stück die strukturellen Hindernisse für den Aufstieg von Frauen, beispielsweise in dem nach wie vor männerdominierten Theaterbereich, nicht explizit angesprochen. Sie werden jedoch an den konkreten Lebenssituationen der Frauenfiguren deutlich und ebenso, dass das Arrangement von Familie und Beruf/Karriere ein nur unter Verlusten und Einbußen zu erhaltendes Kleinsystem darstellt. Der Verzicht auf Familie hingegen führt unter anderem zu einer Single-Haushalt-Einsamkeit, die zugleich ein Effekt individualistischer Weltbezüge ist. Die Auswahl der Berufe der Frauenfiguren korrespondiert mit einem weiteren Faktum, auf das in der aktuellen Geschlechterforschung hingewiesen wird: Die sich nur schwerlich auflösende Identifikationsklammer von Frauenarbeit mit „soziale[n] Dienste[n] und personenbezogene[n] Tätigkeiten.“<sup>23</sup> Mit der stärkeren Einbindung des weiblichen Körpers in Erwerbstätigkeit und dem freiwilligen Verzicht auf eine Mutterrolle entfällt ein Körperverhältnis, das beispielsweise Gebären und Stillen impliziert. Die Entfremdung von dem mütterlichen Frauenkörper, wie er in patriarchalischen Gesellschaften konnotiert wird, spitzt sich in der

---

<sup>21</sup> Ziegler verweist ferner darauf, dass Arbeitserfahrung vergeschlechtlicht ist und darin eine formierende wie deformierende Wirkung auf den Körper hat. Gewinnt der Mensch über Arbeit seine Identität, auch körperliche, dann wird auch Sexualität anders wahrgenommen bzw. erhält einen anderen Stellenwert, „als es die isolierte Betrachtung von Körpern mit sexueller Geschlechtlichkeit vermitteln kann.“ Siehe hierzu Béatrice Ziegler, *Arbeit als Körpererfahrung. Zur Dominanz der Sexualität im feministischen Umgang mit Frauenkörpern*, in: Frei Gerlach, Kreis-Schinck, Opitz und Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte/ Concepts du corps*, S. 189-198, hier S. 190 und S. 196.

<sup>22</sup> Ebd., S. 189.

<sup>23</sup> Siehe Nickel, *Sozialwissenschaften*, S. 138.

Figur mit dem bezeichnenden Namen Emma zu, wie weiter unten gezeigt wird (vgl. 4.5.4.).

#### **4.5. Arbeitskonstellationen**

An fünf Lebenskonzepten, die maßgeblich von der Bezugsgröße Arbeit geprägt werden, werden in Schneiders Stück verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten in der postindustriellen und postpatriarchalischen Gesellschaft sichtbar. So unterschiedlich sich Lebensmodelle unter den oben geschilderten Arbeitsbedingungen auch entfalten lassen – Flexibilität ist Bestandteil aller Konzepte. Ihr Hauptrequisit, mit dem der Bezug zur flexiblen Lebensführung in der neoliberalen und globalisierten Gegenwart hergestellt wird, ist die blau-rot-weiß karierte „Polenkoffertürkentasche“ (S. 17). Sie steht schon längst nicht mehr nur als Metapher für das Leben von Arbeitsmigrant/innen, sondern für Ortslosigkeit, Entwurzelung, unstetes Leben und Unterwegssein, für das Provisorische und die Heimatlosigkeit schlechthin. Im Folgenden soll die Schneidersche Körperleib-Ästhetik im Zusammenhang mit den an die einzelnen Figuren gebundene Arbeitskonstellation analysiert werden. Hervorgehoben werden Phänomene der (Selbst-)Ausbeutung, Raum-Zeit-Diffusion, Arbeitssucht und Entschleunigung sowie die Kategorie des flexiblen Arbeitspersonals.

##### **4.5.1. (Selbst-)Ausbeutung**

In der Frauke-Figur entwirft Schneider den Prototyp einer ruinierten Ich-AG. Das äußere Erscheinungsbild wird durch das morsche Boot („Im Vordergrund ein morsches Boot, daneben eine rot-weiß-blau-karierte Plastiktasche“, S. 4), in dem Frauke zu Beginn des Stücks hustend und schimpfend liegt, symbolisch vertieft: „STIMME (*aus dem Boot*): „Arsch! [...] Scheißarsch!“ (S. 5). An der Regieassistentin Frauke, im autodeskriptiven Wortlaut „Nutte für alles“ (S. 22), oder in der Wortwahl eines Kritikers „kettenrauchende[...] Theaterschlampe“<sup>24</sup>, werden einerseits Folgeschäden von Überarbeitung und Ausbeutung vorgeführt, andererseits der nachlässige und leichtsinnige Umgang mit sich. Sie ist als ungeduldige, nervöse und chaotische Figur gezeichnet. Ihr Zigaretten-, Alkohol- und Drogenkonsum sind Mittel, mit denen sie sich über die Verletzungen und Erschöpfungszustände hinweg hilft.

Fraukes gesundheitlicher Zustand ist alarmierend, nicht nur weil sie in dem Chaos, in dem der Anteil an Selbstinszenierung nicht zu übersehen ist, keine Orientierung mehr findet, sondern auch, weil sie ihren Zustand bagatellisiert und ihre Kapazitäten überschätzt: „Ich bin nie müde... Ich schlafe, weil ich blau bin, und wach auf, wenn der Alkohol abgebaut ist... Es

---

<sup>24</sup> Hemke, *Aku leer und kein Empfang*.

ist passiert“ (S. 16). An das Phänomen der Selbstüberforderung koppelt Schneider daher eine gestörte Selbstwahrnehmung. Den Widerspruch zwischen Eigenempfinden und -erleben lässt Schneider in den als Kontrastfolie dienenden Wahrnehmungen der anderen Figuren deutlich werden. So kommentiert Marlies die Fehleinschätzungen von Frauke fast schon resigniert: „Richtet sich zu Grunde, Frauke. Passt nicht auf sich auf“ (S. 17). Auf Fraukes Suchtverhalten wird entweder in den nebentextuellen Bemerkungen verwiesen oder in Marlies' regelmäßigen Einwänden gegen Fraukes Lebensführung: „Du trinkst zuviel. [...] Du säufst“ (S. 14). Außerdem ist es auch der eigene Körper mit seinen Reaktionen auf eine schädliche Lebensweise, der von Schneider als Widerspruch gegen ein vermeintlich einwandfreies Selbstmanagement eingesetzt wird.

Die Arbeitserfahrung am Theater wird als frustrierend dargestellt („No more never ever nochmal Assistenz. Protokolle schreiben, Probenplan. Meine Handschrift ist Underground“; S. 24). Unvermittelt und unaufgefordert deutet Frauke schon in den ersten Sätzen, die sie im Stück spricht, die Diskrepanz zwischen Honorierung, Einsatzbereitschaft und erbrachter Leistung an. Sie erwähnt in diesem Zusammenhang vor allem ihre Zusammenarbeit mit dem Regisseur Piet: „Und ich gab dem Adressen ... Adressen, meine Mailing-Liste, vor zehn Tagen die Fax-Aktion... [...] Mach noch komplett PR für seinen Schuppen!“ Die Tatsache, dass die Figuren die körperleibliche und affektive Dimension von Arbeit vernachlässigen oder übersehen, skizziert Schneider auch dadurch, dass in den Figurenreden nur die Aufgaben aufgelistet werden. In welchem Verhältnis der Körperleib zum übermäßigen Arbeiten steht, bleibt unerwähnt.

Der überragende Stellenwert, den Arbeit im Leben von Frauke einnimmt, wird auch daran deutlich, dass die Freizeit entweder nicht kreativ genutzt werden kann oder dass sie mit Arbeit gefüllt wird:

„Nichts zu tun, heißt nicht, nichts tun... Wenn ich mal nichts tun muss, rauche ich den Tag über in aller Ruhe drei Schachteln... Man kann Adressen aktualisieren, Adressen, die Mailing-Liste... Habe über tausend im Computer... Presse, Friends, VIPs...“ (S. 11).

Aus der unbefriedigenden Arbeitssituation am Theater versucht sich Frauke mit der Gründung einer eigenen „Companie“ (S. 22) zu lösen. Die erworbene Selbstständigkeit schafft zwar Unabhängigkeit, aber die begrenzten Kapazitäten erfordern von Frauke vollen Einsatz, da sie für alles Verantwortung übernehmen muss: „Nee, mach alles selbst. Licht, Ton, Text und Video“ (S. 22). Fraukes Selbstmanagement bringt ihren Körper bis an die Grenzen der Belastbarkeit. Wird ihr Körper im Text präsent, dann als Symptom einer Krankheit.

Die durch Überarbeitung eintretenden Wahrnehmungsstörungen und die verminderten Reflexe werden erkennbar an Fraukes regelwidrigem Verhalten im Verkehr, das sie umdeutet:

„Nicht ich behindere den Verkehr, der Verkehr behindert mich, Arsch... Strafzettel, Bußgelder... Verkehrssünde ist Abwehrschwäche, Protest-Aids gegen diese Scheißwelt...“ (S. 10).

Dass ihre Gesundheit angegriffen ist, wird im Text mit wiederholtem Husten kenntlich gemacht. Der Husten lässt sie immer wieder ihre Rede unterbrechen. Einerseits markiert die Frequenz dieser Unterbrechung das fortgeschrittene Stadium ihrer Krankheit, andererseits zerstückelt es den Redefluss, wodurch die äußere und innere Unruhe und Rastlosigkeit mit in den Text aufgenommen wird. Ähnlich der Figur Winnie in Becketts „Happy Days“, kramt Frauke unentwegt in ihrer Tasche nach Zigaretten, Alkohol oder Tabletten: „*Sucht was in der Reisetasche, eine Schachtel, Aspirin direkt. Setzt sich auf den Bootsrand, kaut die Tabletten wie Erdnüsse*“ (S. 10).

Das Verschränken von Arbeits- und Privatsphäre wird in den unglücklich endenden Affären mit den Kollegen angedeutet. „Eine Abtreibung und die Folterkammer eines S/M-Regisseurs haben Wunden in ihren Körper und Seele geschlagen.“<sup>25</sup> Beiläufig, völlig unvermittelt, in einen Satz anderen Inhalts eingeschoben, rollt Frauke ihre Liebestragödien auf. Sie werden zusammenhanglos, in Bruchstücken und ohne emotionale Beteiligung als belanglose Geschichten erzählt. Die unerwünschte Schwangerschaft infolge einer Affäre mit dem Chefdramaturgen bricht sie ab. Die Angst und den Schrecken vor dem operativen Eingriff und den postoperativ einsetzenden Schmerz relativierend, bringt sie ihre Erinnerung an die Abtreibung zwischen ihrem Ärger über die Natur und Fakten über Todesursachen unter:

„Scheißvögel! (*Kurze Pause*) Vor der Abtreibung hatt' ich auch keine Angst... Erst zwei Wochen her und kommt mir vor wie ... (*stößt den Rauch aus*) ... Sargnagel... (*Nimmt einen tiefen Zug*) ... Wusstest du, dass alle sechs Minuten ein Mensch daran krepirt? Lunge, Herz und Kreislauf... 2020 stehen die an erster Stelle der zehn häufigsten ... [...] ... Todesursachen ... Alkohol, Nikotin, Verkehr und Krieg“ (S. 15).

Da Fraukes Sprachverhalten mit seiner Tendenz zum Understatement dem klassischen Pathos der großen Gefühle eine Absage erteilt, finden affektive Regungen nur verdeckt oder ironisch verdreht Raum in ihrer Rede. Dass eine Abtreibung auch den Tod des Embryos und die eigene Trauer mit impliziert, wird nur mit einem Wort, und zwar „Sargnagel“, zwischen Ein- und Ausatmen von Zigarettenrauch, kurz und indirekt angedeutet. Die eigene Gebärmutter wird,

---

<sup>25</sup> Buchwaldt, Die Häute müssen dünner werden, S. 138f.

nach dem Verlust des Kindes, in einen vernagelten und leeren Sarg umdefiniert.

Nach der Erfahrung von Verlassen- und Verlorenheit kann sich bei der Frauke-Figur Verlässlichkeit anscheinend nicht mehr als ein Wert etablieren, auf dem sie noch Beziehungen aufbauen könnte. Fraukes Widerwillen gegenüber verlässlichen Beziehungen trübt auch die Wohngemeinschaft mit Marlies. Sie verlangt Marlies' Auszug, weil diese „klebt“ (S. 16). Mit diesem einseitigen Entschluss wird die altmodisch verlangsamte Marlies zur Mobilität gezwungen.

#### 4.5.2. Raum-Zeit-Diffusionen

Eine höchst reduktionistische Körperleib-Ästhetik nimmt Schneider an der im Medienbereich tätigen Figur Karen vor. Ihre Welt organisiert sich dem Text zufolge im Wesentlichen zwischen zwei Körpergliedern: Ohr und Hand. Über ihr Arbeitsinstrument, das Handy, überwindet Karen mit der Hilfe von wenigen Druckbewegungen, unter minimalstem Körpereinsatz also, räumliche und zeitliche Distanzen. Fast jeder Redebeitrag von Karen wird durch die Betätigung des Handys begleitet. Damit wird auch bei ihr ein Suchtverhalten zum Thema, in ihrem Fall besteht die Abhängigkeit von ihrem Handy.<sup>26</sup> Der hypertrophe Gebrauch des mobilen Telefons macht sich zudem auch in Form einer anscheinend schon chronisch gewordenen Ohrenentzündung bemerkbar: „Eine Entzündung. Vom Telefonieren“ (S. 7). An der „handy-süchtige[n]“<sup>27</sup> Karen illustriert Schneider vor allem die Allmacht der Neuen Medien, die sich auch darin äußert, dass deren Funktionsweisen menschliche Denk- und Kommunikationsstrukturen nachhaltig beeinflussen. Dies wird in einem über das Handy mit ihrem Freund geführten Streitgespräch deutlich: „Wir stritten, toute la nuit ... Du hast deine Welt, ich meine, wer bestätigt wessen Welt, die Welt braucht Bestätigung, jemand muss die OK-Taste drücken...“ (S. 20). Mit der Gewöhnung an eine schnelle Kommunikation, in der sämtliche Vorgänge durch Tastendruck durchgeführt werden können, wird vorausgesetzt, dass für die Reglungen von komplexen zwischenmenschlichen Beziehungen und die Akzeptanz von Andersheit ein Zeitmaß verlangt werden kann, das die Dauer eines Knopfdrucks nicht übersteigt.

Karens Sucht nach dem Handy verweist zudem darauf, dass die Beziehung zwischen Mensch und Arbeit weitgehend vom Arbeitsinstrument geprägt wird. „Die Veränderung hin

---

<sup>26</sup> Vgl. im szenischen Text z.B. „Im Hintergrund ist Karen aufgetaucht, das Handy am Ohr“, (S. 6), „(ins Handy) Nimm ab“, (S. 13), „Nimmt ihr Handy, wählt eine Nummer“, (S. 14), „auf Verbindung wartend“, (S. 14), „aufs Display sehend“, (S. 15), „Karen versucht sich in ein neues Netz zu wählen, entfernt sich etwas“, (S. 15), und schließlich: „(schaut auf ihr Handy) Die Dinger sind gefährlich“, (S. 19).

<sup>27</sup> Buchwaldt, Die Häute müssen dünner werden, S. 138f.



zur Beschreibung der Welt als System kommunikativer Systeme steht wiederum in Zusammenhang mit der Entwicklung der Technik.<sup>28</sup> Die neue Maschine zielt nicht auf das Organische des Menschen, sondern vielmehr auf seinen Geist, sein Gedächtnis und seine Kommunikationsfähigkeit. „Das technische, unorganische Kommunikationssystem schafft ein Gedächtnis, eine Erinnerung ohne Einfluß der Materie.“<sup>29</sup> Daraus ergeben sich weitgreifende Konsequenzen: zum einen erfährt der Mensch die Welt als Codierungssystem, zum anderen wird der Mensch selbst zum Code. Der organische Körper wird zum „Text ohne Substanz“.<sup>30</sup> Diese Kommunikationsweise überführt Sprache und Denken in formalistische Verfahren, in denen Inhalte quantifiziert, abstrahiert und codiert werden, Form und Zeichen dominieren über den Informationsgehalt, die Vielfältigkeit von sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten wird von formaler Korrektheit und Eindeutigkeit verdrängt. Diese Reduktion des Weltverständnisses und -bezugs auf Tastendruck und Netzanschluss sowie ein Bewertungssystem, das Tatsachen in falsche und richtige einteilt, wird durch die im Medienbereich tätige Karen-Figur verkörpert. So bemüht sie sich angesichts eines Vorstellungsgesprächs bei *arte* in Paris, das richtige vom falschen Leben zu scheiden:

„Berlin, Paris, Brüssel, Scheveningen, knappe zwölf Stunden [...] Richtig, dachte ich im Flieger, Paris ist richtig, Brüssel falsch... Der Boulmich, die Menschen, ich mitten drin, für 'n Glas Tee neun Mark ... Richtig, Karen, das ist deine Welt ... [...] Mittags aß ich im Café, am Boulmich... Sah aber nicht mehr Menschen, schöne reiche Menschen, sondern Kontingente ... zwei Kontingente, Männer und Frauen ... als sei Stacheldraht um sie gezogen, heillos voneinander getrennt, KZmäßig... [...] Als Ausländer bist du nur unter Ausländern, sagte sie [Karens Freundin; Anm. v. Verf.], Kontingente von Ausländern, Deutsche, Engländer, Amis, armeemäßig [...] Paris ist falsch, Brüssel richtig, dachte ich. Unsinn so was aufzugeben, so 'ne nette Vertrautheit“ (S. 44f.).

Ihren Orientierungsverlust in der unbekanntenen Landschaft versucht Karen, mit einem Anschluss ans Netz zu überwinden. Der Bereich der virtuellen Kommunikation bietet ihr Halt, in ihr findet sie sich zurecht. Im mobilen Netz des Fernverkehrs und mit den Transportmitteln kennt sich Karen gut aus, während der Aufenthalt an einem unvertrauten Ort zu einem Orientierungsproblem wird.

Mobilität als ein Aspekt flexiblen Arbeitens kommt bei der Karen-Figur so zum Ausdruck, dass sie ständig reise- und einsatzbereit ist und die meisten ihrer Angelegenheiten unterwegs erledigt. Streitgespräche mit dem Freund führt sie ebenso wie berufliche Absprachen und Termine im Gehen über das Handy. Sogar ihre Essgewohnheiten sind dem

---

<sup>28</sup> Berr, *Der Körper als Prothese. Als Text*, S. 259.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd., S. 261.

Provisorischem angepasst: „*Auf der Bank befreit Karen ein Gericht aus der Alufolie [...] Fängt an, das Gericht mit den Fingern zu essen*“, oder sie holt aus ihrer Tasche Kekse hervor, ihren Reiseproviant (S. 44). Mit diesem Hinweis auf ihre Esskultur wird Karens Zugehörigkeit zur „Generation der Fertiggerichte“<sup>31</sup> angedeutet. Innehalten und Ankommen verunsichern Karen. Stillstand lösen Orientierungslosigkeit, Ungeduld und Panik aus. Das unstete Leben hat sie schon längst entwurzelt. Der Aufenthalt in Paris oder auch der Besuch bei ihrem Freund lassen in ihr Zweifel aufkommen, Fragen nach dem „richtigen“ oder „falschen“ Leben. Solange sie unterwegs ist, ruhen die Fragen. Befremden und Unbehagen entstehen in den Aufenthaltszeiten. Unstetes und entwurzelt Leben führen bei der Karen-Figur zur Ungeduld als einer Grundhaltung. Dies kommt besonders in Konfliktsituationen zum Ausdruck, denn in ihnen reagiert sie mit Fluchttendenzen oder Ablenkungsmanövern: „*arte turnt ab. Ich mache Viva. Oder schreib ein Buch. Oder die Doktorarbeit. Oder ich wandere aus*“ (S.45).

#### **4.5.3. Flexibles Arbeitspersonal**

Explizit als flexible Arbeitskraft wird die Figur Susann eingeführt. Der Status des flexiblen Personals in einem Krankenhaus wird durch den ständigen Wechsel von Stationen markiert („*Kenne alle Stationen. Notfallaufnahme, Kardio, die Innere ... Könnte dir den Blinddarm extrahieren...*“, S. 44). Er wird von ihr als Möglichkeit, sich ein breites Fachwissen anzueignen, positiv konnotiert. Der Flexibilität als Organisationsprinzip begegnet Susann nicht nur im Arbeitskontext, sie hat sich zudem auch in Susanns Ehe- und Familienleben als Ordnungsmuster und noch weitergehend als Lebenshaltung durchgesetzt. Flexibilität inszeniert Schneider als ein Konglomerat von Einsatzbereitschaft, Wechselhaftigkeit und Ausweichmanövern. Am deutlichsten weist Schneider die Grenzen von Unbeständigkeit und verspielter Unverbindlichkeit im Liebesdiskurs zwischen Susann und einem Patienten, einem Hilfebedürftigen also, auf. Dramatisch zugespitzt, lässt Schneider die kurze Liebesbeziehung tragisch enden, der Liebhaber bringt sich um.

An den Strand von Scheveningen reist Susann an, um die Asche des Verstorbenen in die Meeresluft zu streuen. Dort stößt sie auf Frauke. Dass Susanns privates und berufliches Leben ein Patchwork ist, wird gleich zu Eingang der Szene erkennbar. So erteilt sie ihrem polnischen Au-pair, das sich in der Abwesenheit der Eltern um die kleine Tochter kümmert, Instruktionen über das Handy:

---

<sup>31</sup> Borscheid, Das Tempo-Virus, S. 351.

„Die Kleine will mich sprechen ... [...] Nein, gib sie mir nicht... Schlafanzug? ... Zieh ihr den gelben an, den mit dem Bär... Woher soll ich... Du sortierst die Wäsche ... Sieh im Korb nach“ (S. 41).

Der Kritiker Buchwaldt konstatiert, dass mit

„der Ärztin [...] zusätzlich das vermeintliche Abziehbild einer erfolgreichen Synthese von Beruf und Familie die Bühne [betritt]. [...] Doch sie trägt ebenfalls jene auffällig rot-weiß-blau karierte Plastiktasche mit sich herum. Die auch die anderen Frauen stets bei sich haben. Ein deutliches Zeichen dafür, dass auch sie eine brüchige Biografie im Schlepptau führt.“<sup>32</sup>

Das Familienleben findet hauptsächlich an Telefon und Faxgerät statt, da ihr Mann, ein erfolgreicher Manager, berufsbedingt oft unterwegs ist: „Perfekt im Ehrgeiz vereint, zwei Gewinner! Ein Modell: Erfolg und Familie. Der Erfolg gab Recht... Am Ende faxten wir Terminkalender [...] Das war's“ (S. 44). Flexible Arbeits- und Lebensplanung paart Schneider mit dem Wunsch nach beruflicher Selbstverwirklichung. Dies geht einher mit einer fehlenden Körperpräsenz im familiären Kreis, die kompensiert wird durch eine Kommunikation über technische Geräte. Nicht Bindungen über Körperkontakt stellt Schneider dar, sondern die Herstellung von kurz gehaltenen Verbindungen über ein dazwischen geschaltetes Medium. Nähe wird durch Ferne und Distanz vermieden.

Vom Alltag in der Klinik erzählt Susann wenig Erfreuliches:

„Hatte sie ja ewig nicht gesehen, die Nacht, keinen Himmel, nichts. Nur Kliniklicht. Wenn ich schlief, nicht im Dunkeln. Zur Visite war ich wach. Hinter mir Schwestern, Karteikarten, Daten, der Blick in die Augen der Patienten tat weh, weil... etwas war zerrissen, ein hauchdünner Haarriss, schob meine Schritte über ihn wie ein Seiltänzer. Als könnte man den Bruch so halten“ (S. 47).

Der Bruch ist durch eine Liebesbeziehung zu einem Patienten entstanden. Ihren Geliebten, „[e]ine Nachtgeschichte“ (S. 47), hat sie in der Klinik kennen gelernt. Er war ein „Clown“, dessen Schnittwunden sie auf der Notaufnahme verarztet hatte. Schon die erste Begegnung ging über das Professionelle hinaus: „Er war durch die Scheibe mitten in mein panzerverglastes Herz... Freundschaft, sofort Freundschaft, dumme Freude, auf der Stelle, als ich ihn sah“ (S. 47).

Die Treffen mit dem Geliebten fanden in der Regel nachts statt: „Wir schlugen uns die Nächte um die Ohren, Hand in Hand durch Parks, die Rutschbahn rauf und runter, so dumm, so glücklich, so nah der Himmel, die Sterne...“ (ebd.). Arbeiten nach durchwachten Nächten

---

<sup>32</sup> Buchwaldt, Die Häute müssen dünner werden, S. 139.

wurde anstrengend: „Morgens spritzt' ich mir ein Kreislaufmittel und heilte Menschen mit dem Blick... Eben eine Nachtgeschichte, unverfänglich, heiter“ (ebd.). So „unverfänglich“ wie für die Ärztin war es für den Patienten nicht. Der „Clown“ verlässt das Terrain des Spiels, verlangt Verbindlichkeit und emotionale Verortung. Sehr bald konfrontiert er die Ärztin mit der Frage nach der Liebe ihrem Mann gegenüber. Die Ärztin weicht aus, als die Affäre „schwierig wurde“: „Er stellte eine Frage: Liebst du ihn, oder magst du ihn, deinen Mann... Ich schenkte ihm das Lächeln einer Apothekerin... Die Springerin sprang. Der Liebe ausgewichen“ (ebd.). Doch eines Morgens stand der „Clown“ mit „notdürftig“ (ebd.) verbundenen Handgelenken vor ihrer Tür. Sie reagierte professionell und erneut ausweichend: „Ich rief den Notdienst, wies ein und flog nach New York. Ulli hatte Dates, mit Browns&Browns&Sons. Den Jahreswechsel sah ich von der Brooklyn Bridge... Das war falsch... Das war Mord. Sie fanden ihn, jede Hilfe zu spät, die Arme aufgeschnitten“ (ebd.).

Die Anstrengungen des Arztberufs in einer Klinik klingen sowohl im Schlafdefizit als auch in den ungünstigen Schlafbedingungen an. Diese Strapazen werden mit dem Beginn einer Affäre einerseits vermehrt, andererseits lösen sie Glücksmomente aus. Dem Blick der Verliebten werden sogar heilende Kräfte zugesprochen. Irgendwann während der nächtlichen Liebesbeziehung erreicht das Schlafdefizit einen kritischen Punkt. Der Körper wird allein durch zugeführte Arzneimittel vor dem Zusammenbruch bewahrt. Für die ehrgeizige und rational handelnde Ärztin ist der Zustand des Verliebtseins eine „dumme Freude“, dadurch wird zwar der sich eingestellte Affekt gegenüber dem Geliebten anerkannt, gleichzeitig erfährt er aber auch eine Abwertung, indem ein Zulassen und Handeln im Einklang der Gefühle als unvernünftig charakterisiert wird.

Die Verschiebungen vom ehelichen zum außerehelichen Liebesdiskurs zeigt Schneider über ihre für das Stück übliche Hand-Ästhetik an. Die eheliche Kommunikation wird mit der Hand am Handy abgewickelt. Der ansonsten gemiedene direkte Körperkontakt stellt sich mit dem Geliebten her, als sie beide Hand in Hand spazieren gehen.

Die Liebesfreude kippt, als das Bedürfnis und die Forderung nach einer langfristigen Beziehung geäußert wird. Die Ärztin erinnert sich am Strand: „Ich wollte ihm helfen, diesem Menschen, der da nachts auf meiner Notfallaufnahme saß, in den Armen Schnittwunden, und vorgab, er sei in eine Scheibe...“ (S. 47). In dieser Schilderung wird angespielt, dass die Schnittwunden nicht in Folge eines Unfalls entstanden sind, sondern eher Zeugnis für einen Verzweiflungsakt ablegen. Die von Seiten der Ärztin unverfängliche Affäre des Geborgenheit suchenden Verzweifelten, die mit Liebesentzug endet, konzipiert Schneider als eine diesmal

nicht mehr überstandene Retraumatisierung für den „Clown“.

In die Heimat des verstorbenen Geliebten, nach Holland, kam Susann, um seine Asche ins Meer zu streuen. Bei diesem Abschiedsritual weht ihr ein Windstoß die Asche ins Gesicht. Sie steigt „weiß gepudert“ (ebd.) vom Geländer, dadurch lässt Schneider das ernste Trauerritual ins Lächerliche kippen, auch bleibt die Asche, die Reste des Verstorbenen, an der Lebenden haften. So sind der Textstelle zufolge die Überbleibsel eines Menschenlebens nicht problemlos zu entsorgen. „Ihre Feigheit war sein Todesurteil, doch mit der Absage an ihn erlosch auch in ihr die aufflackernde Möglichkeit einer unbedingten Liebe.“<sup>33</sup>

#### 4.5.4. Arbeitssucht

Die arbeitssüchtige Emma, die von der verträumten Marlies aufgesucht wird, lebt in Duisburg, wo sie als Reiseführerin tätig ist. Mitten in ihrem Wohnraum steht die „rot-weiß-blau karierte Plastiktasche“ (S. 26). Emma war auf einer Touristik-Messe, die Tasche hat sie noch nicht ausgepackt. Die Raumgröße schrumpft auf einen Bewegungsraum, den Emma mit wenigen kinästhetischen Abläufen absteckt, und zwar mit dem Blick auf die überdimensionale Armbanduhr, den Finger- und Blickbewegungen am Computer, der den Mittelpunkt des Raums bildet, und dem Griff zur Reisetasche, wenn Außendienste erforderlich werden. Die Überidentifikation mit der Arbeit wird bei der Figur Emma mit einem Single-Dasein und polygamer Existenzweise konstelliert. Die Dominanz der Arbeit in Emmas Leben wird daran ersichtlich, dass sie die Raum- und Zeitplanung fast in Gänze bestimmt. Ihre privaten Beziehungen, die sie mit Frauen lebt, müssen sich einer arbeitszentrierten Lebensführung unterordnen.

Marlies stattet Emma unangekündigt einen Besuch ab und hofft, bei ihr für eine Zeit lang unterkommen zu können. Emma ist reserviert, Marlies' Besuch ist eine Störung. Auf Marlies Frage, ob sie gerne in Duisburg lebt, erwidert Emma: „Ich lebe nicht, ich arbeite“ (S. 27). Dass Zeit kostbar ist, demonstriert Emma, indem sie eine „übertrieben große Uhr“ (ebd.) am Handgelenk trägt. Emmas Sprachstil ist nüchtern, entromantisierend, herb. Marlies versucht sich Emmas Arbeitsfeld mit einer lieblichen Reisekonnotation zu nähern: „Ruhrgebietstouristik... Unter Reisen stellt man sich was Schönes vor“ (S. 28). Emma deästhetisiert nicht nur den Alltag, sondern auch das vornehmlich in Wohlstandsgesellschaften massenhysterisch kultivierte Reisen: „Das versuchen wir zu ändern“ (ebd.). Das Protesthafte lässt Schneider bei Emma in Koketterie umschlagen. Emmas Widerspruchsgeist entlarvt sich

---

<sup>33</sup> Buchwaldt, Die Häute müssen dünner werden, S. 138f.

als reine Sprachhülse, denn als Alternative kann auch sie sich nur abenteuerlustige Touren im Ruhrgebiet vorstellen: „Tauchen, Springen, Klettern ohne Berge, die Schlote hoch. Der Hit für Adventure-Freaks! Und du sagst, das Revier hat nichts zu bieten. [...] Bungee Jumping, Aquajogging, Freeclimbing“ (S. 35). Die Industrietour führt durch Zechen, Brachen, Lagerhallen; Produktionsstätten und Bollwerke, die nun für kulturelle Zwecke genutzt werden.

Emma hatte in den letzten Jahren hauptsächlich Liebesbeziehungen zu Frauen. Gegenwärtig hat sie eine Beziehung zu einer Kinderärztin. Sie leben getrennt und lehnen Monogamie ab. Den gemeinsamen Abend verbringen Marlies und Emma als Liebespaar. Emma ist unschlüssig, was sie tagsüber „mit so was“ (S. 30) wie Marlies anfangen soll. Marlies schlägt eine „Tour durchs Revier“ (ebd.) vor. Emma setzt gleich einen zeitlichen Rahmen: „Ich habe eine Stunde Zeit“ (ebd.). Während des Stadtrundgangs wird Marlies von Emma an verschiedene Stationen geführt: in eine museale Schalterhalle, auf einen Förderturm, in ein Gasometer, zu einer „Shopping-Mall“ (S. 33), in einen verstaubten Taubenschlag, auf ein Werksgelände, zu einer Uferwiese. Im Laufe der Tour findet Emma, die offensichtlich mehr als eine Stunde Zeit hat, doch noch Gefallen an Marlies: „Seltsam bist du ... wächst ans Herz, so übern Tag“ (S. 35). Auf der Uferwiese gesteht Marlies Emma ihre schnell entfachte Liebe. Emma hingegen reagiert wieder mit einem Spiel auf den Ernst der Lage. Schließlich stilisiert sich Emma zu einer unerträglichen Person, deren eigene Toleranzfähigkeit auch sehr begrenzt ist: „Du würdest mich nicht aushalten. Ich halte niemanden aus“ (S. 36). Marlies zeigt sich unbeeindruckt und unnachgiebig: „Das sagen alle. Ich liebe Dich“ (ebd.). Gegen Marlies' Hang zur Verklärung steuert Emma mit Nüchternheit und Ironie. Während Marlies Fragen über Glück und Liebe stellt, bleibt Emma zwanghaft unsentimental und auf Arbeit konzentriert. „In der Figur der Emma verdichtet sich noch einmal die Trostlosigkeit routinierter Beziehungsabwicklung.“<sup>34</sup>

Emmas Lebensfokus ist das Arbeiten. Sogar gegen die gelegentlich auftretenden Schlafstörungen setzt Emma Arbeit als Mittel ein: „Manchmal schlaf ich eine Stunde. Dann wach' ich auf, schalt alles an, die Lichter, den Computer, und denke: Du musst schlafen, wie jeder Mensch ... Arbeit hilft“ (S. 37). Emma lässt sich prinzipiell auf Marlies Sentimentalitäten nicht ein: „MARLIES: Wann warst Du zuletzt glücklich? EMMA: Als der neue Computer kam. MARLIES: Herz. War dein Herz froh? EMMA: Herz? Ich verstehe nicht. MARLIES: Herz ... froh...? Aus voller Kraft ... (*legt die Hand auf ihre Brust*) Hier.

---

<sup>34</sup> Ebd., S. 138f.

EMMA: Hab ich Brüste, Prinzessin ... Herz! ... Man wird sich noch mal wundern, dass wir einen Muskel so verklärten. MARLIES: Von deinem Busen hab ich geträumt. Der ist... vorindustriell. EMMA: Der ist Heavy Metal. (*Nimmt Marlies Hand von ihrer Brust*)“ (S. 37). Verzweifelter Sehnsuchtsausbruch und unterkühlte Abwehrmechanismen potenzieren sich gegenseitig. Bei der Begegnung zwischen Emma und Marlies stehen sich zwei inkompatible Liebesdiskurse entgegen. Veranschaulicht wird dies an den konträr zueinander verlaufenden Semantisierungen von Körperpartien und Gegenständen. Freude und Glück verortet Marlies zum einen in die Körperregion des Herzens und in Bezug auf Menschen, während für Emma der Affekt der Freude von ihrem Arbeitsinstrument, dem Computer, ausgelöst wird. So mutiert das technische Hilfsmittel zum Liebesobjekt, das in der Konkurrenz den liebenden und geliebten Menschen aussticht. Marlies versucht eine körperliche Annäherung über Körperthematization in die Wege zu leiten. Demgegenüber wehrt Emma den körperlichen Kontakt durch Körpernegation ab. Diese spannungsreiche Bewegung zwischen Annäherung und Abweisung wird darüber hinaus auf der körperlichen Ebene wiederholt. Die berührende Hand wird durch eine zurückweisende Handbewegung vom eigenen Körper entfernt. Marlies lässt sich allerdings nicht einschüchtern und denkt, sie würde trotz aller Widerstände Emmas Liebe erobern. Auf ihre Frage, wen sie liebt, antwortet Emma: „Niemanden. Dich. Sie. Alle“ (S. 38). Emma möchte nichts versäumen, möchte ihre „tausend Leben“ (ebd.) auskosten und sich nicht festlegen müssen.

Der gemeinsame Ausflug an den Strand in den Niederlanden, wo sie auf die anderen Frauenfiguren stoßen, verfestigt die Liebesbeziehung zwischen Emma und Marlies nicht. Am Strand fasst Emma den Entschluss, Marlies zu verlassen. Für Emma war es eine Affäre für eine Nacht, Marlies erhoffte sich mehr: „Und ich dachte, es war ein Tag, dass ein Herz wieder schlägt“ (S. 49). Mit diesem Wiederholungseffekt der Unmöglichkeit und Unfähigkeit zu lieben, lässt Schneider den Eindruck entstehen, dass „[i]n dieser diffusen Welt nicht einmal mehr die sexuelle Orientierung gesichert [ist].“<sup>35</sup>

#### **4.5.5. Entschleunigungstendenzen**

Die einzige Figur, die in Schneiders Stück nicht über Arbeit identifiziert wird, ist Marlies. Analog zu den anderen Figuren, schlägt sich auch ihre Orientierungs- und Ziellosigkeit in einer permanenten, das gesamte Stück durchziehenden Suchbewegung nieder. Während die anderen Figuren Halt an verschiedenen Gegenständen finden, sei es an Handys,

---

<sup>35</sup> Hemke, *Aku leer und kein Empfang*.

Wasserflaschen, Bierdosen oder Zigaretten, läuft Marlies' suchende Handbewegung ins Leere. Sie findet den Halt, den sie anders als die anderen nicht an Gegenständen und in der Arbeit, sondern in Menschen sucht, nicht. Nach den misslungenen Suchbewegungen bleibt ihr nur noch der eigene Körper: „( [...]) *Sie vergräbt die Hände in aufgesteppte Taschen, atmet tief ein. Der Atem zittert*) Gute Luft ... (*Vergräbt die Hände tiefer, wippt auf den Fersen*)“ (S. 4).

Aus der Sicht der anderen Figuren erscheint Marlies weltfremd und altmodisch. Doch stilisiert Marlies ihre Lebensweise nicht minder als die anderen Figuren. Wahrgenommen wird Marlies von Frauke und Karen als „Psycho[...]“ (z.B. S. 19), in der Kritik als „die liebesschmachtende Germanistikstudentin mit Hang zu ihrer altgriechischen Gefühlsschwester.“ Dadurch, dass Marlies die Fähigkeit besitzt, sich auf die Erzählungen der anderen Figuren einzulassen, den oberflächlichen Dialogen Tiefendimensionen abzurufen, fungiert sie als der „dramaturgische[...] Zusammenhalt der fünf lose verwobenen Lebensgeschichten.“<sup>36</sup>

Die Tatsache, dass sich Marlies in einem labilen Zustand befindet, wird bereits zu Beginn des Stücks thematisiert: Sie trainiert ihr Gedächtnis, indem sie sich eine Internet-Adresse einzuprägen versucht, und weitere wichtige Angelegenheiten und Termine von einem Merktzettel liest. Die Germanistin findet sich in ihrer „Zettelwirtschaft“ nicht zurecht, wünscht sich „Synthese“ anstatt „Analyse“ (S. 5). Notizen über ihre Träume und den Alltag vermag sie nicht auseinanderzuhalten: „Nicht mischen, Marlies ... Tagebuch in Traumbuch, Träume in den Kalender gepflanzt, zwischen die täglichen Notizen,...“ (ebd.). Marlies ist die einzige, der die Botschaft des Pfingstereignisses bekannt und von Bedeutung ist. Selbst in den Träumen sehnt sie sich nach Verständigung und Verständnis: „Ich habe geträumt, alle sprechen japanisch ... Bedeutet, ich wünsche, alle mögen sich verstehen“ (S. 6).

Während Karen über ihre Ohrenschmerzen klagt, träumt Marlies von dem Ort, in dem sie aufgewachsen ist. Ihre Kenntnis der Flora und Fauna unterscheidet sie von den Stadtbewohnerinnen, sie fühlt sich der Natur verbunden: „Da [in ihrem Heimatort; Anm. v. Verf.] gab's 'ne Menge Vögel ... [...] Grünschnabel, Rotschenkel, Lerchen besonders, und Graureiher, Fischreiher...“ (S. 7). Allerdings mildert die Naturkunde ihre Orientierungslosigkeit nicht ab. Hinzu kommt, dass Marlies Namen und Zahlen verdreht. Das Memorieren strengt sie an. Wenn sie liegt, wird ihr schlecht, steht sie jedoch auf, muss sie wippen, sonst fängt sie an zu zittern. Vermutlich rührt dies daher, dass sie ihre Brille verloren hat, doch kann das auch mit ihrem inneren Zustand zusammenhängen. Sie und die anderen

---

<sup>36</sup> Ebd.



erlebt sie als tot. Vor der hektischen modernen Welt zieht sich Marlies zurück, soweit es geht. Der Beschleunigung widersetzt sie sich, indem sie, was Frauke missbilligt, sich dem Schlaf übergibt: „Sie ignoriert. Liest, schläft, ignoriert, und stellt ins Fenster Hyazinthen, wenn das Frühjahr kommt ...“ (S. 10). Ihr alternativer Lebensstil schließt auch die Einnahme von homöopathischen Heilmitteln ein, die Frauke als „Placebo“ (ebd.) abwertet:

„Das ist Marlies, typisch, das ist sie ... eine Bachblüte! Nux vomica c 30 ... glaubt an alles, unerschütterlich [...] Gegen Zahnweh nimmt die Nelken. Mein Schmerzmittel hat sie entsorgt“ (S. 11).

Für ihren Lebensunterhalt sorgt Marlies mit verschiedenen Jobs: „Verkäuferin, Model, Magister ... Germanistik, Hundebabysitten...“ (S. 14). Ihr gegenwärtiger Status ist der einer „[z]wangentschleunigte[n]“<sup>37</sup> Arbeitslosen. An den Entschleunigungstendenzen, wie sie in der Marlies-Figur in Erscheinung treten, wird die Koexistenz von externen und eigenen Zwängen sichtbar. Ihr zur Verlangsamung beitragender Status ist extern gesteuert, gleichzeitig entwickelt Marlies ein eigenes Entschleunigungsprogramm, dessen Inhalt aus den verschiedensten Ratgebern entnommen ist. Hypochondrisch um Gesundheit und Wohlergehen besorgt, macht Marlies Yoga-Übungen auf einer Isomatte, versucht die anderen von der Notwendigkeit eines körperfreundlichen Umgangs zu überzeugen:

„Das ist wichtig, dein Atem, die Mitte, Wirbelsäule, dass sie nicht bricht ... Du kannst in jeden Wirbel atmen ... Auf alles muss man achten, nichts vernachlässigen ... [...] Musst auf dich achten, dass es dir gut geht, wenn's dir gut geht, kannst du gut sein... Hab ich wo gelesen“ (S. 13f.).

Marlies' unsicherer Status wird durch Fraukes Entschluss verschlimmert, ihr die weitere Mitbewohnerschaft zu verweigern. Eine neue Bleibe ist nicht in Sicht. Als Überbrückung versucht sie, sich bei Emma einzuquartieren. Marlies' körperliche Irresistenz, mit der sie Einspruch zu erheben scheint gegen eine durchfunktionalisierte und rastlose Welt, drückt sich unter anderem in ihren Allergien aus. Auf modische Trends antwortet Marlies durch leichten Anstoß erregendes Aussehen. Emma drückt ihr Missfallen deutlich aus: „Du hast ein Loch im Strumpf (*Marlies versteckt ihren Fuß hinter dem Stuhlbein...*)“, „Dein Pony klebt“ (S. 29, 50). Nachdem Emma am niederländischen Strand die kurzlebige Beziehung beendet, bleibt Marlies alleine zurück. Trennungsschmerz und das Gefühl von Verlassenheit lassen Marlies in ihrem Abschlussmonolog am Strand an den Unfall ihres Vaters erinnern.

Die von Marlies erwünschte Synthese kommt nicht zu Stande. Mit Plessner

---

<sup>37</sup> Borscheid, Das Tempo-Virus, S. 375.

argumentierend, steht der Synthese die Entwicklungslosigkeit der Figuren entgegen. Weder der Wechsel von Inszenierungskünsten, noch die Steigerung von Tempo, noch Entschleunigungsstrategien verhelfen den Figuren aus ihrer Ereignislosigkeit. In leibesphilosophischer Perspektive wäre echtes „Werden eine Synthese aus Übergehen und Stehen.“<sup>38</sup> Werden als eine Überführung der Vergangenheit in die Zukunft versteht Plessner als „Entwicklung“.<sup>39</sup> Marlies' Langsamkeit tendiert zur Stagnation. Dadurch gelingt es Marlies nicht, einen Bogen zu einer vitalen Bewegung zu spannen. Das Fehlen brauchbarer Zukunftsvisionen verfestigt nur noch den Zustand der Stagnation.

Die an der Marlies-Figur entworfene Körperleib-Ästhetik steht also im Zusammenhang mit zwei Tendenzen: der Entschleunigung und der Haltsuche. In den Entschleunigungsversuchen entzieht Marlies den eigenen Körper dem Geschwindigkeitswahn, indem sie kontrapunktisch zu den anderen Figuren Tätigkeiten ausübt, die der Fortbewegung nicht bedürfen, wie das Schlafen und das Lesen. Die Haltsuche wird als Festigung und Stärkung des eigenen Körpers durch Übungen, alternative Medizin und Aufenthalte in der Natur dargestellt. In dieser Figurenzeichnung wird der Permanenzcharakter des Körperleibs virulent, denn er bietet dem Ich den letzten Halt und zeichnet sich dadurch aus, dass er die einzige Instanz ist, die nicht gesucht werden muss.

---

<sup>38</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 135.

<sup>39</sup> Ebd., S. 141.

## **5. Einführung in das Thema Familie**

Mit dem folgenden Überblick zu den Veränderungen sozialer Lebensformen im ausgehenden 20. Jahrhundert, insbesondere in bürgerlichen Familien, wird keine Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen Faktoren angestrebt, die zu den erwähnten Wandlungsprozessen geführt haben. Die komprimierte Zusammenfassung dient zur Beschreibung eines sozialen Umfeldes, das in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik zu einem bevorzugten Bezugsrahmen des theatralen Geschehens oder der dramatischen Handlungen avanciert ist. Dem Thema dieser Arbeit geschuldet, ist das Sujet Familie nicht vordergründig Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Analysen. Vielmehr widmen sich die vorliegenden Betrachtungen den im familialen Umfeld entworfenen Körperleibästhetiken. Diese würden jedoch ohne die Betrachtung der Familienstrukturen und die Berücksichtigung der gravierenden Veränderungen, von denen sie betroffen sind, unvollständig bleiben. Thematisiert werden im Folgenden jene im Zuge des gesellschaftlichen Wandels in Erscheinung tretenden, allen voran die konflikträchtigen, Phänomene, die Eingang in die Gegenwartsdramatik gefunden haben.

### **5.1. Familie im Umbruch**

#### **5.1.1. Modernisierung und soziale Lebensformen**

Der gesellschaftliche Wandel innerhalb der westlichen Industriegesellschaften, der mit dem Begriff der Modernisierung beschrieben wird, greift auch in die von der öffentlichen Sphäre getrennte Privatsphäre ein und wirkt damit auf die Strukturen der Kernfamilie. Bei der Umstrukturierung sozialer Formen, wie es Ehe und Familie sind, werden als Traditions- und Kulturbestand akzeptierte Selbstverständlichkeiten allmählich aufgelöst.

Die irreversiblen gesellschaftlichen Veränderungen sind vielfältig. Insbesondere der Eintritt von Frauen in das Berufsleben stellt eine gravierende Erschütterung für den Zusammenhalt und das Funktionieren der traditionellen Familienstrukturen dar. Erst die finanzielle Unabhängigkeit von Frauen schafft die Bedingung für einen definitiven Austritt aus der Ehebeziehung. Rechtliche (Neu)Regelungen von Ehescheidung und Schwangerschaftsabbruch, die Vereinfachung der Schwangerschaftsverhütung, hohe Scheidungsraten oder der gänzliche Verzicht auf Heirat sind einige der Faktoren und Erscheinungen, welche die zunehmende Skepsis gegenüber den Institutionen und dem

traditionellen Verständnis von Ehe und Familie, dem „bürgerlichen Eheentwurf“<sup>1</sup> zum Ausdruck bringen.

### 5.1.2. Individualisierte Existenzweisen und Marktlogik

Das Privatleben wurde in der Industriegesellschaft maßgeblich durch die Familie bestimmt, es musste sich zugleich der Marktlogik anpassen. Definition und Verteilung von produktiver und reproduktiver Arbeit entschied sich entlang der Geschlechterachse. Mit dem Aufbruch der Frauen in die Arbeitswelt wird die Festlegung des Frauenkörpers auf seine reproduktiven Fähigkeiten zunehmend zurückgewiesen, die „Bio-Ontologisierung“<sup>2</sup> von Körpern aufgekündigt. Es zerbröckeln auch Männlichkeitsbilder, die auf der Vorstellung eines durchsetzungsfähigen, fürsorglichen, pflichtbewussten, widerstandsfähigen Alleinverdieners und Familienerhalters fußen. Die Umorientierung führt jedoch im Umkehrschluss zum nicht unproblematischen Stereotyp des „weichen“ Mannes bzw. des „Softies“. „Ohne Trennung von Frauen- und Männerrollen keine traditionale Kleinfamilie. Ohne Kleinfamilie keine Industriegesellschaft in ihrer Schematik von Arbeit und Leben.“<sup>3</sup> Die Aufteilung in bezahlte, „marktabhängige“<sup>4</sup> Arbeit von Männern und die unentgeltlich von Frauen verrichtete Hausarbeit als gesellschaftliches „Organisationsprinzip“<sup>5</sup> bricht seit den 1980ern zumindest in der Lebensrealität der Bundesrepublik einseitig auf. Die ökonomische Eingliederung von Frauen erfolgt in einen Arbeitsmarkt, dessen Logik größtenteils auf einer traditionellen Arbeitsteilung beruht und der für die emanzipatorischen Entwicklungen noch nicht vorbereitet

---

<sup>1</sup> Herta Nagl-Docekal, Anerkennung der Differenz, in: Kultur-Geschlecht-Körper, hg. v. GENUS, Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Münster 1999, S. 20-36, hier S. 30.

<sup>2</sup> Trettin, „Braucht die feministische Wissenschaft eine 'Kategorie'?“, S. 210. Trettin führt weiter aus, dass die Essenzialisierung der weiblichen Gebärfähigkeit in Weiblichkeitsstereotypen mündete, in denen ein harmonisch-symbiotisches Verhältnis zwischen Mutter und Kind, eine friedfertige fürsorgliche Muttergestalt ikonisiert wurde. Politische Ohnmacht und Unfreiheit wurden laut Trettin in einen weiblichen Pazifismus umgedeutet und scheinbar aufgewertet. Die Pathologisierung eines aggressiven und devianten mütterlichen Verhaltens konnten auf der Grundlage solcher essenzialistischer Deutungsmuster legitimiert werden. Zum Thema Gender und Pazifismus siehe auch: Diana Francis, Culture, Power Asymmetries and Gender in Conflict Transformation, in: Alex Austin, Martina Fischer und Norbert Ropers (Hg.), Transforming Ethnopolitical Conflict, Wiesbaden 2004, S. 92-107; Linda Rennie Forcey, Feminist and Peace Perspectives on Women; Lynne Woehrlé, Gender Studies, beide in: Encyclopedia of Violence, Peace and Conflict, Bd. 2, San Diego u.a. 1999, S. 13-20; S. 41-51.

<sup>3</sup> Beck, Risikogesellschaft, S. 174. Die Aufteilung in eine männerdominierte öffentliche und eine den Frauen (und Sklaven) zugewiesene private, häusliche Sphäre ist freilich bis in die Antike zurück zu verfolgen. „Es sind die Mauern dieses *Oikos*, die mit der wortgewaltigen und ideenstiftenden Aristotelesrezeption über das lateinische Mittelalter in die Theorie der Gewaltenteilung und die Praxis der ersten Demokratiegründung hineinwirken.“ Vgl. Gisela Riescher, „Das Private ist politisch.“ Die politische Theorie und das Öffentliche und Private, in: Bauer und Neissl (Hg.), Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung, S. 53-66, hier S. 59.

<sup>4</sup> Beck, Risikogesellschaft, S. 178f.

<sup>5</sup> Ebd.

ist.

„In dem zu Ende gedachten Marktmodell der Moderne wird die familien- und ehelose Gesellschaft unterstellt. Jeder muß selbständig, frei für die Erfordernisse des Marktes sein, um seine ökonomische Existenz zu sichern. Das Marktsubjekt ist in letzter Konsequenz das alleinstehende, nicht partnerschafts-, ehe- oder familien'behinderte' Individuum. Entsprechend ist die durchgesetzte Marktgesellschaft auch eine *kinderlose* Gesellschaft – es sei denn, die Kinder wachsen bei mobilen, alleinerziehenden Vätern und Müttern auf. Dieser Widerspruch zwischen den Erfordernissen der Partnerschaft und den Erfordernissen des Arbeitsmarktes konnte so lange verborgen bleiben, wie feststand, daß Ehe für die Frau Berufsverzicht, Familienzuständigkeit und 'Mitmobilität' unter den beruflichen Sternen des Ehemannes bedeutet. Er bricht dort auf, wo *beide* Ehepartner frei für lohnarbeitsabhängige Existenzsicherung sein müssen oder wollen.“<sup>6</sup>

Die Entlassung aus alten Abhängigkeitsmustern führt zwar in neue Abhängigkeitsstrukturen, allerdings wird bei Entscheidungen auf Mikro- und Makroebene den verschiedenen individuellen Lagen Rechnung getragen. Die Individualisierung von Lebensstilen hat die Koexistenz von zahlreichen, zum Teil auch divergenten Lebenskonzepten zur Konsequenz. Die eigenen Interessen und Bedürfnisse stehen nunmehr im Zentrum der Lebensgestaltung und -führung der Einzelnen und werden nicht mehr zwangsläufig der Familie untergeordnet. Die Realisierung anderer Lebenswege und -pläne und ihre Integration verläuft nicht problemlos.

„[I]n dem Maße, in dem diese individualisierte Existenzführung gelingt, wächst die Gefahr, daß sie zu einem unüberschreitbaren Hindernis für die ja meist doch angestrebte Partnerschaft (Ehe, Familie) wird. In dem Single-Dasein wächst die Sehnsucht nach dem (der) anderen ebenso wie die Unmöglichkeit, diesen Menschen in den Bauplan des nun wirklich 'eigenen Lebens' überhaupt noch aufnehmen zu können.“<sup>7</sup>

### 5.1.3. Pluralisierung von Lebensgemeinschaften

Unter den oben geschilderten Modalitäten haben sich neben der auch weiterhin bestehenden Kleinfamilie multiple Formen von Zusammenleben entwickelt: eheähnliche bzw. nicht

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 191. Eine Folge des erleichterten Zugangs von Frauen zum Arbeitsmarkt und zu den gesellschaftlichen Ressourcen ist auch die Angleichung der Lebensführung von Frauen und Männern vor der Familiengründung (wenn diese stattfindet). Dieser Gleichheitsgewinn als Singles auf dem Arbeitsmarkt ändert sich mit der Entscheidung, eine Familie zu gründen: „Die Statistiken zu Erwerbsbeteiligung, Arbeitszeit, Erwerbseinkommen, Aufstiegspositionen zeigen auf der Mikroebene eine sich im Erwerbsverlauf verfestigende Ungleichheit zulasten der Frauen, sobald sie Kinder haben. In der Mikroperspektive ist der biografische Einschnitt der Familiengründung sehr häufig der Ausgangspunkt dieser Entwicklung.“ Birgit Geissler, Machtfragen zwischen Familie und Erwerbsarbeit. Die Kosten der Kinder in der Familiengründung und danach, in: Martina Löw (Hg.), *Geschlecht und Macht. Analysen zum Spannungsfeld von Arbeit, Bildung und Familie*, Wiesbaden 2009, S. 31-46, hier S. 33.

<sup>7</sup> Beck, Risikogesellschaft, S. 199f. Zur Redefinition des Familien- und Paarbegriffs siehe auch Walter Bien und Jan H. Marbach (Hg.), *Familiale Beziehungen, Familienalltag und soziale Netzwerke. Ergebnisse der drei Wellen des Familiensurveys*, Wiesbaden 2008; Esther Donat, Eine Frage der Ehe. Zur (Re-)Produktion von Geschlecht im Paar, in: Esther Donat, Ulrike Froböse und Rebecca Pates (Hg.), 'Nie wieder Sex'. *Geschlechterforschung am Ende des Geschlechts*, Wiesbaden 2009, S. 57-89.

eheliche Gemeinschaften, Lebensgemeinschaften, Patchworkfamilien, Single-Haushalte oder kinderlose Ehen – und alles findet in homo- wie heterosexuellen Beziehungen statt. Die Familienplanung in der postindustriellen Gesellschaft ist individualisiert. Damit hat die Vorstellung einer lebenslänglichen Verbindlichkeit ihren generalisierenden Charakter verloren, Lebensgemeinschaften sind aufkündbar und stets wandelbar. Individualisierte Existenzformen erfordern von den Einzelnen ein hohes Maß an Koordinationsaufwand und Verhandlungsgeschick.

„Familie wird zu einem dauernden Jonglieren mit auseinanderstrebenden Mehrfachambitionen zwischen Berufserfordernissen, Bildungszwängen, Kinderverpflichtungen und dem hausarbeitlichen Einerlei. Es entsteht der Typus der 'Verhandlungsfamilie auf Zeit', in der sich verselbständigende Individuallagen ein widerspruchsvolles Zweckbündnis zum geregelten Emotionalitätsaustausch auf Widerruf eingehen.“<sup>8</sup>

#### 5.1.4. Redefinition von Elternschaft und Sexualität

Im Zuge der „Freisetzung“<sup>9</sup> der Einzelnen aus traditionellen Sozialformen und an sie anknüpfende Rollenerwartungen werden auch Begriffe wie Elternschaft und Sexualität redefiniert und rekontextualisiert. Sexualität und Elternschaft, losgelöst von der Institution Ehe, folgen nun weniger kollektiven Vorgaben. Anstelle dessen ergeben sich Konstellationen, die zunächst von individuellen Neigungen ausgehen.

„Mit fortschreitender Modernisierung vermehren sich in allen gesellschaftlichen Handlungsfeldern die Entscheidungen und Entscheidungszwänge. [...] Ehe läßt sich von Sexualität trennen und die noch einmal von Elternschaft, die Elternschaft läßt sich durch Scheidung multiplizieren und das Ganze durch das Zusammen- oder Getrenntleben dividieren und mit mehreren Wohnsitzmöglichkeiten und der immer vorhandenen Revidierbarkeit potenzieren. [...] In allen Dimensionen der Biographie brechen *Wahlmöglichkeiten* und *Wahlzwänge* auf. Die dafür nötigen Planungen und Absprachen sind prinzipiell aufkündbar und in den ungleichen Belastungen, die in ihnen enthalten sind, legitimationsabhängig.“<sup>10</sup>

Der Aufbau von freundschaftlichen Netzwerken oder Zweckbündnissen kann dem durch die Auflösung verlässlicher Familienstrukturen entstandenen Defizite an familiärer Unterstützung bei der Erfüllung anstehender und zur Überforderung führender Aufgaben entgegenwirken. Da das Bedürfnis und die Notwendigkeit nach Gemeinschaftlichkeit weiterhin existent ist, wird die obsolet gewordene Form entweder abgelehnt oder den neuen Anforderungen angepasst, der Auflösungsprozess wird simultan von einer „Suchbewegung“<sup>11</sup> nach neuen

<sup>8</sup> Beck, Risikogesellschaft, S. 118.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 190.

<sup>11</sup> Ebd., S. 119.

Formen begleitet.

In den neuen Existenzformen steht Sexualität nicht mehr unter dem strengen Diktat der Fortpflanzungsideologie und der ehelichen Pflicht. Demzufolge geraten Begehren und Körper in ein neues Verhältnis. Vor- und außereheliches Begehren, auch außerhalb der heterosexuellen Matrix, lockern rigide sexualmoralische Vorstellungen. An die Stelle der herkömmlichen Sexualmoral tritt eine Verhandlungsmoral, ihre

„[z]entrale Kategorie [...] ist die Forderung nach vereinbartem, ratifiziertem Sexualverhalten, der ausdrückliche Konsens. Da sie nicht sexuelle Handlungen und Praktiken bewertet, sondern die Art und Weise ihres Zustandekommens, eben Interaktion, hat die Verhandlungsmoral durchaus liberale Züge.“<sup>12</sup>

Neben dieser 'Demokratisierung' von Intimbeziehungen bestehen jedoch weiterhin zahlreiche Formen von sexualisierter Gewaltanwendung. Der Sexualforscher Schmidt schätzt die gewalttätigen Übergriffe als Überbleibsel alter Machtformationen zwischen den Geschlechtern ein, andererseits könnten sie als Widerstand gegenüber Veränderungen verstanden werden, mit deren Hilfe die Geschlechterhierarchie wieder hergestellt oder stabilisiert wird.

Der Verlust herkömmlicher Lebens- und Familienformen verlangt nach neuen Lösungen sowohl von den Einzelnen als auch von Institutionen, die verbindliche Rahmenbedingungen und Regelungen schaffen und somit neu erprobte Modelle institutionalisieren und standardisieren. Obgleich institutionelle Lösungen individuelle Lebenslagen und Neigungen uniformieren, haben sie für die privaten Beziehungskonflikte laut Beck mithin eine entlastende Funktion.

### **5.1.5. Biographischer Pluralismus**

Individualisierte Existenzformen, in denen die Erwartungshaltung an eine Eingliederung in familiäre Strukturen schwindet, verändern im hohen Maße auch biografische Entwicklungslinien. Lebensläufe koppeln sich von Familienzusammenhängen ab, der Eingriff und die Gestaltungsmöglichkeiten der Einzelnen bestimmen zunehmend den Verlauf von Biografien. Beck spricht in diesem Zusammenhang von einem „biographische[n] Pluralismus“<sup>13</sup>. Phasen von Erwerbstätigkeit und Arbeitslosigkeit, sowie verschiedener Formen familiären und außerfamiliären Lebens folgen keinem einheitlichen Zeitraster mehr. In der aktuellen Biographieforschung werden zum einen das Prozesshafte und Improvisatorische der Lebensgeschichten, zum anderen die Körperlichkeit der Einzelnen

<sup>12</sup> Schmidt, Sexualwissenschaften, S. 188.

<sup>13</sup> Beck, Risikogesellschaft, S. 189.

stärker berücksichtigt. Eine gendersensible Biografieforschung untersucht, wie gesellschaftlich produzierte Geschlechtsidentitätsmuster institutionell in den Einzelbiografien verankert werden und wie sie von den Einzelnen zugleich selektiv angeeignet und modifiziert werden. Anhand biographischer Konstruktionen kann der strukturelle Zusammenhang und die Wechselbeziehung zwischen kollektiven/individuellen Erwartungen und Erfahrungen, relativer Eigenständigkeit und gesellschaftlichen Vorgaben abgelesen werden. Die Erziehungswissenschaftlerin von Felden hebt hervor, dass sich vornehmlich in Lebensläufen von Frauen der Konflikt und die Zerreißproben einer doppelten Vergesellschaftung bemerkbar machen.<sup>14</sup> In der körperleibzentrierten Biografieforschung werden in das Netz von institutionellen und familial vorbestimmten, aber auch zufälligen Begebenheiten und individuellen Entscheidungen, körperleibliche Erfahrungen und Eigenheiten mit aufgenommen, in Relation zu den jeweiligen Lebensabschnitten oder prägenden Ereignissen, beruflichen und familiären Konstellationen gesetzt. Auf die Wechselbeziehung zwischen Körper und eigener Lebensgeschichte verweisend, entwickelt Schaufler ein „*Prozessmodell der leib-körperlichen Identität*“<sup>15</sup>, das neben der „Gesamtheit der leiblich- und körperbezogenen Vorstellungs-, Gefühls- und Wahrnehmungsinhalte und den leiblichkörperlichen Verhaltenstendenzen auch den konkreten Organismus einer Person in dessen äußerer Gestalt und Leistungsfähigkeit erfasst.“<sup>16</sup> Mit diesem Modell soll den körperleiblichen Dispositionen, den im Laufe des Lebens eintretenden diesbezüglichen Veränderungen und den sich wandelnden individuellen Körperbildern Rechnung getragen werden. Körperleibliche Identität ist Schaufler zufolge keine monolithische Einheit, sondern muss stets neu konstituiert werden.

### **5.1.6. Neue Konfliktpotenziale**

Ein „neuralgischer Punkt“<sup>17</sup>, der unter den Bedingungen der „neuen Lebens- und Kontingenzerfahrungen“<sup>18</sup> in sogenannten post-familialen Existenzformen eminent wird, ist der Umgang mit der „disponiblen Zeit“<sup>19</sup>. Die zur Verfügung stehende Zeit wird zum großen Teil von den Einzelnen selbst beansprucht, dennoch muss auch weiterhin Zeit aufgebracht werden für die notwendige Versorgung von Kindern und kranken oder älteren Menschen.

---

<sup>14</sup> Dabei bezieht sie sich auf die Forschungsergebnisse von Dausien. Siehe von Felden, *Bildung und Geschlecht zwischen Moderne und Postmoderne*.

<sup>15</sup> Schaufler, *Körperbiografien. Geschlecht und leibkörperliche Identität*, S. 87.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Pasero, *Geschlechterforschung revisited*, S. 289.

<sup>18</sup> Ebd., S. 287.

<sup>19</sup> Ebd., z.B. S. 287 und S. 289.



Es konkurrieren daher nicht nur plurale Lebensformen, sondern auch unterschiedliche Zeitmuster und -bedarfe miteinander. Die neuen Herausforderungen erhöhen laut Pasero den Grad an Reflexivität, und zugleich das Konfliktpotential in der Gesellschaft. In den gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Aktionsbereichen wird ein geschlechtsorientiertes Aufteilungsprinzip mehr oder minder verabschiedet, zudem wachsen die Handlungsfelder und -möglichkeiten der Einzelnen ins Unüberschaubare. An die Einzelnen wird ein hohes Maß an (Selbst)Verantwortung delegiert. Zeitgleich werden sie mit zahlreichen Wahl- und Entscheidungsmöglichkeiten und den daraus resultierenden Zwängen konfrontiert. Ständige Absprachen und Abstimmungen, erhöhte Reflexivität und Flexibilität sind Strukturprinzipien des neuen (außer)familialen Kommunikationsparadigmas.

Im Kontext der Debatten über den Wandel der Familie und des drastischen demografischen Wandels wird zunehmend das Generationsverhältnis problematisiert. Die Literaturwissenschaftlerinnen Kilian und Komfort-Hein beobachten, dass in den Debatten um den durch demografische Einbrüche gefährdeten Generationenvertrag häufig eine breitere und historische Kontextualisierung fehlt. Ausgeblendet wird,

„daß das Generationsgefüge immer und zu jeder Zeit ein Konfliktpotential birgt, das besonders von der jüngeren Generation im Zuge der eigenen Identitätsbildung in der einen oder anderen Form mobilisiert wird.“<sup>20</sup>

Das Generationsverhältnis ist jedoch nicht nur von Konflikten und Abgrenzungstendenzen geprägt; gegenseitiges Interesse, Respekt und Unterstützung im Alltag sowie Erfahrungsaustausch gehören gleichermaßen zu den Bindegliedern zwischen Angehörigen verschiedener Altersgruppen. Der Generationsbegriff

„gewährleistet eine Absicherung gegen Sinnverlust, da er die Anbindung an vorgegebene Bedeutungszusammenhänge suggeriert. Auch als Strukturierungsangebot für die Wahrnehmung der persönlichen Lebensgeschichte jenseits individuell erfahrbarer Kontingenzen hat er offenbar einen unbestrittenen kulturellen und identitätsstiftenden Wert.“<sup>21</sup>

Durch die Konstruktion von Generationen werden zugleich Differenzmerkmale, Machtpositionen und Deutungsmonopole unter verschiedenen Altersgruppen stimuliert. Die Verwaltung des kulturellen Gedächtnisses, durch welches auch lebensgeschichtliche Erinnerungen in einen breiteren Gesamtkontext eingewoben werden, wird einer ausgewählten Generation oder Gruppe anvertraut. Bevorzugt wird eine bestimmte Sichtweise auf zu archivierende Geschehnisse, somit gestaltet sich der „Kulturtransfer in der Generationsfolge

<sup>20</sup> Evelin Kilian und Susanne Komfort-Hein, Generationswechsel und Geschlechterperspektiven. Zum Stand einer aktuellen Diskussion, in: Dies. (Hg.), GeNarrationen. Variationen zum Verhältnis von Generation und Geschlecht, S. 9-24, hier S. 10.

<sup>21</sup> Ebd., S. 14.

als Selektionsprozeß im Zusammenspiel von Erinnern und Vergessen.“<sup>22</sup>

## 5. 2. Das Sujet Familie in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik

Wie die einführenden Kapitel zu Arbeit und Familie zeigen konnten, sind diese beiden gesellschaftlichen Kernbereiche eng miteinander verzahnt. Das Ineinandergreifen von beidem ist auch in der Gegenwartsdramatik evident. Obschon die literarische Beschäftigung mit Familie und Arbeit sozial brisante Thematiken aufgreift und damit in die Nähe des sozialen Dramas und des neuen kritischen Volksstücks rückt, wird bei der ästhetischen Umsetzung nicht auf hohes Sprach- und Formbewusstsein verzichtet, wie dies schon von Franziska Schöbler festgestellt wurde.<sup>23</sup> Die Genres des sozialen Dramas und des Volksstücks, in denen Familie, Provinz- und Dorfbewohner, Kleinbürgertum, soziale Randgruppen das Figurenpersonal stellen, werden bei der Bearbeitung des Sujets Familie in der Dramatik der neunziger Jahre laut Schöbler in der Regel parodiert. Mit dem Rückgriff auf die Form der Farce, Persiflage, Grotteske oder Tragikomödie werden die Brüchigkeit des tradierten Familienbundes und die Scheinidylle einer angeblichen Familienharmonie zur Schau gestellt. Der für das Volksstück eigene Gebrauch von mundartlichen Regionalfärbungen wird in den dramatischen Texten der Gegenwart meist durch die Überführung in einen Kunstdialekt verfremdet (z.B. Tanner, Specht) oder zuweilen beibehalten (z.B. Müller, Gieschen). Solche Sprache, in der die Nähe zum Dialekt nicht gemieden wird, fungiert in dramatischen Texten oft als Indiz für provinzielle Beschränktheit, Böswilligkeit und Derbheit. Als Sprachhohnmacht und -armut artikuliert sich in ihr auch die Ausweglosigkeit der Situation der Unterprivilegierten. Stilisierte Dialektformen und gebundene Sprache wiederum entfernen sich radikal vom Sprachrealismus und von mimetischen Darstellungsmodi. Elms These, dass „[a]lles, was im sozialen Drama geschieht, in erster Linie gesellschaftlich begründet [ist]“<sup>24</sup>, trifft auch weiterhin für zeitgenössische Theatertexte zu, in denen das Thema Familie verhandelt wird. Allerdings wird mehrheitlich ein „plane[r] Realismus-Begriff“<sup>25</sup> gemieden. Sprachrealismus wird beispielsweise durch lyrische Einlagen, intellektualisierte Redepassagen, mythische Elemente oder intertextuelle Bezüge zur Literatur- und Theatertradition gekreuzt.

<sup>22</sup> Kilian und Komfort-Hein, Generationswechsel und Geschlechterperspektiven, S. 15.

<sup>23</sup> Vgl. Schöbler, Augen-Blicke; auch Ursula Hassel, Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischem Volksstück, Bielefeld 2002; Frei, Die Rückkehr der Helden.

<sup>24</sup> Theo Elm, Das soziale Drama, Stuttgart 2004, S. 11.

<sup>25</sup> Schöbler, Augen-Blicke, S. 240.

Die schon bei den British Brutalists theatraisierte Gewaltfaszination spitzt sich in den Texten der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik in den sogenannten Inzeststücken zu.

„Inzest scheint deshalb zum beliebten Sujet des Dramas der 90er Jahre zu werden, weil so die interne familiäre Gewalt in besonderem Maße fassbar wird und dem allgemeinen Interesse an Gewalt Rechnung getragen werden kann.“<sup>26</sup>

Der familiäre 'Schutzraum' wird als Kampfarena für Geschlechter- und Generationskonflikte entlarvt. Der Kontinuitätsbruch mit dem Mythos fürsorglicher und beschützender Mütter und Väter wird in den als hermetisch abgeschlossen dargestellten familiären Räumen vor dem Hintergrund exzessiver und tabuisierter Gewaltanwendung exemplifiziert. Trotz des vordergründigen Pessimismus in der Gegenwartsdramatik werden Tragödienmuster im familialen Umkreis nicht stringent durchgehalten.

„[S]o thematisieren einige Dramen der 90er Jahre Familie als obsoleten Entwurf, der insbesondere nach 1968 die Bedingungen der Tragödie unterläuft, weil der (tödliche) Generationskonflikt nicht mehr stattzufinden vermag.“<sup>27</sup>

Die Körperleibthematik auf dem konflikträchtigen Schauplatz verschiedener Familienformen wird im folgenden Kapitel an den Theatertexten von drei Autorinnen behandelt: Friederike Roths Stück „Erben und Sterben“ (1992), Marlene Streeruwitz' Theatertext „Sloane Square“ (1992) und Jenny Erpenbecks Stück „Katzen haben sieben Leben“ (2000).

Auffallend ist, dass in allen drei Stücken für die Thematisierung von Familie sowohl die Transformation von tradierten Familienformen zentrale Ansatzpunkte bilden, als auch generationsbedingte Perspektivenwechsel sowie die Entlarvung des Mythos einer Mütterlichkeit, in dem das Aggressionspotenzial der Mutter-Kind-Beziehung ausgeblendet wird.

---

<sup>26</sup> Schöblier, Einführung in das bürgerliche Trauerspiel, S. 95.

<sup>27</sup> Ebd., S. 270.

## **6. Post-familiäre Frauengemeinschaften Friederike Roth: „Erben und Sterben“ (1992)**

Die folgende Analyse besteht aus fünf Teilen. Im ersten Unterkapitel werden Interpretationsansätze aus der Fachliteratur und den Theaterkritiken cursorisch vorgestellt. Im Anschluss daran werden in einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung des Theatertextes die im binnenfiktionalen Geschehen und den Handlungssequenzen angedeuteten Ausgangspositionen skizziert und das Figurenensemble eingeführt. Steht im zweiten Unterkapitel die Ebene des Dargestellten im Mittelpunkt, so wird im dritten mit der Konzentration auf die Darstellungsebene die Struktur und der Aufbau des Stücks untersucht. Die textuelle Verortung und Funktionalisierung der Figur der „Alten“ als dem zentralen Verknüpfungselement des vielschichtigen Textes findet in diesem Unterkapitel besondere Beachtung. Darauf folgt im vierten Unterkapitel eine an der Alten-Figur und der Künstlerinnengruppe orientierte Beschreibung der Körperkonzepte und wie diese in Szene gesetzt werden. Im Anschluss daran werden in den vier Abschnitten des fünften Unterkapitels die zentralen korporalen Aspekte in den einzelnen Phasen des Stücks eingehend analysiert.

### **6.1. Interpretationsansätze und der „Gestus von Vergeblichkeit“<sup>1</sup>**

In der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Roths Theatertexten werden ihre Stücke im Zeichen einer neuen Dramen- und Theaterästhetik gewertet. Im Folgenden werden in Anlehnung an die Literaturwissenschaftlerinnen Lisa Hottong und Gerda Poschmann zentrale Merkmale dieser neuen Ästhetik aufgelistet.

In ihrer Untersuchung zu Roths Dramen- und Theaterästhetik geht die Literaturwissenschaftlerin Hottong davon aus, dass im Stück „Erben und Sterben“, wie in anderen Theatertexten der Autorin, eine „neue Dramenästhetik“<sup>2</sup> umgesetzt wird. Analog dazu ist Poschmanns Diagnose, die in dem genannten Stück Roths ein Verfahren kritischer Nutzung der dramatischen Form umgesetzt und „eine neue Form von Theatralität“<sup>3</sup> etabliert sieht. Die dramatische Form unterwandert Roth, so Poschmann, durch die Verlagerung der Theatralität

---

<sup>1</sup> In einem Interview mit Klaus Kastberger äußert sich Roth unter anderem über ihr poetologisches Konzept, in dem die experimentelle Schreibweise einen hohen Stellenwert einnimmt. Den Reiz des experimentellen Schreibens sieht Roth darin, dass „Reste einer Erzählung“ angerissen werden, in denen der „Gestus von Vergeblichkeit“ die Tragik des Geschehens andeutet. Vgl. Klaus Kastberger, Hundedreck aus Quark. Interview mit Friederike Roth, in: Falter Nr. 22, 29.5.- 4.6.1992.

<sup>2</sup> Lisa Hottong, Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth, Tübingen 1994, S. 116.

<sup>3</sup> Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 110.

in die Sprache. Hottong wie Poschmann sind der Auffassung, dass Roths Stücke die Unzulänglichkeit dramatischer Repräsentation vorführen und thematisieren. Die Auflösung von Form, Handlung und Figur, als Konsequenz der Abkehr vom mimetischen Kunstverständnis, würde Roth im Wesentlichen mit ihrer „Dramaturgie der Intertextualität“<sup>4</sup> und einer polyphonen Stimmführung vorantreiben. Die in Fragmente zersplitterten Teile der verschiedenen Textebenen werden laut Hottong durch „dramaturgische Scharniere“<sup>5</sup> miteinander in ein loses Verhältnis gebracht. In diesem werden Übergänge lediglich angedeutet und einheitsstiftende Perspektiven als unzulänglich entlarvt. Als Scharniere können sowohl theatrale Figuren, leitmotivisch eingesetzte Worte oder das Strukturelement des Spiel-im-Spiels fungieren. Dementsprechend könnten keine Geschichten mehr zustande kommen: „An die Stelle der Erzählung tritt die Reflexion über das Erzählen.“<sup>6</sup> Poschmann bemerkt eine Akzentverschiebung, die den Fokus von der Darstellung einer Geschichte weg und anstelle dessen auf die Ausstellung von Wahrnehmungsprozessen richtet. Hottong und Poschmann sind sich darin einig, dass die metadramatischen Elemente (Spiel-im-Spiel) von der Selbstreferenzialität des Stücks zeugen. Andererseits fungieren diese in Bezug auf das Bühnengeschehen als Verunsicherungsfaktor, da die eingeschobenen, mit Spiegeleffekten arbeitenden Geschichten, die Erzählungen und Verhältnisse der Figuren verunklaren.

In Poschmanns und Hottongs vertikalen Interpretationen werden im Wesentlichen Bezüge zwischen den verschiedenen Textebenen, der metadramatischen, der metatheatralen und der binnenfiktionalen, hergestellt. Dieser vertikale Interpretationsansatz bietet die Möglichkeit, die Komplexität der „neuen“ Theatertextästhetik genauer herauszuarbeiten. Weiterhin wird in Poschmanns und Hottongs Arbeiten das Konstruktionsschema des Gesamttextes eruiert, wodurch sich diese Untersuchungen fast ausschließlich auf die Ebene der Darstellung beschränken, während die szenisch präsentierte Geschichte negiert wird. Bei solchen Analysen tritt folglich die binnenfiktionale Textebene in den Hintergrund oder wird maßgeblich in Bezug auf ihre Metafiktionalität und Selbstreferenzialität interpretiert. In einer primär horizontal ausgerichteten Analyse, die, wie in der vorliegenden Untersuchung, die Ebene der Geschichte und des Plots gleichberechtigt behandelt, kann sowohl der Eigenwert als auch die Wechselbeziehung beider Textebenen deutlicher herausgestellt werden. Dieses

---

<sup>4</sup> Hottong, Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen, S. 111.

<sup>5</sup> Ebd., z.B. S. 148. Unter „dramaturgischen Scharnieren“ versteht Hottong Verbindungsglieder, die Fragmente einzelner Zeichen- und Wahrnehmungssysteme im Text miteinander in Beziehung setzen, ohne jedoch dabei kausale Zusammenhänge zu stiften: „In diesem Zusammenhang wurden die 'dramaturgischen Scharniere' auch als Referenzsignale 'textinterner Intertextualität' definiert. Genau dieser 'Grenzfall', die 'Intra-Text-Intertextualität', ist ein Beispiel für Systemreferenz.“ Ebd., S. 149.

<sup>6</sup> Ebd., S. 117.

analytische Verfahren setzt daher die Existenz einer Geschichte voraus, so sehr sie auch durch eine komplexe und alineare Anordnung fragmentiert wird. Metatheatrale Elemente werden auch in dieser Stückanalyse berücksichtigt, insofern sie ein profunderes Verständnis von einzelnen Textstellen des Binnengeschehens ermöglichen.

Thematische und inhaltsbezogene Aspekte im Theatertext „Erben und Sterben“ werden von der Literaturwissenschaftlerin Girtler stärker als von Poschmann und Hottong extrapoliert. In ihrer feministisch orientierten Studie versucht Girtler, die Lebensumstände zweier verschiedener Frauengenerationen zu erschließen, wobei sie die Gegenüberstellung von Vergangenheits- und Gegenwartsdiskurs als Einteilung in eine „prä-emanzipierte“ und „post-emanzipierte“ Zeit liest. Die Synchronschaltung verschiedener Lebensmodelle drängt laut Girtler den Vergleich von vergangenen und gegenwärtigen Lebensumständen von Frauen auf. Die angedeutete patriarchale Verdrängung der „Frauenstimme“ rekurriert ihr zufolge auf die feministische Kritik an dem Ausschluss aus der offiziellen Geschichtsschreibung als „His-Story“. Dem wirke eine „weibliche“ Oral History<sup>7</sup> in der Stimme der „Alten“ entgegen. Einerseits werden anhand der Geschichte der „Alten“ misogynen Haltungen aufgedeckt, andererseits zeige Roth, dass diese Muster auch in einer emanzipierten Künstlerinnenkommune weiterbestehen könnten. Girtler betont zudem die Bedeutung des Kapitals für die Verselbstständigung von Frauen, dem verbindendem Glied bzw. einer gemeinsamen Ausgangsbasis zwischen der „Alten“ und den Künstlerinnen.<sup>8</sup>

Die oben vorgestellten wissenschaftlichen Bewertungen sollen im Folgenden um theaterkritische Kommentare zu Roths Stück ergänzt werden, die im Wesentlichen mit den Befunden von Poschmann, Hottong und Girtler übereinstimmen. Das Augenmerk der Kritik richtet sich in formal-ästhetischer Hinsicht auf die Bestimmung des Genres und die plurimediale Kompositionsart, die fragmentarische Dramaturgie und die Entfaltung von Sprachhaltungen. Im Blick auf den thematischen Schwerpunkt wird die Gegenüberstellung von verschiedenen und generationsspezifischen weiblichen Lebensmodellen hervorgehoben.

In der Kritik wird Roths Stück vornehmlich als „Satire auf den Kulturbetrieb“<sup>9</sup>, eine Persiflage des „gängigen Kulturbetrieb[s]“<sup>10</sup> oder eine „erstaunlich grobe Feminismus-

---

<sup>7</sup> Rosalinde Girtler, *Feministische Gesellschaftskritik in Friederike Roths Dramen*, Ann Arbor 1995, S. 285.

<sup>8</sup> Claudia Beckers Beobachtungen decken sich mit Girtlers Behauptungen: „Die Monologe der verstorbenen Frau, deren Leben und Ansichten alternativ und kontrapunktisch in das eigentliche Dramengeschehen als Einzelszenen eingeblendet werden, stellen das völlig gegensätzliche Frauenschicksal einer vergangenen Generation vor.“ Siehe Claudia Becker, Friederike Roth, in: Allkemper und Eke (Hg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, S. 821-834, hier S. 832.

<sup>9</sup> Sigrid Löffler, *Zänkische Wort-Oper*, in: *profil*, 9.6.1992.

<sup>10</sup> Sigrid Löffler, *Frau, schau wem...*, in: *Theater heute*, 7/1992, S. 19.

Satire<sup>11</sup>, „eine boshafte Komödie um mimosenhafte, hysterische Weiber“<sup>12</sup> verstanden, in der die Autorin

„[m]itleidlos und sarkastisch [...] weibliche Kulturbetriebsamkeit, Beziehungslosigkeit, Kreativität“ untersucht und sie kontrastiert „mit der archaisch anmutenden Figur der 'Alten', einem Leben wie nach ländlichen Urgesetzen, das in anderer Weise allerdings nicht minder fragwürdig erscheint.“<sup>13</sup>

Wie unterschiedlich die szenisch konkretisierten Lebensmodelle, verkörpert in der Figur der „Alten“ auf der einen Seite und den „Künstlerinnenkarikaturen“<sup>14</sup> auf der anderen, auch seien – in ihrer „Suche nach dem Sinn“<sup>15</sup> und an der unerfüllt gebliebenen „Sehnsucht nach Utopie“<sup>16</sup> scheitern beide Konzepte. In die drei Figurengruppen des Dramentextes, und zwar der Alten, den Künstlerinnen und den Vertretern des Kulturbereichs, arbeite Roth verschiedene Sprachhaltungen ein, die sie kontrapunktisch in einen „Wechselgesang“<sup>17</sup>, in eine „viestimmige [...] Sprach-Fuge“<sup>18</sup> hineinmontiere. Die Struktur des Textes sei bestimmt von den alternierend angeordneten Figurenreden der „Alten“ und der Künstlerinnen sowie der Spiel-im-Spiel-Konstruktion, wodurch

„ein szenisches Geflecht“ entstehe, „das keine durchgehende Handlung entwickelt, sondern – trotz vorgeblicher Lokalisierung – unter Negierung von Raum und Zeit aus Momentaufnahmen handelnder Menschen zusammengefügt ist.“<sup>19</sup>

Ogleich in der Kritik und der literaturwissenschaftlichen Beurteilung die Auflösungsthese bezüglich der basalen Kategorien Figur, Handlung, Geschichte sowie Raum und Zeit vorherrscht, sei hier angemerkt, dass trotz der fragmentierten Textstruktur zwei Erzählstränge erkennbar sind, die das Binnengeschehen dominieren. Roth selbst äußert sich diesbezüglich in einem Gespräch mit Kastenberger wie folgt: „'Erben und Sterben' ist für meine Verhältnisse eine geradezu klassische Geschichte. Da wird ja regelrecht etwas erzählt.“<sup>20</sup> Folgt frau/man der Autorin, so besteht „Erben und Sterben“ aus mehreren „kleinere[n] Prosatexten“, die sich

<sup>11</sup> Ebd. Auch der Kritiker Rolf Michaelis interpretiert Roths Darstellung der Künstlerinnengruppe als „Abrechnung mit einer sich gerade im 'Kultur-Bereich' oft spreizenden 'Feminismus'-Schickleria.“ Vgl. Rolf Michaelis, Ausflug ins Höllenparadies, in: Die Zeit, 12.6.1992.

<sup>12</sup> Miriam Hoffmeyer, „Erben und Sterben“ von Friederike Roth im Zan Pollo Theater, in: die tageszeitung, 5.10.1994.

<sup>13</sup> Karin Katrein, Medienfrau mit Motorsäge, in: Die Welt, 3.6.1992.

<sup>14</sup> Ulrich Weinzierl, Teufelskulturweibersonate, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.6.1992.

<sup>15</sup> Ebd.

<sup>16</sup> Wiener Festwochen: Aus Friederike Roths Buch des Lebens, in: Der Standard, 1.6.1992.

<sup>17</sup> Michaelis, Ausflug ins Höllenparadies.

<sup>18</sup> Löffler, Frau, schau wem..., S. 19. Verschnitten werden dabei der Sprachgestus der Alten, der sich in der „schlichten Sprache der Altersweisheit“ (N.N., Wiener Festwochen) offenbart, mit der „Simulationspraxis und Phrasenhaftigkeit des Kulturklüngels“ (Ulrich Weinzierl) sowie mit dem „Weiber-Zank“ (Sigrid Löffler) in der Künstlerinnenkommune. Vgl. hierzu: N.N., Wiener Festwochen; Weinzierl, Teufelskulturweibersonate; Löffler, Frau, schau wem..., S. 19.

<sup>19</sup> Weinzierl, Teufelskulturweibersonate.

<sup>20</sup> Kastberger, Hundedreck aus Quark.

„beliebig zuordnen lassen.“<sup>21</sup> Das Experimentelle des Stücks liegt mitunter im fragmentarischen Charakter der einzelnen, nicht zu einer abgeschlossenen Einheit geformten Szenen. Die angerissenen Erzählungen, die um kein *telos* kreisen, bleiben offen. Der fragmentarischen Dramaturgie werden mit dem Stilmittel der (tragischen) Ironie und des Spotts gezeichnete Figuren entgegengesetzt, deren Bemühungen, Lücken zu schließen und Ganzheit zu simulieren, durch den „Gestus der Vergeblichkeit“<sup>22</sup> vereitelt werden. Insofern ist Hottong und Poschmann darin zuzustimmen, dass die Anordnung der beiden Erzählstränge im Stück nicht linear verläuft. Dennoch deuten auch die Fragmente auf eine Geschichte, ein binnenfiktionales Geschehen und Handlungszusammenhänge hin, wie in der nachfolgenden Analyse gezeigt werden soll.

## 6.2. Zur Geschichte

Mit dieser Zusammenfassung der Geschichte und ihrer Phasen soll ein leichteres Verständnis der Feinanalyse ermöglicht und die detaillierte Textanalyse von Basisinformation entlastet werden.

In „Erben und Sterben“ stellt Roth die Lebensgeschichte einer verstorbenen Gastwirtin einigen Ausschnitten aus dem Leben einer Künstlerinnengruppe gegenüber, die das Gut der Verstorbenen, eine „Gastwirtschaft mit ehemaliger Metzgerei und einstigem Bauernhof“ (S. 8)<sup>23</sup>, übernimmt und zu einem Künstlerhaus umbaut. Laut der Bühnenanweisungen im Text ist die verstorbene Vorbesitzerin, die „Alte“, am Bühnenrand situiert und wächst während des Stückes beständig, bis sie die Künstlerinnen und die Technik „überwuchert“. „Sie beherrscht das Geschehen, an dem sie aktiv längst nicht mehr teilnimmt, auf eine Weise, wie uralte Ängste und ewige Hoffnungen dies angeblich tun“ (ebd.).

Im ersten Teil des Stücks stehen Erzähl- und Handlungsstrang im Zeichen von Aufbruch und Neuanfang. In den Szenenabläufen des zweiten Teils werden im Wesentlichen handlungsfreie Ereignisse in der Künstlerinnengemeinschaft skizziert, dabei kündigt sich ein Misslingen des Projekts an. In den sich mehrenden Enttäuschungen hinsichtlich des künstlerischen Schaffens, des deprimierenden Miteinanders und der knapper werdenden Rücklagen klingen Anzeichen einer nahenden Katastrophe an, die im Stück in zwei Schritten vollzogen wird. Im dritten Teil schließlich leiten zwei Bankrotterklärungen, die der

---

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Friederike Roth, Erben und Sterben. Ein Stück, Frankfurt a. M. 1992. *Im Fließtext wird das Stück im Folgenden nur mit Seitenangabe zitiert; ebenso in den Fußnoten, sofern der Bezug zum Stück sich eindeutig ergibt.*



Medienfrau und die der Tierärztin, die entscheidende Wende ein. Die Tierklinik, in der die Geliebte und Sponsorin der Komponistin als Tierärztin tätig war, ist verschuldet und steht zum Verkauf. Der zweite Bankrott bezieht sich unmittelbar auf das Projekt: Das Scheitern des Kunst-Verbunds soll durch eine mäzenatische Abendgesellschaft abgewendet werden. Dieser Versuch erweist sich als vergeblich. Im vierten Teil des Stücks fällt das endgültige Scheitern der Künstlerinnengemeinschaft mit dem Selbstmord der Tierärztin zusammen.

In der Geschichte werden zwei Erzählstränge miteinander verwoben. Ein Erzählstrang verbindet sich mit der Geschichte der „Alten“. Da der Erzählung der „Alten“ ihre eigene Lebensgeschichte zugrunde liegt, folgt die Geschichte einem biografischen Narrationsprinzip. Allerdings wird diese Lebensgeschichte nicht als chronologisches Nacheinander konstruiert. Der Verzicht auf chronologisches Erzählen und die willkürlich wirkende Selektion der erinnerten und narrativ vermittelten Ereignisse lässt eine Anordnung zu, die nicht dem Prinzip der Sukzession, sondern der individuellen Gewichtung des Erlebten und Erfahrenen folgt. Die Phasenbildung der Geschichte orientiert sich zunächst an einem folgenreichen Ereignis, nämlich dem Tod des Ehemannes und der testamentarisch festgelegten Übernahme des Gutshofs durch die Verwitwete. Die Ereignisse fallen demzufolge entweder in die maritale oder postmaritale Zeit. Ein weiteres Struktur- und Organisationsprinzip der Geschichte sind körperleibliche Erfahrungen der Alten-Figur, insofern die Gliederung der eigenen Lebensgeschichte hochgradig von der korporalen Vitalität beeinflusst wird. Der kraftvolle Körper wird mit Jugend und Reife assoziiert, der schwächer werdende Körper markiert die Phase des Alterns, die Roth von konkreten Jahresangaben löst: „und irgendwann bist du alt und hast damit gar nicht gerechnet“ (S. 42). Die Phaseneinteilung der Lebensgeschichte verläuft entlang der Achse Körperkraft und -schwäche. Damit werden körpereigene Prozesse wie das Altern als strukturbildendes Prinzip eingesetzt. Ferner wird die Differenzkategorie Alter individuiert, da der Alterungsprozess in der Geschichte der „Alten“ an körperleiblichen Erfahrungen der Figur verdeutlicht wird, wodurch Alter und Altern aus dem Kontext einer mathematisch eindeutigen und uniformen Zeitrechnung gehoben werden.

Auch der zweite Erzählstrang, die Geschichte der Künstlerinnengruppe, erstreckt sich über verschiedene Phasen; beginnend mit der Planung und dem Umbau, während denen die Bedingungen für künstlerisches Schaffen problematisiert werden. Darauf folgt die Phase der Präsentation der Kunststücke, der lang ersehnten und dann enttäuschenden Resultate. In der dritten Phase verläuft das als Rettungsakt organisierte Sponsorenfest erfolglos. Die Abschlussphase steht im Zeichen des endgültigen Scheiterns der Künstlerinnenkommune und

ihres Kunstvereins. Den korporalen Aspekten der Figuren kommt in den verschiedenen Phasen der Künstlerinnen-Geschichte eine spannungsweckende Funktion zu. In der ersten Phase, in der das Zusammenleben und -arbeiten geplant und organisiert wird, fungiert der Körperleib zunächst als die zentrale Orientierungs- und Bezugsgröße, da die Möglichkeit von Koexistenz und Kooperation zunächst über die Modi von Präsenz, Ko-Präsenz sowie Absenz bestimmt wird. Präsenz, als eine körperleibliche Dimension der Figuren, wird im Text durch die Ortsangaben „hier“, „da“ und „dort“ markiert:

„Die Medienfrau: Ich muss wissen, mit wem ich hier / was und wofür und warum. / Wenn hier nicht, dann da, wenn da nicht, dann / dort, bin ich es, / bist du es, / das geht nicht. / Ich will präzise wissen, wer und wie lang“ (S. 18f.).

Körperpräsenz kann daher im Text über die Lokalisierung der Figuren angedeutet werden. Das konzentrische Strukturprinzip der zweiten Phase bilden die divergierenden Wahrnehmungsmuster der Vereinsfrauen, die sich in ihren Reaktionen bei der Rezeption der Kunststücke äußern. In der dritten Phase sind es die raschen Wechsel sowie die spannungsreiche Wechselbeziehung zwischen den aufeinander bezogenen Richtungsdivergenzen von Bleiben, Fortgang und Rückkehr als den Grundmodalitäten einer beunruhigenden Koexistenz und des Bewegens. Dabei inszeniert Roth die Relation zwischen Warten und Bleiben, Fortgang und Rückkehr als einander bedingende kinästhetische Impulse. In der vierten Phase der Geschichte lässt Roth den Körper zwischen Inszenierungszwang/-lust und Bedürftigkeit oszillieren.

### **6.3. Struktur und Aufbau des Stücks**

Das kompositorische Verfahren des Stückes basiert auf dem Prinzip der Synchronisierung. Alternierend werden die Lebensgeschichte der verstorbenen „Kronenwirtin“ mit der ausschnittartig oder als „Epitom“<sup>24</sup> dargestellten Lebens- und Arbeitswelt der Künstlerinnen in ihrer neu gegründeten Künstlerinnenkommune erzählt bzw. präsentiert. Das Leben der Künstlerinnen wird szenisch präsentiert; die Rückblenden der Verstorbenen werden narrativ vermittelt.<sup>25</sup> Die Zahl der Szenen des insgesamt aus vier Teilen bestehenden Stückes variiert in den jeweiligen Teilen.

Die Synchronisierung der Lebensphasen der verstorbenen Gastwirtin mit Lebensausschnitten der Künstlerinnengruppe, die bühnentechnisch durch die Simultanpräsenz

<sup>24</sup> Norbert Greiner, Jörg Hasler (Hg.), Einführung ins Drama. Handlung, Figur, Szene, Zuschauer, München 1986.

<sup>25</sup> Pfister nennt zwei Techniken der Präsentation der Geschichte: die szenische Präsentation und die narrative Vermittlung. Vgl. hierzu Pfister, Das Drama, insbesondere das Kapitel „Präsentation der Geschichte“, S. 273-307.

aller Figuren und eine Zweiteilung des Bühnenraumes vorgenommen wird, wird im Text in einem Montageverfahren realisiert. Die narrativisch hergestellten Rückblenden der Verstorbenen auf ihr vergangenes Leben sind in kleinere Sequenzen gegliedert, die alternierend in die einzelnen Szenen der Lebens- und Arbeitsgemeinschaft der Künstlerinnen eingeschnitten werden. Die Narration der „Alten“ folgt einem biografischen Muster. Die einzelnen Lebenssituationen der Verstorbenen werden nicht chronologisch aneinander gereiht. Die „narrative[n] Anachronien“<sup>26</sup> simulieren ein sprunghaft analeptisches Erzählen. Die lineare Folge von Szenen wird durch die bei der Anordnung der Sequenzen angewandte Verschnitttechnik durchbrochen.

Der Plot ist zirkulär angelegt, insofern die dargebotene Ausgangssituation der Künstlerinnen mit dem Tod der „Alten“ verknüpft ist, so dass Ende und Anfang zusammenfallen. Gleichzeitig konzipiert Roth den Stückanfang als zweifachen Aufbruch. Der Neuanfang der Künstlerinnen wird mit der Übernahme des Gasthofs seitens der „Alten“ nach dem Tod ihres Mannes auf der Ebene des Plots durch die rekapitulierenden Rückblenden der „Alten“ synchrongeschaltet. Durch die Technik der Analepse wird zugleich die zirkuläre Bewegung der Geschichten in zwei entgegengesetzte Richtungen gelenkt, denn auch der Untergang der Künstlerinnengruppe fällt mit dem Tod der „Alten“ zusammen, so dass das Ende des Stücks mit demselben Ereignis zusammenfällt wie der Anfang. Die parallelisierende und zugleich überleitende Anordnung lässt mehrere Interpretationen zu. Neuanfänge, Scheitern und Tod können analogisiert und kontrastiert werden, als Verknüpfungsmomente zwischen den beiden Geschichten oder auch als ein zirkuläres Fortschreiben von Geschichte(n) gedeutet werden, in dem Übergänge als Anfangs- und Endpunkte herausgearbeitet werden.

Im Folgenden soll die obige Erörterung zum Aufbau und zur Struktur des Stücks mit Beobachtungen ergänzt werden, die den Körperleib in seiner Funktion als ein auf der Plot-Ebene angesiedeltes Strukturprinzip beleuchten. Den Körperleib als Strukturmoment auf der Ebene des Plots zu analysieren, erfordert zunächst eine genaue Betrachtung der Figur der „Alten“ als Erzählinstanz.

Die Präsenz der „Alten“ im Text ist multifunktional. Sie fungiert als Erzählinstanz und Protagonistin ihrer eigenen Lebensgeschichte. Dabei sind für die Konstruktion der Biografie Vergangenheits- und Gegenwartsperspektive erforderlich. Die Vergangenheitsperspektive öffnet den Blick für die bisherigen „Erfahrungsaufschichtungen“<sup>27</sup>, die

<sup>26</sup> Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 2. Aufl. 1998, S. 23.

<sup>27</sup> Von Felden, *Bildung und Geschlecht zwischen Moderne und Postmoderne*, S. 140.

Gegenwartsperspektive verweist auf das Hier und Jetzt des analytischen und deskriptiven Erzählens. Die Gegenwartsperspektive ist bei der Verstorbenen in Bezug auf ihre eigene Geschichte dispensiert. Als Tote verfügt sie weder über eine Gegenwart noch über eine Zukunft. Im Text ist der Körper der „Alten“ selbst das zentrale „Scharnier“ (Hottong) zwischen einem fiktionalen und einem metafiktionalen Raum. Der Rückgriff auf ein biografisches Erzählmuster und die Erzählperspektive in Ich-Form verweisen einerseits auf die Kongruenz zwischen Erzählinstanz und Hauptfigur, also auf eine autodiegetische Erzählfigur, womit eine hohe Authentizität inszeniert wird. Gleichzeitig wird diese Beglaubigung wieder verunsichert, indem gegenläufige Körperprozesse, wie Wachstum und Schrumpfung, simultan verlaufen: In der Narration der „Alten“ wird die Entwicklung eines starken, jungen Körpers zu einem schwachen, gebrechlichen Greisinnenkörper nachgezeichnet, während ihr Bühnenkörper mit fortschreitender Erzählung wächst, bis er das Bühnengeschehen „überwuchert“. Mit dem überwuchernden Kunstkörper der Erzählfigur wird die Dominanz und Bedrohlichkeit der Stimme aus der Vergangenheit plastisch dargestellt bzw. vergegenwärtigt.

Die „Alte“ agiert auf der metatheatralen Ebene als Erzählinstanz, in der Binnenfiktion ist sie die Protagonistin ihrer eigenen Geschichte. Gegenübergestellt werden nicht nur Lebenslagen von Frauen, die verschiedenen Generationen angehören, sondern auch binnenfiktionales Geschehen und metatheatrales Erzählen verlaufen parallel zueinander. Die Figur der „Alten“ ist zwar multifunktional eingesetzt im Text, aber auf der metafiktionalen Erzählebene ist die Perspektive der „Alten“ eingegrenzt. Sie leistet keine Gesamtschau, ihr Blick gilt nur dem eigenen Leben. Ihre Kommentare und Einschätzungen können dennoch als metafiktionale Lese- oder Interpretationsinstruktionen gedeutet werden. So baut Roth beispielsweise einen selbstreferenziellen Kommentar in die Zeitungslektüre der „Alten“ ein:

„für jede Geschichte liegt ja der Grund in wieder einer Geschichte, die vorher noch war, und lebensfreundlich ist keine Geschichte, jedenfalls kenne ich keine lebensfreundliche Geschichte“ (S. 50).

Die thematisierte Verbindung verschiedener Geschichten verweist auf das im Stück selbst angewandte Verknüpfungsprinzip einzelner Ereignisse und Situationen. Die perzeptive Reichweite der „Alten“ und der Künstlerinnen übersteigt nicht den eigenen Handlungsraum. Mit dieser Wahrnehmungsgrenze werden die beiden binnenfiktionalen Räume voneinander getrennt

(„An einen äußeren Rand geschoben, murmelt unentwegt, unermüdlich und unbeeindruckt 'Die Alte' [...]. Sie beherrscht das Geschehen, an dem sie aktiv längst nicht mehr teilnimmt,

auf eine Weise, wie uralte Ängste und ewige Hoffnungen dies angeblich tun“, S. 8). Die beiden dargestellten Lebenswelten verlaufen daher synchron zueinander und doch getrennt voneinander. Mit dem synchronisierenden Verfahren können Parallelen und Divergenzen der szenisch und narrativ dargebotenen Lebensmodelle aufgezeigt werden. Die Kommentarfunktion ist zwar angedeutet, aber sie wird in der Figur der reflektierenden „Alten“ nicht explizit realisiert. Mit dieser kommentarlosen Gegenüberstellung gelingt es Roth, die beiden Geschichten von einer Wertung fernzuhalten, die auf Grund der anklingenden Emanzipationsthematik leicht ins Ideologische kippen könnte.

Die ästhetische Konstruktion des oben geschilderten biografischen Erzählmodells bricht insofern mit einer realitätsnahen Narration, als dass die Erzählfigur und Protagonistin als Verstorbene auftritt. Roth arbeitet in dieser Figur eine Perspektive heraus, die sich jenseits des Horizonts von Geburt und Tod bewegt. Sie kann weder eingefügt werden in das Zeitschema von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, noch in das Modell von Erinnern und Vergessen. Die Stimme der Verstorbenen ist ein Phantasma, ein multifunktionaler Kunstgriff. Eine Lebensgeschichte, die einem biografischen Muster folgt, das zwar durch die Bühnenpräsenz der „Alten“ den Anschein von Authentizität erweckt, dieser jedoch mehrfach als Fiktion entlarvt wird, stellt den Rekonstruktionsvorgang als einen selbstreferenziellen Kommentar heraus.<sup>28</sup>

#### **6.4. Staging Body**

Mit Hilfe des Staging-Modells soll herausgefunden werden, wie die in Roths Stück erarbeiteten Körperkonzepte in Szene gesetzt werden. Einen Ausgangspunkt der an die „Alte“ und die Künstlerinnen-Figuren gebundenen Körperkonzepte bildet der private und soziale Raum mit seinen sozio-kulturellen Arrangements, in welche die Figuren eingebettet sind, mit denen sie konfrontiert werden und welche sie mit individuellen Prägungen und Entscheidungen verknüpfen. Neben den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Präskripten werden bei der Untersuchung der Körperkonzepte die Kategorien der Vitalität, des Alters und der Geschlechtsorientierung sowie das spannungsreiche Verhältnis von Selbstbezüglichkeit und intersubjektiver Relationalität im Vordergrund stehen.

---

<sup>28</sup> Dies wurde auch schon von Hottong und Poschmann festgestellt. Analog zu der selbstreferenziellen Fragment-Poetik realisiert Roth in ihrer Figurenzeichnung eine das begrenzte Bewusstsein betreffende These, die sie in einem Interview mit Klaus Kastberger wie folgt formuliert: „Also Krisen gibt es, solange es Kunst gibt. [...] [S]olange der Mensch mit so einem mangelhaften Bewusstsein ausgestattet ist, wie wir das nun mal sind, solange er also ganz viel machen könnte, im großen und ganzen aber nur Scheiße macht. Mit mangelhaftem Bewusstsein meine ich, daß der Mensch endlich ist und damit nicht umgehen kann.“ Kastberger, Hundedreck aus Quark.

#### 6.4.1. Der vitale und der schwache Körper

Fällt der Fokus auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Präskripte, scheint es naheliegend, die zweite Frauenbewegung und ihren emanzipatorischen Kampf als zeitlichen Orientierungspunkt zu wählen und mit Girtler von einer prä-emanzipierten und einer post-emanzipierten Zeit auszugehen. Es sind vor allem die gesellschaftlichen Möglichkeiten, Erwartungen und Eingrenzungen, mit den die Figuren im Text konfrontiert werden und über die ein außertextueller Realitätsbezug hergestellt wird. Bei genauer Betrachtung werden im Text auch in der prä-emanzipierten Lebensgeschichte der „Alten“ gesellschaftliche Vorgaben mit individuellen Neigungen und gesellschaftlich nicht opportunen Entscheidungen durchmischt.

Im gesellschaftlich festen Rahmen strukturiert und funktionalisiert die „Alte“ ihre Handlungsräume um. Zu ihren Verselbstständigungstendenzen gehört einerseits die Übernahme der Wirtschaft, womit sie sich ein Berufsfeld schafft, und ihre Existenz, „das selbstverdiente Geld“, sichert. Andererseits ist auch ihre Entscheidung zu erwähnen, mit der Verweigerung einer Wiederheirat den Haushalt allein zu führen. Die Übernahme des Gutshofs nennt sie bezeichnenderweise „die richtige Hochzeit“ (S. 11). Mit dem zölibatären Leben verabschiedet sie sich von der Möglichkeit einer Beziehung mit einem Lebenspartner und/oder einem Kind. Indem dies zurückgewiesen wird, wird der biologisch als weiblich markierte Körper aus seiner Funktionalisierung für reproduktive Zwecke entlassen. Die Entscheidung für eine nicht-familiäre Lebensform hat zur Folge, dass auch das Umfeld umstrukturiert und -funktionalisiert wird. Ehe- und Kinderlosigkeit werden weder von der „Alten“ noch von den Künstlerinnen thematisiert. Pflegebedürftige Verwandte oder Bekannte treten nicht auf. Über das einsame Alter und die fehlende Zuwendung und Pflege seitens anderer beschwert sich die „Alte“ nicht, noch kommentiert sie diesen Umstand. Roth hat damit in Hinblick auf traditionelle Muster modifizierte Lebensformen gestaltet, in denen die Hauptkomponenten bekannter Familienstrukturen fehlen. Das patriarchalische Ordnungsprinzip ist in der Darstellung beider Lebenssituationen außer Kraft gesetzt. Kommunikationsstrukturen und Verhaltenstendenzen orientieren sich nicht an der traditionellen Mutterrolle. Beziehungen entwickeln sich über Arbeits-, Bekanntschafts- und Freundschaftsstrukturen. Der Dienst an der Familie verlagert sich auf die Versorgung von Gästen.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Das Lebenswerk der „Alten“ ist nicht eine Familie, deren Existenz in Familienalben festgehalten werden kann, sondern die Leitung einer Gastwirtschaft. Bezeichnend ist, dass schon zu Beginn des Stücks die Erinnerung der „Alten“ nicht über ein in Familienalben archiviertes Bildmaterial abgerufen wird. Es sind

Nach dem Tod ihres Ehegatten entscheidet sich die junge Witwe, die Führung des Gasthofs zu übernehmen trotz des beständigen Misstrauens der Verwandten und Freunde, trotz ausbleibender Unterstützung und Solidarität. Unter diesen widrigen Umständen setzt die junge Frau ihren Willen durch und bleibt bis zu ihrem Lebensende die „Kronenwirtin“. Roth führt an der „Alten“ auch den Preis des Austritts aus traditionellen Sozialstrukturen vor, der jenseits eines feministischen Kollektivbewusstseins und der entsprechenden Kampfrhetorik vollzogen wird. Die Übernahme als der letzte Wille des Mannes hat auf Grund der Privilegierung der Ehefrau gegenüber den Verwandten Konsequenzen für die Verwitwete, nämlich ihren Verstoß aus der Familiengemeinschaft. Diese individualisierte und unreflektierte Emanzipation findet zeitgleich und doch ohne Wissen von den Straßenprotesten in den 1960er Jahren statt. Sie wird in Roths Text nicht in den Kontext eines feministischen Befreiungskampfes gestellt, womit auch eine Ideologisierung der Thematik vermieden werden kann. Des Weiteren wird mit der Wahl dieses Lebensmodells ein Emanzipationsversuch außerhalb feministischer Konzepte dargestellt.

Das Stück „Erben und Sterben“ unter dem Aspekt des Familiären zu lesen, heißt, wie oben schon angedeutet wurde, die Folgen der Enttraditionalisierung von familiären Lebensformen zu diskutieren. Während die Verwitwete auf Wiederheirat verzichtet und sich dafür entscheidet, alleine zu leben, versammeln sich die Künstlerinnen in einer gleichgeschlechtlichen Kommune. In den dargestellten postfamiliären Lebensformen ist das Phänomen der Körperlichkeit nicht an Gebärfähigkeit gebunden, Sexualität wird sowohl von Elternschaft als auch von der heterosexuellen Matrix abgelöst. Der Muttermythos wird bei Roth nicht wie in Streeruwitz' Stück destruiert, vielmehr wird die Mutterfunktion in der Figurenzeichnung einer als weiblich markierten Figur erst gar nicht bedient. Die Kinderlosigkeit in beiden Erzählsträngen bleibt unmotiviert und wird auch nicht als Konfliktpotenzial thematisiert.

Das Diktat geschlechtsspezifischer sozialer Rollenzuweisungen bezieht sich in der Alten-Figur nicht auf die Mutter- sondern die Führungsrolle. Während die Kinderlosigkeit nicht problematisiert wird, unterstreicht Roth die fast einstimmige Skepsis gegenüber der „Alten“ in ihrer Leitungsfunktion, die im Dilettantismus-Vorwurf gipfelt:

„War immer und alles verboten: Du weißt nichts von der Wirtschaft, nichts vom Speiseplanmachen, vom Einkaufen nichts, nichts über die Preise, nichts über die Wünsche der Stammkundschaft und wie man mit Laufkundschaft umgeht, nichts über die Herren von der Gemeinde und wie man Gäste, die einmal über den Durst, und wer aus dem

---

Speise- und Getränkenamen mit den entsprechenden Preisangaben, die litaneiartig als die Höhepunkte der eigenen Geschichte – als Kunst im Wirtschaften und Kochen – ikonisiert werden.

Stadtkreis und wer aus dem Landkreis und immer so fort das ewige: Kronenwirtin wirst du nie sein. *Pause*. Und dann war er gestorben und Kronenwirtin war ich“ (S. 12).

Ging die durchgehend an Geldknappheit grenzende finanzielle Selbständigkeit der „Alten“ mit einem Verstoß einher, so führte diese Dopplung von Eigenständigkeit und Auf-Sich-Gestellt-Sein zu einer permanenten Überbeanspruchung des Körpers, die im Stück weniger von der „Kronenwirtin“ als von den Postkarten schreibenden Freunden thematisiert wird:

„Immer jahraus und jahrein Alltag, und Alltag und Alltag macht ganz krank. Aber was jammere ich. Dein ganzes Leben ist ein einziger Alltag, und Du hast nicht gejammert und warst auch nie krank. Trotzdem Du solltest auch mal an Dich denken. Mach die Portionen kleiner in Zukunft und beschränke die Auswahl. [...] Auf die Art und Weise rackerst Du Dich bloß ab – so lange, bis es dann eines Tages gar nicht mehr geht, und vom Leben hast Du für Dich nichts gehabt“ (S. 78).

Das Körperkonzept, das Roth an der Alten-Figur vorführt, ist dynamisch entworfen, da die Zustände einerseits des arbeitsfähigen und andererseits des altersschwachen Körpers stets in Beziehung zueinander gesetzt werden. Das korporale Empfinden und Wahrnehmen der Greisin konstituiert sich stets in Relation zu dem als vital gezeichneten Figuren-Ich. Korporale Vitalität und Schwäche konstituieren sich im Stück nicht über medizinische Diskurse, sondern als eine biografische Konstruktion. Zeitlich ist der arbeitsfähige und bewegliche Körperleib an die unbestimmte Temporalbestimmung „früher“ gebunden. Altwerden als subjektives Körperempfinden wird in der Rothschen Körperleib-Ästhetik einer genauen zeitlichen Einordnung entzogen. Da der aktive Körper der „Alten“ und ihre „perceptiv-kognitiven Leistungen“<sup>30</sup> im folgenden Unterkapitel näher beleuchtet werden, soll an dieser Stelle das In-Szene-Setzen des Greisinnen-Körpers erörtert werden. Zunächst wird am Körperkonzept der „Alten“ durch die fast durchgängige begriffliche Relationierung von „jung“ und „alt“ deutlich, dass sich körperleibliche Identitäten als dynamisches Modell „ständig neu konstituieren“<sup>31</sup>. Das graduelle Altwerden nimmt die Alten-Figur als sich verändernde Körpererfahrungen wahr. Auffallend ist, dass in der Rothschen Körperleib-Ästhetik zwar Kraftverlust, Langsamkeit, Schlaflosigkeit, Belastung und die Angst vor dem Sterben, aber weder Krankheit und damit verbundene Schmerzen noch Einsamkeit oder Verlassenheit als Erkennungsmerkmale von Altsein benannt werden. Hinzu kommt, dass korporale Empfindungen und Erfahrungen in der Alten-Figur mit Naturerscheinungen korreliert werden. War der tatkräftige Körper in das übergeordnete Natursystem mit seinen jahreszeitlich bedingten Wandlungen eingespannt, so fällt der langsame und fast bewegungslose Körper aus diesem, einen längeren Zeitabschnitt erfassenden, Schema heraus.

<sup>30</sup> Schaufler, Körperbiografien, S. 87.

<sup>31</sup> Ebd.



Sowohl in der Eigen- als auch der Fremdwahrnehmung wird Altsein mit einer „toten Bewegung“<sup>32</sup>, einer Ereignislosigkeit gleichgesetzt. Orientiert sich das gültige Körperschema und die Vorstellung von Lebendigkeit an einem vitalen Körper, so werden altersbedingte Erscheinungen mit Lebensunfähigkeit gleichgesetzt:

„Die fragen mich, fragen mich alle, wollen es wissen, wie es denn sei, wenn man alt ist, so alt, daß nichts mehr kommt, bloß das Ende. Wie soll es sein, es ist nicht viel anders als sonst“ (S. 32).

Gemessen am vitalen Körper, wird der alte Körper lediglich über Taten definiert, die er nicht mehr verrichten kann.<sup>33</sup> Die Bewegungen der Gebrechlichen und Schwachen werden als Signaturen des Todes interpretiert und die Alten-Figur wird mitten im Leben aus der Gemeinschaft der Lebenden ausgeschlossen. In der Erwartung des Todes werden die Tageszeiten auf ein Zweiphasenmodell reduziert. Es herrscht entweder die ob ihrer Dunkelheit und Stille Angst einflößende und mit dem Tod assoziierte Nacht oder der hoffnungsvolle, helle Tag, mit dessen Ankunft die „Alte“ wieder ins Leben gerückt wird:

„Abends, wenn es ans Schlafen geht, wird man halt ängstlich ein bißchen und bittet ganz klein um guten Schlaf, um gesundes Erwachen. Morgens ist man dankbar für die überstandene Nacht und froh, daß man lebt, und hofft, auch diesen Tag, wie den letzten und wie, wenn es so sein soll, den nächsten, gut zu verbringen, bis abends dann wieder der Schlaf kommt – wie oft noch. *Pause*. Die Nächte werden lang, immer kürzer die Tage, längst hat das nichts mit der Jahreszeit mehr zu tun. Schlecht schläft man ein, wird wach, immer noch Nacht, man unterhält sich mit diesem und jenem“ (S. 32).

Mit der Gegenüberstellung der lapidaren Fragen der Mitbewohner, in denen die Todesgrenze ins Leben vorgerückt wird, und den genauer ausfallenden und von Eigenerfahrungen ausgehenden Beschreibungen der „Alten“ wird jedoch die von Außen gesetzte Grenze fragwürdig, da Roth das Altsein als einen anderen Modus von Leben, Lebensführung und Lebendigkeit vorführt, die im Sinne von Plessners Begriff der exzentrischen Positionalität, immer mit einer gewissen Erwartungshaltung und dem Vermögen verbunden sind, ein Leben zu führen: „DIE ALTE: Hier habe ich gelebt und bin immer älter geworden, aber doch immer voll Hoffnung, immer in einer Art von Erwartung, noch bis zum Schluss“ (S. 15).

---

<sup>32</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 125.

<sup>33</sup> So beschreibt auch die Komponistin ihre ehemals im Sterben liegende Großmutter nur von den Tätigkeiten, die sie nicht mehr leisten kann: „Hab ich dir eigentlich schon mal erzählt, was ich mit meiner Oma gemacht hab, als die am Sterben war? Die lag so da, und konnte nicht mehr essen und nicht mehr reden und nicht mehr die Augen recht öffnen und nur noch flach atmen. Da bin ich manchmal hin ans Bett und hab ihr eine zeitlang ein Nasenloch zugehalten, bloß um zu sehen, was dann passiert. Sie hat das immer überlebt und ist dann ein paar Tage später von allein gestorben“ (S. 10).

### 6.4.2. Körperdistanzen

Die von den Künstlerinnen und deren Managerin praktizierten Abgrenzungsstrategien gegenüber dem Vergangenen – tradierten Lebensformen und gängigen Finanzierungs- und Produktionsmodellen im Kulturbereich des ausgehenden 20. Jahrhunderts – zielen auch auf die Planung eines gemeinsamen Arbeits- und Lebensraums. In Bezug auf die Figurenkörper verbindet Roth diese Abgrenzungstendenzen mit einem Arbeitskonzept, in dem Optimalbedingungen für jede Individuallage geschaffen werden soll: „DIE MEDIENFRAU: Es geht mir nur darum, möglichst schnell die richtige Umgebung für jeden von uns zu schaffen. Damit ihr gleich loslegen könnt“ (S. 14). Bei der hohen Konzentration auf individuelle Befindlichkeiten ergeben sich kaum Schnittmengen, aus denen sich ein gemeinsamer Raum entwickeln ließe. Die Verhandlungssituationen gestaltet Roth als ein Szenario, in dem die jeweiligen Ansprüche sich gegeneinander schieben. Auf eine Forderung lässt sie in der nächsten Replik schon eine Gegenforderung folgen. Das Beharren auf eigenen Positionen, die Fixierung auf das eigene Selbst arbeitet Roth als Momente heraus, in denen sich das dominante Selbst schwer zu den für die Ko-Existenz wichtigen Verhaltensweisen wie Zurücknahme und Rücksicht durchringen kann. Schon die Planung wirft neben raumkonzeptionellen und arbeitstechnischen auch brisante Fragen von Wohnrecht und Aufenthaltsstatus auf, über welche die Differenz zwischen Hier-Sein und Da-Sein genauere Konturen erhält.

Im Hier-Sein drückt sich die räumliche Dimension des Körperleibs aus, mit dem Da-Sein ist im Stück das Ausgerichtet-Sein auf die Andere gemeint. Das Da-Sein entspricht im Stück genau dem Übergang von bloßer Präsenz hin zu ihrer Ausdehnung, die sich in der Zuwendung zum Anderen vollzieht. Der Körper umschließt das Selbst und tritt mit ihm gegenständlich in Erscheinung. In der Körperpräsenz ist der Hier-und-Jetzt-Punkt markiert. Darüber hinaus deutet die leibliche Präsenz Möglichkeiten von Interaktion an. Mit der evidenten Präsenz einer Figur wird das gesamte Potenzial menschenmöglichen Seins für die ästhetische Adaption abrufbar, Handlungs- und Beziehungsmöglichkeiten werden eröffnet. Die Verweigerung von Zugang und Aufenthalt unterbinden, dass das in der physischen und leiblichen Präsenz manifeste Vermögen entfaltet und vollzogen werden kann. Am deutlichsten wird dies am Umgang mit der Tierärztin. Ihr wird der Einzug in die Kommune verwehrt, zugewilligt wird ihr lediglich der Gaststatus. Auch im alternativen Frauenkunstverein brechen misogyne Positionen durch, wenn die räumliche Verschränkung von lesbischem Liebesdiskurs und Kunstproduktion moralisch verworfen wird: „DIE MEDIENFRAU: Hier sollen

Kunststücke entstehen. Hier lasse ich keinen Weiberpuff zu“ (S. 17). Ein weiteres Ausschlussmoment entsteht entlang der Differenz zwischen dem Menschlichen und dem Kreatürlichen, das im Text mit der Tierärztin assoziiert wird. Meidet Roth zwar fast durchgehend Charakterisierungen des äußeren Aussehens, so wird in der Wahrnehmung der anderen Figuren das Aussehen der Tierärztin mit dem Kreatürlichen zweifach verschmolzen. Im Aussehen der Tierärztin inkarniert sich ein Treue- und Liebesprinzip, das die Künstlerinnen dem Bereich der Hundewelt zuordnen.<sup>34</sup> Über dieses mit der Tierwelt analogisierte Treueprinzip wird das Da-Sein der Tierärztin moduliert, insofern sie ihrer Geliebten in Krisenfällen Treue und Beistand nicht aufkündigt.<sup>35</sup> An den Topoi der Verlässlichkeit, Treue und Verbindlichkeit zeigt Roth das Dilemma der Künstlerinnengruppe auf. Werden die erwähnten Verhaltenstendenzen von anderen eingefordert, so verlieren sie im eigenen Verhalten an Dringlichkeit und Überzeugungskraft.<sup>36</sup> Die Momente des Unverlässlichen, Vagen, Ungewissen und Unbeständigen sowie die weiter oben schon thematisierten Abgrenzungsstrategien finden sich auch in Roths Körperleib-Ästhetik wieder.

Die körperleiblichen Abgrenzungstendenzen beziehen sich in erster Linie auf akustische Sinnesdaten und die Wahrung von Abstand. Lärmisolation, Lichtdurchlässigkeit, Geräumigkeit, Ruhe und Geräuschlosigkeit sind einige der Forderungen, mit denen eine sterile Zone ausgebaut wird, die resistent gegen Natur und Mensch ist. Phobische Berührungsängste, Distanzbedürfnis, das Vermeiden von Körperrnähe entzündet sich an sensiblen Körperstellen wie der Haut als der äußersten Grenze des Ich. Allergische Reaktionen verweisen auf eine Überempfindlichkeit gegenüber Außenreizen. Zugleich werden mit ihnen die Abgrenzungsmechanismen auch auf organischer Ebene perpetuiert: „DIE MEDIENFRAU: Mir kommt hier kein Dalmatiner über die Schwelle. Gegen Hundehaar bin ich allergisch“ (S. 17). Ästhetisch löst Roth die Überempfindlichkeit gegenüber einer den

---

<sup>34</sup> Das Aussehen der Tierärztin löst bei den Künstlerinnen Unbehagen und Verwunderung aus: „DIE LIBRETTISTIN: Was findest du eigentlich an der? Optisch gibt sie nicht so viel her. Ihr Blick ist eindeutig hundeartig. / DIE PIANISTIN: Das kann die Liebe sein. Davon bekommt man auch diesen Blick. Die LIBRETTISTIN: Ihr Profil ist aber genau so. Schnauzenartig vorgeschoben in der unteren Partie [...]. DIE PIANISTIN: Und die Hände sind derb. DIE MEDIENFRAU: Vielleicht hat sie ein Fell“ (S. 39).

<sup>35</sup> Den Wunsch, dass ihre Geliebte mit einzieht, begründet die Komponistin unter anderem auch mit der Verlässlichkeit, die sie in Notsituationen erfährt: „DIE KOMPONISTIN: [...] Aber ich will, daß sie hier ist, wenn ich sie brauche. DIE MEDIENFRAU: Wir sind notfalls alle für dich da. DIE KOMPONISTIN: Wo warst du denn, als mir so elend war letzten Sommer? [...] Sie war am Operieren! Sie ließ sofort alles liegen und stehen. Da lag eine Gallenblase vor ihr auf dem Tisch – sie hat es den anderen überlassen und ist zu mir gekommen!“ (S. 18).

<sup>36</sup> Es ist vor allem die Managerin, welche die unzuverlässigen Auskünfte der Künstlerinnen kritisiert: „DIE MEDIENFRAU: Ich muss wissen, mit wem ich hier was und wofür und warum. Wenn hier nicht, dann da, wenn da nicht, dann dort, bin ich es, bist du es, das geht nicht. Ich will präzise wissen, wer und wie lang... DIE KOMPONISTIN: Präzise. Präzise. Ich habe es geahnt“ (S. 19).

eigenen Freiraum eingrenzenden Körpernähe, indem sie auf genaue Körperbeschreibungen verzichtet und auf Reizwirkungen und -empfindungen fokussiert. In den Gesprächs-Szenen, vornehmlich in Teil II, sind beispielsweise die Figuren nicht lokalisierbar. Angaben zum Raum oder den Bewegungsmodalitäten bleiben nahezu ganz aus oder werden minimalistisch angedeutet. Das vehement artikulierte und notfalls verteidigte Bedürfnis nach Distanz wird in Bezug auf den Abstand der Figuren voneinander im Text nicht näher präzisiert. Der Körper selbst bleibt textuell konturlos. Das Bewegungspotenzial und die Taktildimension der Figuren werden sehr begrenzt und gezielt eingesetzt.<sup>37</sup> Es überwiegen hinsichtlich der körperlichen Aspekte jene der auditiven Sinneswahrnehmung und -erfahrung sowie der Affektreaktionen, die Roth in raschen Wortwechseln kurz aufblitzen lässt. Auf der Ebene der Darstellung werden Hinweise auf die materielle Dimension von Körperlichkeit zurückgehalten, auf der Ebene des Dargestellten absorbiert wiederum die Eigenpräsenz das gesamte Zeit- und Raumvolumen.

In einer Figurenkonzeption, in der einerseits auf die Taktildimension verzichtet wird und andererseits auf Grenzen verwiesen und Distanz verteidigt wird, werden Körper entworfen, die keine greifbare Größe bilden, keinen Halt bieten, sich unnahbar zeigen und gleichzeitig auf Grund klarer Grenzziehungen an Festigkeit gewinnen und Konturen erhalten. Den Figurenkörper gestaltet Roth letztlich als präsent und außer Reichweite gleichermaßen. Auch Topoi der Berührung und des Begehrens löst Roth gelegentlich aus dem Liebesdiskurs und lässt sie zum „Versehen“ verkümmern: „Sie [die Medienfrau; Anm. v. Verf.] ist mir wie aus Versehen in einer schwachen Stunde [...]. Zwischen die Schenkel gerutscht“ (S. 35). Die über das unabdingbare Telefon simulierte Nähe greift das Bild der körperdistanten und nur von der Stimme getragenen Kommunikation auf. In der unverzichtbaren Erreichbarkeit pervertiert die Abgrenzungsmanie in ihr Gegenteil:

„Ruhe jetzt Ruhe. [...] Ein großer Raum, ein Studio eben, das reicht mir. Und erreichbar sein muß ich natürlich, jederzeit und für jeden. Wir müssen über die Telefone, die wir hier brauchen, noch reden. Aber später. Jetzt erstmal Ruhe“ (S. 21).

In den textuell diffusen Körperverortungen verschränkt Roth das ästhetische Anliegen mit einem weiteren Zug der Figuren: der Unkenntlichkeit. Denn die Figuren geben sich als Referenzpunkt nicht zu erkennen; die Beziehungen unter ihnen werden als unverbindlich und relativ unverlässlich dargestellt. Mit dem körperlichen Rückzug weicht die Figur den anderen als potenziell verlässlicher und evidenter Anhaltspunkt<sup>38</sup> aus. Durch die Aussparungen von

<sup>37</sup> Um ihr Unbehagen an der Präsenz der Tierärztin bei der Präsentation der unfertigen Kunststücke zu demonstrieren, entfernt die Medienfrau „imaginäre Haare vom Sessel der Tierärztin“ (S. 24).

<sup>38</sup> Der Begriff ist in Anlehnung an Merleau-Ponty verwendet, der vom Leib als dem „Anhalt“ in der Welt

äußeren Körpermerkmalen und Körperempfindungen verlagert Roth das Gewicht auf innere Regungen, die sich als Erregtheit und Nervosität manifestieren. Im erregten Sprechen und den abwehrenden Sprachhaltungen werden Affektzustände und reflexartige Reaktionen festgehalten. Die Erregung bleibt im Text unmotiviert, da sie von Roth in keinen Sinnzusammenhang gefügt wird. Die Unmittelbarkeit des Ausdrucks erzeugt Roth dadurch, dass erregte und impulsive Gesten nicht reflexiv vertieft werden. Häufige Sprachformen, mit denen Roth unmittelbares Empfinden zum Ausdruck bringt, sind Ausrufe oder Aufforderungen. In den abwehrenden Sprachhaltungen wird das Fehlen von affektiver Zuneigung unter den Figuren konkretisiert.

Der Rede-Antwort-Wechsel zwischen den Frauen-Figuren ist ein Indiz für eine gestörte Kommunikation. Die Repliken formt Roth fast durchgängig als abweisenden, missbilligenden Widerspruch signalisierenden Sprachgestus. Die von den Künstlerinnen eingeforderte körperliche Distanz und Abgrenzung wird auch durch diesen Gestus vollzogen. Mit leitmotivisch wiederkehrenden Reizworten werden beleidigende Codes an die angesprochene Dialogpartnerin gerichtet, somit Überreaktionen provozierend.<sup>39</sup> Die phatische Funktion der sprachlichen Kommunikation, die Herstellung des kommunikativen Kontakts, dient in Roths Stück zugleich dem Abbruch von Kommunikation. Um das Misslingen von Verständigung, Abschottungstendenzen und die Selbstfixierung der Figuren vorzuführen, strukturiert Roth die Repliken auf dem Prinzip von Negation oder Einschränkung.<sup>40</sup> Die Figuren verändern oder ignorieren in ihren Nachfolgerepliken den Inhalt der Vorrede. In den meisten Fällen werden in den Repliken Vorwürfe, Kritik oder auch Beschimpfungen geäußert. Mit einer Dialogführung, in der kein Konsens zustande kommt, wird unter anderem das Moment des Zweifels am Gelingen der Künstlerinnenkommune insgesamt eingeführt.

## 6.5. Feinanalyse

In der folgenden mehrteiligen Analyseeinheit werden entlang der verschiedenen Phasen im Stück die jeweils dominanten korporalen Aspekte genauer untersucht.

spricht. Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 134 und S. 464.

<sup>39</sup> Am auffallendsten ist der Gebrauch von beleidigenden Reizworten in Dialogpassagen mit oder über die Tierärztin. So werden in den Bemerkungen der Künstlerinnen Beruf und Berufsstätte der Tierärztin herabgesetzt („Viehdoktor“, S. 25; „Kadaverkasten“, S. 28). Mit regelmäßig eingestreuten böswilligen Anspielungen wird die Intensität und die stete Steigerung des negativ besetzten Affektes angedeutet („Ich sage nur eins: Dalmatiner“, S. 28; „Lieber noch Brahms als Dalmatiner“, S. 36.) Die abgebrochenen Sätze, der Sprachverlust („Ich habe sehr oft...“, S. 64) und die erneuten Fluchtreaktionen („Ich gehe wohl lieber“, S. 33; „Ich gehe jetzt besser“, S. 35) der Veterinärin verdeutlichen, dass sie sich in der Gruppe nicht behaupten kann.

<sup>40</sup> Vgl. Pfister, *Das Drama*, insbesondere das Unterkapitel „Relationierung einer Replik mit den vorgehenden anderen Figuren“, S. 206-212.

### 6.5.1. Eröffnungsszene: Perzeptive Ambiguität

Die szenenübergreifende Relationierung zwischen den Künstlerinnen als Nachmieterinnen und der „Alten“ als der Vorgängerin wird über die Raumkomponente gelöst, indem die Auftritte und Aufenthalte des Figurenpersonals an einen einzigen Raum gebunden sind. In der ersten Szene ihres Stücks lässt Roth über die Raumwahrnehmung der Künstlerinnen-Figuren den Umgang mit dem Erbe und das konfliktreiche Verhältnis zwischen neu und alt, Vergangenheit und Gegenwart anklingen, das zwischen Ablehnung und Anziehung oszilliert. Über die visuelle und olfaktorische Wahrnehmung der Figuren werden verschiedene affektive Reaktionen ausgelöst. In der ersten Szene des ersten Teils des Stücks betreten die Librettistin und die Komponistin den alten, noch nicht umgebauten und ausgeräumten Gasthof „Zur Krone“ der verstorbenen Wirtin. Die erste Wahrnehmung der „Alten“ wird an dieser Textstelle als eine sinnliche herausgestellt, und zwar über Geruchs- und Sehsinn. Die Annäherung an die Verstorbene inszeniert Roth damit als eine sinnliche Raumerfahrung. Der Raum etabliert sich in der Figurenrede als sinnliches Erleben, im Nebentext als Geräuschkulisse und als optisch wahrzunehmende Unordnung.<sup>41</sup> In den widerstreitenden Wahrnehmungsmodi der beiden Frauen-Figuren entsteht eine perzeptive Ambiguität. Das Wahrnehmungsfeld wird durch die aufeinanderstoßenden konträren Affektinhalte wie Entzücken und Ekel sowie mit der vom Ekel ausgehenden leiblichen Empfindung der Übelkeit polarisiert („Hör auf. Ich fang schon an, sie zu riechen“; „Mir wird ganz schlecht“, S. 9).<sup>42</sup>

Die visuelle Wahrnehmung der Librettistin richtet sich auf die antiquarischen Gegenstände. Sehen konstituiert sich an dieser Stelle als ein Aufzählen der „Sehdinge“<sup>43</sup>. In der Auflistung der einzelnen Möbelstücke wird zugleich der affektive Bezug zu ihnen vermittelt:

„DIE LIBRETTISTIN: Wie schön. / Mein Gott: Ein Holzkohleofen. Ein Stapel

<sup>41</sup> Zu Eingang des Stücks wird das Gebäude aufgelöst in eine von der Technik bestimmte Geräuschkulisse und eine in der optischen Wahrnehmung registrierte Unordnung: „Das Gebäude verwandelt sich im ersten Teil des Stücks nach und nach in eine tonstudioähnliche, technikbestückte, telexratternde, synthesizerpiepsende und unablässig telefonbimmelnde anonyme Angelegenheit. Nur herumstehende Flaschen, Notizblöcke, Zeitschriften u.ä. deuten in Richtung Chaos“ (S. 8).

<sup>42</sup> Den Geruchssinn als Warnsystem und damit zum Überleben zu nutzen, ist in der Tierwelt ausgeprägter als bei Menschen. Diese primäre Funktion des Geruchssinns hat sich bei Menschen im Laufe zivilisatorischer Prozesse zurückgebildet. Das olfaktorische System des Menschen „is especially prepared to learn the affective/emotional significance of odors“. Die unmittelbaren Reaktionen auf Gerüche operieren nach einem einfachen binären Muster: „like or dislike, approach or avoid“. Der Geruchssinn befähigt den Menschen, Spuren von Präsenz zu detektieren und vermittelt Auskünfte über die Umgebung. Der Geruch selbst kann starke Emotionen und Erinnerungen auslösen. „Thus emotions and olfaction are functionally analogous.“ Vgl. Jeremy M. Wolfe u.a., *Sensation and Perception*, Sunderland (Massachusetts) 2006, S. 319, insbesondere Kapitel 13: „Olfaction“, S. 314-339. Und George Mather, *Foundations of Perception*, Hove/ New York 2006, S. 39; insbesondere das Kapitel „The chemical senses“, S. 38-53.

<sup>43</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, z.B. S. 367.

Holzscheite. Alte Zeitungen, Kohleeimer. Und erst dieser Sessel. Hier muß sie wohl im Sitzen eingeschlafen...“ (ebd.).

Durch die Vermittlung der Librettistin wird das Gesehene in eine vergangene, fast archaisch anmutende Zeit gerückt. Das visuelle Perzipieren der Librettistin wird im Text nicht als direktes Sehen bezeichnet, sondern auch als eine an die Wahrnehmung der anderen Figur gerichtete Frage: „Und nebenan, im Gastraum, hast du schon gesehen, steht noch 'Speisesaal' an der Tür“ (ebd.), oder als Wahrnehmung der Komponistin: „Ich kann das alles nicht mehr sehen, und dein ewiges 'Sieh-doch-mal-alles-wie-früher' hängt mir zum Hals raus“ (ebd.). Über diese divergierenden Wahrnehmungsmuster artikulieren sich zwei verschiedene Umgangsweisen mit den Erbstücken aus vergangener Zeit. Die Komponistin spricht sich für eine radikale Veränderung des Raumes aus („Wirf das Zeug raus. Raus, raus. Alles raus hier“, ebd.) ohne einen Teil des Vergangenen integrieren zu wollen. Die anfängliche und auch verklärende Faszination der Librettistin für das antiquarische Mobiliar wird im Text nicht weiterverfolgt. Dennoch bleibt für die Librettistin offen, ob die Geschichte des Raums vollkommen negiert werden sollte:

„Himmel, du tust, als hätten wir die Alte umgebracht. Also nochmal von vorn: Die Alte war tot, wir haben uns das Ding hier angesehen, es war groß genug und billig, wir haben bezahlt, und jetzt gehört es uns, und wir ziehen ein und machen damit, was uns paßt“ (S. 10).

In der Eröffnungsszene des Stücks wird daher das Spannungsfeld von Affirmation, Annahme und Ablehnung von Tradition, in dem die Künstlerinnen-Figuren positioniert werden, knapp angedeutet. Die über das visuelle und olfaktorische Sensorium erzeugten affektiven Divergenzen dienen im Stück der Spannungserzeugung, insofern über die Figuren der Librettistin und der Komponistin zwei entgegengesetzte Standpunkte bezüglich des Umgangs mit dem Erbe postuliert werden, ferner kommt ihnen eine antizipatorische Funktion zu. Der Inhalt der Eröffnungsszene tritt im weiteren Stückverlauf in den Hintergrund, gewinnt jedoch in der Schlussszene wieder an Relevanz. Auf die textstrukturelle und inhaltliche Relation zwischen Anfangs- und Schlussszene werde ich noch an anderer Stelle eingehen (vgl. 6.5.2.).

### **6.5.2. Der Aufbruch**

Die zweite Phase des binnenfiktionalen Geschehens, die sich über den ersten Teil des Stückes erstreckt, steht im Zeichen des Neubeginns. Der erste Schritt des professionellen Neuanfangs ist die Übernahme des geerbten bzw. erworbenen Gasthofs. Im Folgenden sollen die verschiedenen Raumkonzeptionen und die sich daraus ergebenden Bedingungen der

körperlich-leiblichen Präsenz und kinästhetischen Abläufe vorgestellt werden.

### ***Der geweihte Raum***

Die Übernahme des Gasthofs nach dem Tod ihres Mannes bezeichnet die „Alte“ als ihre „richtige Hochzeit“ (S. 11). Im Gegensatz zu den Künstlerinnen betreffen die von der „Alten“ vorgenommenen Veränderungen nicht den Raum selbst, sondern ihr eigenes und leibliches Verhältnis zum Raum. In der Heiratsmetapher klingen verschiedene Assoziationen an. Mit Merleau-Ponty gelesen, tritt die „Kronenwirtin“ in ein interaktives Verhältnis zum Raum; Leib und Raum treten in einen Austausch und bedingen damit einander. Dem Raum wird gewissermaßen Subjektstatus zugesprochen. Der gewöhnliche, profane und funktionale Raum wird in dem lediglich sprachlich assoziierten Hochzeitsritual zu einem besonderen Ort geweiht, auf den alle Hoffnungen und Erwartungen projiziert werden können. Die mythisierende Überhöhung des Raums schlägt auf die „Alte“ nicht nur als Glückserlebnis und verheißungsvolles Versprechen sondern auch als konstante Überforderung zurück, die im Text meistens in den Kommentaren der anderen zum Ausdruck gebracht wird. Warnungen, der Ablehnung und Skepsis der Umgebung bezüglich ihrer Tauglichkeit für die Aufgaben einer Gastwirtin, widersetzt sich die „Alte“. Ebenso hartnäckig beherzigt sie gut gemeinte Ratschläge nicht:

„Daß die Auswahl zu groß sei, haben mir immer... [...] ...Und alle haben gesagt, diese Preise, so gehst du unter, und am Schluß war es auch wenig, es war weniger als wenig, es war gar nichts“ (S. 11).

In der Erzählung der „Alten“ über ihren Neuanfang wird auch das vorherzusehende ruinöse Ende erwähnt. Es wird so die Geschichte eines Untergangs angekündigt. Die Kommentare der anderen lassen vermuten, dass der Untergang des Gasthofs durch Effizienz- und Preissteigerungen hätte vermieden werden können. Ungeachtet der glaubwürdigen Prognosen beharrt die „Kronenwirtin“ auf einer Führung der Wirtschaft, die sich partiell dem Profitdenken widersetzt. Der eigenwillige Führungsstil der „Alten“ ergibt sich aus ihrem Lebens- und Arbeitskonzept, auf das ich im Folgenden näher eingehen werde.

Durch die räumliche Verschmelzung von Arbeitsstätte und Intimsphäre werden auch Liebes- und Arbeitsdiskurs derart verklammert, dass die „Kronenwirtin“ ein Liebesverhältnis zu ihrer Arbeit zu unterhalten scheint, das sich jenseits von Gewinnorientierung bewegt.

Die räumliche Dimension im Lebens- und Arbeitskonzept der „Alten“ wird in ihrer Erzählung nicht über Grenzen sondern über das Erleben und Wahrnehmen verschiedener Raumaspekte konstituiert, dadurch wird der Eindruck einer Transparenz räumlicher Grenzen



erzeugt. Das Raumerleben, wie es in der Alten-Figur angelegt ist, transzendiert stets die reine Funktionalität des Raumes. Der Naturraum ist beispielsweise Arbeitsfläche, Nutzraum und gleichzeitig synästhetisch empfundener Raum. Das Moment der Durchlässigkeit zwischen geschlossener Stätte und offenem Naturraum wird zum einen durch das rezeptive, zum anderen durch das kinästhetische Vermögen der „Alten“ ausgestaltet. Das Bindeglied zwischen geschlossenem Raum und der Natur sind ihr Körper und Leib. Für die Verrichtung der gast- und landwirtschaftlichen Aufgaben ist die Gastwirtin auf einen funktionstüchtigen Körper angewiesen. Der Leib der „Alten“ jedoch transzendiert die Mechanik des Körperschemas, denn er ist die Instanz, die den Körper in Beziehung und in einen Austauschprozess mit dem Umfeld setzt. In den reflexiv-poetischen Beschreibungen von Naturwahrnehmungen und der durch Naturerscheinungen ausgelösten Empfindungen deutet sich ein Bewusstsein über die eigene Verankerung in einem vorgeordneten System an. Die Körpererfahrung basiert vornehmlich auf einem direkten Kontakt mit der Natur- und Dingwelt. Manuelles Arbeiten, wie z.B. das Zubereiten von Speisen und Getränken, die Feld- und Gartenarbeit, die Viehzucht, sind Aufgaben, die den Körper der „Alten“ stark beanspruchen. Die Bemerkung: „aber daß ein Leben lang bloß Plagerei kommt“ verweist unter anderem auf die körperlichen Anstrengungen im Alltag.

Die Wahrnehmung von körperlichen Strapazen ist jedoch nur eine Komponente, die Roth in die Figur der „Alten“ einbaut und mit welcher sie die Konstruktion eines verklärten und naiv-idealisierenden Naturbildes unterläuft. Das entworfene Verhältnis zwischen Mensch und Natur ist nicht einfach und äußerst facettenreich. Im direkten Kontakt mit der Natur ergeben sich auch Wahrnehmungsmodi und Bewegungsrhythmen, die jenseits von Überanstrengung liegen. Im Lebensrhythmus der „Alten“ erweist sie sich als ordnendes, lebenssicherndes, ästhetisierendes und erkenntnisleitendes Prinzip. Die Naturzyklen regeln den Jahres- und Tagesablauf der Gastwirtin. Die Natur fungiert ihr auch als Nahrungsquelle. Der Kontakt mit der Natur stimuliert und verfeinert schließlich die Sinnlichkeit und das ästhetische Empfinden der „Alten“:

„Hier, dieses Haus, diese Gaststube hier, der Obstgarten draußen, das war ja mein Leben. Im Obstgarten früher, wenn alles wächst und so blüht und gedeiht und so herreift, war alles fröhlich. Der Mann hat mir morgens einen Kirschzweig gebracht, wenn der Baum voll war von Blüten, und auf jedem Tisch war vom Garten ein Strauß. Das ist bis heut so“ (S. 15).<sup>44</sup>

Analogisiert werden in den Betrachtungen der „Alten“ Prozesse von Erkennen und Reifen.

---

<sup>44</sup> Als weiteres Beispiel für die Ästhetisierung des Alltags durch Naturerscheinungen kann auch folgendes Zitat angeführt werden: „Heut ist ein schöner Tag. Heut scheint die Sonne. Das ist ein Tag zum Liedersingen. Ich habe immer gern gesungen. Wanderlieder und Kirchenlieder und alles, was kommt“ (S. 22).

Die Erkenntnis: „Aber alles braucht seine Zeit“ (S. 50) gewinnt die „Kronenwirtin“ aus dem unmittelbaren Beobachten von Naturprozessen und ihrer Teilhabe daran. Die Einsicht, dass Reifungsprozesse über ein eigenes Zeitmaß verfügen, integriert sie in ihr Lebens- und Arbeitskonzept. Die frisch zubereiteten und selbstgemachten Speisen, welche die Wirtin auf der Speisekarte anbietet, sind daher das Ergebnis eines langen Vorlaufs, in dem die Zubereitung nur der letzte Schritt ist. Die große Auswahl der Speisekarte korreliert somit mit einer an Naturgütern reichen Agrarlandschaft. Der Entstehungsprozess eines üppigen (Fest)Mahls schildert die Wirtin als ein Zusammenwirken von Natur und Mensch. Strukturend für diesen Prozess ist der Körperleib:

„Ja wenn man noch voller Kraft ist und morgens die Wiesen abmäht noch wie im Schlaf und zur Brotzeit erst wach wird, und dann kommt schon Korn dran, und das Heu wird gewendet, und versorgt sein wills Vieh und auch in der Gaststube die Leut“ (S. 20).

Wie oben schon gezeigt wurde, steht die vollbrachte Leistung und der von der „Alten“ festgelegte Preis für Außenstehende in keinem Verhältnis zueinander. Womöglich besitzen die Speisen als Kulminationspunkt eines langen Reifungsprozesses einen Wert, der in den Preisen weder aufgeht noch durch sie verdeutlicht werden kann.

### ***Der aufgeteilte Raum***

Im vorangehenden Unterkapitel wurde untersucht, inwiefern die Erzählung der „Alten“ von körperleiblichen Erfahrungen akzentuiert wird. In diesem Unterkapitel soll das Raum-Körper-Verhältnis der Künstlerinnen näher beschrieben werden.

Die Raumthematisierung ist vorrangig an den Umbau des beerbten Hauses und die Planung des Zusammenwohnens geknüpft. Von den Veränderungen sind die Außenstrukturen wie Fundament und Außenwände nicht betroffen; sie bilden auch auf der Suche nach neuen Formen des Wohnens und Arbeitens den äußeren Rahmen der Binnenstrukturen. Die Formfindung unter dem Diktat von Optimalität und der Berücksichtigung verschiedener Individualbedürfnisse, die miteinander abgeglichen werden müssen, erweist sich als ein Prozess, der unabschließbar ist und dennoch nicht aufgegeben werden kann. Es ist die Suche nach einer Raumutopie.

In der neu gegründeten Kommune etabliert sich der Raum zunächst über Grenzziehung zwischen und Isolation der Mitbewohnerinnen von der Natur. Die Natur als organisierende Instanz oder gar als sinnstiftender Bezugs- und Orientierungspunkt verliert an Bedeutung. Tages- und Jahreszeiten sequenzieren im Vergleich zum Lebenskonzept der „Alten“ nicht mehr die Zeit. Die „Bühnenpräsenz“ der Figuren begrenzt Roth auf den

geschlossenen Raum. Die wesentlichen Gestaltungskriterien sind die Individuallagen, Weite, Ruhe und Lichtdurchlässigkeit. Abgeschnitten von der Außenwelt, wird ein isolierter, von breiteren Kontexten losgelöster Raum errichtet. Die suggerierte Geräumigkeit und die fortwährend eingeforderte Ruhe konterkariert Roth allerdings, indem sie durch dicht gedrängte und erhitzt geführte Dialoge bei gleichzeitiger Bewegungsstatik den gegenteiligen Effekt erzielt. Es entsteht somit der Eindruck von Platzmangel und Enge sowie einer konstanten Unruhe. Das Motiv von Unruhe, Lärm und Beengung kehrt im vierten Teil, auf der Abendgesellschaft, mit stärkerer Intensität wieder. Im Kommentar eines Gastes auf dem Fest für potenzielle Mäzene wird diese Begleiterscheinung eines offensiv betriebenen und sich verselbstständigenden Strebens nach Offenheit ironisch aufgegriffen:

„Ich mußte derartig dringend, habe natürlich keine Ahnung, wo hier Toiletten, noch dazu eingekeilt mittendrin, ich weiß nur, jetzt und sofort, oder die Sache wird peinlich, ich nenne das mein Stausyndrom, und zwar in der Doppelbedeutung, es tritt regelmäßig auf, wenn ich im Stau stehe und weit und breit keine Möglichkeit sehe, oder in Situationen wie hier, ich mittendrin und, wohin man sich dreht, Ausgänge, Durchgänge und Lichtquellen, verspiegelte Wände, dieser neumoderne Offenheitstick, du kannst zwanglos überall hin, aber du findest kein Klo“ (S. 80).

Die Fülle an Bewegungs- und Zugangsmöglichkeiten suggeriert ein fast uneingeschränktes Gefühl von Freiheit und Mobilität. Andererseits produziert sie Orientierungsstörungen, versperrt direkte Wege und kann dennoch die Anstauung von Massen nicht verhindern. Die Raumplanung in der Künstlerinnenkommune unterliegt einem Optimierungszwang, der die individuelle Kreativität mehr hemmt, als dass er sie befördern würde. Die Fixierung auf das (unerreichbare) Ideal der optimalen Bedingungen evoziert eine exzessive Selbstbespiegelung, welche große Teile der verfügbaren Kraft und Zeit aufsaugt.

Das Scheitern der Kommune wird im Abschlussmonolog der Medienfrau in einer Raummetapher zugespitzt: „Ein Grabraum mit Engeln“ (S. 93). Die zirkuläre Struktur des Textes, in der Roth Anfang und Ende des Stücks zusammenfallen lässt, verbindet auch die anfängliche mit der abschließenden Raumempfindung. Nach langen Suchbewegungen und Erneuerungsambitionen verwandelt sich das „reinste Totenhaus“ der „Alten“ (S. 9), wie es in einem der ersten Kommentare der Komponistin heißt, wieder in eine Totenstätte.

### **6.5.3. Progreredientes Scheitern und Wendepunkte**

Bevor im Folgenden dem Phänomen der Wahrnehmung in der zweiten Phase der Geschichte nachgegangen wird, sollen in Kürze einige Aspekte des Ablaufs und der Struktur dieser Phase dargestellt werden, die in vorherigen Ausführungen unerwähnt geblieben sind, aber für die

folgenden Überlegungen relevant sind.

In der zweiten Phase des binnenfiktionalen Geschehens, die den ersten und dritten Teil des Stücks umfasst, folgt auf den „planenden Vorgriff“<sup>45</sup> im ersten Teil des Stücks die szenische Realisierung des angekündigten Projekts. Unterbrochen wird auch hier die szenische Präsentation des Geschehens durch monologische Sprechleinlagen der „Alten“. Im zweiten und dritten Teil des Stücks werden den „nervös erwartungsvoll gestimmt[en]“ (S. 25) Künstlerinnen folgende Kunststücke präsentiert: eine sechsminütige Komposition, eine verworrene Liebesgeschichte, die im Stück die Funktion des Spiel-im-Spiels erhält, und Titel zu noch nicht angefertigten Bildern. Das Scheitern der Künstlerinnen wird graduell in drei Vorstellungsrunden vorgeführt. Jede der Präsentationen endet mit einer Enttäuschung und Ratlosigkeit der Rezipientinnen.<sup>46</sup> Die Intensivierung des Verdachts, dass der Niedergang unvermeidbar ist, entsteht auf der Ebene der Darstellung durch eine auf dem Prinzip der Spiegelung und Wiederholung des Ähnlichen basierenden Verknüpfungstechnik. Die präsentierten Kunstwerke lösen Wiedererkennungseffekte aus, die den Zweifel an ihrer Qualität vertiefen.

Parallel zu den misslungenen Präsentationen beschreibt die „Alte“ in ihren Monologen den Zustand von Altersschwäche, die sich am deutlichsten an der Abnahme ihrer Körperkraft abzeichnet. Die Eigengesetzlichkeit des Körpers, die sich im unaufhaltsamen Altern manifestiert, bewirkt durch die Steuerung der Perspektive auf die körperliche Schwäche und Unbeweglichkeit eine Tempoverringern. Die Frequenzen der kinästhetischen Abläufe eines kraftvollen Körpers verringern sich, so dass auch das Erzähltempo der „Alten“ verlangsamt wird.<sup>47</sup>

Den tragischen Wendepunkt im Stück stellen schließlich die Bankrotterklärungen der Medienfrau und der Tierärztin dar, die ihre Geliebte bisher großzügig unterstützt hat. Das

---

<sup>45</sup> Der planende Vorgriff ist nach Pfister einer der drei Schritte der Mehrfachthematisierung. Im einzelnen besteht die Mehrfachthematisierung aus dem sprachlich vermittelten, planenden oder ankündigendem Vorgriff, der szenischen Realisierung und dem narrativ-sprachlich vermittelten informierenden oder rekapitulierenden Rückblick. Vgl. Pfister, *Das Drama*, S. 282-284.

<sup>46</sup> Die Hoffnung der Komponistin, der „ganz andere [...] Ton“ ihres Werkes werde erkennbar sein, wird zerschlagen: „DIE MEDIENFRAU: Was hör denn ich? Sechsnochmalwas Diffuses! Disparates Zeug!“ (S. 29f). Die Geschichte der Librettistin löst Unverständnis aus – „DIE MALERIN: Ich verstehe kein Wort. Also bitte: Wo sind wir denn? Und erst die Personen: Eine Frau und ein Mann! Spannender gehts nicht. Nein, also wirklich!“ (S. 44) und Ratlosigkeit („*Die Künstlerinnen etwas ratlos*“, S. 51). Auch die vorgelesenen Bildtitel ernten schließlich keinen Beifall: „Da finde ich eine Besichtigung der Hundeklinik noch spannender. Plus eine Operation zum Aufpreis“ (S. 69).

<sup>47</sup> Die körperlichen Veränderungen verlangsamen das Arbeitstempo der „Alten“ und verdeutlichen gleichzeitig ihr Angewiesensein auf fremde Hilfe: „Mir haben ja schon Leute geholfen, ich kann ja nicht mehr alles allein, die schweren Eimer von Most aus dem Keller, da bin ich zu schwach, und die Leute bedienen und auch noch kochen, das schaffe ich nicht mehr, und heutzutage will ja keiner mehr warten, die kommen herein und wollen sofort ihr Essen, das geht nicht“ (S. 50).

damit sich manifestierende Scheitern der Künstlerinnen und das Ableben der „Alten“ werden in der Anordnung der binnenfiktionalen Einheiten synchronisiert. Demzufolge liegt beiden Geschichten ein Modell des „progressiven Verfalls“<sup>48</sup> zugrunde.

In den folgenden Ausführungen sollen die beiden Erzählstränge vor dem Hintergrund perceptiver Haltungen, Möglichkeiten und Störungen analysiert werden. Zuerst werden die perceptiven Muster und Divergenzen in der Kommune offengelegt, um sie dann in einem weiteren Schritt mit dem Wahrnehmungsmodell der „Alten“ in Beziehung zu setzen.

Die Wahrnehmung der Künstlerinnen ist einerseits auf die dargebotenen Kunststücke und andererseits auf die Kommunikation untereinander gerichtet, wobei ästhetische Wahrnehmungen von dem einbrechenden Alltag meist getrübt und damit als tendenziell bedeutungslos dargestellt und entwertet werden.<sup>49</sup>

Wahrnehmungsprozesse in der Kommune gestaltet Roth als lose Assoziationsketten von rezeptiven Eindrücken, deren Vertiefung vermieden wird und somit Flüchtigkeit und Disparität als wesentliche Eckpunkte hervorstechen. Das damit entworfene Wahrnehmungsmodell kann an der Präsentation der „großen Komposition“ illustriert werden. Das Musikstück als auditiver Referenzpunkt, auf den sich die rezeptiven Impressionen der Figuren beziehen, bleibt im Text selbst akustisch unrealisierbar. Das gegenwärtig Hörbare ist textuell ein Unrealisiertes, auch wenn es in den Figurenaussagen der perceptive und rezeptive Ausgangspunkt ist. Das Hörbare kann lediglich in den Kommentaren der Figuren als ein Gehörtes, ein rekonstruierter Nachklang erschlossen werden. Zwischen prädiskursivem ästhetischen Erleben und Empfinden und deren nachträglichen Diskursivierung schiebt sich ein unüberbrückbarer Spalt, so dass Gemeintes und Gesagtes in eine Schiefelage zueinander geraten. Die auditiven Sinnesdaten bleiben zum einen im Medium der Schrift eine stumme Andeutung („*Musik. - Es handelt sich um die 'große Komposition'. Lange Pause*“, S. 24). Zum anderen erweisen sie sich wegen der divergierenden figurenbezogenen Rezeptions- und Deutungsmuster weder von inneren und äußeren Dispositionen lösbar, noch lassen sie sich durch vereinheitlichende und selektive Interpretationsraster und Repräsentationsformen in Gänze erfassen. Die perceptiven Divergenzen werden im Text kaleidoskopisch angeordnet,

---

<sup>48</sup> Pfister, *Das Drama*, 2001, S. 377.

<sup>49</sup> Die spontane und vor allem affektive Zustimmung der Tierärztin für die Komposition ihrer Geliebten wird von der Librettistin als eine inkompetente Beurteilung entwertet, worauf ein Streit zwischen der Librettistin und der Komponistin entfacht wird: „Daß in deiner Modetier-Tiermodeklinik andere Töne herrschen, ist sowieso klar. [...] DIE KOMPONISTIN: Laß sie und ihre Klinik in Ruh. Hörst du? [...] Sie lamentiert doch auch nicht über dein nerviges... DIE LIBRETTISTIN: Mein nerviges Was? DIE KOMPONISTIN: Schreibmaschinengeklapper... DIE LIBRETTISTIN: Sie muß gar nicht klagen. Sie muß mich nicht ertragen. Sie kann einfach gehen“ (S. 25).

wodurch einseitige Festlegungen umgangen werden.<sup>50</sup>

In den Hörsituationen überkreuzt Roth Wahrnehmungsmodalitäten, unter denen sich mannigfaltige Bezüge zwischen Wahrnehmenden und dem Wahrgenommenem ergeben. Nicht ein in sich geschlossener Konstitutionsvollzug von Wahrnehmungsinhalten wird nachgezeichnet, es werden vielmehr die Variabilität und Akzidentalität von Perzeption offengelegt. An den figurespezifischen rezeptiven Mustern illustriert Roth die Bedingtheit von Wahrnehmungsprozessen. Äußere Umstände, wie die atmosphärische Kulisse<sup>51</sup>, und innere Dispositionen, z.B. Unaufmerksamkeit („Fang nochmal an. Ich habe nur halb zugehört“, S. 24), Ungeduld, emotionale Einstellung, Erwartungshaltungen und Stimmungslagen, sind Faktoren, die Roth in den einzelnen Figurenperspektiven jeweils anders anordnet, so dass die Vieldeutigkeit eines gemeinsamen, sinnlich wahrnehmbaren Referenzpunktes erkennbar wird. Zugleich wird die Wandelbarkeit des Bezuges zwischen beispielsweise Klang und Gehör deutlich: „Und wenn ich gut gelaunt bin, klingts vielversprechend, und wenn ich schlecht gelaunt bin, klingts nach Unheil“ (S. 24). Durch Vereindeutigung wird eine Gewissheit und Genauigkeit abverlangt, die durch die Rückbesinnung auf prädiskursive Momente und die Akzidentien im Wahrnehmungsprozess Zweifel aufkommen lassen gegenüber einem stabil gemeinten Wissensfundament. Die Erkenntnisblockaden und Einordnungsschwierigkeiten der Figuren

(„Kann es sein, dass ich was Brahms-artiges gehört“, S. 24; „Das waren doch Töne, das war so ein Klang, das war, ja was war es? Es war so anders. Das war es“, S. 25; „Ich verstehe noch immer nicht ganz diesen Ausschnitt“, S. 28; „Was hör denn ich? Sechsnochmalwas Diffuses! Disparates Zeug!“, S. 30)

sind in Bezug auf das von Roth entwickelte Wahrnehmungs- und Erkenntniskonzept ein Indiz für einen Homogenisierungsverzicht. Hinsichtlich der Kunstproduktion verweisen sie möglicherweise auf eine Abwehrhaltung gegenüber einem offenen Kunstverständnis, in dem

---

<sup>50</sup> Roth reiht die Erstreaktionen, in denen sich mehrheitlich kein Erkenntnisgewinn abzuzeichnen scheint, derart aneinander, dass der Gesamteindruck unklar wird und disparat bleibt: „LIBRETTISTIN: Kann es sein, dass ich was Brahms-artiges gehört... DIE KOMPONISTIN: Was – was gehört? [...] DIE TIERÄRZTIN: Mich hat das berührt, angerührt richtig. Ich habe so viel gespürt. Da waren doch Töne, das war so ein Klang, das war, ja was war es? Es war so anders. Das war es“ (S. 24f.). Nach der erwünschten Wiederholung der Komposition werden auch die Reaktionen der Pianistin und Medienfrau hinzugefügt: „DIE PIANISTIN: Es war so kurz; war es der Anfang oder ein Ausschnitt oder die Hinführung, Engführung hin zum Thema, oder war da kein Thema, oder was war es? [...] DIE MEDIENFRAU: Sechs' zwanzig präzise. Ich habe gestoppt“ (S. 28).

<sup>51</sup> Die Präsentation des Musikstücks lädt Roth mit einem überzogenen inszenatorischen Eifer auf, mit dem die Autorin allerdings die an die Kultfeier eines selbst ernannten Genies gemahnende Situation ironisiert: „KOMPONISTIN: So. Jetzt nur noch die Kerzen, feierlich bleibt feierlich, [...]. Und hier nur noch ein Gläschen Champagner für uns. [...] Gleich wirst du bisher nie Gehörtes hören! [...] Die LIBRETTISTIN: Liebe Güte, ist das alles? Das bekommst du doch täglich umsonst“ (S. 24). Ansonsten werden die Künstlerinnen als „*nervös erwartungsvoll gestimmt*“ beschrieben.

sich eine Affinität zum Fragmentarischen, Ungenauen und Provisorischen kundtut. Jedoch auch unter dieser Programmatik kann Kunstproduktion misslingen, wie dies in der Enttäuschung und dem Unverständnis der Figuren deutlich wird. Nicht der Neuheitswert allein garantiert Qualität. Der ästhetische Wert wird auch in der „neuaftermoderne[n]“ (S. 77) Kunst weiterhin von seinem Erkenntnisgehalt mitbestimmt.

Im Anschluss an die obigen Darlegungen soll nun das Wahrnehmungsmodell der „Alten“ in Bezug auf Fremd- und Eigenwahrnehmung erörtert werden. Die Divergenzen zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung der Künstlerinnen-Figuren und die daraus resultierenden Konflikte werden auf Grund der dialogischen Struktur konfrontativ ausgetragen. In der monologisch angelegten Rede der „Alten“ müssen die wahrgenommenen Irritationen und Inhalte in einem reflexiven Vorgang von der Figur selbst nach dem Kriterium der „Einsamkeit des Sprechens“<sup>52</sup> verarbeitet werden.

Charakteristisch für die „Alte“ scheint die Haltung des passiven Zuhörens zu sein:

„Und was man alles mitanhören muß, und den Mund dabei halten: Ich erfahre alles hier drin. Was es gibt und was es nicht gibt, sollte man denken, es gibt aber alles, bei den Leuten gibt es alles. Die kommen hierher und setzen sich hin und bestellen, Most oder Wein oder Bier und ein Schnaps, und denken, hier kennt sie ja keiner, und sind ganz ungeniert dann reden oder schmusen oder streiten laut miteinander. Ich höre alles und darf nichts dazu sagen“ (S. 27).

An dieser Stelle werden keine Informationen über ihre potenziellen Reaktionen oder Meinungen mitgeteilt. Andere Kommentare der „Alten“ verdeutlichen jedoch insgesamt eine Skepsis gegenüber der unmittelbaren Wahrnehmung. Da diese Haltung in mehreren Bemerkungen und Beobachtungen der „Alten“ erkennbar wird, soll sie anhand der 14. Szene des zweiten Teils näher erläutert werden. Die in den Zeitungsberichten geschilderten Gräueltaten nimmt die „Alte“ zunächst mit Unverständnis wahr („und ich schüttle darüber den Kopf“, S. 45). Ihrer Ungläubigkeit setzt sie zunächst die angenommene Funktion der Zeitung, nämlich wahrheitsgetreue Berichterstattung, entgegen: „Steht alles in den Zeitungen und in den Heftchen und ist wohl passiert.“ Mit dem Wahrscheinlichkeit anzeigenden Adverb „wohl“ wird der Zweifel der „Alten“ angedeutet. Schon im nächsten Satz konkretisiert sie hinsichtlich des problematischen Verhältnisses von Evidenz und Urteil: „Die Wahrheit muß aber nicht sein, was aussieht wie Wahrheit“ (S. 45). Der längere Monolog, dem das Zitat entstammt, weist auf eine Argumentationsstruktur hin, die durchaus als zentrales Merkmal des in die Figurenkonzeption der „Alten“ eingearbeiteten Wahrnehmungsmodells interpretiert

---

<sup>52</sup> Pfister hebt in seiner Einführung in die Theorie des Dramas zwei Definitionskriterien für den Monolog hervor: 1. „das situative Kriterium der Einsamkeit des Sprechens“; 2. „das strukturelle Kriterium des Umfangs und des in sich geschlossenen Zusammenhangs einer Replik“, Pfister, Das Drama, S. 180.

werden kann. Die sich durch das Wahrgenommene einstellenden Empfindungen werden benannt und auf reflexiver Ebene vertieft. Ein Schritt dabei ist, dass die „Alte“ dem Evidenten das Nicht-Evidente hinzufügt:

„Das war vielleicht eine Geschichte damals, aber was red ich, für jede Geschichte liegt ja der Grund in wieder einer Geschichte, die vorher noch war, und lebensfreundlich ist keine Geschichte, jedenfalls kenne ich keine lebensfreundlichen Geschichten, und wenn einer dem anderen wehtut, ist der Verletzte selbst schuld, weil er es zulässt, was dann? Wo ein Paradies ist, da ist zugleich daneben die Hölle; wie Deckel und Topf“ (S. 45).

Der Vorstellung einer abgeschlossenen Geschichte setzt die Alte-Figur das Ausschnitthafte von Wahrnehmen und Erzählen entgegen, indem sie auf einen breiteren Erfahrungskontext hinweist, der vermutet werden kann, aber nicht in Gänze erfasst. Auch die sich aus den lapidar geschilderten Gedankengängen ergebenden Fragen von Gewaltanwendung und Selbstverteidigung deuten auf komplexe Sachverhalte, welche die „Alte“ erahnt, aber nicht versucht, sie aufzuschlüsseln. Der Monolog endet mit einer Beobachtung über einen Gast, der regelmäßig in ihrem Wirtshaus einkehrt:

„Der dort, ja, das ist auch so ein Unglücklicher, dem ist vor Jahren die Frau fortgelaufen, jetzt sitzt er halt da, abends und samstags und sonntags, und trinkt seinen Schnaps und sein Bier. [...] [U]nd wenn er dann heimgeht, rechnet er ganz genau mit mir ab. Da zahl ich nichts drauf“ (S. 45).

Die von ihr wahrgenommenen Tatsachen fügt sie in keinen kausalen Zusammenhang, noch ist ihr Ton moralisierend oder urteilend. Inwieweit der Weggang der Frau mit den Trinkgewohnheiten des unglücklichen Gastes zusammenhängt, wird nicht aufgeklärt. Ihre Deskription orientiert sich lediglich an dem, was sich zeigt, am äußerlichen Handeln und Verhalten des Gastes und an ihrem eigenen Verhältnis zu ihm, der sich als korrekter Gast erweist und keine Schulden hinterlässt.

Roth entwirft in der Alten-Figur ein Wahrnehmungsmodell, das sich, soweit dies überhaupt möglich ist, einer endgültigen Deutung entzieht. Mit Merleau-Ponty argumentierend, läge die Bedeutung des Wahrgenommenen in ihm selbst und der Relation zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und dem Wahrgenommenen. Der über die Wahrnehmung eingeleitete Erkenntnisprozess endet nicht mit der Interpretation der Welt sondern mit ihrer Akzeptanz. Dies verdeutlicht folgendes Zitat, in dem die „Alte“ ihre Lebenserfahrung in einer prägnanten Formulierung zusammenfasst:

„Alles ein Elend, das Leben, und die Leute können so böse sein, ein Elend, aber man wird ja älter und weiß es dann schon, wie es ist mit dem Leben und mit den Leuten, und wer so weit ist wie ich, der kennt es, das Elend, so wie es ist, und hat nichts mehr dagegen“ (S. 40).



Erkenntnistiftend ist für die Alten-Figur, wie erwähnt, ihre körperleibliche Erfahrung. Deshalb wird im Folgenden vom Körperleib als materieller Grundlage von Erkenntnis die Rede sein.

Mit der zweiten Phase der Geschichte tritt der Alterungsprozess der „Kronenwirtin“ in den Mittelpunkt ihrer Reflexionen. Die Thematisierung des Alters wird im Text durch das Anfragen der anderen motiviert:

„Die fragen mich, fragen mich alle, wollen es wissen, wie es denn sei, wenn man alt ist, so alt, daß nichts mehr kommt, bloß das Ende. Wie soll es sein, es ist nicht viel anders als sonst“ (S. 32).

Das Altern offenbart sich auf der körperlichen Ebene als Abnahme von Kraft, Geschwindigkeit und Beweglichkeit

(„ich kann ja nicht mehr alles allein, die schweren Eimer voll Most aus dem Keller, da bin ich zu schwach, und die Leute bedienen und auch noch kochen, das schaffe ich nicht mehr, die kommen alle herein und wollen sofort ihr Essen, das geht nicht“, S. 50).

Mit dem Zeitmaß eines verlangsamten alternden Körpers kann sich die „Alte“ nicht mehr in die Dynamik des äußeren Geschehens einfügen. An dieser Stelle kann die Distinktion zwischen Körper und Leib zu einer genaueren Analyse führen. Die Schwäche des Körpers wird über den Leib erfahren und erkannt. Ein Medium der Erkenntnis ist die „Taktilempfindung“<sup>53</sup>. Die Mosteimer werden von der „Alten“ als schwer empfunden. Die Schwere der Eimer wird hier nicht über das Gewicht, sondern über das Verhältnis von Körper und Gegenstand festgestellt. Dabei ist ungewiss, ob der Eindruck der Schwere über den Anblick des Eimers oder über Heben und Tragen entstanden ist. Die Schlussfolgerung der Wirtin, sie könne das Tragen nicht mehr bewältigen, legt nahe, dass dieser Aussage ein Versuch vorausgegangen sein muss. Das Anfassen und Heben des Eimers vermittelt körperlich-leibliches Spüren und Empfinden, über die das Gewicht des Eimers in Relation zu der Körperstärke der „Alten“ gesetzt wird. Der Leib erfährt die Grenzen des eigenen Körpers. Das Alter wird im Text nicht über die Beschreibung der Äußerlichkeiten eines alten Körpers vermittelt, sondern über die Relation von Körperleib, Gewicht und Schwere. Die Erfahrung des Schweregefühls wird zu einem der zentralen Merkmale des Alterns, das durch seine Permanenz das Gesamtempfinden prägt: „aber das Leben ist eine Last und wer etwas anderes sagt, der lügt“ (S. 67).

Auf der affektiven Ebene ist es die Ängstlichkeit angesichts des nahen Todes, die mit dem Alter assoziiert wird:

„Abends, wenn es ans Schlafen geht, wird man halt ängstlich ein bißchen und bittet ganz

<sup>53</sup> Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 363.

klein um guten Schlaf, um gesundes Erwachen. Morgens dann ist man dankbar für die überstandene Nacht und froh, daß man lebt [...]. Die Nächte werden lang, immer kürzer die Tage, längst hat das nichts mit der Jahreszeit mehr zu tun“ (S. 32).

Mit dem Alter verändern sich auch Zeitwahrnehmung und -empfinden. Als der Körperleib der „Alten“ noch „kraftvoll“ war, stellte der Tagesrhythmus eine Zäsur zwischen Ruhen und Arbeiten dar, gliederte die größeren Zeiträume wie Jahr und Jahreszeit in kleinere Segmente. Der nahende Tod und der nicht mehr aktiv am natürlichen Rhythmus teilnehmende Körperleib etablieren ein anderes Zeitschema, nach dem der Tag vor dem Hintergrund der Endlichkeit die größte Zeiteinheit bildet: „Seit Wochen jeden Morgen noch im Erwachen so schneidend, so klar dieses Wissen: Das könnte heute der letzte Tag sein“ (S. 38).

Das verlangsamte Tempo des Greisinnenkörpers fungiert auch auf der gesamten textuellen Ebene als retardierendes Element, zuweilen erzeugt er auch Stagnation. Zeitliche Progression wurde in der ersten Phase der Geschichte durch die zeittraffende Aufzählung von sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden Entwicklungs- und Reifungsprozessen markiert, womit der Eindruck eines beschleunigten Zeitverlaufs vermittelt wurde. Die Beschreibung eines längeren Ablaufs, in dem mehrere Aktivitäten durchgeführt werden, suggeriert Geschwindigkeit. In der zweiten Phase jedoch gerät der Zeitfluss ins Stocken. Die Anzahl von genannten Tätigkeiten und Entwicklungen nimmt in der zweiten Phase deutlich ab. Lange durchwachte Nächte, das Warten auf den Morgen erzeugen das Gefühl von Zeitdehnung, genauso wie die abnehmende körperliche Agilität der „Alten“, wodurch die Frequenz von Bewegungsabläufen stark minimiert wird.

Dramaturgisch orientiert sich die zweite Phase des binnenfiktionalen Geschehens an der Verlaufskurve des Scheiterns und dem Nahen des Todes. Den Wendepunkt bilden der doppelte Bankrott und die Todesahnung der Alten; sie kündigen die unausweichliche Katastrophe an. Strukturell leitet dieser Wendepunkt die Abschlussphase des Stücks ein. Die Abschlussphase kreist um den Tod der „Alten“ in Einsamkeit und Armut, den Selbstmord der Tierärztin und das endgültige Scheitern des Kommunelebens. Im Folgetext werden die korporalen Bedingtheiten und Konsequenzen des oben angedeuteten und die Endphase einleitenden Einschnittes in das Binnengeschehen kurz beleuchtet, um dann in einem gesonderten Abschnitt auf das Moment des Abstiegs und des Todes näher eingehen zu können.

An der Stelle im Stück, als die Bankrotterklärungen die Katastrophe ankündigen, ist die Rede der „Alten“ durch die Szenen-Nummerierung auf der Darstellungsebene von den Dialog-Szenen der Künstlerinnen getrennt. Doch durch die „situative und thematische

Äquivalenz<sup>54</sup> überkreuzen sich die beiden Handlungsstränge. Die thematische und situative Nähe der Szenen wird textuell so realisiert, dass die Reden der Künstlerinnen und der „Alten“ ineinander übergehen.

Der dreigliedrige Wendepunkt kündigt sich am Ende der elften Szene an, als die Tierärztin die aussichtslose Situation ihrer Klinik mitteilt:

„DIE TIERÄRZTIN: Die Klinik ist hoch verschuldet. DIE KOMPONISTIN: Ist was? DIE TIERÄRZTIN: Sie steht zum Verkauf. DIE KOMPONISTIN: Und von was soll ich leben? DIE TIERÄRZTIN: Und ich?“ (S. 69).

Unmittelbar darauf wird in der zwölften Szene mit der aufkommenden Todesahnung der „Alten“ die Untergangsstimmung verstärkt:

„Plötzlich ist nichts mehr wie vorher, obwohl alles ist, wie es war. *Pause*. Die Läden geschlossen, verschlossen die Tür. Innen der Gastraum verschattet, nichts mehr durchlüftet, und kalt in der Küche der Herd. *Pause*. Man tritt ein und berührt ein Geheimnis“ (S. 70).

Gleich im Anschluss erfolgt als dramaturgischer Kulminationspunkt die Bankrotterklärung der Medienfrau:

„DIE MEDIENFRAU: Um es präzise zu sagen: ich sehe kein Land. Klavierkonzert – Krise. Szenisches Werk – verrutschte Passion – Krise. Malerei – Krise im Embryonalstadium. [...] Genaugenommen bin ich bankrott“ (S. 71).

Die Sätze der „Alten“ markieren eine Verschlimmerung ihres Zustands, der zur endgültigen Arbeitsunfähigkeit führt. Nicht ein gesetzlich festgelegtes Rentenalter, sondern der arbeitsunfähige und abgenutzte Körper markiert den Übergang zum Ruhestand. Verarmung und Vereinsamung nach einem arbeitsintensiven Leben sind Folgen einer Lebensplanung, in der die Lebensdauer und -qualität nicht primär dem erwirtschafteten Geldkapital unterstellt und von einer vorzeitigen Altersvorsorge geleitet wird. Bei der „Alten“ war es vielmehr das verfügbare Körperkapital, das samt seiner Begrenztheit die Zeit- und Lebensbedingungen primär bestimmt. Der ruhende Körperleib zieht sich aus den bisher begangenen Kontakt- und Berührungswegen zurück, und die außer Gebrauch stehenden und unberührt bleibenden Dinge zeugen von einer Statik, die das Verhältnis von Mensch und Ding neu ordnet. Fällt der Körperleib als Strukturprinzip weg, sinkt auch die Dingwelt wieder in ihren regungslosen Status zurück. Die nicht mehr berührte Dingwelt fungiert als Korrelat zum ruhenden Körperleib, durch den Bewegung und Stillstand erzeugt wird.

---

<sup>54</sup> Pfister, Das Drama, S. 290. Zu den wichtigsten Verknüpfungstechniken von Handlungssequenzen zählt Pfister die Handlungs- oder Geschehensinterferenz, die Überschneidung der Figurenkonstellation und situative und thematische Äquivalenzen. Letztere Verknüpfungstechnik verbindet getrennt voneinander laufende Handlungsstränge durch thematische Gemeinsamkeiten oder durch die Darstellung ähnlicher situativer Kontexte.

#### 5.5.4. Untergangsstimmung und Tod

Die Abschlussphase der Geschichten fällt mit dem letzten, vierten Teil des Plots oder der Fabel zusammen. Das Vorhaben, den Untergang des Kunstvereins durch die Veranstaltung einer mäzenatischen Abendgesellschaft abzuwenden, scheitert. Richtet man/frau den Fokus der Analyse der Abschlussphase auf die Körperleibthematik, so stellt sich die Frage nach den noch möglichen Präsenzmodalitäten, dem Spannungsverhältnis zwischen Abstand und Körpernähe in einer Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, die sich als nicht realisierbar erweist.

Im letzten Teil des Stücks werden die geschwätzig wirkenden Gespräche der Party-Gäste mit den Inhalten von Urlaubskarten, welche die Gastwirtin in ihrer letzten Zeit erhalten hat, verschnitten. In den Redepassagen der „Alten“ überwiegt der Inhalt der Postkarten im Vergleich zu den kurzen Kommentaren der „Alten“ über ihr eigenes Leben. Die einzigen Tätigkeiten, die noch erwähnt oder angedeutet werden, sind das Heizen („Allein jeden Morgen ein Feuer in jedem Ofen, das dauert, da ist es schon Mittag, und war doch erst Morgen“, S. 78) und das Lesen der zugesandten Urlaubskarten, deren Inhalt die „Alte“ nicht kommentiert. Den Eindruck von Einsamkeit und Verlassenheit, wie er schon in der letzten Szene vermittelt wurde, in den Bildern der verschlossenen Tür, des verdunkelten Raums und des erloschenen Herdfeuers, wird durch die in den Karten zum Ausdruck kommende Sorge um die „Alte“ verstärkt:

„Wir sind bei der grimmigen Kälte in Sorge um Dich und wünschen, wir wären zehn Jahre jünger, um bei Dir zu sein und zu helfen. [...] Siehe bitte zu, daß Du um Dich herum alles warm hast und nichts einfriert bei Dir. Im Alter ist Wärme so wichtig. Wir wünschen Dir trotz allem gesegnete und gesunde Weihnachten, und daß Du zuversichtlich ins Neue Jahr gehen kannst“ (S. 90).

Die altersbedingte Bewegungslosigkeit der „Alten“ bewirkt einen weitgehenden Kontaktabbruch mit der Außenwelt. Die einzige Verbindung zur Außenwelt und ihre passive Teilhabe am sozialen Leben erfolgt über den Postweg, allerdings auf Initiative der Sender/innen.

Die oben erwähnte Kartensendung leitet auf der Ebene der Geschichte nun das dreifach tragische Finale des Stücks ein: den Selbstmord der Veterinärin, den Abschied der „Alten“ und das endgültige Scheitern des Kunstvereins. Unmittelbar in der nächsten, neunten Szene wird in einem kurzen Gespräch unter den Künstlerinnen der Tod der Tierärztin mit distanzierter Verwunderung („DIE MALERIN: Umbringen hätte sie sich deshalb doch nicht...“, S. 91) und dem üblichen Zynismus kommentiert, wenn zum Beispiel die Medienfrau der betroffenen Komponistin vorschlägt: „Komponiere doch eine Dalmatiner-Elegie“ (S. 91).

Die Eskalation der Feindseligkeiten wird, wie in anderen Szene auch, in einem Gewaltakt verdichtet. Die Komponistin „reißt“ die Medienfrau „an den Haaren“ (S. 91). Dieser Akt, gepaart mit einer Verwünschung („Ich schwörs dir: Auf dich fallen vom Himmel noch Steine“, S. 91) markiert auf der Darstellungsebene das Szenenende.

Uneinsichtigkeit, Hybris, Unerschüttertheit nach einem tragischen Vorfall sind jene figurale Dispositionen, über die Roth eine mögliche karthartische Wirkung ins Leere laufen lässt. Entschärft und karikiert wird die unerbittlich feindselige Stimmung unter den Künstlerinnen in der vorletzten Szene, der Abschiedsszene, denn in ihr spricht die Alte, „ehe es kalt und Nacht“ (S. 92) wird, ihren Dank „für alles“ aus, obschon sie vereinsamt und verarmt stirbt. Der Monolog der „Alten“ wird mit einer Vision vom Sterben beendet: „Jetzt sind die Sonnenmännchen gekommen, die schmelzen mich wieder zurück, wieder hinein in die alte ruhige Enttäuschung“ (S. 92). Das Unheimliche, Bedrohliche und Geheimnishaftes des Todes, das in den Analogmetaphern der Dunkelheit und Kälte transportiert wird, verliert die beunruhigende Wirkungskraft, da der Todesakt einerseits mit einer den gegenteiligen Effekt provozierenden Metaphorik und Symbolik aufgeladen wird. Andererseits wird die Macht des Todes gebrochen und der von ihm ausgehende Schrecken depotenziert, aber auch möglicherweise die Erlösungshoffnung vereitelt, wenn die „Alte“ den Tod als ein die Erwartungen enttäuschendes Ereignis voraus deutet, aber auch als eine Schnittmarke setzt, an der die Täuschungen des Lebens ein Ende nehmen.

Die achte, neunte und zehnte Szene sind auch hier thematisch und situativ miteinander verknüpft. Die „Alte“ und die Tierärztin sterben unter vergleichbaren Umständen. Im Augenblick des Todes sind sie allein, die Freunde und Nahestehenden vergnügen sich entweder auf einer Party oder im Urlaub.

Die letzte, elfte Szene ist in Monolog-Form gefasst, sie wird von der Medienfrau vorgetragen und verweist resümierend wieder an den Anfang des Stücks. Der Neuanfang der Künstlerinnen wird in der Perspektive der Medienfrau zunächst als radikale Absage an das Alte, verkörpert in der alten Frau und ihrem Gut, dargestellt. Die Medienfrau erinnert sich an die utopischen Gedanken der Anfangszeit, an die Vorstellungen von radikaler Offenheit und Desillusionierung: „Schluß machen mit dem Alten und anfangen mit dem Neuen, was sonst, war die alte Parole, und keine Falschheit mehr, das hieß aber auch, niemals mehr Trost“ (S. 93). Ein Grunddilemma der Kommunebewohnerinnen scheint die Unvereinbarkeit von Distanzwünschen und Autonomieansprüchen auf der einen, und hoher Bedürftigkeit auf der anderen Seite zu sein: „Bleib mir vom Leib, halt mich fest“ (S. 93). Eine der korporalen

Entsprechungen für die eigene Bedürftigkeit äußert sich in dem im Stück häufig artikulierten Verlust an Substanz und eigener Festigkeit. Vor allem dadurch entsteht das Verlangen nach einem/einer anderen, seinem/ihrem Halt und Festigkeit bietenden Körper. Die eigene Schwäche bedarf der fremden Kraft, um aufgefangen zu werden. In der Korrespondenzfigur des fallenden und haltenden Körpers entfaltet Roth das Phänomen der Bedürftigkeit, das Distanzverhalten wiederum wird in der Zweifachfigur eines abwehrenden und eines abgewiesenen Körpers zugespitzt.

In der Forderung nach Beistand wird nicht von einem Zusammenleben ausgegangen, das auf Wechselseitigkeit und Verlässlichkeit beruht, denn der eingeforderte oder erbetene Beistand der Anderen wird abgewehrt und verweigert. Mit der leiblichen Präsenz der Figur wird ein solidarisches Potenzial angeboten. Die Rücknahme des eigenen Körpers aus dem Blickfeld der Anderen suspendiert jedoch immer wieder die Möglichkeit, dass diese potenzielle Solidarität tatsächlich in Anspruch genommen werden kann. Vor diesem Hintergrund entpuppt sich jede Begegnung unter den Künstlerinnen als ein Ausweichmanöver: „Wir sind uns dauernd dabei begegnet, wie wir uns aus dem Weg gehen wollten“ (S. 93). Mit diesem Ausweichen wird auch regelmäßig die nicht vorhandene eigene Bereitschaft oder die Unfähigkeit verborgen, Halt und Anhaltspunkt für den Anderen zu sein.

## **7. Der angeschlagene Muttermythos Marlene Streeruwitz: „Sloane Square“ (1992)**

Das Kapitel beginnt im ersten Unterkapitel mit einer kurz gehaltenen Einführung in Streeruwitz' Theatertextästhetik. Das zweite Unterkapitel enthält die knappe Präsentation der bisherigen Interpretationsansätze zu dem Stück „Sloane Square“. Die Stückanalyse selbst steht im Mittelpunkt des dritten Unterkapitels. Die Analyse des Stücks der österreichischen Autorin ist in fünf Abschnitte unterteilt. Zunächst wird jeweils einzeln die Gliederung des Stücks auf der Ebene der Geschichte und des Plots untersucht. Im dritten Abschnitt stehen die Verortungen der Figuren im Sinne des Staging Body im Zentrum. Dabei werden das primäre Handlungsgeschehen in einer szenisch präsentierten Londoner U-Bahn-Station, und die sozialen Räume im *off stage*, die verbal vermittelt werden, betrachtet.

Die korporalen Aspekte der Figuren als inner- und zwischenszenische Verknüpfungselemente werden in der vierten Analyseeinheit im Spannungsverhältnis verschiedener Ausprägungsformen des Lebendigen, des geformten und geordneten Lebens, des Todes und der diese Erfahrungen durchkreuzenden Momente des Kontingenten näher beleuchtet. Das Phänomen der ungeplanten Schwangerschaft als Zufallsereignis wird dabei besondere Beachtung finden. Im letzten Abschnitt wird die figurenspezifische Korporalität in Bezug zu den auf der Ebene der Geschichte konzipierten parentalen und Ehediskurse gesetzt.

### **7.1. Über das Streeruwitzsche ästhetische Programm**

Ein feministisch orientiertes Schreiben, das sich der Fiktionalisierung und ästhetischen Modifizierung weiblicher Lebenssituationen im Patriarchat annimmt, ist inzwischen keine Einzelercheinung mehr. Doch die Beharrlichkeit und Deutlichkeit, mit der Streeruwitz in ihren literarischen und publizistischen Texten eine mehrdimensionale, aktuelle politische und ökonomische Tendenzen berücksichtigende Patriarchatskritik betreibt, sticht hervor. Sie unterscheidet sich in dieser Hinsicht deutlich von vielen jüngeren deutschsprachigen Autorinnen der Gegenwart (vgl. hierzu I, 1.1.4.). Thematisch betrachtet, sind Streeruwitz' Theaterstücke breit gefächert und doch liegt ihr gemeinsamer Ausgangspunkt in der feministischen Kritik an der patriarchalen Gesellschaftsordnung. Diese verbindet Streeruwitz stets mit anderen „progressiven Diskursen des letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und des frühen 21. Jahrhunderts“<sup>1</sup>, die den hegemonialen Habitus im Bereich der Ökonomie, Ökologie

---

<sup>1</sup> Dagmar C.G. Lorenz, Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz, in: Jörg

und der Menschenrechte entlarven sollen.

In der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Streeruwitz' Theatertext-Ästhetik wurde bisher das Augenmerk auf jenen Teil ihrer Programmatik gelenkt, der weibliche Erfahrungen artikuliert. Dabei reicht das Spektrum vom Topos des Ausschlusses über den von Enteignung, von Beschädigung – als ästhetisch nachvollzogene Sprachbeschädigung – über den Ausbruch amnestischer Schübe. Punktuell wird der diagnostizierte Zustand der Nicht-Existenz von Frauen oder ihrer Selbstleugnung durch Momente einer unter den Frauenfiguren praktizierten, in tänzerischer und musikalischer Kreativität verankerten Solidarität aufgehoben.<sup>2</sup> Eine in allen Stücken stets in neuen Variationen dargebotene Angriffsfläche ist der Mutterschaftsmythos, den Streeruwitz in seiner Nachhaltigkeit und Hartnäckigkeit in kulturellen, politischen und medialen Diskursen konsequent demaskiert. Auffallend ist dabei das Anliegen, Differenzen zwischen sozio-kulturell vorgegebenen Körperformaten, die an die traditionelle Mutterrolle gekoppelt sind, körperbezogenen Sprachregelungen und einem sich selbst vermittelnden und regulierenden Körper kenntlich zu machen. Deutlich wird dies zum Beispiel, wenn Streeruwitz den Körper in seiner prädiskursiven, vor-repräsentationalen Form einer männlich geprägten Sprache entzieht. Die bloße Anwesenheit des Körpers ist bei Streeruwitz ein Hinweis dafür, dass der Körper jenseits von Zurichtung und Kontrolle ein für die Anderen nie zu erreichender Ort bleibt: „da ist die einfache anwesenheit des körpers alles.“ Er ist die einzige Möglichkeit der „verortung gegen die auflösung in der zeit.“<sup>3</sup>

Zudem wird „[i]n Streeruwitz' postmoderner Version [...] das Mutterschicksal“ meist „karikaturistisch ausgehandelt.“<sup>4</sup> Ein weiteres Sujet, das als zentrale thematische Achse in Streeruwitz' Texten benannt wird, ist die zum Normalfall gewordene Gewalt. Durch Naturalisierung und Gewöhnung normalisiert, lädt sie privaten und öffentlichen Raum mit einer Atmosphäre von Unheimlichkeit und Bedrohlichkeit auf.<sup>5</sup>

---

Bong, Roland Spahr und Oliver Vogel (Hg.), „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt a. M. 2007, S. 51-73, hier S. 52.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu ebd.; Nele Hempel, Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk, Tübingen 2001; Schöbler, Augen-Blicke, insbesondere Kapitel 1.3 Marlene Streeruwitz, S. 104-135.

<sup>3</sup> Vgl. Ulrike Hass und Marlene Streeruwitz, „die leerstellen zu sehen. das wäre es.“ Ein Gespräch über das Theater, in: Marlene Streeruwitz. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 164, 10//2004, S. 59-65, hier S. 63f.

<sup>4</sup> Helga Kraft, Mütterlichkeitsbilder in Texten von Marlene Streeruwitz, in: Bong, Spahr und Vogel (Hg.), „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz, S. 82-103, hier S. 91. Vgl. zum Umgang mit stereotypen Mutter-Konfigurationen vgl. auch Nele Hempel, Marlene Streeruwitz und Schöbler, Augen-Blicke.

<sup>5</sup> Siehe hierzu vor allem Hempel, Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Hempel kommt in ihren Analysen zu der Schlussfolgerung, dass Streeruwitz bei der Darstellung von Gewalt und Terror in der Öffentlichkeit diese mit der Gewaltgeschichte von Frauen analogisiert. Zudem ist Hempel der Ansicht, dass die Ehe in ihrem Werk als gesellschaftlicher Mikrokosmos erscheint, der die Aufrechterhaltung des patriarchalen Gesellschafts- und Gewaltsystems gewährleistet.



In formaler Hinsicht wird Streeruwitz zwar als postmoderne<sup>6</sup>, post-dramatische<sup>7</sup> oder neo-formalistisch<sup>8</sup> angeregte Theaterautorin eingestuft, zugleich wird eingeräumt, dass ihre Stücke auch dramatische Elemente aufweisen. Der dekonstruktivistische Umgang mit Alltagsmythen, die Umfunktionalisierung des antiken Chors, abrupte und rhythmisch auftretende Unterbrechungen der Handlung, die Absage an psychologisch-motivierte Figurenzeichnungen und Handlungsmotivationen, der Verzicht auf jeglichen Realismus sind Eckpunkte ihres ästhetischen Programms. Mit diesem höhlt Streeruwitz laut Hempel ein allgemein gültiges Weltempfinden und den Glauben an universelle Wahrheiten aus.

Mehrfach wird die Nutzung von Montage- und Collagetechniken, Verfremdungseffekten und Ritualisierungsvorgängen, einer hochkomplexen Intertextualität und der simultanen Affirmation und Negation des Mythischen hervorgehoben.<sup>9</sup> Die Beibehaltung einer erkennbaren linearen Handlung ist für Hempel ein Kunstgriff, durch den Streeruwitz eine postmoderne Auflösung verhindert. Im Sinne einer postdramatischen Ästhetik argumentierend, interpretiert Poschmann einzelne Szenen oder Szenenteile sowie Haupt- und Nebentexte der Stücke als gleichwertig nebeneinander bestehende Elemente, die einander nur noch bedingt motivieren. Die Fiktionsebenen seien nicht hierarchisch geordnet, die Konstitution von Zeit und Raum folge eigenen Gesetzmäßigkeiten, dramatische Kategorien wie Figur und Handlung seien aufgegeben zugunsten anderer formgebender Elemente wie Rhythmus, Stimmungen und Bilder. Die Unwilligkeit, Repräsentationsansprüchen zu folgen, macht sich laut Poschmann unter anderem bemerkbar in der Entzweiung von Figur und Rede und in der Schaffung einer entindividualisierten, biografielosen Figur, einer Anti-Figur gewissermaßen.<sup>10</sup> Die neo-formalistischen Aspekte ihres Werks führt Hallensleben auf Streeruwitz' wissenschaftliche Beschäftigung mit russisch-„strukturalistischen Dramentheorien“ zurück.<sup>11</sup> Die formalistische, auf Strukturen des Absurden und eine grotesk-humoristische Sprache zurückgreifende Theatralität in Streeruwitz' Stücken definiert sich Hallensleben zufolge vielmehr über Form und Struktur als über den Inhalt. Neben Verfremdung und Ritualisierung bilden Synchronisierung, Simultanschaltung oder auch eine als endlos angedeutete Kette von

---

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Vgl. Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext.

<sup>8</sup> Vgl. Markus Hallensleben, Post-post-moderne Expedition ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz, in: Marlene Streeruwitz. Text und Kritik, S. 66-76.

<sup>9</sup> Vgl. Hempel, Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk; Manfred Mittermeyer, „Forschungsreisen ins Verborgene“ bei M. Streeruwitz, in: Jeanne Benay und Alfred Pfabigan (Hg.), Le théâtre autrichien des années 1990, Rouen 12/2001, Nr. 53, S. 177-194.

<sup>10</sup> Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext.

<sup>11</sup> Hallensleben, Post-post-moderne Expedition ins Jetzt, S. 66.

Kombinationsmöglichkeiten einzelner Ereignisse, Zitate und insbesondere akustischer und visueller Bühnenelemente einen wichtigen Bestandteil des Streeruwitzschen ästhetischen Konzeptes.

„Der formalistische Stückaufbau wie die fragmentierte Sprache im Theater Marlene Streeruwitz' erfüllt also die gleiche Funktion: Beide zielen auf eine partielle Informationsvermittlung und doch zugleich auf eine wohlausgewogene Informationsverweigerung. [...] Der Kunstgriff Streeruwitz', mit formalistischen Mitteln des Theaters die Form des Theaters zu zerstören, entspricht einer oppositionellen Haltung, die keine befreiende Wirkung mehr hat, sondern nur gesellschaftliche Hierarchisierung ironisieren kann.“<sup>12</sup>

Eine „unverwechselbare Stiltechnik“<sup>13</sup> von Streeruwitz ist die Inkongruenz zwischen den im Titel enthaltenen und Verwirrung stiftenden Ortsbezeichnungen und den tatsächlichen Orten, an denen die Figuren im Stück auftreten.<sup>14</sup> Das wirkungsvoll eingesetzte Hauptinstrument der Streeruwitzschen theatralisierten dekonstruktivistischen Sprachphilosophie ist der im Erscheinungsbild eher kleinformatige Punkt. Gegen die Vollständigkeit eines Satzes, durch die sich eine scheinwahre und doch als allgemein verbindlich geltende Machtsetzung vollzieht, wird durch den trennenden und spaltenden Punkt ein Einspruch erhoben, ohne dabei mit Ersatzworten in eine neue „Lüge“<sup>15</sup> zu fallen. Der Streeruwitzsche Punkt ist an der Schnittstelle zwischen Fülle und Leere, Kränkung und Wiederholung platziert. Auch die Zerstörungsphantasien, die in Streeruwitz' Stücken eine bis zum Exzess getriebene Umsetzung erleben, kommen im Punkt zur Ruhe.<sup>16</sup>

## 7.2. Interpretationsansätze zum Stück „Sloane Square“

Der mehrheitlich skeptischen, enttäuschten oder von Ermüdungserscheinungen gegenüber einem feministisch inspirierten ästhetischen Anspruch gezeichneten Theaterkritik sowie den

<sup>12</sup> Ebd., S. 73.

<sup>13</sup> Hempel, Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk, S. 25.

<sup>14</sup> Vgl. auch Ulrich Schreiber, Ästhetik als Widerstand, in: Tagesspiegel, 5.7.1992.

<sup>15</sup> „Der vollständige Satz ist eine Lüge.“ Marlene Streeruwitz, Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 1997, S. 76.

<sup>16</sup> In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen beschreibt Streeruwitz die Funktion des Punktes folgendermaßen: „Ich denke, daß der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft. Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt. Ist da, wo wir einander im Suchen finden können. [...] Aber. Mir ist es wichtig, daß ein Text bei aller strengen Fügung in sich beweglich bleibt. Immer auch den Prozeß darstellt. Ein Prozeß bleibt.“ Marlene Streeruwitz, Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 1998, S. 55f. Eine weitere Erläuterung der österreichischen Autorin zu der Verwendung der Interpunktion als textästhetisches Stilmittel finden sich in den Tübinger Poetikvorlesungen: „Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würigemal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu verhelfen. Um das Unsagbare zumindest in ein Beschreibbares zu zwingen. Die bedeutungsbildenden Möglichkeiten der Leere auszuschöpfen.“ Streeruwitz, Sein. Und Schein. Und Erscheinen, S. 48.

im Vergleich positiven literaturwissenschaftlichen Analysen des Stücks „Sloane Square“ soll zunächst eine Überlegung der Autorin selbst vorangestellt werden:

„Aufgabe der Literatur wäre es, [...] neue Erinnerungen zu formulieren, die als eigene Erinnerung des Textes, klar markiert in einem anti-idyllischen Gestus, sich auf Leben bezieht, wie es ist, zu Erinnerung werden kann, die von jeder und jedem als quasi-eigene Erinnerung rezipiert werden kann, ohne daß Invasion vorliegt. Der Text muß sich um ein eigenes Geheimnis strukturieren. Das kann auch das Geheimnis sein, keins zu haben.“<sup>17</sup>

Die „Abtreibungstragödie“<sup>18</sup> oder „Kleinbürgersatire“<sup>19</sup> „Sloane Square“ wird in der Kritik vornehmlich verstanden als „eine Alltagsgeschichte simpel bis zur Banalität“, die „unterbrochen [wird] von träumerischem Spielmaterial und Zitaten aus der Weltliteratur.“<sup>20</sup> Im Gegensatz zur Streeruwitzschen Kunstsprache vermag die Hochkulturzitate verwertende Montage- und Collagetechnik der österreichischen Autorin die Kritik kaum zu überzeugen:

„Fragwürdig indes eine Methode der Mehrwertbeschaffung durch Fremdmaterialien. [...] Kunst mag von Marlene Streeruwitz als Ästhetik des Widerstands gegen die Außensteuerungen unseres Lebens mobilisiert werden. Aber in der Dialektik der Beziehung zwischen Leben und Kunst gibt es auch einen Widerstand der Ästhetik. [...] [I]n der Spalte zwischen entlehnter Realität und gestalteter Realität ist ihr Stück halb versunken.“<sup>21</sup>

Offensiver als in anderen Stücken verhandelt Streeruwitz in „Sloane Square“ tabuisierte, in den traditionellen Mythen zu Mutterschafts- und Eheglück ausgesparte Seiten von Schwangerschaft und Mutterschaft.<sup>22</sup> Die in „Sloane Square“ zentriert bzw. vordergründig platzierte Abtreibungs- und Schwangerschaftsdebatte entfaltet sich über drei weibliche Narrative, die Streeruwitz mit Gewaltszenen und -figuren aus mythologischen,

<sup>17</sup> Streeruwitz, Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen, S. 132.

<sup>18</sup> Gerhard Preußner, Familienuntergrund, in: die tageszeitung, 8.7.1992.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Schreiber, Ästhetik als Widerstand. Ähnlich äußert sich auch Preußner zur Funktion der im Stück eingebauten Zitate der kanonischen Literatur und der westlichen Kulturtradition im allgemeinen: „Während das Abgleiten der realistischen Handlung in bloß assoziative Verknüpfungen, in unwahrscheinliche Konstellationen und Bilder eine traumhafte Logik hat, bleiben die einmontierten Klassikerzitate Fremdkörper.“ Preußner, Familienuntergrund, in: die tageszeitung, 8.7.1992. Vgl. auch Robin Detje, Herrlich kalt und schön brutal, in: Die Zeit, 24.7.1992; Roland Pohl, Gewäsch aus dem Geiste der Sprachkritik, in: Der Standard, 26.4.1993; Günther Hennecke, Traum und Mythos im U-Bahn-Schacht, in: Neue Zürcher Zeitung, 8.7.1992; Andreas Rossmann, Rolltreppe in die Seele, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 157, 9.7.1992; Eva Pfister, Der Müll, der Strand und die Leiche, in: Der Standard: 10.7.1992; Ulrich Schreiber, Verschlungener Geschlechter- und Generationenkampf, in: Frankfurter Rundschau Nr. 159, 11.7.1992; Ulrich Fischer, Debüt einer Dramatikerin aus A in D, in: Wiener Zeitung, 21.8.1992; Franz Schwabeneder, Drama – wo ist dein Leben?, in: Oberösterreichische Nachrichten, 17. 4. 1993.

<sup>22</sup> Helga Kraft vermerkt hierzu: „Das lange Schweigen über die tatsächliche Situation von Frauen als Mütter endete spätestens mit der April-Ausgabe 2003 von Literaturen, die als Titelgeschichte mehrere Artikel zum Thema 'Mütter. Dichtung. Wahrheit' veröffentlichte. Der wichtigste Aspekt der Emanzipierung, den die zweite Welle der Frauenbewegung ausgelassen hatte, nämlich wie die Erziehung der Kinder ermöglicht werden kann, wurde nunmehr Thema. Marlene Streeruwitz hat schon Anfang der neunziger Jahre begonnen, sich mit verschiedenen Aspekten problematischer Mutterschaft differenziert zu beschäftigen und dem Thema eine weibliche Stimme zu geben.“ Kraft, Mütterlichkeitsbilder in den Texten von Marlene Streeruwitz, S. 87.

hochkulturellen und historischen Zusammenhängen verschiedener Epochen interferieren lässt, um somit die Gewaltkontinuität innerhalb des patriarchalischen Ordnungssystems entlarven zu können. Im Folgenden werden in stark verkürzter Form die bisher überzeugendsten Interpretationsergebnisse zu „Sloane Square“ vorgestellt.

Hempel verweist in ihrer Untersuchung auf den Zusammenhang zwischen Gewalt und patriarchalischer Ordnung – konkret die Funktionalisierung der Frauenkörper für die Reproduktionspolitik, das Definitionsproblem von Abtreibung, die Komplizenschaft von Hochkultur und gewalttätigen Traditionen, die „Aushöhlung des Sprachgegenstands durch schönen Klang“<sup>23</sup>, die an der verfremdenden und misslingenden Zusammenführung von Iphigenie-Zitaten und der Frau-Marenzi-Figur sowie der Diskrepanz zwischen Dichtung und dem fragmentarischen Lebensgefühl der weiblichen Figuren verdeutlicht wird.<sup>24</sup>

Schöblier interpretiert „Sloane Square“ als eine Suche nach weiblicher Zeit, die im Namen Medeas steht. Von einer auch in dem hier besprochenen Text bemerkbaren „Poetik der Fraktur“<sup>25</sup> ausgehend, untersucht Schöblier das Stück entlang der Schnitte und Brüche, die das gesamte Textmaterial durchsetzen:

„Der Text 'zerfällt' in Alltagsrede und literarische Rezitationen; klare Schnitte trennen das disparate Material, und diese Montage 'setzt Zeit frei': An den Schnittstellen, die das chronologische Geschehen segmentieren, drängt sich die verschüttete Erinnerung an die Oberfläche.“<sup>26</sup>

Alltagsmythen, -reden und -ordnung werden durch den Einbruch befremdlicher, zum Teil mythischer Gestalten destabilisiert. So werden zum Beispiel die weibliche Alltagsrede und -ordnung durch Iphigenie-Zitate oder das Aufrufen des Medea-Mythos verfremdet, der in der Gestalt einer Puppenleichen zerlegenden Landstreicherin eine „Postfiguration Medeas“<sup>27</sup> erfährt. Schöblier hält abschließenden fest:

„Die Reise in die literarisch-mythische Fremde bricht also die Zeitlosigkeit der Alltagsmythen und der Ordnungsrituale auf. Die Verfremdung von Alltagsriten durch literarische Figuren, durch abrupte Lichtwechsel und Musik, durch das konstruktivistische Moment des Geschehens ermöglicht den Figuren Erinnerung jenseits ihrer Gedächtnislosigkeit in familialen wie medialen Reproduktionsmaschinerien, ermöglicht den Verstoß gegen Tabuisierungen, die die Erfahrung eines (weiblichen) Lebenszusammenhanges und sinnliche Wahrnehmung unterbinden.“<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Hempel, Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk, S. 121.

<sup>24</sup> Ebd., S. 112-129.

<sup>25</sup> Schöblier, Augen-Blicke, S. 106.

<sup>26</sup> Ebd., S. 116f.

<sup>27</sup> Ebd., S. 116.

<sup>28</sup> Ebd., S. 127.

## 7.3. Stückanalyse

### 7.3.1. Die Geschichte

Die Handlungssequenzen des Stücks „Sloane Square“ finden überwiegend in der gleichnamigen „Undergroundstation“ (S. 124)<sup>29</sup> statt. Die „ruhig und passiv“ (S. 125) wartenden Fahrgäste werden über eine Lautsprecheransage informiert, dass sich die Bahn wegen eines Selbstmordes in der Station „Victoria“ (S. 125) verspäten wird. Alle Fahrgäste verlassen den Bahnsteig mit routinierter Gelassenheit:

„In Wellen fluten die Menschen durch die Durchlässe und über die Brücke und die Treppe weg. Unhastig. Ergeben. Die Ansage, die bedeutet, daß sich bei Victoria ein Selbstmörder unter eine Underground geworfen hat, ist nur zu bekannt“ (S. 125).

Auf dem Bahnsteig verbleiben nur zwei, sich fremde deutschsprachige Touristenpaare, da sie die Durchsage nicht verstanden haben: das kinderlose Ehepaar Fischer und das Ehepaar Marenzi mit Sohn Michael und seiner schwangeren Freundin Clarissa. Nach einem plötzlichen, sich in ihrer Nähe zutragenden Gewaltausbruch wollen die Reisenden den U-Bahn-Schacht verlassen, um sich auf die Suche nach einem Taxi zu begeben. Die Fluchtbewegung ist zweifach motiviert. Ein Beweggrund ist der erwähnte Gewaltausbruch, ein weiterer der Wunsch, den Flug nicht zu versäumen. Wegen schwangerschaftsbedingter Übelkeit kann sich Clarissa nicht fortbewegen. Die Männer beschließen, allein auf die Suche zu gehen und lassen die Ehefrauen das Gepäck und die Schwangere hüten. Es entfaltet sich unter den Frauen ein Gespräch, das durch die Ankunft der Männer und die Einfahrt der Bahn unterbrochen wird. Das Stück endet kurz darauf mit der Weiterfahrt der Reisenden.

Strukturell betrachtet, ist die Geschichte in vier Phasen segmentiert. Die erste Phase der Geschichte deckt sich mit der Anfangsszene, in der das Füllen und Leeren eines der Bahnsteige in der U-Bahnstation infolge der Störung gezeigt wird. Der Übergang von der ersten in die zweite Phase wird am „partiellen Konfigurationswechsel“<sup>30</sup> erkennbar, da sich durch den Abgang der Fahrgäste die Anzahl der Figuren deutlich verringert und die verbleibenden Figuren mit einer neuen Situation konfrontiert werden. Die zweite Phase erstreckt sich von Szene II bis einschließlich Szene VII und ist in mehrere Abschnitte unterteilt, die jeweils veränderte Situationen darstellen. Die Kontaktherstellung und Annäherung der Familien (Szenen II, III und IV) wird unterbrochen durch einen

---

<sup>29</sup> Marlene Streeruwitz, Sloane Square, in: Dies., Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt a. M. 2. Aufl. 2002, S. 123-163. *Im Fließtext wird das Stück nur mit Seitenangabe zitiert; das Gleiche gilt, sofern der Bezug zum Stück sich eindeutig ergibt, für die Fußnoten.*

<sup>30</sup> Pfister, Das Drama, S. 312.

Gewaltausbruch (Szene V), einer Szene, die sich im Laufe des Stücks wiederholen wird. Der tödliche Gewaltausbruch geht von einer Gruppe Punker aus; er stellt die fünf Figuren unter Entscheidungs- und Handlungszwang (Szene VI). Eine Frage, die sich aufdrängt, ist der Umgang mit der Leiche, eine weitere die nach dem mit der vor Übelkeit fast gelähmten Schwangeren; die dritte betrifft die Angst angesichts tödlicher Gewalt und den sich aus diesem Affekt ergebenden Fluchtimpuls. Die Entscheidung, sich auf Taxi-Suche zu begeben, spaltet die Familien in eine Männer- und eine Frauengruppe mit je verschiedenen Aufgaben. Durch den Weggang der Männer und das Zurückbleiben der Frauen im Schacht wird eine neue Situation erzeugt, die allerdings erst in der dritten Phase entfaltet wird. Zugleich eröffnet der Weggang der Männer eine weitere, untergeordnete, verdeckte Handlungssequenz, und zwar die der Taxi-Suche.

In der dritten, längsten und feingliedrigsten Phase (Szene VIII-XVII) werden in einem Polylog der Frauen die brüchige Ehe- und Partnerschaft und die als zwiespältig dargestellte Schwanger- bzw. Mutterschaft problematisiert. Die in der zweiten Phase angerissenen Konfliktlinien bezüglich der anscheinend ungewollten Schwangerschaft der jungen Clarissa-Figur werden in der dritten Phase näher beleuchtet und verstärkt. Der Umfang dieser Phase, der im Vergleich zu der Länge der anderen Segmente der Geschichte wesentlich größer ist, verweist auf den dominanten Fokus, der auf die dritte Phase fällt. Das Mehrgespräch, in dem drei weibliche Narrative etabliert werden, ist von häufig einsetzenden metatheatralen Einschüben zerschnitten. Die benannte Phase besteht aus vier Abschnitten. Das Ende der ersten drei Abschnitte wird durch die iterativen Gewaltausbrüche markiert. Die vierte Phase stellt die Ankunft der Männer-Figuren dar (Szene XVIII), die letzte Phase (Szene XIX) leitet durch die Einfahrt und Abfahrt der verspäteten Bahn eine völlig veränderte Raum-Situation ein. Nach dem Abgang der Figuren verbleibt die Strotterin<sup>31</sup> als das dominanteste metatheatrale Zeichen allein im Schacht und kündigt mit ihrem Sitzen und Starren „in den Zuschauerraum“ (Szene XIX, S. 163) das Ende des Stücks an.

### **7.3.2. Der Plot**

Im Folgenden wird der Aufbau und die Gliederung des Plots im Mittelpunkt meiner Betrachtung stehen. Berücksichtigt werden in der folgenden Darlegung paratextuelle Besonderheiten, sowie das Kompositions- und Strukturprinzip auf der Darstellungsebene des Stücks.

---

<sup>31</sup> Mit Strotter/in werden im Raum Wien Personen bezeichnet, die in Abfällen herumwühlen, um Verwertbares zu finden.

Der im Stücktitel erwähnte Ort deckt sich, im Gegensatz zu anderen Stücken der österreichischen Autorin, mit der als Handlungsort markierten Ortsbestimmung und verweist zudem auf eine real existierende U-Bahnstation in London. Neben dem Titel bilden Neben- und Haupttext weitere paratextuelle Einheiten, die in dem Theatertext „Sloane Square“ keine typographischen Unterschiede aufweisen. Das einheitliche Schriftbild hebt somit die hierarchische Abstufung zwischen den verschiedenen Texteinheiten auf.

Das Stück besteht aus insgesamt 19, meist kurzen Szenen, aus denen sich eine primäre Handlungssequenz ergibt, in der die unterbrochene Rückreise der beiden Touristengruppen im Stadium der Verzögerung selbst vorgeführt wird. Die primäre Handlungssequenz verzweigt sich in der Situation des Wartens im Schacht in ein szenisch präsentiertes Warten der Frauen-Figuren und eine verdeckte Handlung der Taxi-Suche der Männer-Figuren. Eine weitere beigeordnete, verdeckte Sequenz sind die Aufräumarbeiten infolge des Selbstmordes.

Das kompositorische Prinzip im Stück basiert auf den zwei sich bedingenden und zugleich ausschließenden Tendenzen der Aufhebung und der Restauration von Ordnung. Exemplarisch für dieses Anordnungsprinzip stehen die regelmäßig und unvermittelt einbrechenden Gewaltszenen<sup>32</sup> und die metatheatralen Einschübe, erkennbar als stilisierte Formen von Prozessionen, Zitatcollagen oder mit Pathos aufgeladene Figuren-Reden. Das Ineinandergleiten von binnenfiktionaler und metatheatraler Ebene, wie sie für die dritte Phase des Stücks charakteristisch ist, bewirkt die Aufhebung der dem Primärgeschehen zugrundeliegenden linearen Zeitstruktur. Diese wird in der letzten Phase der Geschichte, mit der Ankunft der Männer-Figuren folglich, wiederhergestellt.

Als entscheidendes Rhythmisierungsprinzip des Stücks fungiert daher der Einsatz „repetitiver Konfigurationen“<sup>33</sup> wie sie in den Massenströmen der Pendler/innen (Szene I und XIX), den Punk-Szenen (Szene V, X und XIII), den iterativen Handlungen der Strotterin (Szene VII, VIII, XI; VXI und XIX) und den Prozessionen präsentiert werden, sei es der

---

<sup>32</sup> Die erste Punk-Szene beginnt mit der Bemerkung: „Die drei Punks stehen plötzlich auf der Brücke. Sie beobachten die Touristen. Alles Licht kriecht auf sie zu. Dann Ausbruch der Gewalt“ (S. 130). Die einzelnen inszenatorischen Schritte vor dem Gewaltausbruch scheinen nicht unbedeutend zu sein. Bevor die Gewalt seitens der Punks praktiziert wird, fallen ihre Blicke zunächst auf die potenziellen Teilnehmer oder Zeugen des Geschehens. Die Information, ob Blickkontakt zwischen den Touristen und den Punks hergestellt worden ist, spart der Text aus. Der Hinweis, „[a]lles Licht kriech[e] auf sie zu“ ist mehrdeutig. Sei nun das Kamera-, Bühnen- oder Augenlicht gemeint, suggeriert wird die absolute Aufmerksamkeit. In der Bewegungsmetaphorik des Kriechens werden mehrere Haltungsmöglichkeiten gebündelt. Unterwürfigkeit, Vorsicht, Furcht und Faszination fließen in dieser Sehhaltung zusammen. Erst dieses szenografische Vorspiel, in dem eine Raumpartition in Zuschauerraum und Bühne vollzogen wurde, ermöglicht die Vorführung der Gewalt-Szene. Indem der Gewaltausbruch als inszeniertes Ereignis vorgeführt wird, legt Streeruwitz einerseits das theatrale Moment von Gewalt offen, andererseits stellt sie die Artifizialität des Stücks selbst aus.

<sup>33</sup> Pfister, *Das Drama*, S. 240.

„Männer in Nadelstreifanzügen“ (Szene XI, S. 142; Szene XIV, S. 151) oder der „Schwarzen Frauen“ (Szene IV, S. 129).

Der Aufbau des Stücks folgt darüber hinaus einem Wechsel von angespannten Ruhephasen und unmotiviert wirkenden Gewaltausbrüchen als kurzfristiger Störung der Ordnung, die jedoch unmittelbar nach der Verunsicherung wieder restauriert wird.<sup>34</sup> Die in beiden Situationen einsetzenden Automatismen, erkennbar in der identischen Reihenfolge der Handlungen und den regelmäßig eintretenden Gewaltschüben und Verteidigungsmaßnahmen der Frauenfiguren, sind Garant für Aufrechterhaltung der im Text als patriarchalisch markierten Ordnung. Aufgrund der obigen Ausführungen ließe sich festhalten, dass die makrostrukturelle Gliederung des Stücks daher primär rhythmisch organisiert ist.

Die zwischenszenische Verknüpfungstechnik, derer Streeruwitz sich bedient, ist sehr vielfältig. In der streng rhythmisierten Szenenabfolge werden die klaren Schnitte zwischen den einzelnen Abschnitten meist über Stil- und Genrebrüche herbeigeführt.<sup>35</sup> Verfremdungstechniken, der Rückgriff auf Pathos-Strategien, sowie ein hochkomplexes intertextuelles Verweissystem stellen dabei ein wichtiges Gestaltungsmittel dar.

Während die Szenen-Nummerierung als formales Kennzeichen der Szenenfolge fungiert, legen optische und akustische Signale die häufig auftretenden atmosphärischen Umbrüche als markante Szeneneinschnitte offen, sowohl zwischen als auch innerhalb des szenischen Ablaufs.<sup>36</sup> Die relativ einfache Geschichte wird auf der Ebene des Plots mehrfach

---

<sup>34</sup> Bereits nach dem zweiten Gewaltausbruch sollen die Schutzmaßnahmen in der elften Szene laut des Nebentextes als Automatismus verstanden werden: „Der Bau der Barrikade wird ohne Worte in völliger Übereinstimmung durchgeführt. Sie [Frau Marenzi und Frau Fischer; Anm. v. Verf.] beginnen sofort damit – beim Auftauchen der Punks. Alles geschieht automatisch, wie oft geübt“ (S. 142). Allerdings wirft diese starke Betonung einer Abstumpfung gegenüber Gewalt durch routiniertes Verhalten die Frage auf, ob die Aktivierung von Schutzmechanismen angesichts unmittelbarer körperlicher Bedrohung nicht auch in dem Bereich des Instinktverhaltens anzusiedeln ist, damit eher Ausdruck von Spontaneität als von Routine wäre.

<sup>35</sup> Aus der Fülle der Beispiele werde ich hier nur auf eins eingehen können. Dem Alltagsdiskurs der Frauenfiguren, der in seiner Annäherung an die „normalsprachliche Rede“ (Pfister, *Das Drama*, S. 150) durch die viel beachtete, abweichende Interpunktionspraxis zergliedert wird, stellt Streeruwitz in der siebten Szene die Redesequenz der Strotterin entgegen, die pathetisch und „dämonisch-großartig – dem Geist Maria Stuarts entsprechend“ (S. 139) vorgetragen werden soll. Die Überdeutlichkeit des stilistischen Bruchs ergibt sich unter anderem aus der Kontrastierung des überhöhten Stils der Pathos-Rhetorik und dem einfachen Redestil einerseits, sowie andererseits den syntaktischen Divergenzen, die sich aus der Gegenüberstellung der stilisierten Alltagssprache und einer metrisch gebundenen poetischen Sprache ergeben.

<sup>36</sup> Die Veränderung der Geräuschkulisse und der Lichteffekte zu Beginn der neunten Szene können einerseits als die Übertragung eines inneren Zustands (Nervosität der Frau Marenzi) auf die räumlich-atmosphärische Dimension interpretiert werden oder als die Ankündigung der Gewaltszene: „Geräusche und Licht verändern sich deutlich. Die Geräusche werden verhallt-bedrohlich. Ein überhelles Licht über dem hinteren Bahnsteig“ (S. 128). In der vierzehnten Szene sind Geräusch- und Lichteffekte multifunktional eingesetzt. Die von Frau Marenzi, D' Annuzio und dem Strandverkäufer im sentimental Ton vorgetragenen Erinnerungen werden durch die künstlichen und „comcartig aufgesetzt[en]“ (S. 148) Naturgeräusche verfremdet. Sie dienen als Pausensignale zwischen den Monologpassagen oder als scharfer Schnitt, der die Idylle „angenehm[er]“ (S. 150) Gemeinschaftlichkeit jäh abbricht: „Geräusche bedrohlich nah fahrender Züge. Frau Marenzi schaut dem Aufbruch der Männer verständnislos zu. Frau Marenzi steht allein auf dem vorderen Bahnsteig. Im



gebrochen. Die Verknüpfung der Szenen basiert auf dem Prinzip wiederkehrender Leitmotive, thematischer und situativer Äquivalenzen. Verhandelt werden im Stück Formen des Lebens und des Lebendigen in verschiedenen Stadien und Konstellationen, z.B. in der pränatalen und postnatalen Phase oder eingebunden in Alltagsroutinen und in Momente, deren meist plötzliches Eintreten oder Vorhandensein sich entweder der Kontrolle entzieht oder nicht vorhergesehen wurde. Zu solchen Kontingenzerfahrungen gehören der Zufall (ungeplante Schwangerschaft), der Unfall (Bahnunglück), Einbrüche (z.B. die Gewaltszenen), Abbrüche (des Lebens: der Selbstmord) oder Zusammenbrüche (aufgrund ehelichen Vertrauensbruchs). Das geformte, in Ordnung gebrachte Leben wird in Streeruwitz' Stück stets in Relation gesetzt zu Kontingenzerfahrungen und Momenten des Abbruchs, insbesondere in Form des Todes. Entsprechend des Untersuchungsgegenstands dieser Arbeit wird sich die folgende Stückanalyse auf den korporalen Aspekt der Relationierung und Verknüpfung von den oben angedeuteten szenisch präsentierten Lebensformen und Todeserfahrungen konzentrieren. Zudem werden in der anstehenden Analyse die korporalen Aspekte in ihrer Funktion als struktur- und organisationsbildendes Prinzip untersucht.

### **7.3.3. Staging Body: Die Unterwelt als semi-öffentlicher Raum**

Der primäre räumliche Kontext, in dem die Figuren auftreten, ist aufgespalten in eine Unter- und Oberwelt („irgendwo da oben“, S. 133; „Die Männer gehen rasch die Treppe hinauf“, S. 134). In der Unterwelt des Verkehrsnetzes lässt Streeruwitz die Frauen-Figuren in Rückblenden und Reflexionen ihre ehelichen und mütterlichen Erfahrungen entfalten. Die räumliche Dimension des Ehediskurses orientiert sich an den Hauptkoordinaten von körperlicher Präsenz und Absenz, die auch in dem Primärraum der Unterwelten aufrecht erhalten werden. Die Absenz der Männer im familialen Raum korrespondiert mit ihrer Abwesenheit („Die Männer. Jetzt sind sie einfach weg“, S. 134) in der durch die Gewaltausbrüche bedrohlich gewordenen U-Bahn-Station. Streeruwitz greift die geschlechtsspezifische Sphärenteilung der patriarchalen Ordnung auf, weist jedoch den Mythos des Familienbeschützers zurück. Somit wird auch der familiale Raum als Ort der Geborgenheit und solidarischer Gemeinschaftlichkeit in Frage gestellt. Die Abwesenheit der Männer, wenn Hilfe und Beistand nötig wären, wird im Text mehrfach thematisiert.<sup>37</sup> So wird

---

Schock“ (S. 151).

<sup>37</sup> Während der Wartezeit im U-Bahn-Schacht taucht regelmäßig die Frage nach dem Verbleiben der Männer auf: „Frau Fischer: Wo die Männer sind. / Frau Marenzi: Ja. Das dauert“ (S. 135). Nur einige Zeilen weiter steigt das Unbehagen: „Frau Fischer: (steht auf und beginnt nervös herumzulaufen.) Die bleiben aber schon lange weg. / Frau Marenzi: Aber die wollten nicht warten. Hier. Und der Tote. Die lassen uns doch einfach

allmählich über die Mehrfachthematisierung das Phänomen der Abwesenheit der Ehemänner als normaler Zustand etabliert: „Frau Fischer: Die Männer sind nicht da. Natürlich. / Frau Marenzi: So ist das doch immer“ (S. 142).

Der Familienraum wird in den Reden der Frauen-Figuren nicht in seiner räumlichen Konkretheit beschrieben, sondern als relationaler Raum konstituiert, in dem die Einsamkeit der Mutter und Ehefrau dominiert und das Beisammensein motiviert wird durch äußere Anlässe wie gemeinsame Mahlzeiten („Frau Marenzi: Wenn alle beim Abendessen sitzen. Dann. Ist es richtig. Aber dann. Nachher. Alles weg. Kein Grund mehr da. Keiner“, S. 138) oder Feste (Frau Marenzi: Aber. So. Zu Weihnachten. Wenn alle unter dem Baum. Beim Essen. Dann denke ich mir doch. Es ist alles richtig. So.“, S. 135). Zudem konstituiert sich der Familienraum über rollenspezifische Handlungsabläufe wie „Ordnungmachen“ (S. 152) oder das Zubereiten von Mahlzeiten.

Die strikte Trennung in eine weiblich konnotierte Privatsphäre und einen männlich besetzten öffentlichen Raum markiert Streeruwitz, indem sie die Figuren geschlechtergetrennten Räumen zuordnet: Die Frauen verlassen die Unterwelt der U-Bahn nicht, während sich die Männer auf die Suche nach anderen Transportmöglichkeiten in der Oberwelt begeben. Dabei torpediert die Autorin jedoch eine essenzialistisch begründete, sich auf angeblich angeborene geschlechtsspezifische Fähigkeiten berufende Legitimationslinie, indem die unverhältnismäßig lang anhaltende Suche der Männer scheitert. Die Unsichtbarkeit und die eingegrenzten oder verweigerten Partizipations- und Handlungsmöglichkeiten von Frauen im öffentlichen Raum werden im Stück vordergründig in der Warteposition der Frauen-Figuren in der unsichtbaren, unterirdischen Welt versinnbildlicht. Die Aufteilung der Texträume in Unter- und Oberwelt legt es nahe, die Unterwelt mit der häuslichen Sphäre und die Oberwelt mit der öffentlichen Sphäre zu analogisieren. Auch im Bild des unterirdischen, an der Oberfläche meist nicht sichtbaren und doch zum öffentlichen Netz gehörenden Transport wird die Zwitterposition der Frauen als Ein- und Ausgeschlossene in einer patriarchalen Ordnung aufgegriffen. Der Streeruwitzsche Kunstgriff der topografischen Verfremdung liegt darin, dass sie in einer semi-öffentlichen Sphäre den Diskurs der Ausgeschlossenen einschreibt, und zwar nicht an Orten der Repräsentation und der Sichtbarkeit, sondern an Orten transitorischer Offenheit und Schutzlosigkeit. Durch die Sichtbarmachung dieser verborgenen „Existenzweisen“ (Maihofer) im theatertextlichen Raum, der über weiblich markierte Perspektiven konstituiert wird, schreibt sich der Text in

---

hier“ (S. 136).

einen kulturellen Gedächtnisraum ein, um Erfahrungen von Marginalisierung und Ausschluss nicht dem Vergessen zu überlassen.<sup>38</sup>

Neben der Integration von geschlechtsspezifischen Merkmalen in die Raumkonstitution werden über die Erzeugung energetischer Zustände Trennlinien und Befindlichkeiten innerhalb der Geschlechterordnung aufgezeigt. Ferner wird über die Verteilung von Requisiten eine geschlechterstereotype Aufgabenaufteilung theatralisch reinszeniert.<sup>39</sup> Das Staging-Body-Konzept in „Sloane Square“ operiert im Wesentlichen über die Gewichtung energetischer Qualitäten, die sich über die konstanten und abrupten Wechsel zwischen Massenaufmarsch versus Einsamkeit bzw. Verlassen-Werden und Ruhe, Tranquillität, Passivität versus Hektik, Getriebenwerden, Toben und Unterwegssein angedeutet werden. In den Massenszenen wird die Auflösung der individuellen Körperkonturen durch die Verwendung der Personalpronomina im Plural realisiert. Die Verschmelzung von Körpern in Massenbewegungen wird im Text durch Depersonalisierung durchgeführt, die Streeruwitz über das Auslassen von genauen Figurenbeschreibungen und die Zuordnung von Taten oder Bewegungen einer einzigen Figur erreicht. Die textuelle Auflösung individueller Körperkonturen und die Verschmelzung in einen Massenkörper hat Auswirkungen auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten der Beobachtenden: Die Einzelpersonen sind nicht mehr erkennbar. Dies wird umso heikler, wenn das Toben der Gewaltmasse beispielsweise mit Mord endet, und die Zeugen den Täter nicht mehr identifizieren können. Die Unkenntlichkeit der Figuren wird allerdings auch durch die Geschwindigkeit der Gewalttaten oder des als Fluten beschriebenen Treibens der Fahrgäste verursacht. Hektisches Treiben und eruptive Gewaltausbrüche werden in „Sloane Square“ als Oberflächenphänomene in Szene gesetzt. Tiefenstrukturen und -dimensionen der Figuren werden nur in Momenten der Ruhe und Stille zugänglich. Diese Situationen, als Ankommen bei sich, führen die weiblichen Figuren in verdrängte Bereiche der Erinnerung an Schmerz, Kränkung, an die Erkenntnis über die eigene Belanglosigkeit. Das Ankommen entkleidet sie bis zur schwer erträglichen Einsamkeit und „Verlorenheit“ (S. 152), die dem Körper Lebenskraft raubt, ihn gewissermaßen einschläfert. Das dynamische Körpermodell wird vornehmlich mit den männlichen Figuren assoziiert. Der ästhetisierte hegemoniale Männlichkeitsentwurf richtet sich in „Sloane Square“ an

---

<sup>38</sup> Vgl. Franziska Schöbeler, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Tübingen 2006, insbesondere das Kapitel: „Erinnerungstheorien“, S. 195-230.

<sup>39</sup> Über den Besitz, die Benutzung und Wartung technischer Geräte seitens der männlichen Figuren wird ein mit Fortschrittlichkeit assoziierter Kompetenzbereich angedeutet, der den weiblichen Figuren entzogen wird. Koffer, Taschen, Medikamente, Haushaltsgeräte, Kleidung und Nahrung sind hingegen Requisiten, über die Streeruwitz die reproduktiven weiblichen Aufgaben im familialen Kontext anreißt.

Bezugsgrößen wie Definitionsmacht, Mobilität, Absenz und Ignoranz aus.

#### **7.3.4. Postinzidentale Rituale und Routine**

Schon die Eingangsszene des Stücks eröffnet einen Blick auf das komplexe Beziehungsgeflecht, anhand dessen Streeruwitz dem Leben zugehörige Kreisläufe und ihre Unterbrechungen zeigt.

Präsentiert wird „normales“ Leben in „träger“ Form (S. 125); geschildert wird die Situation wartender Fahrgäste. Zu einer normalen Lebensform gehören der Textstelle zufolge Handlungen und Ereignisse, die in einem regelmäßigen Rhythmus verrichtet werden oder in regelmäßigen Abständen stattfinden:

„Sie [die Fahrgäste; Anm. v. Verf.] warten ruhig und passiv. Es ist das tägliche, in ihren Lebenslauf eingebettete Warten zwischen den Bewegungen mit der Underground. Keiner spricht mit einem anderen“ (ebd.).

Der Aspekt der korporalen und technischen Mobilität in einem transitorischen Raum wird paradoxerweise in seiner tranquilisierten und passivierten Ausformung dargestellt. Das im Bewegungsvermögen und in Transiträumen enthaltene transformatorische Potenzial wird durch tägliche Wiederholung derselben Bewegungsrichtungen und -muster sowie durch die regelmäßige und mit demselben Ziel verbundene Präsenz in Durchgangsorten abgedämpft. Bewegung und Warten werden in der Eingangsszene zunächst als Phänomen der Einheitsmasse dargestellt, da der Zustand des Wartens, der Ruhe und Passivität in den Bemerkungen: „Die Menschen warten. [...] Sie warten ruhig und passiv“ (ebd.) generalisierenden Charakter erhält.

Die in der Zustandsbeschreibung der wartenden Masse anklingende alltägliche Monotonie der Pendler wird zweifach unterbrochen. Zunächst durch die Ankunft gehetzter und unsicherer ausländischer Touristen. Die Aufregung und Unsicherheit der Reisenden wird im Text vornehmlich in ihrer Korporalität ausgestellt:

„Die Touristen kommen die Treppen herunter, zögern auf der Brücke und gehen dann die letzten Stufen auf den vorderen Bahnsteig. Sie schleppen die Gepäckstücke. Atemlos. Gehetzt. Sie stellen die Gepäckstücke ab. Das Ehepaar Marenzi rechts. Das Ehepaar Fischer links. Clarissa setzt sich auf der Bühnenmitte auf ihre Reisetasche. Die anderen unschlüssig. Unsicher. Nervöse Blicke auf die Uhren“ (ebd.).

Im Gestus des Zögerns, das Streeruwitz mit dem routinierten Verhalten der Pendler kontrastiert, wird die Korrelation des unsicher sich verhaltenden Figurenkörpers zum unvertrauten Raum, der das Gefühl von Ungewissheit verstärkt, aufgezeigt. Hier fungiert das Warten nicht als Teil eines sich reibungslos abwickelnden alltäglichen Ablaufs, sondern als

ein den linearen Fortgang des bisherigen Handelns unterbrechendes Zeitloch. Der Abbruch einer sinnfälligen Korrelation zwischen eigener Handlung in Zeit und Raum versetzt die Figuren in einen gereizten Zustand. Mit „[n]ervöse[n] Blicke[n]“ (ebd.) auf die Uhr, den Beweis für die Messbarkeit der Zeit, versuchen die Touristen, die gewohnte Relation zwischen Ich, Zeit und Raum wiederherzustellen.

Die Ankunft der Fremden wird im Text von den anderen anscheinend nicht beachtet. Im Erscheinungsbild von Großstädten sind auch Touristen nur mehr ein vertrautes Element. Erst die Ankündigung einer anderen Veränderung, des Selbstmordes nämlich, versetzt die wartenden Fahrgäste in Bewegung:

„In Wellen fluten die Menschen durch die Durchlässe und über die Brücke und die Treppen weg. Unhastig. Ergeben. Die Aussage, die bedeutet, daß sich bei Victoria ein Selbstmörder unter eine Underground geworfen hat, ist nur zu bekannt“ (ebd.).

Die Tragik des Selbstmordes wird durch die anonyme Mitteilungsform einer Durchsage und die Deutung des Geschehens als Anlass für eine „considerable“ (ebd.) Verspätung entschärft.<sup>40</sup> Die Selbstmörder-Figur und der Akt selbst werden depersonalisiert, indem sie lediglich auf den Status eines Unfalls reduziert werden. Die Anonymisierung der Leiche verdeckt zudem die sozialen und politischen Implikationen des in dem die Stadt verbindenden Verkehrsnetz ausgeübten Selbsttötungsaktes. Diesem kann im Text der Stellenwert einer politischen Performanz beigemessen werden.

Nach der Durchsage setzt bei den Pendlern automatisch der für diesen besonderen Notfall antrainierte Habitus ein, den Streeruwitz allerdings karikiert. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass der Gang der Pendler/innen in seiner körperlichen und leiblichen Dimension angedeutet wird. Die unmittelbare körperliche Reaktion der Fahrgäste ist die Fortbewegung, deren leibliche Dimension sich in der Gangart offenbart.<sup>41</sup> Sie gehen „[u]nhastig. Ergeben“ (ebd.). Die Gangart scheint die Bewegungsroutine zu modifizieren. Der Körper der Figuren folgt einem in solchen Situationen einsetzenden Mechanismus, der Leib hingegen stellt im Gehen einen Bezug zum Geschehen her. Die im obigen Kontext verwendeten Adverbien sperren sich jedoch gegen eine eindeutige Interpretation. Die im Gehen demonstrierte Ergebenheit verweist einerseits auf Fügsamkeit, andererseits wird ein religiöser Habitus in

---

<sup>40</sup> Die Anonymisierung des Todes und seine Reduktion auf einen Verkehrsunfall verstärkt Streeruwitz dadurch, dass die Ansage im Text nicht explizit als Stimme markiert wird und die Mitteilung akustisch schwer verständlich ist. Der humane Anteil der Mitteilung, die Stimme, bleibt im Text unerkennbar. Die akustischen Störungen legen das Medium der Ansage, die Lautsprecheranlage, als technische Reproduktion einer entleiblichten, gefühlsfremden Menschenstimme offen.

<sup>41</sup> Die Definition des Leibes, wie sie in dieser Arbeit durchgängig genutzt wird, führt unter anderem auf Merleau-Ponty zurück, für den sich der Leib über den „Gebrauch“ und durch die im Körper erkennbare Haltung zeigt. Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 224.

ironischer Brechung zitiert. Ohne in Panik auszubrechen oder nachdenklich zu werden, fügen sich die Pendler/innen dem Schicksal. In dieser Lesart könnte die hier skizzierte Menschenmasse auch mit einer ergebenen, gefügigen Herde assoziiert werden. Der Gestus der Ergebenheit kann jedoch auch als die Verkörperung einer anderen Haltung interpretiert werden. Als Ausdruck von Gleichgültigkeit kann der Gestus von der Hinnahme tödlicher Gewalt als einem unabwendbaren, schicksalhaften Ereignis zeugen.

Mit dem Leichenkörper wird eines der zentralen Leitmotive des Stücks eingeführt. Die Leiche, der leiblose Körper, fungiert als inter- und intraszenisches Verknüpfungselement und Bezugsgröße.<sup>42</sup> Den leblosen (Puppen)-Körper setzt Streeruwitz ferner als Gliederungsprinzip ein, da seine Präsenz als Anlass für Szenenwechsel- oder Situationsveränderungen funktionalisiert wird. Des Weiteren werden über den Leichnam Konfigurationswechsel und Konstellationsverschiebungen herbeigeführt. Die in der Anfangsszene erwähnte Leiche verringert beispielsweise durch die Fluchtbewegung der Pendler den Umfang der präsenten Figuren und markiert gleichzeitig den Übergang zur nächsten Szene. Die infolge der Gewaltausbrüche hinterlassenen Leichenkörper bilden das Bindeglied zu den nächsten Szenen. Innerszenisch sind sie ein spannungssteigerndes Moment, da der Todeseintritt im Text von den zufälligen Passanten nicht reaktionslos hingenommen wird. Der Todeseintritt muss zuerst noch von den anwesenden Figuren bestätigt werden. Der Vergewisserungsakt im Todesfall setzt einerseits die Unterscheidbarkeit zwischen Totem und Lebendigem voraus, andererseits verweisen Fragen zu den Todesarten zurück auf die möglichen Lebensarten. Vor dem Hintergrund dieses Fragenkomplexes über Lebendigkeit und Totsein, Todesarten und Lebensweisen breitet Streeruwitz in ihrem Stück „Sloane Square“ ein diskursives Netz aus, in dem Topoi der Schwangerschaft, Elternschaft und Ehe miteinander verwoben werden. Auf dieser Verzahnung von Leichenkörper, geordneten Lebensformen und irritanten Einbrüchen

---

<sup>42</sup> Die Präsenz von Leichen motiviert zu einer ambivalenten Fluchtbewegung. Nach dem Gewaltausbruch in der fünften Szene stellt der Leichenkörper das Bindeglied zwischen der Gewaltszene und der darauf folgenden Szene dar. Innerszenisch eröffnet der Leichnam einen Handlungs- und Verhandlungsraum, in dem sich zum Teil konfligierende Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster konstituieren. Solange der Todeseintritt nicht bestätigt werden kann, ist der liegende Körper weder lebendig noch tot. Die Lebenszeichen wie Atem oder Herzschlag können bei einem scheinbar Toten nur durch unmittelbaren Kontakt, über taktiles Empfinden, festgestellt werden. Michaels Haltung, sich um den Toten zu kümmern („Man muss doch. Wenigstens nachsehen. Muß man doch. Er kann ja. [...] Und der Tote. Man muß es doch jemandem sagen. Melden. Man kann ihn doch nicht einfach liegenlassen. So“, S. 130 und S.133), wird von den anderen abgewehrt, dennoch scheint die Fluchtreaktion nur vor dem Hintergrund eines tatsächlichen und nicht eines scheinbaren Todes gerechtfertigt werden zu können. Die Vergewisserung des Todes wird nicht im direkten Kontakt, sondern im Akt der Selbstüberzeugung ausgeführt: „Frau Fischer: Ich gehe. Ich will nach Hause. Wenn man nichts mehr machen kann. Ohnehin. Herr Fischer: Versucht haben wir es. Mehr kann man nicht. Tun. [...] Machen können wir ja ohnehin nichts. Er ist ja tot. Oder?“ (S. 133). Den Totenkörper setzt Streeruwitz zudem als Verknüpfungselement zwischen der binnenfiktionalen und der metafikcionalen Ebene ein. So ist es die Strotterin, die sich der Leichen auf der U-Bahnstation annimmt, sie zerstückelt und in Müllsäcke packt.

liegt der Fokus der nächsten Texteinheit.

### **7.3.5. Pränatale Koinzidenz und Prognostik**

Im folgenden Abschnitt wird das Motiv des ungeborenen und ungeplanten Lebens, das sich als Zufallsereignis ergeben hat, im thematischen Spannungsfeld von Schwangerschaft, Elternschaft und Ehe untersucht. Zunächst wird jedoch der im Text angedeutete Zusammenhang zwischen pränataler Lebensform, eines suizidalen Aktes und einer Mordtat näher beleuchtet.

#### ***Der Schwangerschaftsdiskurs***

Der Zusammenhang zwischen (Selbst-)Mord und einem ungeborenen Lebewesen ist allein dadurch naheliegend, dass der Thematisierung von Schwangerschaft in der VI. Szene ein Suizid (Szene I) und ein Mord (Szene V) vorausgehen. Angesichts der hohen Konzentration von misanthropischen Stimmungsbildern im Stück scheint die Legitimationsbasis für die Entstehung neuen Lebens sehr schmal zu sein. Um die schwangere Clarissa, die ihrem Namen entsprechend Klärung sucht in einer für sie noch unentschiedenen Situation, spannt Streeruwitz ein dichtes Fangnetz des Todes. Aufgerufen werden dabei um Gewalt und Mord kreisende Motiv- und Bildkomplexe der gesamten westlichen Kulturtradition, wie dies schon ausführlich und überzeugend in einigen Studien dargelegt wurde.<sup>43</sup> Auftritt im Trauerzug „opernhaf-pathetisch“ (Szene VI, S. 129) dahingleitender „schwarzer Frauen“ oder der „Männer im Nadelstreif“ (Szene XIV, S. 151) sowie die Zerstückelungsaktion der überwiegend stummen Strotterin bekräftigen die von Frau Marenzi geführte Argumentationslinie zugunsten eines Schwangerschaftsabbruchs.

Im Gesamttext ist die Figur der Schwangeren als ein retardierendes Moment eingebaut, das sich durch Clarissas fast bewegungslosen Zustand belegen lässt. Die Informationsvergabe über Clarissas Zustand verläuft mehrheitlich über den Nebentext, im geringeren Maße in Form von autodeskriptiven Aussagen. In den Regieanweisungen wird die Schwangerschaft szenisch als vornehmlich körperliches Verhalten dargestellt. Meist „kauert“ Clarissa „auf ihrer Reisetasche, den Kopf auf den Knien“ (S. 126). „Sie ist taumelig und muss sich festhalten“ (S. 145). Den eigenen Zustand beschreibt sie folgendermaßen: „Ich kann nicht. Mir ist so. Mir ist einfach elend. Ich kann nicht. Ich schaffe das nicht“ (S. 132). Mit der Fokussierung auf die für die Schwangerschaft spezifische körperliche Eigengesetzlichkeit, die

<sup>43</sup> Hempel, Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk, S. 183-195; Poschmann, Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 157f.; Schößler, Augen-Blicke, S. 115-127.

sich als Übelkeit manifestiert, konterkariert Streeruwitz die Idealisierung der Verbindung zwischen Mutter und Kind, die starke körperliche Beanspruchung ausspart.

Die Ambivalenzen der Schwangerschaft werden zudem über die Repliken der anderen Figuren in einem höchst kontrovers gestalteten Schwangerschaftsdiskurs aufgefächert, in den Streeruwitz im Wesentlichen drei Positionen hinsichtlich der Geburt eines ungewollten Kindes einmontiert. Eindeutige und je entgegengesetzte Positionen vertreten Frau Marenzi und Herr Marenzi, der sich für die Geburt des Kindes ausspricht: „Man bekommt Kinder. Ganz einfach. Und dann sind sie da. So war das immer und so wird es immer bleiben. Ich weiß überhaupt nicht, wo das Problem sein soll. [...] Wenn man mit dem Überlegen beginnt, dann wird es eben keine Kinder mehr geben. Dann kommen eben keine Kinder mehr auf die Welt“ (S. 161). In der Unentschiedenheit der anderen Figuren werden die mit einer ungewollten Schwangerschaft verbundenen Ambivalenzen offengelegt. Textuell löst Streeruwitz die Pluralisierung von Positionen durch eine offene Perspektivenstruktur, in der einheitliche Konvergenzlinien nicht auszumachen sind.

Das Phänomen der Schwangerschaft wird zunächst als eine starke Körperreaktion dargestellt, die wegen ihrer Deutlichkeit auch von den anderen Figuren wahrgenommen werden muss. Das Schwangerschaftsverhalten wird als krankheitsähnlicher Zustand („Herr Fischer: Ist sie krank?“, S. 131) oder als mangelnde Selbstbeherrschung bewertet („Frau Marenzi: „Na. So schrecklich ist das auch nicht. Das haben alle überstanden. Schließlich. Reiß dich zusammen. Ganz einfach“, S. 132; „Die Stiegen wird sie schon hinaufkommen. Das haben wir alle geschafft“, ebd.). Über den Topos der ungewollten und nicht geplanten Schwangerschaft als einem Sinnbild für das sich zufällig ereignende Leben, inszeniert Streeruwitz eine Familiensituation, in der die Entstehung des neuen Lebens angesichts der ungünstigen Konditionen und negativen Erfahrungen erst gerechtfertigt werden muss. Die Annahme der werdenden Mutter, die baldige Geburt eines Kindes, würde positive Emotionen freisetzen („Ich dachte. Eigentlich dachte ich, daß man sich freut. In so einem Fall. Und sonst nichts“, S. 162), erweist sich als Trugschluss: „Kannst du [gemeint ist Frau Marenzi; Anm. v. Verf.] bitte aufhören. Es ist nichts in Ordnung. Kein Mensch freut sich auf dieses Kind. [...] (Sie legt den Kopf wieder auf die Knie und bleibt so.) Nichts ist in Ordnung. Nichts“ (S. 136). Die vernunft- und erfahrungsgeleiteten Argumente sowie die negative Prognostik für das noch ungeborene Leben, die Frau Marenzi beharrlich in die Diskussion einbringt, scheinen für Clarissa jeglicher Überzeugungskraft zu entbehren. Die Unreife der werdenden Eltern, das unbeendete Studium, die ungeklärte Wohnungssituation, die finanzielle Unsicherheit sind



Fakten, aus denen sich Frau Marenzis Skepsis speist. Für den Entwurf eines künftigen Horror-Szenarios werden des Weiteren ökologische Katastrophen und die in Rückblenden gezogene Negativbilanz des eigenen Lebens bemüht:

„Das geht doch nicht. Das kann nicht gutgehen. Es wird gestritten. Und dann wird geschieden. Und was hat das Kind davon. Und sie? Niemand hat etwas davon. [...] Die Atomkraftwerke. Die gibt es doch noch. Oder? Und die Natur. Das Kind kann vielleicht nicht einmal mehr auf einer Wiese. Kann man das einem Kind antun?“ (S. 138).

Der Versuch, eine negative Entwicklung abzuwenden, würde zugleich auch eine positive Entwicklung verhindern, der die Kontingenz des eigenen Lebens illustrieren könnte. Im Spannungsfeld des eigenen körperlichen Empfindens, der Erwartungen und Kommentare der anderen und der Unbegründbarkeit des Daseins versucht Clarissa, sich Klarheit zu verschaffen. Dass Streeruwitz einen Schwangerschaftsdiskurs gestaltet, in dem tabuisierte Fragen und negativ konnotierte Haltungen hinsichtlich der Mutterschaft, wie z.B. Kinderhass, Tötungsphantasien, Rachegefühle, Schwangerschaftsabbruch, wurde in der Fachliteratur schon mehrfach thematisiert. Den Körper der Schwangeren allein als einen „Kampfplatz der Möglichkeiten weiblicher Lebensgestaltung“<sup>44</sup> zu interpretieren, übersieht jedoch die im Text angelegten Feinheiten, die Streeruwitz in die wortkarge Clarissa-Figur eingearbeitet hat.

Clarissas deutliches Körperverhalten signalisiert mehr nur als Übelkeit. In der zusammengekauerten Haltung und mit ihrem gesenkten Haupt verschließt sich Clarissa geradezu den diskursiven Eingriffen der Außenwelt. Sie verschließt den Körper und wendet den Blick ab; den Zugang zur Außenwelt eröffnet sie sich über den Hörsinn. Die Körperhaltung ist irreführend, da sie Clarissas Wachsamkeit nicht verrät. Clarissas präzise Wahrnehmung kommt zum Ausdruck, als sie die Harmonie vortäuschenden Beschwichtigungsformel von Frau Marenzi durchkreuzt: „Frau Marenzi: Nein. Nein. Da haben sie wirklich recht. Man muß zufrieden sein. Nicht wahr. Wenn alles in Ordnung ist. / Clarissa (setzt sich auf. Ruhig): Kannst du bitte aufhören. [...] Wenn ich nur daran denke, wie du gestern geredet hast. Beim Abendessen. Hör doch auf. Es interessiert ohnehin niemanden (Sie legt den Kopf wieder auf die Knie und bleibt so.) Nichts ist in Ordnung. Nichts“ (S. 136). Die Unterbrechung des Schweigens, im Aufrichten auch körperlich vollzogen, und die einsetzenden Worte belegen auch an anderen Textstellen, mit welcher Konzentration und Genauigkeit Clarissa die Äußerungen verfolgt. Es geht schließlich um die Entscheidung, Leben zu gewähren oder abubrechen, die am eigenen Körper ausgetragen werden muss. Der Verlass auf die eigenen Sinne und die Schärfung des Gehörs zeigen sich dabei behilflich,

---

<sup>44</sup> Hempel, Marlene Streeruwitz - Gewalt und Humor im dramatischen Werk, S. 122.

ehrliches von unehrlichem Reden zu unterscheiden. Der verschlossene Körper wehrt unnötige Ablenkungen ab, um die Hörfähigkeit zu intensivieren. Auf die geringsten Veränderungen in den Aussagen reagiert Clarissa seismographisch.<sup>45</sup> Als eine Kernfrage kristallisiert sich für Clarissa, der potenziellen werdenden Mutter, die emotionale Einstellung ihres Umfeldes gegenüber dem Ungeborenen heraus. An dem sich verschließenden Körper der Schwangeren, wie ihn Streeruwitz in der Clarissa-Figur skizziert hat, prallen sämtliche Diskurse über Gesundheit und Familienplanung ab. Die zweite Frage, die Clarissa in den Mittelpunkt rückt, ist die Frage nach der Freude auf das erwartete Kind, „[u]nd sonst Nichts.“ (S. 162). Der Streeruwitzsche ästhetisierte Schwangerschaftsdiskurs erweist sich als ein spannungsreiches und komplexes relationales und multiperspektivisches Gemenge, in dem der Aspekt des Unwillkommenen von zentraler Bedeutung ist. Mit der Denkfigur des unwillkommenen Kindes wird auf der Ebene des Plots der offene Schluss des Stücks mit der ersten Szene zusammen geschaltet, in der das weggeworfene, anscheinend nicht mehr lebenswerte Leben auf den Gleisen des Verkehrsnetzes endet.

### ***Halbierte Elternschaften und abstinente Eheleben***

Um den Schwangerschaftsdiskurs gruppiert, konzipiert Streeruwitz in ihrem Stück drei Modelle von Elternschaft, die sich in unterschiedlichen Konstellationen herausbilden.

Über die spärlichen und meist disparaten Aussagen der Figuren zu Elternschaft entwirft Streeruwitz zum familialen Harmoniediskurs kontrapunktisch verlaufende Eltern-Kind-Beziehungen. Am Beispiel der Familie Fischer skizziert Streeruwitz ein Ehemodell ohne eigene Kinder. Die angeheirateten Kinder können nicht als Substitut oder Trost für die unverwirklichte leibliche Mutterschaft funktionalisiert werden. Mit dem Phänomen der Kinderlosigkeit implodiert der Begriff des traditionell geprägten familialen Zuhauses als Ort der Harmonie. Das Familienheim als defizitärer Raum wird zum gemiedenen Ort. Die durch die Kinderlosigkeit entfallende Bindekraft des Häuslichen erweitert das Spektrum an Bewegungsoptionen wie das Reisen: „Frau Fischer: Ich bleibe am liebsten weg. Ich liebe das Wegsein. In der Welt herumfahren. Ich könnte immer reisen“ (S. 129). Das häusliche Vakuum und die Berufsmonotonie können in ihrer Wirkung durch die ständigen Ortswechsel und den

---

<sup>45</sup> Als Michael erläutert, über die Zukunft des Ungeborenen würden er und Clarissa gemeinsam entscheiden, wird Clarissa hellhörig: „(erstaunt, von ihm los): Aber. Michael. Du hast gesagt, daß du es willst. [...] Michael: Ich will es ohnehin. Ich habe auch nie etwas anderes gesagt. Aber überlegen darf man sich doch etwas. Oder? Clarissa geht weiter weg“ (S. 161). Mit dem Entzug ihrer körperlichen Nähe schafft sie sich den nötigen Abstand, um das eigene Wahrnehmen und Reflektieren nicht einzuengen. Auch auf die Fürsorge von Frau Marenzi, die in Überfütterungsversuchen gipfeln, reagiert Clarissa abweisend: „(sehr heftig): Ich will nie wieder etwas essen. In meinem ganzen Leben will ich nie wieder etwas essen“, S. 158.

darin enthaltenden Unterhaltungswert depotenziert werden. Mit dem unverheirateten Paar werdender Eltern (Clarissa und Michael) wird der Anbruch eines neuen Elternkonzeptes angekündigt, das mit Badinter eine „doppelte Elternschaft“<sup>46</sup> genannt werden könnte.<sup>47</sup> Das Augenmerk wird in der folgenden Auslegung auf dem dritten Modell liegen, das an der Familie Marenzi vorgeführt wird.

Dieses Modell von Elternschaft wird aus der Perspektive der Mutter erhellt. Mit der Stiltechnik der nicht vollendeten, inhaltsamen Sätze werden elliptische Erzählstile erzeugt, die Amnesie oder Beschädigung signalisieren können. Werden die Beobachtungen und Beschreibungen der Figur von Frau Marenzi gebündelt, so ist die Elternschaft in zwei voneinander losgelöste Entitäten, und zwar Mutterschaft und Vaterschaft, aufgeteilt. Die Beschreibung von Vaterschaft ist im Stück perspektivisch gebrochen, da ihr die Beobachtungen der Ehefrau und Mutter zugrunde liegen. In Frau Marenzis Reminiszenzen werden drei Komponenten besonders hervorgehoben: die angebliche Untreue, das Desinteresse und die Absenz der Vater- und Ehemann-Figur. Das Desinteresse während der Schwangerschaft

(„Um mich hat sich nie jemand gekümmert. Da ist einem dann auch nicht schlecht. Wenn es niemandem auffällt. [...] Um mich hast Du Dich nie so. Gesorgt hast du dich [gemeint ist Herr Marenzi; Anm. v. Verf.] nie um mich“, S. 133)

setzt sich nach der Geburt fort („Der Leopold hat sich nicht einmal um uns gekümmert“, S. 154). Ob sie dem genannten Grund für die häufige Abwesenheit geglaubt hat, bleibt ungewiss: „Gesagt hat er, er arbeitet“ (ebd.). Auffällig in den Streeruwitzschen Mutterschaftsdiskursen ist die Akzentuierung eines disproportionalen Verhältnisses zwischen negativen und positiven Erfahrungen, bei denen der Negativanteil überwiegt.<sup>48</sup> Den Mutterschaftsdiskurs konzipiert Streeruwitz als einen Effekt miteinander verzahnter Relationen und Ereignisse. So stehen das eheliche „Unglück“ (S. 155) und die Kindsmordphantasien von Frau Marenzi in einem engen Zusammenhang. Als Schlüsselmoment des Unglücks wird der Verdacht auf Betrug markiert:

---

<sup>46</sup> Elisabeth Badinter, *Die Identität des Mannes*, München 1993, S. 220.

<sup>47</sup> Allerdings wird der Vorsatz einer gemeinsamen Kindererziehung im Stück nur vom werdenden Vater mit Emphase vorgetragen: „Wir werden alles gemeinsam machen. Das können doch alle. Alle Menschen können das. Kinder auf die Welt bringen und großziehen“, S. 162.

<sup>48</sup> Eine nicht genauer definierte Freude („Frau Marenzi: Wenn es da ist. Dann vergißt man doch alles. Das ist doch schon. Eine Freude ist das dann“, S. 135) und eine Daseinsberechtigung („Ohne die Kinder. Ich meine. Das weiß man doch wenigstens. Wozu. Man lebt“, ebd.) werden als die positiven Manifestation von Mutterschaft eingestuft. Freiheitseinschränkung und der Verzicht auf eine außerfamiliäre Selbstverwirklichung („Frau Marenzi: Aber wirklich leben. Das habe ich doch nie können. Wegen der Kinder. Immer die Kinder. Und ob das alles so wichtig war. Wahrscheinlich hätte ich alles anders machen sollen“, S. 154) sind die mit der Mutterschaft verbundenen und negativ konnotierten Limitationen. Hinzu kommt die Enttäuschung durch die fehlende Unterstützung der Männer: „Frau Fischer: Die Männer sind nicht da. / Frau Marenzi: So ist das doch immer“, S. 142.

„Ich habe es ja gleich gemerkt. Dann. Bei der Taufe von dem Michael. Daß der Leopold und meine Schwester. Irgendwie haben die sich immer schon. [...] Man sieht es dann gleich. Finde ich. Wenn zwei. Mit einem Blick kann man es sehen“ (S. 154).

Der Wahrheitsgehalt des vermuteten Liebesverhältnisses wird nie bestätigt:

„Vielleicht hätte es mir gutgetan. Es zu wissen. So. Habe ich es ja nur. Geahnt. Vermutet. Genau weiß ich es ja bis heute nicht. Und fragen hätte ich mich nie getraut. Wissen wollte ich es auch nicht“ (S. 154).

Die Wirkung dieser durch das Sehen erzeugten Ahnung ist folgenreich und nachhaltig. Zum einen wird das Erinnerungsvermögen konzentrisch um dieses Ereignis strukturiert, zum anderen löst der unbestätigte Verdacht eine Verzweiflung aus, die in Kindes- und Selbstmordphantasien ihren Höhepunkt findet:

„Und irgendwie war alles auf einmal verschwunden. Zusammengebrochen und verschwunden. Es war so ein Gefühl. Zusammengeballt im Bauch. Zuerst die Kinder. Und dann mich. Einfach so. Weil es plötzlich so gleichgültig war. [...] Und ob man da ist. Oder nicht. Völlig belanglos. Und die Kinder. Man kann sie doch nicht zurücklassen. [...] Aber es hilft nicht. Währenddessen funktioniert alles weiter. Sogar man selbst. [...] Ein Unglück ist gewesen. An das kann ich mich erinnern. Und dann ist alles normal geworden. Irgendwie. Und seither kann ich mich an nichts mehr erinnern. – So. jetzt ist aber alles in Ordnung“ (S. 154f.).<sup>49</sup>

Die Welt, zumindest hinsichtlich ihrer evidenten Aspekte, kann mit Hilfe des Sehens erfasst werden. Evident an der obigen Verdacht-Szene, wie sie von Frau Marenzi narrativ sehr vage vermittelt wird, ist lediglich die Anwesenheit Leopolds und seiner Schwägerin bei der Taufe Michaels. Der Blick von Frau Marenzi transzendiert den bloßen Evidenzwert des Gesehenen, indem die Betrachterin die Seheinheiten zueinander in Beziehung setzt. Das Relationierungsprinzip wird im Text jedoch nicht beschrieben. In der hier vorgeschlagenen Leseart wird die unpräzise dargestellte Relation zwischen Leopold und seiner Schwägerin vor dem Hintergrund der ebenfalls sehr karg beschriebenen Beziehung zwischen ihm und seiner Frau Maria beleuchtet. Formal betrachtet, sind Frau und Herr Marenzi ehelich liiert. Hinweise dafür bieten beispielsweise einige Gemeinsamkeiten wie der Nachname oder der Sohn. Das ignorante Verhalten des Ehemannes wird über die Perspektive der Frau konstituiert.

<sup>49</sup> In Abwesenheit der anderen Figuren wird der Zusammenhang zwischen Frau Marenzis Zustand der Abgestorbenheit und Ereignissen aus der Vergangenheit in einem monologischen Dialog, den Frau Marenzi mit der Strotterin führt (Szene XVI), hergestellt. Die Erzählung verläuft parallel zum Zerlegen der Puppenleichen. Die gestisch-mimischen Reaktionen und das Murmeln der Strotterin sollen den Eindruck freundschaftlicher Intimität erwecken: „Beide Frauen setzten sich und beginnen mit dem Zerlegen der Puppen. Beide ziehen Riesenscheren unter ihren Jacken hervor. Frau Marenzi schaut, wie die Strotterin beim Zerlegen vorgeht, und macht es dann nach. Es könnte sich um einen Besuch handeln, bei dem die Hausfrau beim Erbsenauspulen angetroffen wurde und die Besucherin nun dabei mithilft. Frau Marenzi redet plaudernd vor sich hin. Die Strotterin murmelt immer wieder ihre Zustimmung, ihr Erstaunen, ihre Abscheu, nickt Einverständnis, deutet, in welche Plastiksäcke die einzelnen Leichen/Puppenteile gehören, reagiert also, spricht aber nicht. Traute Stimmung“ (S. 153). Die Regieanweisungen sind dem Monolog vorgelagert, so dass der Redefluss von Frau Marenzi nicht durch Beschreibungen der gestischen Untermalung des Gesagten unterbrochen werden.

Unzufriedenheit und Enttäuschung vermittelt Frau Marenzi ihrem Mann als Vorwurf, der seinerseits wiederum als Friedensstörung wahrgenommen wird:

„Herr Marenzi: Muß denn immer gleich Unfrieden sein. Was ist denn los mit dir. [...] Was ist jetzt wieder. Was für ein Vorwurf. Was für ein Vorwurf kommt jetzt wieder. Ich verstehe das nicht mehr“ (S. 160).

Ignoranz und Abwesenheit als die dominanten Verhaltensweisen eines ehelichen Beziehungsmodells verweisen auf der sozialen Makroebene auf die paradoxe Stellung der Frau in der patriarchalen Ordnung. Die Heirat symbolisiert zwar die Aufnahme oder einen Einschluss in das System. Dies erweist sich jedoch in der konkreten Familiensituation, wie sie in Streeruwitz' Stück anhand des Marenzi-Ehepaars vorgeführt wird, infolge der Ignoranz des Ehemannes als sehr zwiespältig. Bei der figurenbezogenen Thematisierung des Eheverhältnisses gewinnen die domestizierenden Aspekte der Beziehung gegenüber dem Liebesdiskurs, der Sinnlichkeit und körperliches Begehren einschließen würde, eindeutig an Gewicht. Die Ausblendung des ehelichen Liebesdiskurses lässt eine Entsexualisierung der Ehefrau vermuten.<sup>50</sup> Von diesen Vorinformationen ausgehend, soll erneut der Frage nach dem Gehalt der Verdacht-Szene nachgegangen werden. Wird das mit der Gleichgültigkeit verbundene Ausbleiben körperlicher Nähe als Signal für einen Verlust von Anziehungskraft und Zuneigung gedeutet, so kann in dieser Vergleichsrelation jede Form von Annäherung und Zuwendung auch als Indiz für körperliches Begehren aufgefasst werden. Die Zuneigung ihres Mannes einer anderen Frau gegenüber korreliert bei Frau Marenzi offensichtlich mit dem erfahrenen Liebesentzug. Dieses Wahrnehmungsmuster wiederholt sich übrigens im Text auch in Bezug auf die Clarissa-Figur. Sobald Herr Marenzi Clarissa gegenüber Fürsorge oder Verständnis signalisiert, schließt Frau Marenzi diese Aufmerksamkeitsakte mit dem ihr entgegengebrachten Desinteresse kurz: „Um mich hast du dich nie so. Gesorgt hast du dich nie um mich. [...] Leopold. Laß das. Sie kann doch selbst“ (S. 133).

Im weiteren Textverlauf der Verdacht-Szene werden ebenfalls die im Sehereignis ausgelösten leiblichen Empfindungen erwähnt:

---

<sup>50</sup> Eine Textstelle, an der die Abwehr des Körperkontaktes verdeutlicht werden kann, ist die Ankunft der Männer nach der offensichtlich vergeblichen Suche nach alternativen Transportmöglichkeiten. Die Zuwendung der Frauen wird körperlich durch ein Entgegenkommen ausgedrückt, wogegen das Begrüßungsverhalten der Männer eher von Gleichgültigkeit zeugt: „Die älteren Männer kommen die Treppe hinab. Die Frauen gehen ihnen entgegen. Flüchtige, belanglose Begrüßung. Sie gehen nebeneinander jeweils zu ihren Gepäckstücken“ (S. 158). Die andere und für die hiesige Analyse relevantere Begebenheit ist das aus einer gewissen zeitlichen Distanz erinnerte Taufereignis. Die Abstinenz des körperlichen Begehrens wird in der erwähnten Verdacht-Szene nicht ohne ironische Akzentuierung religiös grundiert, da sich das Taufereignis, als die Eingliederung des Sohnes in die christliche Tradition, mit dem Untreue-Verdacht zeitlich überschneidet. Mit der vermuteten Verlagerung des ehemännlichen Verlangens von der Ehefrau auf eine andere Frau vollzieht sich womöglich durch die Anspielung an die Gottesmutter-Ikone auch eine Deerotisierung der Mutter des Täuflings, die sich einem Keuschheitsgebot nähert.

„Da war so ein Gefühl. Zusammengeballt im Bauch. Zuerst die Kinder. Und dann mich. Einfach so. Weil es plötzlich so gleichgültig war. So. Als ob es nichts mehr anzugreifen gegeben“ (S. 154).

Die genauere Definition und Benennung des Gefühls bleibt aus, jedoch wird die Empfindung körperlich, und zwar im Bauchbereich, verortet. Entscheidend ist jedoch nicht die Präzisierung des Affekts, sondern der Stellenwert, der ihm bei der Wissenskonstitution und Erkenntnisgewinnung zukommt. Somit verdeutlicht diese Szene auf exemplarische Weise die Verschränkung von Intelligibilität, Sensibilität und Korporalität, wie sie auch von Merleau-Ponty ausformuliert wird. Die Intensität der wahrgenommenen Empfindung ist erkennbar anhand der einsetzenden Mordphantasien, die aus der Erkenntnis der eigenen Belanglosigkeit hervorgegangen ist („Und ob man da ist. Oder nicht. Völlig belanglos“, S. 154). Angesichts dieser Erkenntnis scheint das Aufdecken der angeblichen ehelichen Untreue hinfällig geworden zu sein, da es die Grundsituation nicht wesentlich verändert. Der Mordgedanke angesichts des Wissens um die eigene Belanglosigkeit erscheint als „die einzige Möglichkeit“ (ebd.), die durch die Entscheidung des Ignorierens („Währenddessen funktioniert alles weiter. Sogar man selbst“, S. 155) zunächst nicht verwirklicht wird. Das Weiterfunktionieren verdeutlicht mithin das explosive Verhältnis zwischen einer intensiven leiblichen Empfindung, eines penetranten, schwer kontrollierbaren Gedankens und Verlangens („Es war. Grauenhaft. Ununterbrochen nur der Gedanke daran. Wie ich es. [...] Ich weiß es noch ganz genau“, ebd.) mit dem tatsächlich erfolgten Handeln. Die Dauer von Mordgedanken und des korrelierenden Affektzustands wird nicht näher bestimmt: „Spüren kann ich es nicht mehr. Das nicht mehr. Das nicht. Das ist ganz verschwunden. Dieses Gefühl. Aber damals. Da war es ganz stark. Damals wollte ich es einfach“ (S. 154). Jedoch wird das Wissen mit altersbedingter Erfahren- bzw. Unerfahrenheit fusioniert: „Und das alles war nur, weil wir zu jung waren“ (S. 161).

Das erworbene und mit den anderen nicht geteilte Wissen, die weiter wirksamen und nicht mitgeteilten Verletzungen und Empfindungen sind für die Ordnung eine geheime Gefahr. Der Zeitpunkt des Zusammenbruchs oder Gewaltausbruchs ist ungewiss. Dies verdeutlichen die im Stück anscheinend unmotiviert eingestreuten Morddelikte. Synonym zum Weiterfunktionieren stehen im Text „geläufige Alltagshandlungen“ wie „das Ordnungmachen“ (S. 152), die „zur Befreiung wenigstens der Hände aus der Verzweiflung und der Verlorenheit der Frau in der Fremde“ (S. 152) werden. Die Eingliederung der Hände in die Alltagsroutine verhindert ihre Verwicklung in eine Mordtat, die im Einklang mit den bisherigen Auslegungen als Affekt-Handlung gedeutet werden kann. Der Körper führt

Alltagshandlungen ordnungsgemäß aus, den Eindruck von Normalität erweckend, doch der Leib, als verkörperter Sinn oder auch Un-Sinn des Seins, bündelt und vermittelt zugleich mehrere Aspekte seines komplexen Weltbezugs. Frau Marenzis Weltbezug ist auf Angst gegründet, äußerlich sichtbar als Nervosität oder beständige Unruhe:

„Mein Arzt sagt natürlich immer: 'Frau Marenzi. Ruhig. Nehmen Sie alles in Ruhe. Ganz ruhig. Und essen sie kein Fett.' Sagt der Arzt. Aber was soll man tun. Wenn das Herz so. Schlägt. Und diese Angst. Wie soll man da ruhig bleiben“ (S. 134).

Der nervöse und von Angst bestimmte Leib durchlöchert den Anschein von Alltagsnormalität. Die Geläufigkeit von Handlungen kippt durch den Anstrich von Nervosität oder Hysterie ins Enigmatische. Für die Außenstehenden ist die Anspannung, unter der die Routine verübt wird, nicht deutlich:

„Herr Marenzi: Ist Ihre Frau auch immer so nervös. Daß sie zu spät kommt. Den Flieger versäumt. / Herr Fischer: Nein. Meine Frau ist nie nervös. Aber für uns ist das. Routine. Das gibt sich. / Michael: Die Mama hat immer Angst, daß ihr etwas davonfährt. – Dabei ist sie noch nie zu spät gekommen“ (S. 128).

Die Wahrnehmung des Sohnes hinsichtlich der Pünktlichkeit der Mutter erfährt eine ironische Wendung durch die Einschätzung der Mutter, das Leben wegen der Kinder versäumt zu haben:

„Der Bub versäumt alles. So war es schon bei uns. Kannst du dich [gemeint ist die Strotterin; Anm. v. Verf.] erinnern. Keiner hat etwas gehabt. Aber ein Kind. [...] Wenn ich jetzt manchmal am Abend so sitze. Da ist ohnehin keiner. Und ich will auch niemanden mehr. Aber wirklich leben. Das habe ich doch nie können. Wegen der Kinder. Immer die Kinder. Und ob das alles so richtig war. Wahrscheinlich hätte ich alles anders machen sollen“ (S. 154).

Streeruwitz setzt damit die leibliche wie seelische Nervosität als Agenten gegen die totale Gleichgültigkeit eines routinierten Daseins ein. Mit der Feststellung des versäumten Lebens und der verpassten Möglichkeit des Ausbruchs aus familialen Bindungen werden die Erinnerungen an die Verdacht-Szene eingeleitet. Textstrukturell bildet die Passage den Nexus des Stücks, da sie Verbindungsachsen und Spannungsbögen zu den vor- und nachgestellten Szenen schlägt und neue Aspekte und Perspektiven der thematischen Einheiten offenlegt, indem zum Beispiel die Konstitution von Ordnung und Normalität in Relation zu den Paradoxien gesetzt wird, die sie selbst generieren. Als Epilog zu den Rückblenden steht die vierte Phase der Geschichte, die mit der Rückkehr der Männer-Figuren von ihrer Suche beginnt. In dieser Phase bricht erneut Streit über einen möglichen Schwangerschaftsabbruch aus, indem Frau Marenzi ihre Position mit ihrem eigenen Unglück begründet: „Ich war nur mehr unglücklich“ (S. 160). Auf seine Mitschuld an diesem Unglück angesprochen, reagiert

Herr Marenzi mit Unverständnis: „Herr Marenzi: Was für ein Vorwurf kommt jetzt wieder. Ich verstehe das alles nicht mehr. / Frau Marenzi: Das weißt du ganz genau. / Herr Marenzi: Nein. Das weiß ich nicht“ (S. 160).

Um die Eckpunkte der Streeruwitzschen Patriarchatskritik, wie sie im fiktionalisierten Ehemodell des Marenzi-Ehepaares formuliert ist, zu vervollständigen, muss Herr Marenzis Umkehrung der patriarchalischen Vernunftsthese erwähnt werden: „Aber Kinder. Familie. Das hat ja mit Vernunft nichts zu tun“ (S. 162). In der Dialogführung zwischen dem Ehepaar Marenzi verschränkt Streeruwitz unaufgeklärte Verdachtsmomente und Ausschluss-erfahrungen auf der als weiblich markierten Seite mit dem Unwissen und der Ahnungslosigkeit eines Repräsentanten der patriarchalen Ordnung. In der Figur des unwissenden und ahnungslosen Mannes wird die logozentrische Legitimierung des Patriarchats entkräftigt und bagatellisiert. Der Farce auf das Patriarchat wird allerdings mit der Zwitterposition der Frau als gleichermaßen Ein- wie Ausgeschlossener ein tragisch-fatalistisches Moment beigeordnet. Gleichwohl wird jedoch die Tragik durch eine „unsensationelle“<sup>51</sup> Figurenzeichnung abgedämpft.

---

<sup>51</sup> Lorenz, Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz, S. 70.



## **8. Desaströse Familiengeschichten**

### **Jenny Erpenbeck: „Katzen haben sieben Leben“ (2000)**

Das folgende Kapitel, in dem der Theatertext „Katzen haben sieben Leben“ der Autorin Jenny Erpenbeck untersucht wird, setzt sich aus fünf Unterkapiteln zusammen. Das erste bietet einen kurzen Überblick über die theaterkritischen Reflexionen auf das Stück. Fokus des zweiten bis fünften Unterkapitels ist die Stückanalyse. Im zweiten wird Erpenbecks Verfahrensweise erörtert, Entstehungs- und Entwicklungskontexte von Beziehungen skizzenhaft darzustellen. Das dritte Unterkapitel befasst sich mit der Struktur und dem Aufbau des Stücks. Im Mittelpunkt des vierten steht die mit Hilfe des Staging-Body-Konzepts herausgearbeitete, für den hier besprochenen Text spezifische Körperleib-Ästhetik. Das fünfte und umfangreichste Unterkapitel untersucht die dramaturgische, strukturelle und ästhetische Funktion markanter korporaler Aspekte in Prolog und Epilog des Stücks sowie in den Szenen, in denen der familiäre Rahmen die Matrix für die Ausgestaltung von Konfliktsituationen bildet.

#### **8.1. Theaterkritische Zusammenschau**

In den Theaterkritiken wird die Aufmerksamkeit überwiegend auf die dargestellten Geschlechterbeziehungen gelenkt. Der Kritiker Alexander Irmer beispielsweise bezeichnet Erpenbecks Text als ein „Frauenstück“, denn „[a]lles spielt sich stets in einem einzigen weiblichen Nervensystem ab und wird durch Hirnspaltung geboren, les- und sichtbar gemacht.“<sup>1</sup> Dieser Beschreibung entgeht jedoch die Tatsache, dass mit der Figurenbezeichnung A und B zunächst eine Geschlechtsneutralität suggeriert wird, die durch familien- und berufsspezifische oder andere zwischenmenschliche Verhältnisse andeutende Bezeichnungen überschrieben wird. Mit den Überzeichnungen werden durchaus geschlechtsbezogene Aspekte der Figur konkretisiert, doch wird die Rückbindung an die neutrale, namenlose Bezeichnungsform durchgehend beibehalten. Dermutz wiederum interpretiert den Text als eine Begehrensgeschichte, in der nun der Mann als Opfer fungiert:

„In immer neuen Ausformungen wird die psychische Dynamik zwischen Mutter und Tochter, Schülerin und Lehrerin, Geliebten und Ehefrau einer Vivisektion unterzogen. All diese Frauen, im Personenverzeichnis nur A und B genannt, sind in einem unheilvollen Begehren an ein- und denselben Mann gebunden. In einer Dreierkonstellation [...] muss

---

<sup>1</sup> Alexander Irmer, Unheimliche Miniaturen, in: Theater der Zeit, 3/2000, S. 46.

eine Person für all das Heil aller geopfert werden.“<sup>2</sup>

Obgleich die „Männer höchstens erotisierte Zaungäste“ darstellen, wie Dermutz anmerkt, und ihr Einfluss auf die Kommunikation unter den weiblichen Figuren gering ist, situiert Erpenbeck ihre als weiblich markierten Figuren in höchst konfliktträchtige Konstellationen. Dabei zeigt sie die Funktionsweise und Dynamik von asymmetrischen Machtverhältnissen in gleichgeschlechtlichen Beziehungen nicht notwendigerweise als ein Fortwirken heterosexueller Macht- und Gewaltmechanismen, sondern reißt einen Konfliktkontext an, in dem Geschlechtlichkeit nur einen Aspekt des Konfliktpotenzials bildet:

„A + B sind in einem Fluch von Annäherung und Abstoßung gefangen, zunächst sind sie von einer enormen Apathie gezeichnet. Aus der Dyade der Demütigung gibt es keinen Ausbruch. [...] Diese 'verkehrte Welt' wirkt vor allem in der Mutter-Tochter-Konstellation wie eine Revolte gegen alle normierenden sozialen Zuschreibungen.“<sup>3</sup>

Zu einer ähnlichen Bewertung kommt auch der Kritiker Malzacher, der das Verhältnis der Geschlechter als Verhängnis gestaltet sieht, da die Männer-Figuren sowohl in Täterschaft verwickelt werden, als auch als Opfer konzipiert sind:

„Dort, wo das Spinnennetz seinen Anfang hat: Ein Mann. Der wartet dort, in einer Nische im Hintergrund, auf seine Beute und ist irgendwie auch selbst das Opfer, Fliege und Spinne zugleich. [...] Spielt scheinbar keine große Rolle und ist doch immer präsent. Bei ihm laufen die Fluchtlinien zusammen wie beim König im Theater des Barocks. [...] Denn der Königsspinnerich [...] ganz hinten ist auch ein spielerischer Hinweis auf den Mann mit den Fäden in der Hand, den Regisseur. [...] Dass der männliche Blick nicht verschwiegen wird, macht die ohnehin schon komplexen Verhältnisse noch komplexer: Der Mann als Heisenbergsche Unschärfe.“<sup>4</sup>

Auf die im Stück angelegte Täter-Opfer-Dialektik, deren Fiktionalisierung über die Darstellung von Geschlechterverhältnissen hinaus zielt, verweist Hil:

„Vorgeführt werden weniger Menschen, als Situationen. [...] Immer sind es nur kurz angerissene Täter-Opfer-Variationen: Herrin und Dienerin, Mutter und Kind, Star und Fan. Die Schablonen, die Erpenbeck über die Dialektik der Beziehungen hält, geben wenig frei. Der Ausschnitt vergrößert sich allerdings ins Monströse, multipliziert sich in einem fort. Das Menschenmaterial bleibt dasselbe. Ein offenes, teilweise drückend-dunkles Stück.“<sup>5</sup>

Des Weiteren wird in der Kritik Erpenbecks verknappter, pointierter Sprachstil hervorgehoben, der in den raschen Replikenabfolgen zur Geltung gelangt. Hinsichtlich des Sprachstils und der Dialogführung hält Dermutz fest:

„Die Sprache von *Katzen haben sieben Leben* changiert zwischen der Kälte der Abstraktion und der Hitze eines Schlagabtauschs. [...] Die Dialoge sind selten länger als

<sup>2</sup> Klaus Dermutz, *Frauen in Ketten-Existenzen*, in: Frankfurter Rundschau, 2.2.2001.

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Florian Malzacher, *Fliege und Spinne zugleich*, in: Frankfurter Rundschau, 30.9.2002.

<sup>5</sup> Hil, *Bühnenrundschaue*, in: Der Standard, 2.3.2001.

eine Zeile. Das Wort wird in dieser Versuchsanordnung zum Instrument der Verwundung.“<sup>6</sup>  
Über Erpenbecks Sprachsicherheit und die skizzenhafte, dynamisch und offen gestaltete Figurenkonzeption bemerkt Malzacher:

„Der Text [...] definiert die Figuren nicht als stringente Rollen, lässt sie immer wieder wechseln, so dass die Szenen [...] und die Figuren ineinander übergehen, aus Jekyll wird Hyde. [...] Doch Erpenbecks knappe Szenen sind pointiert, sehr sprachsicher in der Reduktion, oft ironisch, fast sarkastisch.“<sup>7</sup>

Verkürzt ließe sich Erpenbecks dramaturgisches Stilprinzip mit Kargheit, Reduktion und Zuspitzung umschreiben, wie dies auch im Kommentar des Kritikers Alexander Irmer anklingt:

„Die Szenen [...] sind idiomatische Dialoge, die durch Auslassung üblicher Füllwörter und Wiederholungen enggeführt werden und so verdichtet ihre unmittelbare Wirkung als beschleunigte Lebenssituation erreichen. [...] A+B erscheinen zunächst als ein Schattenriss, bevor sie auseinander treten. Ihre Bewegungsläufe sind choreographiert, den Text weniger nachvollziehend als in kurz stehende Bilder einleitend.“<sup>8</sup>

## 8.2. Verknappte Konfliktgeschichten

In ihrem Stück „Katzen haben sieben Leben“ variiert Erpenbeck unterschiedliche, aber vergleichbare Grundkonstellationen, die sich in verschiedenen Altersphasen der Figuren A und B und in diversen Beziehungskontexten wiederholen, wie sie im verwandtschaftlichen, freundschaftlichen, partnerschaftlichen und geschäftlichen Rahmen existieren. Erpenbeck beleuchtet dabei die Entstehungsbedingungen und Funktionsweisen von zwischenmenschlichen Bindungen und spielt deren Entwicklungsmöglichkeiten sehr verknappt bis zu einem Siedepunkt durch, an dem die Beziehungen abubrechen drohen. In den dargestellten Konfliktsituationen werden Modalitäten kenntlich gemacht, unter denen sich Abhängigkeits-, Konkurrenz- sowie Vertrauensverhältnisse entwickeln können. Asymmetrische Machtverhältnisse legt Erpenbeck in ihrem theatralischen Text über klare und sich meist rasch wandelnde Figurenpositionen offen, mit denen in dem skelettös dargestellten Beziehungsgeflecht von Dominanz- und Subordination aufeinander bezogene Ausgangspunkte festgelegt werden. Wird das Grundmuster von Ohnmacht- versus Machtposition konsequent beibehalten, so variiert Erpenbeck in den aneinandergereihten Szenen-Entwürfen mögliche Verhaltensweisen in Situationen der höchsten Konfrontationsstufe. Beabsichtigt wird mit diesem dramaturgischen und kompositorischen

---

<sup>6</sup> Dermutz, Frauen in Ketten-Existenzen.

<sup>7</sup> Florian Malzacher, Fliege und Spinne zugleich.

<sup>8</sup> Irmer, Unheimliche Miniaturen, S. 46.

Konzept das Offenlegen einer in zwischenmenschlichen Beziehungen wirksamen Mechanik von Macht und Gewalt:

„Das Material für die Szenen ist ganz konkret und individuell. Durch die Zusammenstellung all dieser Szenen wird aber plötzlich der Ausschnitt erkennbar, die Schablone, die ich auf all diese Geschichten gelegt habe, um das, was ihnen gemeinsam ist, die Mechanik, sichtbar zu machen. Und durch diese Häufung des Schreckens wird der Schrecken zum Modell. [...] Mir ging es darum zu untersuchen, wie Menschen sich überhaupt in Positionen von Macht und Ohnmacht verhalten, wie sie miteinander handeln. [...] Grundlegend für die Verhaltensweisen sind die sozialen Konstellationen – wie Konkurrenz, Abhängigkeit, Vertrauen.“<sup>9</sup>

In den Handlungsmomenten der Figuren wird deren Fundierung in Emotionen und Affekten offengelegt, aus denen sich ihr Verhältnis zur Umwelt – im Sinne Merleau-Pontys – herausbildet.<sup>10</sup> Besondere Bedeutung kommt dabei dem Affekt des Schreckens und Schmerzerfahrungen zu. Den Schrecken spielt Erpenbeck in seiner Funktion, Kontrollverluste zu beheben, oder als Unterwerfungs- und Demütigungsmethode durch. Indem Erpenbeck den Akzent auf die Häufung des Schreckens und nicht auf den Wiederholungseffekt legt, gelingt es ihr damit die Transformation von Toleranz und Belastbarkeit in Intoleranz oder auch zum Kollaps nachzuzeichnen. An der Schmerzartikulation und der steigenden Schmerzintensität werden Wirkung und Folgen von Verletzungen und Verwundungen erkennbar. In Erpenbecks Schmerzästhetik wird zudem der Schmerz als „Ausgangsmaterial“<sup>11</sup> für Läuterung und Erkenntnis verdeutlicht. Wird dieser Prozess nicht durchlaufen, kann der Schmerz kein Befreiungsmoment initiieren:

„Mir ging es darum, einen Prozess zu zeigen – zu zeigen, wie ein Wesen durch Stufen des Schmerzes gehen muss, bevor es befreit dafür wird, etwas Neues zu erleben oder zu erkennen. Am Anfang stürzt ein Engel, in zwei Figuren geteilt, auf die Erde, dort macht er eine Prozedur der Läuterung durch, bevor er sich wieder erheben kann. Die beiden Figuren selbst und auch ihr Verhältnis zueinander sind dabei ständigen Verwandlungen unterworfen.“<sup>12</sup>

Da die in den zwölf Szenen voneinander unabhängig präsentierten Konfliktsituationen und die sich daraus ergebenden Entwicklungen keinen kohärenten Handlungszusammenhang ergeben, gründet der Gesamttext nicht auf einer dem szenisch Präsentierten übergeordneten Geschichte. Gleichwohl lassen die einzelnen Szenen das Vorhandensein einer aus mehreren Figuren-Narrativen bestehenden Geschichte erkennbar werden, insofern sie über die Elemente

---

<sup>9</sup> Thomas Irmer, *Spiralen der Ohnmacht*. Jenny Erpenbeck im Gespräch mit Thomas Irmer, in: *Theater der Zeit*, 4/2000, S. 60.

<sup>10</sup> Laut Merleau-Ponty ist Emotion „in eins vollzogene[...] Formgebung von Leib und Welt“, siehe Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 224.

<sup>11</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 59.

<sup>12</sup> Irmer, *Spiralen der Ohnmacht*, S. 60.

der Figur und räumliche wie zeitliche Dimensionen verfügen. Die Figurenkonstellationen, derer Erpenbeck sich bedient, umfassen ein weites Spektrum von angespannten, weil in ihrer Asymmetrie offengelegten, Mutter-Kind-Beziehungen, Dreiecksgeschichten, Arbeitsverhältnissen. Das nachstehende Kapitel wird sich mit den korporalen Aspekten der Figurenzeichnung im familialen Kontext befassen.

### 8.3. Struktur und Aufbau

Das Stück beruht auf keiner szenenübergreifenden stringenten Geschichte, sondern ist eine Aneinanderreihung von konfliktgeladenen Episoden, die sich im Zusammenleben zwischen Figur A und B ereignen. „Katzen haben sieben Leben“<sup>13</sup> besteht aus zwölf Szenen, die in sich geschlossen sind; die dialogisch präsentierten Konflikte der einzelnen Szenen stehen in keinem kausalen Zusammenhang zum Gesamttext. Das zwischenszenisch verbindende Element sind die Überschneidung der Figurenbezeichnung und die der Konfliktskizzierung zugrundeliegende „Schablone“<sup>14</sup>. Auf Grundlage dieser Schablone koppelt Erpenbeck einerseits den Affekt des Schreckens und Schmerzempfindungen an Positionen von Macht und Ohnmacht, Stärke und Schwäche und arbeitet andererseits die affektiven und rezeptiven Voraussetzungen von Erkenntnis heraus.

Das Stück beginnt mit einem Wüsten-Prolog und endet mit einem Epilog, der ebenfalls mit dem Ortshinweis „Wüste“ betitelt ist, so dass Prolog und Epilog in kompositorischer Hinsicht den äußeren Rahmen der Szenenreihung bilden und zirkulär angeordnet sind. Da die in Prolog- und Epilogform präsentierten Eingangs- und Schlusszenen für die Stückanalyse von zentraler Bedeutung sind, werde ich auf diese Rahmungselemente näher eingehen.

Ein markantes von Erpenbeck eingesetztes ästhetisches Mittel ist die in der Dialogführung überwiegende Stichomythie. Die hohe Unterbrechungsfrequenz der Repliken verweist zum einen auf eine ausgeprägte Dialoghaftigkeit der Figuren bzw. eine „dialogische Partnerorientiertheit“<sup>15</sup> und wirkt zum anderen temposteigernd. Der rasche Replikenwechsel ist in allen zwölf Szenen auf den zentralen Konflikt hin funktionalisiert. Die Szenengliederung selbst ist bestimmt von den aktionalen Dialogen, die innerhalb einer Szene für häufige Situationsveränderungen und Positionswechsel der Figuren sorgen. Eine Szene

---

<sup>13</sup> Jenny Erpenbeck, Katzen haben sieben Leben. Theaterstück, Frankfurt a. M. 2000. *Im Fließtext wird das Stück im Folgenden nur mit Seitenangabe zitiert; das Gleiche gilt für die Fußnoten, insofern der Bezug zum Stück eindeutig ist.*

<sup>14</sup> Irmer, Spiralen der Ohnmacht, S. 60.

<sup>15</sup> Pfister, Das Drama, S.199.

besteht aus mehreren Dialogpassagen, deren Anzahl von Szene zu Szene variiert. Der kursiv gedruckte Nebentext zwischen den Dialogsequenzen (z.B. „Zeit vergeht“) suggeriert eine zeitliche Progression, die einen Zeitraum von mehreren Jahren umfassen kann. In der ersten Szene markieren die temporalen Angaben im Nebentext den Übergang von einer Wachstums- oder Altersstufe zur anderen:

„B ist ein Baby. A die Mutter, die es im Arm hält. [...] Zeit vergeht. / B als Halbwüchsige schließt alle Türen zu [...]. Zeit vergeht. / B ist schwanger. [...] Zeit vergeht. [...] A liegt in einem Bett. [...] Zeit vergeht“ (S. 11-15).

Das Gliederungsprinzip dieser Szene orientiert sich demzufolge an körperlichen Reifungs- und Alterungsprozessen. Ein zentrales Organisationsprinzip der Szenenfolge in „Katzen haben sieben Leben“ ist dieses Verstreichen oder Vergehen von Zeit, das als nebentextuelle Bemerkung die Szenenabschnitte voneinander trennt, somit eine Entwicklung andeutend, in der sowohl die Wiederkehr des Gleichen als auch einschneidende Veränderungen sichtbar werden können:

„Möglicherweise ist das mein Thema: Das Vergangene, die vergangene Zeit noch einmal zu erleben, aber gleichzeitig Gewalt über sie zu haben, wie von einer späteren Bewusstseinsstufe aus. So ließe sich vielleicht auch die Zusammenschau von A und B lesen. Eine Spirale, in der zyklisch, auf höherer Ebene etwas wiederkehrt. Aber auch das Problem der Distanz, die durch Bewusstsein geschaffen wird. Man kommt nie wieder runter, wenn man sich einmal hinaufgewunden hat. Mein Lieblingsbild: diese Spirale.“<sup>16</sup>

Ferner lässt Erpenbeck jede Szene mit einem Wüsten-Epilog ausklingen, in dem das poetisch stilisierte, fast schon chorische Sprechen von A+B als eine Stimme angedeutet wird, dessen Verankerung im Körper als nicht sichtbar gestaltet ist: „*Stimmen von A+B als eine Stimme von oben*“ (z.B. S. 15, 21, 26).

Auf der körperleiblichen Ebene werden die szenischen Konflikte insofern aufgegriffen, als die biologischen Voraussetzungen und Veränderungen von Erpenbeck als neues Konfliktpotenzial im Verhältnis zwischen den Figuren herausgearbeitet werden. Diese Wechselbeziehung von Körper, Leib und Konflikt soll an dieser Stelle nur angedeutet werden, da sie im weiteren Analyseverlauf einer ausführlicheren Betrachtung unterzogen wird. In der folgenden Untersuchung werden neben dem Prolog und dem Epilog die zweite und die vierte Szene behandelt, da hier jeweils das familiäre Beziehungsprinzip vorherrscht.

---

<sup>16</sup> Irmer, *Spiralen der Ohnmacht*, S. 60.

## 8.4. Staging Body

Das „aseptische[...] Ambiente“<sup>17</sup> in seiner „abstrakten Neutralität“<sup>18</sup> ist in eine irdische und himmlische Sphäre unterteilt. Die karg gestalteten Räume entbehren ablenkender und überflüssiger Details und Requisiten. Das räumliche Inventar der jeweiligen Szenen besteht meist aus basalen Möbelstücken wie Tisch, Bett oder Stuhl. Ist die Zahl der eingesetzten Details so begrenzt, ist ihre Relevanz umso größer. Mit Hilfe von gegenständlichen und räumlichen Komponenten des Textes werden Herrschaftsansprüche, gestörte Machtbalancen oder angeschlagene Vertrauensverhältnisse betont. Bestandteile von Raumgrenzen, wie zum Beispiel Fenster und Türen, nutzt Erpenbeck aufgrund ihrer Funktion, die Grenzen zwischen Innen und Außen zu verschließen oder zu öffnen, gezielt als Bedrohungs- oder Sicherungspotenzial.

In der szenischen Präsentation von Macht- und Ohnmachtspositionen lässt Erpenbeck die Figurenkörper Dominanz- und Abhängigkeitsverhältnisse nachvollziehen, insofern diese sich in der Körperhaltung und -stellung widerspiegeln. Korporal werden die Machtdifferenzen zwischen den Figuren anhand von Platzordnung, Höhen- und Größenunterschieden sowie von Liege-, Steh- oder Sitzpositionen evident. In Erpenbecks Machtanalyse werden neben dem sozialen Status, Besitz und Aussehen auch die emotionale und affektive Vielfalt als verfügbare Machtressourcen herangezogen. An einigen ausgewählten Szenen sollen nun die genannten Thesen hinsichtlich Raum, Macht und Körper erörtert werden.

### 8.4.1. Platzzuweisung im Machtkomplex

Die dritte Szene, in der eine Ausbildungssituation vorgeführt wird, beginnt mit folgender Beschreibung und einer auf die Klarstellung von Positionen innerhalb des autoritären Ausbildungssystems zielenden Replikenfolge:

*„B sitzt auf dem einzigen Stuhl, A erscheint. B erhebt sich, A setzt sich. Während der folgenden Szenen korrigiert die Lehrerin fortwährend die Körperhaltung der Schülerin.“*

A: Der Stuhl ist warm. B: Entschuldigung. / A: Ich mag das überhaupt nicht, wenn mein Stuhl warm ist von anderen Leuten. [...] Du solltest darauf achten, wo dein Platz ist“ (S. 21f.).

Das einfache Möbelstück, hier der Stuhl, gewinnt bei Erpenbeck in der Regel seine dramaturgische Brisanz und Relevanz, indem es aus seiner Gebrauchsfunktion gerissen und für Machtzwecke oder Besitzansprüche eingesetzt wird. Auch die Mitteilung von Körperwahrnehmungen, wie zum Beispiel das Wärmeempfinden, wird einem hegemonialen

<sup>17</sup> Dermutz, Frauen in Ketten-Existenzen.

<sup>18</sup> Pfister, Das Drama, S. 345.

Interpretationsmuster untergeordnet: der angewärmte Stuhl dient als Beweismaterial für das Eindringen in den tabuisierten Machtbereich und die unbefugte Nutzung fremden Besitzes. Bezeichnend für Erpenbecks Darstellungskonzept von asymmetrischen Verhältnissen ist das Freisetzen der emotionalen und affektiven Sprengkraft, die in den jeweiligen Konstellationen generiert wird. So bleibt die Leitungsposition der Lehrerin durch den Regelverstoß der Schülerin zwar ungefährdet, der Vorfall verdeutlicht aber, dass in der Angst um den Verlust von Macht und Privilegien eine Verletzlichkeit und Empfindlichkeit eminent ist, die zu einer ständigen Machtsicherung drängt, wodurch auch die Fragilität von Dominanz offenkundig wird.

Bei der Darstellung von Abhängigkeitsverhältnissen auf der korporalen Ebene entsteht bei Erpenbeck die Figur einer multivalenten Körperlichkeit, insofern Abhängigkeit und Angewiesenheit den Figurenkörpern einen im Wesentlichen festgelegten Verhaltenskatalog vorgeben oder gar aufzwingen. Bei der Ästhetisierung von interdependenten Körperbezügen bilden Merkmale wie Größe, Gewicht, Bewegungsvermögen deren Ausgangspunkt. Da Erpenbeck die Figuren grundsätzlich in ihrer sozialen Verortung zeigt, werden körperlich-leibliche Bedürfnisse oder Bedürftigkeit meist dissonant mit sozialen Verhaltensweisen, Erwartungen und ihrer emotionalen Verankerung verbunden.

#### **8.4.2. Die Überreizung und der Gestus des Haltens**

Die Unselbständigkeit des Kleinkindes, um dies an einer geeigneten Textstelle zu illustrieren, wird fixiert im Bild der haltenden Mutter und des gehaltenen Säuglings: „*B ist ein Baby. A die Mutter, die es im Arm hält*“ (S. 9). Gefährdet wird diese Bindung in dem Moment, als die Mutter durch den unkontrollierbaren Schrei des Kindes ihre eigene Ohnmacht erfährt, und Erpenbeck ab dem ersten Positionswechsel innerhalb der klar geordneten Familienhierarchie Macht als beständige Größe auflöst. Gleichzeitig werden zwei Aspekte des Machtbegriffs in Konkurrenz zueinander gebracht, und zwar Macht als Verantwortungs- und Herrschaftsmodell.

Die rasche Folge von gestischen Abläufen, die sich vom Halten über das Schütteln und Abstoßen und schließlich bis hin zum Verlassen des Kindes erstrecken, setzt mit einem anscheinend stets latent vorhandenen Gefährdungsmoment ein und eskaliert mit dem Fortgang der Mutter. Vertrauen, Nähe und Fürsorge werden im Gestus des Haltens figuriert. Zerschlagen wird dieser Gestus durch die Wucht des Schreis, der als ein Gefährdungsmoment



in der Mutter-Kind-Beziehung hervorgehoben wird und als „sinnlicher Kern“<sup>19</sup> fungiert, von dem aus der gesamte szenische Ablauf strukturiert wird. Die sich in der Schüttelbewegung manifestierende Gewaltanwendung verfehlt ihr Ziel, so dass im nächsten Schritt mit dem Abstoßen des Kindes und dem Griff zum Strick ein Stadium der Verzweiflung angesichts einer unkontrollierbaren Situation markiert wird. Die Machtposition der Mutter wird zwar in ihrem eigenen Erleben durch das ungehorsame Kind unterhöhlt, faktisch ist es jedoch nur ein Ohnmachtsgefühl gegenüber der eigenen, mütterlichen Rolle und Verantwortung. Mit dem Aufkommen des kindlichen Schreckens als einer Folge von Disziplinierung und Unterwerfung („B: *Hört auf zu schreien*“, S. 9), und der mütterlichen Verzweiflung wird die affektive und emotionale Dimension einer sich ins Bedrohliche steigernden Situation angezeigt. Um eine genauere Differenzierung von Ohnmacht und Abhängigkeit unternehmen zu können, lässt Erpenbeck das gleichzeitige Weinen und Schreien von Mutter und Kind jäh abbrechen, indem die Mutter das klammernde Kind („*Hängt sich an die Mutter und fängt wieder an zu schreien*“, S. 9) abschüttelt und das Haus mit dem Strick in der Hand verlässt. Kompositorisch betrachtet, liegt der Kurzszene eine klare gestikularische Struktur zugrunde, die sich vornehmlich aus gestischen Interdependenzen zusammensetzt. Im Gestus des kindlichen Klammerns drückt sich zum einen die Abhängigkeit von der Pflegefigur aus, zum zweiten verschränkt sich mit dem Klammern eine Bitte, deren Erwidern allein von der Mutter abhängt. Aufgrund ihrer Entscheidungsmacht und Mobilität, also des Vermögens zu gehen, das am Verlassen des Hauses kenntlich gemacht wird, ist die hilflose Mutter im Vergleich zum Säugling schlussendlich im Vorteil. Enthält der Gestus des Haltens unter anderem eine Übernahme von Verantwortung, Fürsorge und Liebe, so wird im Abschütteln des Kindes dieses Vertrauensverhältnis zunächst aufgekündigt. Der erste Szenenabschnitt der ersten Szene endet mit einem gestisch verstärkten Vertrauensbruch, der den Verlauf der weiteren Mutter-Kind-Szenen maßgeblich prägt.

#### **8.4.3. Liege- und Stehpositionen zwischen Loyalität und Rivalität**

Eine weitere positionale und kinästhetische Paarung für die Darstellung von Abhängigkeitsverhältnissen im Stück ist das krankheits- oder altersbedingte Liegen, von dem aus Erpenbeck das korporale Potenzial von Figuren entfaltet. Sei es die alte Mutter in der ersten Szenenfolge oder die todkranke Freundin in der zehnten Szenenfolge: Für beide Figuren schrumpft der Bewegungsraum auf das Krankenbett zusammen, während für die

---

<sup>19</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 341.

Besucher- oder Betreuungsfigur das Bett der Kranken in der szenischen Präsentation zum räumlichen Mittelpunkt wird. Die Tochter nimmt vor dem verhängten Bett der Mutter eine Stehposition ein:

*„A liegt in einem Bett. / A: Es ist zu hell. / B zieht Vorhänge rings um das Bett zu, bis A verborgen ist. B steht vor dem verhängten Bett, aus dem die Stimme von A zu hören ist“* (S. 12).

Die Gegenüberstellung von Liegen und Stehen demonstriert zunächst ein Gefälle zwischen den mütterlichen und den töchterlichen Körperpotenzen. Die körperliche Behinderung („Natürlich bin ich ein Krüppel“, S. 15) schränkt das Machtpotenzial der Mutter ein und legt ihre Schwachstelle offen, weshalb sie sich im Gespräch mit der Tochter hinter einem Paravant verbirgt. Die visuelle und akustische Abspaltung von Körper und Stimme vertieft auch optisch die Angst vor einem Machtwechsel in der Lebensgemeinschaft mit der Tochter: „Siehst du, jetzt geht es rückwärts. [...] Jetzt kannst du machen mit mir, was du willst“ (S. 14).

Obschon die Beschuldigungen der Mutter („So eine Scheiße, daß ich hier liegen muß. Du hast mich gestoßen“, S. 14) und ihre Befürchtung, vergiftet zu werden („Du kannst mich vergiften, wenn du willst“, ebd.) unbegründet sind und von der Tochter zurückgewiesen werden, bleibt das Misstrauen der Mutter gegenüber ihrem Kind bis zu ihrem Tod das bestimmende Grundmuster der Beziehung. Die Stehposition der Tochter lässt sich zum einen in Bezug auf die liegende Mutter und zum anderen auf den vorgezogenen Vorhang deuten. In der erwähnten Kombination von Stehen und Liegen, die während der gesamten Szene unverändert bleibt, befinden sich die Figuren nicht auf Augenhöhe, zusätzlich wird durch den Vorhang der Blickkontakt vermieden, wodurch ein distanziertes und in den Strukturen von Dominanz und Subordination verhaftetes Verhältnis korporal angezeigt wird. In den neu entstandenen Körperrelationen spiegelt sich ein verändertes Verhältnis wider, in dem alte Muster fort wirken und neue sich entwickeln. Der von der Mutter befürchtete Machtwechsel, infolgedessen sie sich der Willkür der Tochter ausgeliefert sieht, wird jedoch von der Tochter nicht vollzogen. Diese verzichtet auf die Wiederholung des mütterlichen Verhaltens, das stark von Misstrauen, Angst- und Ohnmachtsgefühlen geleitet wird.<sup>20</sup> Im Stehen der Tochterfigur konfigurieren sich Haltungen des Widerstands und der Loyalität<sup>21</sup>, die Erpenbeck in dem

---

<sup>20</sup> Folgender Textausschnitt unterstreicht den Machtverzicht der Tochter und die Ungläubigkeit der Mutter: „B: Aber ich will ja gar nichts mit dir machen. / A: Na, überlegs dir. Du kannst mich vergiften, wenn du willst“ (S. 14).

<sup>21</sup> Die Widerständigkeit der Tochter äußert sich darin, dass sie den Beschuldigungen der Mutter standhält, ohne in Rechtfertigungszwang zu geraten oder gar den Raum zu verlassen. Die Handlungsoption des Weggangs wird nicht wahrgenommen, sie harrt bei der Mutter aus. Das beharrliche Stehen verkörpert mitunter die Unfähigkeit der Tochter, sich von der Mutter loszulösen. Zugespitzt dargestellt wird diese symbiotische Beziehung im Suizid der Tochter nach dem Tod der Mutter: „A wird auf einer zugedeckten Bahre aus dem

atmosphärischen Umfeld einer angespannten Distanz ansiedelt und deren Motivation sie erkennbar werden lässt: „A: Habs dir doch angesehen, wie du mich haßt. / B: Ich hasse dich nicht, Mama. B: Ach, dann tue ich dir wohl leid. / B: Ja, du tust mir leid“ (S. 14). Der in der Gegenüberstellung von Steh- und Liegeposition angelegte Überlegenheitshabitus und die darin enthaltenen Möglichkeit zur Willkür werden auf Grund der emotionalen Grundierung der Figur, die sich als Mitleid manifestiert, als Verhaltensoption deaktiviert.

#### 8.4.4. Liege- und Sitzpositionen im Angesicht des Todes

Der Einbruch einer unheilbaren Krankheit und seine Auswirkungen auf den Körper und die Kernbeziehungen der Kranken werden in der zehnten Szene des Stücks, in der die Freundin von B stirbt, vorgeführt.

Das Gestaltungsprinzip der verknüpften Dialogführung beruht darauf, Deutungsvarianten der lediglich angerissenen Situationen derart gegeneinander zu positionieren, dass Verhandlungsräume kaum entstehen können. Am Anspruch der letzten Wahrheitsfindung scheiternd, enden die Dialoge zwischen den Freundinnen im Schweigen oder im Abgang der Begleitperson.<sup>22</sup> Das Spannungspotenzial schöpft sich aus einer ungelöst gehaltenen Konfliktkonstellation und einem Gefühlsstau, der durch Emotions- und Affektsperrern erzeugt wird. Das dominante Organisationsprinzip in der Dreier-Beziehung ist der zerschnittene, von einer unheilbaren Krankheit befallene Körper, dessen Zerfall einerseits identitätsstiftende Kategorien wie Geschlecht und Mensch auflöst, andererseits das sinnliche Sensorium schärft.<sup>23</sup>

Das Sterben entwirft Erpenbeck als eine Situation, in der sich das durch eheliche und freundschaftliche Beziehungen ausgebildete Näheverhältnis verschiebt, insofern der Ehemann das Krankenzimmer meidet und die Freundin die Sterbebegleitung allein übernimmt.

---

*Zimmer getragen. B nimmt den Strick und hängt sich auf“ (S. 15).*

<sup>22</sup> Dies kann am folgenden Dialogausschnitt verdeutlicht werden: „A: Er [der Mann der Kranken; Anm. v. Verf.] mag dich. / B: Ach was. / A: Wenn ich tot bin, kannst du ihn nehmen. / B: Hör auf. / A: Er ist ein guter Mann. / B: Ich weiß. / A: Ich bin keine Frau mehr, und bald kein Mensch. / B: *Schweigt.* / A: Hast du schon mit ihm geschlafen? / B: Aber nein. / A: Sag mir die Wahrheit. / B: Nein. / A: Schone mich nicht. / B: Ich schone dich nicht. / A: Ist schon gut. / B *verläßt den Raum und umarmt den Mann mit großer Kraft. B geht wieder zurück und setzt sich ans Krankenbett“ (S. 59).*

<sup>23</sup> Die Desexualisierung des Frauenkörpers erfolgt im Text über die Entfernung von Geschlechtsorganen und der Kopfhaare: „A: [...] Hier unten alles leergeschabt, / die Brüste weggeschnitten, / und auf dem Kopf die Glatze. / Sehr schön. Alles, was an mir Frau war, / ist abhanden gekommen“ (S. 57). Das Sterben als körpereigener Auflösungsmechanismus wird vordergründig als olfaktorische Emission postuliert: „Es riecht nach Tod“ (S. 58). Der Identitätsverlust verläuft graduell: „A: Ich bin keine Frau mehr, und bald kein Mensch“ (S. 59). Gleichzeitig wird das Sterben als zum Leben selbst Abstand schaffendes Moment kenntlich gemacht, wodurch die sinnliche Wahrnehmung im Gegensatz zur Körperform an Genauigkeit und Schärfe gewinnt: „A: Komisch. Je weiter ich vom Leben entfernt bin, desto genauer sehe und höre und rieche ich es“ (S. 58).

Zersetzende Wirkung zeitigt nicht nur die Krankheit, sondern auch der Zweifel am angeführten Grund für das Ausharren am Krankenbett, so dass unter der Last des persistenten Verdachts Vertrautheit in Fremdheit umschlägt:

„A: Wer bist du? / B: Ich bin deine Freundin. / A: Ich kenne dich nicht. Ich habe dich nie gesehen. B: Aber ich sitze hier bei dir, jeden Tag, seit du krank bist. Ich bin deine Freundin. / A: Du bist eine Fremde. Warum sitzt du bei mir?“ (S. 60f.).

Der Einbruch des Zweifels liegt auch darin begründet, dass die Sterbenskranke dem Prinzip des freiwilligen Leidens als Antwort auf das Leiden der Nächsten nicht traut: „Niemand [...] setzt sich freiwillig in ein stinkendes Zimmer, in dem gerade jemand verreckt“ (S. 59).

Wird die soeben geschilderte Ausgangssituation in Bezug zu der strukturgebenden Bewegungsmatrix der Szene gesetzt, so lässt sich festhalten, dass für die In-Szene-Setzung einer Situation, in der Momentaufnahmen einer Sterbebegleitung aufblitzen, die Gegenüberstellung von Liegen und Sitzen die Grundmatrix für körperliche Positionierungen bildet. Ergänzt wird das Bewegungsrepertoire durch die regelmäßigen Abgänge und die Wiederkehr der Figur B sowie deren Umarmungen. In der erwähnten Szene legt Erpenbeck ein drastisch vereinfachtes Bewegungsmuster an, das die szenische Grundstruktur festlegt. Die kinästhetischen Repetitionen der Freundinnen-Figur gleichen Pendelbewegungen zwischen der Kranken und ihrem Mann. Figur B ist das transgrediente und vermittelnde Element zwischen Innen- und Außenwelt, deren Grenze hinsichtlich der Figurenkonstellationen zwischen Figur A und ihrem Mann verläuft, der das Krankenzimmer erst nach dem Tod seiner Frau betritt.

Die Kombination von Liege- und Sitzposition in einer Sterbesituation eröffnet zunächst den Kontext von Sterben und Begleiten. Bezeichnend für die Körperleib-Ästhetik, mit der Erpenbeck die besagte Situation ausgestaltet, sind die regelmäßigen, fast monotonen und mechanistisch anmutenden Bewegungsabläufe. Sie erscheinen als Resultat einer konsequent durchgehaltenen emotionalen Absenz oder vielmehr Sperre gegenüber jeglichem Gefühl. Sogar die tägliche Präsenz der Freundin am Krankenbett, anders als bei der Mutter evident als Sitzen, wird durch das Aussparen der affektiven Bindung und die Vermeidung von Körperkontakt auf eine Körpergegenwart ohne deutlich rezipierbaren Näheaspekt reduziert, wodurch sowohl Relevanz als auch Bedeutung des Sitzhabitus verdeckt bleiben („A: Warum sitzt du bei mir?“, S. 61). Die Kurzgespräche zwischen den Figuren A und B werden durch die abrupten Abgänge und die plötzliche Wiederkehr von Figur B unterbrochen. Nach dem Verlassen des Zimmers umarmt die Freundin den Mann der Kranken. Beide Akte, Abgang und Umarmung, ohne im Text weiter thematisiert oder kommentiert zu werden, fungieren

möglicherweise als Spannungsventil. Den letzten Fragen der Sterbenden, die um das Verhältnis der Freundin zu ihr und zu ihrem Mann kreisen, verschließt sich nicht nur die Sprache, sondern auch der Körperleib der Freundin. Wird der Figurenkörper lediglich in seiner Mechanik ausgestellt, wie etwa dem Sitzen oder Umarmen, so wird er zugleich auch einer Bedeutungskonstitution und -vermittlung entzogen. Sinn und Intention, nach Plessner vermittelt durch, nach Merleau-Ponty inkarniert im Leib, prallen an der Renitenz des Leibes ab, der hinter einem verhaltenen Körper verborgen bleibt. Die bloße Andeutung von Bewegung und Position des Figurenkörpers verhindert die Vermittlung einer Haltung, über die eine von den Figuren ausgehende und ihr Verhältnis zur Welt bestimmende Intentionalität erkennbar wäre. Zugleich suggerieren die in die Figurenzeichnung integrierten Affektlücken wiederum eine Beziehungslosigkeit oder gar -unfähigkeit, an der die freundschaftliche Komponente der Beziehung zerbricht. Konfrontiert mit einer, wenn auch beharrlichen, dennoch einer im wörtlichen Sinne des Wortes nichtssagenden Körpernähe, distanziert sich die Kranke von der Freundin und nimmt mit der Zeit eine Fremde in ihr wahr („A: Du bist eine Fremde“, S. 61), die sie wegschickt. Sich der Aufforderung der Sterbenden widersetzt, umarmt Figur B diese mit tödlichen Folgen: *„B geht nicht, sondern nimmt A in ihre Arme. / A: Jetzt weiß ich, wer du bist. / B erstickt A, indem sie sie umarmt. Der Mann betritt das Zimmer“* (S. 61).

Das Ineinandergreifen von Leiblichkeit und Erkenntnis wird im letzten Szenenabschnitt mehrfach verdeutlicht. Die Entfremdung von der Freundin wird erst mit der bisher gemiedenen Berührung überwunden, da über die Taktilwahrnehmung eine die Sterbende quälende Ungewissheit aufgelöst werden konnte. Das Wechselverhältnis zwischen Berührung, Erkenntnis und Tod wird nicht präzise herausgearbeitet, wodurch Erpenbeck erneut offene Bedeutungsstrukturen schafft. Klare Positionierungen und Abläufe werden auf Grund fehlender motivischer und kausaler Zusammenhänge oder offensiver Gegenpositionen destabilisiert und der/dem Rezipientin/en wird eine multiperspektivische Interpretationshaltung geradezu aufgezwungen. So bleibt auch der letzte Erkenntnisschritt der Sterbenden ein mehrdeutiges Ereignis. Das über den Körperkontakt vermittelte Wissen wird lediglich konstatiert, während sein Inhalt nicht enthüllt wird. Da der Texthinweis hinsichtlich der Todesursache mehrdeutig ist, sollen diesbezüglich zwei Interpretationsvarianten angeboten werden.<sup>24</sup> Der kraft- und wehrlose Körper kann unter der Last der Arme oder infolge der

---

<sup>24</sup> Im epilogischen doppelstimmigen Nachgesang der Figuren A und B zu der Szene wird die Spannung zwischen dem Angebot, sich in den Armen der anderen Figur auszuruhen („Leg dich in meine Arme / Ruh dich aus“, S. 61) und der Verweigerung („Ich kenn dich nicht / Du Fremde / Deine Arme / Sind wie aus Eisen

Druckintensität der Umarmung „zerbrochen sein“, was die große Diskrepanz hinsichtlich der Stärke zwischen den beiden Figuren betonen würde. Eine zweite Möglichkeit, die Passage zu interpretieren, ist der Ansatz, dass der Todeseintritt durch die Missachtung des Willens der Kranken herbeigeführt worden ist, der sich damit retrospektiv als ihr letzter zeigt. Die Aufforderung zum Weggang wird mit einem todbringenden Gegenakt außer Kraft gesetzt. Das durch Krankheit und operative Eingriffe desexualisierte Figuren-Ich wird schließlich durch die gewaltsame Aufhebung des Rechts auf Entscheidungsfreiheit dehumanisiert, womit eine vorhergehende Bemerkung der Sterbenden über den Verlauf ihrer Selbstauflösung unter der Beihilfe des „Todesengels“ umgesetzt wird.

#### **8.4.5. Körperleib zwischen Ästhetik und Philosophie**

Wird der Körperleib als „Bereich unseres möglichen Tuns“<sup>25</sup> in ein stark hierarchisch strukturiertes Figuren-Umfeld versetzt oder wie bei Erpenbeck in Extremsituationen, wird die Entfaltung und Aktualisierung korporaler Potenzen und die Erfahrungsmöglichkeiten der Figuren in erheblichem Maße durch die Machtverhältnisse gleichwie die soziokulturellen Präskripte konditioniert und eingeschränkt. Liegen die ungenutzten Potenzen auch brach, besteht das Wissen um die verborgenen, inaktiven Körperressourcen doch fort. Die nicht eingrenzbar Mannigfaltigkeit des figürlichen Körperleibs wird trotz der „unentfalteten Potenzen“<sup>26</sup> beibehalten. Die verborgenen und ungenutzten Aspekte bleiben im Bewusstsein präsent. Erinnerung werden sie in Momenten des Machtwechsels, des Umbruchs oder in Zeiten der Neuorientierung („Jetzt kannst du machen mit mir, was du willst“, S. 14). Als „Qualitätensystem“<sup>27</sup> ist der Körper mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet, deren Bedeutung Plessner zufolge aus dem jeweiligen situativen Kontext abzuleiten ist. In Erpenbecks Stück werden äußerliche Körpermerkmale als Indikatoren von Dominanzverhältnissen funktionalisiert.

Laut Merleau-Ponty offenbart sich die Art des Bezuges zwischen dem Ich und der physischen und sozialen Welt über die Affekte, da er die „lebendige Kommunikation“<sup>28</sup> mit der Umwelt darstellt. Erpenbecks ästhetisierte Affektstrategie ist zweifach motiviert: einerseits dienen sie der Veranschaulichung der affektiven Dimension von Macht und

---

/ Ich will nicht / Laß mich gehn“, S. 61f.) noch einmal aufgegriffen. Die Erwähnung der schweren, „eisernen“ Arme könnte zwar ein Indiz für die Todesart sein, jedoch wird diese Vermutung im weiteren Verlauf des Textes nicht bestätigt.

<sup>25</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 104.

<sup>26</sup> Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 215.

<sup>27</sup> Ebd., S. 43.

<sup>28</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 76.

Ohnmacht, andererseits wird die Beziehungslosigkeit zwischen den Figuren auch über Affektsperren verdeutlicht. Ausgehend von Merleau-Pontys Feststellung, dass jeder Affekt einen gewissen inneren Zustand andeutet und bestimmte motorische Begleiterscheinung erzeugt, lässt sich in Erpenbecks Stück eine Übertragung der Intensität von Affekten auf die Motorik ablesen. Grenzt die innere Ergriffenheit an Unerträglichkeit, so sind impulsive und unkontrollierte Bewegungen sowie abrupte Abgänge Folgen derartiger affektiver Zustände. Der Körperleib als „synergisches System“ oder „Ganzes“<sup>29</sup> wird bei Erpenbeck vor allem in dem Wechselverhältnis von erhitzten Affekten und impulsiver Motorik vorgeführt. In extrem konfliktuösen Situationen, wie sie Erpenbeck skizzenhaft entwirft, kann über diese qualitative Relation der Siedepunkt und der Zusammenbruch von inneren Kontrollmechanismen exemplarisch aufgezeigt werden.

## **8.5. Körperleib im Konflikt**

### **8.5.1. Der Prolog: Dissidente Schmerz-Figuren**

Bestandteil des „aseptischen Ambiente“, des „steril“ gestalteten und „auf reine Funktionalität reduzierte[n] Raum[s]“<sup>30</sup> sind im Stück die Wüsten-Szenen. Der Raum der Prolog-Szene wird zunächst durch den Titel „Wüste“ semantisch festgelegt. Die Ambiguität des Wüstenraums wird durch die kurz auftretende Engelsfigur verdeutlicht („*Man sieht einen Engel von links nach rechts über die Bühne fliegen*“, S. 7). Eine weitere Funktion der Engelsfigur ist es, die traditionellen und auch religiös motivierten Raumrelationen von „unten“ und „oben“ zu suspendieren. Die Grenze zwischen einer oberen und himmlischen und einer unteren und irdischen Sphäre wird durch das „himmlische Wesen“ durchkreuzt. Dem Text zufolge markiert die Bühne einen sichtbaren, optisch wahrnehmbaren Raum, während der als „oben“ spezifizierte Raum zwar unsichtbar bleibt, aber innerhalb der akustischen Reichweite angesiedelt ist. In Anbetracht der zahlreichen verfremdeten Bibelzitate und biblischen Anspielungen im Stück ließe sich der Wüstenraum auch als Ort der Versuchung auslegen, während die obere Sphäre durch die Beschreibung der durchlittenen Schmerzensqualen Höllenbezüge aufweist und somit die herkömmliche Trennung zwischen Himmel und Hölle aufhebt. Zwar verzichtet Erpenbeck auf ein umfangreiches und raumfüllendes Requisiten-Repertoire, schafft jedoch über den dissonanten Klang des als Eingangsszene funktionalisierten Klageliedes mit abrupten Tonwechsel vom wehleidigen Lamenti zum

<sup>29</sup> Ebd., S. 273, 366.

<sup>30</sup> Dermutz, Frauen in Ketten-Existenzen.

kühlen oder erregten Befehlston einen versinnlichten Raum.

Die Wüsten-Szene ist in fünf Phasen eingeteilt. Die erste kurze Phase ist auf die den Bühnenraum durchquerende Flugbewegung der Engelsfigur beschränkt. In den darauffolgenden vier Abschnitten wird im simultanen Sprechen von A+B die Schmerzrezeption minutiös dargelegt. Die Struktur der Szene ist, auch wenn in ihr die stimmliche Dimension der Figuren dominiert, ausgesprochen körperleibzentriert. Die wahrnehmende und empfindende Instanz in der Wüsten-Szene ist das aus den Figuren A und B bestehende Ich. Der Leib manifestiert sich als Medium der Empfindung und Wahrnehmung und im Körper fallen der Schmerz als *locus* und *agens* zusammen. Entscheidend ist, dass der Schmerz den Berührungspunkt zwischen dem empfindenden Leib und dem Schmerz erzeugenden Körper darstellt:

„A+B: Au, au, au, tut das weh! / Wie wenn einer mich zwickte mit glühenden / Zangen / Das Bein ist es, das Bein ist es, / das mich zwickt, als wärs wer anders, / als wärs nicht ich, das Bein, / au, au, au, wie wens nicht ich wäre, so zwickt es / mich, das Bein. / Was soll ich tun? / Stört dich dein Bein, reiß es aus. / Ich reiß es aus. / *Bein fällt auf die Erde*“ ( S. 7).

Aus dem Zitat wird ersichtlich, dass die Schmerzempfindung mehrere Etappen durchläuft. Ihre Thematisierung beginnt im duologen Sprechen von A+B mit einem Aufschrei. Die Schmerzartikulation in Form eines Aufschreis lässt vermuten, dass diesem Reflex eine als Schmerz registrierte Empfindung vorausgegangen ist, die, auch dann wenn sie umschrieben wird, ein prädiskursives Phänomen bleibt. In einem deskriptiven Vorgang wird der empfundene Schmerz mit einer Tat mit unangenehmer Wirkung verglichen. Hinter die Tat wird ein nicht genau zu bestimmender („wie wenn *einer* mich zwickte“, Herv. v. Verf.) Täter oder Peiniger gesetzt. Mit der Lokalisierung der Schmerzregion wird das betreffende Körperteil mit dem Schmerz erzeugenden Tun in Beziehung gesetzt. In der Wahrnehmung des Ich richtet das schmerzende Bein sein Tun auf ein Objekt, und zwar das Ich selbst („das Bein ist es, das *mich* zwickt“, Herv. v. Verf.). In Anlehnung an Plessner wäre diese Spaltung auch als eine „Kluft“ zwischen „sich [dem Selbst; Anm. v. Verf.] und seinen Erlebnissen“<sup>31</sup> zu verstehen, da die physische Ganzheit und die zerstückelnden Schmerzempfindungen nicht miteinander vereinbar sind. Die äußerliche Intaktheit des Körpers kann auf der Ebene des leiblichen Spürens nicht nachvollzogen werden. In der Figur des Vergleiches und der Personifizierung wird der Schmerz als ein imaginär Anderes gesetzt, das im Selbst verortet ist, worauf der Gebrauch der irrealen Komparativsätze („Wie wenn einer“, „als wärs wer anders“, „wie wens nicht ich wäre“) hindeutet. Die Analogisierung des Schmerzes mit einer vom Ich

<sup>31</sup> Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 291.



unabhängigen Handlung hebt einerseits die Eigenmächtigkeit und -aktivität sowie die Unverfügbarkeit des Körpers hervor. Zum anderen wird das störungsfreie Verhältnis zwischen Körper und Ich, das in medizinischer Hinsicht von einem gesunden Zustand zeugt, abrupt unterbrochen. So markiert der Schmerz den leiblich wahrnehmbaren Übergang von einem womöglich gesunden in einen vermutlich kranken oder geschwächten Zustand. Das gestörte Harmonieverhältnis zwischen Ich und Körper führt im Text zu einer Situationsveränderung, da Ich und Körper neu relationiert werden, indem das Ich in einem Gegenangriff den Schmerz zu bekämpfen und seine Handlungsmächtigkeit und Kontrolle über den Körper zurückzugewinnen versucht: „Was soll ich tun? Stört dich dein Bein, reiß es aus. / Ich reiß es aus.“ Insgesamt werden im Prolog drei Körperteile, und zwar das Bein, der Arm und der Kopf<sup>32</sup>, ausgerissen, ohne dass der Schmerz gelindert oder eliminiert werden konnte. Der Ausriss der Extremitäten hinterlässt einen Figuren-Torso.

In der dritten Sequenz des Prologs sind einige wesentliche perspektivische Verschiebungen bemerkbar. Zunächst wird durch die Fokussierung auf den Schmerz eine Differenzierung zwischen dem Schmerz und dem von ihm betroffenen Körperteil unternommen, weiterhin wird eine deutliche Schmerz- bzw. Toleranzgrenze gesetzt: „Au, au, au, was ist das für ein Schmerz, / das ertrag ich nicht, / mein Arm, mein Arm“ (S. 7). Durch das Possessivpronomen „mein“ wird der betroffene Körperteil, anders als im zweiten Prolog-Abschnitt, wieder als dem Ich zugehörig betrachtet. Eine weitere Veränderung in Bezug auf den zweiten Teil ist der Versuch, vor dem autoaggressiven Akt der Zerstückelung in die Eigendynamik des Schmerzes und der vermuteten Krankheit einzugreifen. In einer direkten Anrede wird der schmerzende Arm zur Beschleunigung des Sterbe- und Verfallsprozesses aufgefordert:

„soll er doch abfaulen der Arm, / faul ab, Arm!“ Der Kontrollverlust über den eigenen Körper intensiviert den Eindruck der korporalen Eigendynamik und -mächtigkeit ebenso wie der Ohnmacht des Ich: „Er fault nicht ab, er will ich sein“ (S. 7).

Die Unerträglichkeit der Schmerzen verhindert die Wiederherstellung eines holistischen Körpergefühls und -bildes: „au, au, au, wohin mit dem Schmerz, / wohin mit dem Arm“ (ebd.). Das dissidente Körperteil als Störfaktor wird abgestoßen: „Ich reiß ihn aus. / *Ein Arm fällt auf die Erde*“ (ebd.).

In den letzten beiden Phasen wird das Sprechen durch die Schmerzintensivierung dynamisiert. Die Beschleunigung des Sprecherrhythmus' erzielt Erpenbeck durch eine Reihung

---

<sup>32</sup> Die Wahl der drei Körperteile lässt den biblischen Hintergrund des Hypotextes erkennen: „Wenn dich aber deine Hand, zum Abfall verführt, so haue sie ab! [...] Wenn dich dein Fuß zum Abfall verführt, so haue ihn ab! [...] Wenn dich dein Auge zum Abfall verführt, so wirf's von dir!“ Vgl. Markus 9, 42, Luther-Bibel.

knapp gehaltener Ausrufe („Au, au, au“, S. 7), Beschimpfungen und Drohungen („koch doch über, du verdammtes Hirn. [...] na brich doch, du blöde Schale“, S. 8; „Zeig dich, ich hau dir aufs Maul“, S. 9), Hilfeschrei („Hilfe!“, S. 8f.) oder elliptischer Sätze („Mein Gehirn ein Irrgarten“, S. 7). Ausmaß, Brutalität und Vehemenz der Schmerzattacken wird durch litaneiartige, gereimte Wiederholungsfiguren veranschaulicht: „Da zwickt man mich, / da tritt man mich, / da reißt man mich, da beißt man mich, [...] da beult man mich, / da brennt man mich“ (S. 8). Die Hilfeschreie zeigen einen Grad an Verzweiflung, Bedrängnis und Not an, in dem Strategien der Selbstfürsorge zusammenbrechen: „Kaum noch was übrig, / und tut noch so weh, / Hilfe! / Kaum noch ich, aber:/ Ich halt es nicht aus! / Hilfe!“ (S. 8f.)

Eine ausführliche Untersuchung der Prolog-Szene scheint insofern sinnvoll, als Erpenbeck in diesem Vorspiel eine Ästhetik des Schmerzes entwickelt, die in den darauffolgenden Szenen in dialogischer Form und in konkreten Konfliktsituationen weiter verfolgt wird.

Abschließend werden die auch für die weitere Szenenabfolge relevanten Hauptmerkmale der Erpenbeckschen Schmerz- und Grenzästhetik zusammengefasst. Erpenbeck setzt das Phänomen des Schmerzes in ihrer Figurenzeichnung als ein Gestaltungsmittel ein, mit dem Grenzen innerhalb und zwischen den Figuren gesetzt, verschoben oder neu ausgelotet werden. Die Grenzen, verstanden im Plessnerschen Sinne, werden von den Figuren selbst vollzogen und vermittelt.<sup>33</sup> Das Figuren-Ich wird von den vorgegebenen Schmerzgrenzen her konstituiert. An einer vom Schmerz affizierten Figur werden die Berührungspunkte zwischen Leib und Körper kenntlich. Der Leib wird als Angriffsfläche krankhafter Körperprozesse und zugleich teils als Entladezone, teils als reaktives Element starker Affektausbrüche von Wut und Hass gesetzt, die vom Schmerz provoziert und generiert werden. Dadurch werden die subtilen Differenzen leiblicher und körperlicher Eigenaktivitäten herausgearbeitet, die in Schmerzphasen aufeinander prallen und einander durchdringen. Die Ästhetisierung von Schmerzempfindungen erzeugt Figuren, deren Handlungspotenzial sich in Extremsituationen, wie Verzweiflung, Rage, äußerste Not oder Bedrängnis, entfaltet. Als Verunsicherungsfaktor fungiert der Schmerz, da er Körper, Leib und

---

<sup>33</sup> In der Plessnerschen Leibesphilosophie haben die körperlichen wie auch „virtuellen“ Grenzen für die leibliche Subjektivität des Selbst konstitutiven Charakter. Im Austausch mit anderen Medien oder Menschen zieht nach Plessner der Mensch seine eigenen Grenzen, die verschiebbar und dehnbar sind und mithin die vitale Daseinsform des menschlichen Organismus kennzeichnen. Als exzentrisch organisiertes Körperding vermag es der Mensch, sich selbst und damit auch die ihm zugehörigen Grenzen nicht nur zu vollziehen, sondern auch an seine Mitmenschen zu vermitteln, gleichzeitig sich von ihnen durch seine reflexive Fähigkeiten abhebend bzw. sich von ihnen distanzierend. Vgl. Plessner, *Die Stufen des Organischen*, S. 99-105.

Ich in einem ständigen Statuswechsel von Gepeinigtem und Peiniger, Duldendem und Tätigem in ein Verwirrspiel treibt. Als aktionales Organisationsprinzip provoziert der Schmerz Neupositionierungen, eröffnet und motiviert Handlungsoptionen („Was soll ich tun?“, S. 7). Eine Neupositionierung wird durch die Schmerzattacke herausgefordert, da das Ich den Schmerz als ein das harmonische Zusammenwirken seiner Einheit gefährdendes Element erkennt. Wird der Schmerz selbst als Gefährdung, Bedrohung oder Störung wahrgenommen, so geht das Ich zum Gegenangriff über: „Stört dich dein Bein, reiß es aus. / Ich reiß es aus.“ Jedoch wird bei der einseitigen Identifikation des Schmerzes als einem Angriff auf das Selbst seine Warnfunktion ausgeblendet und damit auch das kooperative Potenzial des Schmerzes. Die Positionierung hängt daher von der Einstellung zu der Schmerzempfindung und ihrer Interpretation ab. Das körperspezifische Warnsystem wird aktiviert, wenn der Körper angegriffen wird. In der Wahrnehmung des vom Schmerz betroffenen Ich wird der angegriffene Körper in den angreifenden Körper rechliffriert. Diese Gegenpositionierung allerdings verschlimmert den im Prolog dargestellten Schmerzzustand.

Darüber hinaus ist der Schmerz im Prolog als spannungs- und temposteigerndes Element angelegt, insofern er angesichts der Unerträglichkeit die Figuren in Handlungszwänge treibt, die erwünschte Wirkung und das Gelingen der Handlungen jedoch vereitelt. Das Ausreißen der Körperteile wird beispielsweise trotz ausbleibender Schmerzlinderung fortgesetzt. Die Schmerzintensivierung reguliert das Maß des Tempos und der Spannung. Das Höchstmaß an Spannung ist erreicht, wenn Ausbruch- und Befreiungsphantasien freigesetzt werden. Indem der Ausbruch aus dem eigenen Körper scheitert, wird dessen Permanenzcharakter betont. Das Bewusstsein von der Unüberwindbarkeit eigener Körpergrenzen wird während der Schmerzattacken virulent. Erst in Zerstüklungsphantasien oder -vorgängen kann das Durchbrechen von Körpergrenzen simuliert werden. Auch ist der Schmerz durchgehend das bestimmende Gliederungsprinzip des Stücks, da die Markierung von Schmerzgrenzen die Szenen in kleinere Einheiten unterteilt. Im Prolog wird das Erreichen der Schmerz- und Toleranzgrenzen mit den Zerstümmelungsakten, und daher auch explizit körperlich, kenntlich gemacht.

### **8.5.2. Mutter-Tochter-Konflikte**

In der zweiten und siebten Szene werden zwei unterschiedlich verlaufende Mutter-Tochter-Beziehungen dargestellt. In beiden Modellen wählt Erpenbeck die Situation einer alleinerziehenden Mutter. Das Figurenpersonal ist auf die Mutter- und Tochter-Figur beschränkt.

## ***Reflex-Figuren***

In der Geschichte der ersten Szene wird das Zusammenleben der Tochter-Figur B und der Mutter-Figur A stark konzentriert präsentiert, da die einzelnen Krisenmomente auf fünf Altersstufen verteilt werden, die mit den fünf Abschnitten der Szene korrelieren. In rascher Abfolge werden die Phasen des Kleinkindalters, der Jugendzeit, die Situation einer frühen und ungeplanten Schwangerschaft der Tochter, die Pflegesituation bis zum Tod der Mutter und der Selbstmord der Tochter durchlaufen. Die neuralgischen Punkte, an denen sich in den ersten vier Phasen die Konflikte entzünden, sind der Reihe nach das „unerträglich[e]“ (S. 11) Kindergeschrei, der lähmende Angstzustand der „Halbwüchsige[n]“ (ebd.), die ungeplante Schwangerschaft der jungen Erwachsenen, der Sturz der Mutter. In der kurzen Abschlussphase der Beziehung ist vermutlich der Selbstmord der Tochter durch den Tod der Mutter motiviert. Alle skizzierten Situationen eskalieren auf Grund der Reaktionen der Mutter-Figur in einen unlösbaren Konflikt, der in einem Fall tödlich endet. In den ersten drei Situationen wird gegen die Reaktionen der Mutter von Seiten der Tochter kein Widerstand geleistet<sup>34</sup>, so dass das Tempo nicht abgebremst wird und die Repliken direkt auf den Konflikt hin gelenkt werden.

In der ersten Phase der ersten Szene ist es das Geschrei des Kindes, durch das die Mutter an ihre Schmerz- bzw. Toleranzgrenzen stößt. Gleich zu Anfang wird die körperliche Größe des Kleinkindes mit der Wirkung des Schreis kontrastiert. Das schutzbedürftige, unselbständige und kleine Kind wird im Arm der Mutter gehalten. Der nicht enden wollende, den Gehörsinn marternde Schrei fungiert als Kippfigur, da er das Schutzbedürftige und Arglose in der Wahrnehmung der Mutter in ein boshafte Kind verzerrt („Weißt du, was die Mama jetzt macht, du kleines Dreckstück? [...], weil du ein unerträgliches, kleines, schreiendes Miststück bist.“, S. 9). Die Wucht des Schreis deformiert in der Optik der Mutter das gesamte Kind. Da der Schrei im Text nicht in seiner sinnlichen Qualität wahrgenommen werden kann, konstituiert sich seine Qualität über die Reaktion und die Wirkung, die er bei der Mutter-Figur auslöst. Aus der Reaktion der Mutter wird erkennbar, dass für sie die Grenze des erträglichen Geräuschpegels erreicht ist. Sie gerät in einen Zustand hoher Anspannung und ihr Aggressionspotenzial wächst: „B: *Schreit*. A: Hör auf zu schreien. / B: *Schreit*. / A:

---

<sup>34</sup> Die töchterliche Widerstandslosigkeit äußert sich im Text durch Schweigen, Ja-Nein-Antworten, durch eine klare Gestik wie Nicken oder Kopfschütteln. Die reduktionistisch gestaltete Figurenrede der Tochter kann eindringlich an der Schwangerschafts-Szene verdeutlicht werden: „B *ist schwanger*. / A: Du bist schwanger? / B: *Nickt*. / A: Das darf doch wohl nicht wahr sein. / B: *Schweigt*. / A: Was willst denn du mit einem Kind? / B: *Schweigt*. [...] / A: Einen Vater gibt es natürlich nicht. / B: *Schüttelt den Kopf*. / A: Also wenn du glaubst, ich kümmer mich um deinen Balg, nur weil du zu blöd bist, beim Ficken aufzupassen, dann hast du dich geschnitten. / B: *Schweigt*. / B *verliert das Kind*“ (S. 12).

Hör auf zu schreien, sag ich dir. / *Schüttelt B*“ (S. 9). Der Übertritt als einer im Text explizit hervorgehobenen Toleranzgrenze<sup>35</sup> lässt die noch beherrscht formulierte Aufforderung, Ruhe einkehren zu lassen, ob seiner Wirkungslosigkeit in eine kaum mehr kontrollierbare, unüberlegte Affekthandlung umkippen. Indem das Kind aus den Händen gelegt oder vielmehr geworfen wird und mit dem Griff zum Strick, einem unmissverständlichen Körperverhalten, entsteht ein Wendepunkt. Unter dem Schock oder Schrecken über die Tat verstummt das Kind kurzweilig. Nach verbalen Aufforderungen und den Affekthandlungen folgt nun seitens der Mutter eine Drohung: „Die Mama geht jetzt raus, mit dem Strick und hängt sich auf. / B: *Hängt sich an die Mutter und fängt wieder an zu schreien*“ (ebd.). Im kindlichen Gestus des Klammerns verschränken sich das Abhängigkeitsverhältnis des Kindes zur Mutter sowie die Totalbeanspruchung und Überforderung jener. In der Überlagerung von Abhängigkeit, Überforderung und körperlicher Überreizung lässt Erpenbeck eine Situation entstehen, in der die Grenzen des Erträglichen durchbrochen werden, Beherrschungsmechanismen zusammenbrechen, der Verlust an Selbstkontrolle auch den Körper zum Instrument eines unberechenbaren Endspiels werden lässt. Das Schreien und Weinen der Mutter wiederum („A: *fängt ihrerseits an zu schreien und zu heulen*“, ebd.) signalisieren, dass ein hohes Maß an Verzweiflung erreicht ist. Die gesteigerte Anspannung verzerrt die perceptiven Fähigkeiten der Mutter, da durch die quälende und anhaltende Wirkung des Schreis das Kind selbst zur Ursache des Leidens und des Todeswunsches mutiert: „Weil *du* unerträglich bist, weil *du* ein unerträgliches, kleines, schreiendes Miststück bist [Herv. v. Verf.]“ (ebd.). Der Schrei als dramaturgisches Prinzip schraubt die Spannung bis zum simultanen Schreikampf der Mutter und des Kindes. Damit zerschlägt er die zu Anfang der Szene präsentierte körperliche Nähe zwischen Mutter und Kind, („*B ist ein Baby. A die Mutter, die es im Arm hält*“, S. 9), denn am Ende des Abschnitts verlässt die Mutter, sich vom Kind losreißend („*Schüttelt das Kind ab*“, ebd.), den Raum mit einem Strick in der Hand. Das Kind bleibt allein zurück. Dieses Abschlussbild kehrt in der nächsten, der pubertären Phase in ähnlicher Drastik wieder. Zugleich fungieren die oben schon genannten neuralgischen Punkte als Demarkationslinien. Im Schrei als einem multivalenten Stilmittel überschneiden sich Sinneseindrücke zweier

---

<sup>35</sup> Das Setzen von Toleranzgrenzen geschieht im Text häufig über Aufforderungen, mit der verletzenden bzw. irritierenden Tat oder Rede aufzuhören („Hör auf zu schreien“, S. 9; „Hör auf zu singen. [...] Das ist eine Frequenz, die ich absolut nicht vertrage, S. 34). Führen Bitten und Aufforderung nicht zur Veränderung der Gesprächssituation, provoziert die Uneinsichtigkeit des Gegenübers ein gestisches oder handlungsorientiertes Verhalten, womit das zu unberechenbarem Verhalten führende Moment des Unerträglichen und Unzumutbaren mit größerem Nachdruck verdeutlicht werden soll („Bis hier steht mir das, bis hier“, S. 11; „*B packt A bei den Haaren, wickelt die Haare um deren Hals und zieht zu*“, S. 35; „*B verläßt den Raum und umarmt den Mann mit großer Kraft*“, S. 59).

separater Figurenkörper, da er in sich sowohl eine ihn auslösende Empfindung der Kind-Figur als auch die von ihm ausgelösten Reaktionen der Mutter-Figur, bündelt. Dennoch bleiben die durch den Schrei textuell erzeugten Sinnesbereiche der jeweils anderen Figur unzugänglich. Die Gegenüberstellung von „erlebter und appäsentierter Situation“<sup>36</sup> verdeutlicht, dass fremdes und eigenes Erleben nicht konvergent sind. Die Mutter ist außer Stande, die hinter dem Schrei sich verbergende Empfindungsqualität zu entschlüsseln. Die sensomotorischen Effekte des Schreis offenbaren sich in der Mutter-Figur als Fluchtbewegung. In der Figur des Kleinkindes verklammert Erpenbeck eine Körper- und Stimmhaltung, nämlich flehentliches Klammern und unerträgliches Schreien, denen aus der Perspektive des Kindes womöglich derselbe Mitteilungswert, nämlich der Angst oder des Schmerzes, zukommt. Jedoch mobilisieren sie auf der Empfängerseite zwei gegeneinander antretende Affekte: Hass und Mitleid. Die Empfindungen des Kindes bleiben nach der Flucht der Mutter nicht diskursivierbar, da das Säuglingsalter eine ästhetisch und medial unverfügbare Zone markiert. Erkennbar ist lediglich, dass Zurückbleiben und Warten jene Präsenzmodi sind, die Erpenbeck in die Kind-Figur eingearbeitet hat.

Während in der ersten Handlungssequenz der Schrei in die Krise führte, so ist es im zweiten Abschnitt die Angst der Halbwüchsigen. Im dritten Abschnitt endet die Schwangerschaft der Tochter mit einer Fehlgeburt als einer heftigen Körperreaktion auf das mütterliche Entsetzen, im vorletzten Abschnitt stirbt die über eine gewisse Zeit bettlägrige Mutter vermutlich an den Folgen eines Sturzes und an der Abhängigkeit von ihrer Tochter.

Im Folgenden werde ich auf den zweiten und vierten Abschnitt der ersten Szene näher eingehen.

Ähnlich wie in den ersten Szenen, wird auch in der Phase der Pubertät nicht den Ursachen der Befindlichkeit der heranwachsenden Tochter nachgegangen. Da der Großteil der Figurenrede auf die Mutter-Figur fällt, stehen folglich die Reaktionen der Mutter im Vordergrund, wodurch im Text der Zustand der Tochter und dessen Gründe unaufgeklärt bleiben.

Die symbiotische Struktur des Mutter-Tochter-Verhältnisses setzt Erpenbeck ästhetisch so um, dass sie die eine Figur als Reaktion auf die andere konzipiert, gewissermaßen als Reflex-Figuren. Bezeichnenderweise beginnt die Pubertäts-Szene, die im Stück unmittelbar auf die Schrei-Szene folgt, mit einem vielsagenden Ritual: „*B als Halbwüchsige schließt alle Türen zu, nimmt die Schlüssel an sich, setzt sich und wartet, die Schlüssel im Schoß, den Blick*

---

<sup>36</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 408.

*aufs Fenster gerichtet*“ (S. 11). Als die Mutter nach Hause kommt, entfaltet sich folgender Dialog: „A: Sage mal, was ist denn das für ein Sport. / B: Ich hatte Angst. / A: Willst du hier Terror machen, Fräuleinchen. / B: Nein“ (ebd.). Der Angstzustand löst starke körperliche Reaktionen in Form von Lähmungserscheinungen aus. Wird die Figur „exzentrisch“ (Plessner) organisiert bzw. als eine sich selbst vermittelnde Instanz gedeutet, so reagiert sie auf ihren Angstzustand durch Abriegelung, Sitzen und Warten. Da diese Sequenz an die Baby-Szene anschließt, verbindet das Angst-Ritual die beiden Phasen: über die rituelle Handlung werden die langfristigen Wirkungen des vergangenen Ereignisses auf das Kind szenisch nachträglich gezeigt. Diese Interpretationsvariante würde zur Schlussfolgerung führen, dass die Einsamkeit und das Warten auf die flüchtige und suizidgefährdete Mutter bei der Tochter Angstreaktionen verursacht. Die Angstzustände treten scheinbar in der Abwesenheit der Mutter auf, denn mit der Ankunft der Mutter verflüchtigt sich die Angst zunächst („Ich *hatte* Angst“, S. 11, Herv. v. Verf.). Die Selbstmordandrohungen als Abschreckungsmechanismen zeitigen offensichtlich diese Effekte. Vertieft wird die Angst durch Schuldzuweisungen seitens der Mutter.

Strukturell wird der zweite Abschnitt von zwei rituellen Handlungen umrahmt. Der erste töchterliche Ritus wurde schon erwähnt. Die verriegelten Türen, die Inbesitznahme der Schlüssel, die Sitz- und Wartehaltung, der Blick aufs Fenster sind die Koordinaten, über welche die Tochter den gemeinsamen Raum strukturiert und sich in ihm positioniert.<sup>37</sup> Der verängstigte Leib verdeutlicht durch sein Tun eine Interdependenz zwischen Körperleib, Angst und Raum. Die verriegelten Türen schließen die Lücken der Wände, somit werden die Wandgrenzen wieder intakt, die durch die Ausbrüche der Mutter porös wirken. Der Kontakt zur Außenwelt wird über den Blick auf das Fenster hergestellt. Womöglich soll die Gefahr von Außen rechtzeitig erkannt werden. Durch die Ankunft und Präsenz der Mutter werden die von der Tochter markierten Grenzen durchstoßen und der Raum durch die Thematisierung von hausfraulichen Pflichten („Hast du abgewaschen?“, „Hast du staubgesaugt?“, S. 11) redefiniert. Analog zum Schrei fungiert auch in dieser Phase die Angst als dramaturgisches und strukturierendes Prinzip. Die angstbedingte Lähmung der Tochter wird in der

---

<sup>37</sup> Mit Merleau-Ponty gelesen, wäre es anhand dieser Handlungen möglich zu verdeutlichen, dass der Körperleib als räumliches „Strukturphänomen“ fungiert. Die Bewegungen im Raum, durch welche das Sicherheitsgefühl wieder hergestellt werden soll, sind durch den affektiven Zustand motiviert, in dem sich die Qualität des Bezugs zur Außenwelt offenbart. Durch das leibliche Spüren wirken die äußeren Impulse in die Innerlichkeit hinein. Ihre Wirkung wird an dem affektiven Zustand der Figur bemerkbar. Dieses Affiziert-Sein oder „Affizierung“ orchestriert die motorischen Abläufe, die den Raum restrukturieren und von einem beängstigenden in einen sicheren Raum überführen sollen. Vgl. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 326 und S. 21.

Wahrnehmung der Mutter von dem inneren Zustand abgelöst und fusioniert mit der unverrichteten Hausarbeit zu einem Sabotageakt. Die Mutter sieht das Verhalten der Tochter als Ausdruck mangelnden Respekts und fühlt sich dadurch in ihrer Autorität bedroht:

„A: Glaubst du, ich bin dein Dienstmädchen? / B: Ich konnte nicht. [...] Ich hatte Angst. / A: [...] Weißt du, / wie satt ich es habe? / B: *Schüttelt den Kopf*. / A: Bis hier steht mir das, bis hier. B: *Nickt*“ (ebd.).

Nachdem diese Toleranzgrenze angezeigt wurde, lässt Erpenbeck den Text in die Kreiselbewegung eines *circulus vitiosus* gleiten, dessen einzelne Schritte folgen der bekannten Eigendynamik eines zunehmend ekstatischen Zustands.<sup>38</sup> Mit dem Schlussbild der ersten Szene, der mit dem Strick in der Hand fliehenden Mutter, werden die verriegelten Wandgrenzen der Tochter erneut durch den Flucht-Ritus, der zweiten rituellen Handlung, durchstoßen. Wird nach diesem Ausbruch das Anfangsbild wieder in Szene gesetzt, so gehen die mütterlichen und töchterlichen Angst-und-Flucht-Riten motivisch ineinander über.

In der letzten Phase des Zusammenlebens bilden der Unfallsturz der gealterten Mutter und ihre Bettlägrigkeit den Wendepunkt des Stücks. Für die Darstellung der Relationalität der Figuren kommt dem Körper als Indikator für Kräfteverhältnisse eine bedeutende Rolle zu. Mit der Bettlägrigkeit wird eine Phase der Pflegebedürftigkeit und Angewiesenheit auf die Tochter eingeläutet. Einen eigenen Raum etabliert die Mutter, indem sie den Vorhang um das Bett zuziehen lässt. Das Gespräch zwischen A und B verläuft hinter diesem zugezogenem Vorhang. In dem Abschlussdialog entsteht eine Schnittmenge zwischen den verschiedenen Konstellationen in den jeweiligen Altersphasen. Die Kind-Figur ähnelt sich in körperlicher Hinsicht der Greisinnen-Figur an, die Tochter-Figur in der karitativen Rolle verschiebt sich in Richtung der Mutter-Figur, obgleich die Differenzen trotz der Ähnlichkeiten nicht verschwimmen. Die Greisinnen- und die Kind-Figur verbindet das Moment der Angewiesenheit auf Fürsorge, evident auch in der körperlichen Unselbständigkeit und Wehrlosigkeit. Anhand der Aussagen der alten Mutter wird allerdings deutlich, dass sie sich, auch solange die Kräfteverhältnisse zu ihrem Gunsten standen, nicht sicher und aufgehoben gefühlt hat: „Endlich einmal hast du deinen Willen bekommen. Jetzt kannst du mit mir machen, was du willst“ (S. 15). Rückgekoppelt an die Prolog-Szene wird die Tochter, ähnlich wie die Schmerzempfindung des Ich und der eigenmächtige Körper, als ein imaginäres Anderes postuliert, das unsichtbar und für das Ich destruktiv tätig und feindlich gesinnt ist. Auch folgende Textstelle belegt diese Annahme:

---

<sup>38</sup> Der zweite Abschnitt der ersten Szene endet, analog zum ersten, mit dem Abgang der Mutter und dem zurückgebliebenen Kind: „A: Weißt du, was die Mama jetzt macht? / B: *Schüttelt den Kopf*. / A: Die Mama geht jetzt raus, mit dem Strick und hängt sich auf. *A verläßt mit dem Strick in der Hand den Raum*“, S. 11.



„A: [...] Du hast mich gestoßen. B: Aber das stimmt ja nicht. Ich war ja gar nicht dabei. / A: Seine eigene Mutter zu stoßen. [...] Du hast mich mit Absicht allein gelassen. Hast nur darauf gewartet, daß ich hin falle“ (S. 14).

Als die Provokationen der Mutter ihren Höhepunkt erreichen, setzt die Tochter zum ersten Mal im Stück eine Grenze: „Hör auf.“ (S. 14), somit die Worte der Mutter in der Schrei-Szene wiederholend. Aus der Sicht der Alten wird ab diesem Punkt die Geschichte zurückgespult: „Siehst du, jetzt geht es rückwärts“ (ebd.).

Erpenbeck baut eine Mutter-Tochter-Konstellation auf, in der durch die zahlreichen Aussparungen von Ursachen und Zusammenhängen eine Vielzahl an Perspektiven auf die Beziehung der Figuren A und B eröffnet wird. So entsteht der Eindruck, dass die Reflex-Figuren aufeinander reagieren und sich dabei dennoch stets verpassen. Die Mutter führt einen Kampf, den die Tochter nie antrat. Sie behauptet sich gegen einen angeblich offensichtlichen Hass, hinter dem sich allerdings nur Mitleid verbirgt. Die Pflegephase endet damit, dass sich die Tochter nach dem Tod der Mutter erhängt: „*A wird auf einer zugedeckten Bahre aus dem Zimmer getragen. B nimmt den Strick und hängt sich auf*“ (S. 15).

Die Abschlussverse in der Wüste, mit denen die Szene endet, werden dialogisch von A und B gesprochen. Thesenartig wird der Mutter-Tochter-Konflikt auf Gegenspieler-Positionen reduziert: „Du wirst mein Futter sein. / Das werd ich nicht“ (S. 15). Der kannibalistisch-rituellen Vision als Ankündigung einer Einverleibung des Anderen, mit der die körperliche Einheit von Mutter und Kind restauriert werden soll, widersetzt sich ein resoluter Individuationswille. Dieses Motiv ist in der Fiktionalisierung von Loslösungprozessen von Mutter-Tochter-Konstellationen keine Ausnahme: Dabei werden, anders als beim literarisch oder szenisch präsentierten Vater-Sohn-Konflikt, die körperleibliche Erfahrungsdimension von Einheit und Entzweiung in den Vordergrund gerückt.

### ***Enfant terrible oder Infantil-Groteske***

Ein anderes Mutter-Tochter-Modell entwickelt Erpenbeck in der siebten Szene. Die Geschichte ist in vier Phasen eingeteilt, die sich über einen längeren Zeitabschnitt erstrecken. Anhand einer folgenreichen Entscheidungsszene wird ein verdreht asymmetrisches Verhältnis von Mutter und Tochter skizziert. Die Mutter verzichtet auf eine Liebesbeziehung aus „Rücksicht“ (S. 44) auf ihre Tochter. Das Machtverhältnis zwischen Mutter und Tochter ist insofern verdreht asymmetrisch, als der Mutter auf Grund der sozialen Hierarchie die volle Verantwortung für das eigene Leben und das ihrer Tochter zukommt. Damit hat sie einen eindeutigen Machtvorsprung gegenüber ihrer Tochter. Die Entscheidung über ihr zukünftiges

Liebesleben delegiert sie gewissermaßen an diese, womit sie ihr auch den Machtanspruch überträgt. Der Dialog, der zur Entscheidung gegen den Geliebten führt, verläuft in der ersten Phase folgendermaßen:

„A: Weißt du, es hat deiner Mama schon lange kein Mann mehr gesagt, daß er sie liebt. B: *Schweigt*. / A: Was gefällt dir denn nicht an ihm? B: Ich kann ihn nicht leiden. / A: Kannst du das nicht verstehen, daß ich nicht mehr allein sein will? B: Du bist nicht allein. A: *Schweigt*. / B: Du machst dich lächerlich. A: *Schweigt*“ (S. 43).

Erpenbeck konzipiert ein Mutter-Kind-Modell, in dem das Kind zum bestimmenden Prinzip für die mütterliche Lebensgestaltung wird. Darüber hinaus werden dem Kind Urteils- und Entscheidungskompetenzen und ein Einfühlungsvermögen zugemutet, die es überfordern und überschätzen. Dennoch bilden kindliche Unreife, die Vorlieben und Launen des Kindes die Grundlage des mütterlichen Lebenswandels. Die in der siebten Szene des Stücks gezeichnete mütterliche Haltung, in der die Autorin Züge wie Unsicherheit, Nachgiebigkeit, Abhängigkeit, Rücksicht und Opferbereitschaft einmontiert, lässt Erpenbeck zum einen an der Kind-Figur brechen, indem daraus sein Respektverlust<sup>39</sup> gegenüber der Mutter-Figur resultiert. Zum anderen scheitert diese Haltung an der Mutter-Figur selbst, die am Liebesverzicht, den sie sich auferlegt hat, zerbricht.

Für die folgende Analyse der siebten Szene wird lediglich die letzte Phase in die Betrachtung einbezogen, da sie den Höhepunkt des Konflikts und die Folgen der verqueren Mutter-Tochter-Konstellation darstellt. Der Dialogverlauf der letzten Phase beginnt mit einer Aussage der Tochter, in der Urteil und Affekt<sup>40</sup> einander durchdringen: „Ich finde es widerlich, wie du säufst“ (S.43). Diese Anfangssentenz ist in dramaturgischer Hinsicht multifunktional, da sie zunächst einen konflikträchtigen situativen Kontext eröffnet, in dem die Mutter mit ihrem Alkoholproblem und dem Unmut der Tochter konfrontiert wird. In der töchterlichen Aussage verschränkt Erpenbeck Urteil und Ekel-Affekt und legt somit die Relation zwischen Tochter und Mutter offen, die stark von der Verachtung der Tochter geprägt ist. Mit dieser Affekt-Setzung wird zugleich eine Toleranzgrenze markiert. Die Verletzung solcher Grenzen wird im Stück konsequent als Eskalationsmethode angewandt. Dramaturgisch fungiert diese Affektsetzung als Prinzip der Figuren-Relationierung und in

<sup>39</sup> Hannah Arendt beispielsweise sieht im Respektverlust und der Verachtung ein größeres destabilisierendes Moment für den Erhalt von Autorität als Feindschaft: „Autorität bedarf zu ihrer Erhaltung und Sicherung des Respekts entweder vor der Person oder dem Amt. Ihr gefährlichster Gegner ist nicht Feindschaft, sondern Verachtung, und was sie am sichersten unterminiert, ist das Lachen.“ Hannah Arendt, *Macht und Gewalt*, München 7. Aufl. 1990, S. 46f.

<sup>40</sup> Der Interpretationsansatz bezüglich des Durchdringens von Affekt und Urteil basiert auf Merleau-Pontys Überzeugung, dass Bewusstseinsakte und Denkprozesse nicht losgelöst sind von präobjektiven Erfahrungen und dem leiblichen Spüren, die ohne des Einsatzes des Körperleibes nicht möglich wären. Zudem ist es nach Merleau-Ponty der Körperleib, der aufgrund seines Vermögens, Erfahrungsschemata überhaupt entwirft.

Bezug auf die Dynamik des Dialogs als Steigerungsmittel. Als ästhetisches Phänomen konstituiert sich der Ekel-Affekt als ein relationales Gefüge. Der verkommene, unansehnliche Körper der trinkenden Mutter erregt Anstoß und Ekel, verletzt Schamgrenzen und Anstandsregeln. Dem Laster der Trunksucht verfallen, wird der Figur A zudem ihr mütterlicher Status aberkannt:

„B: Du säufst wie ein Loch. / A: Redet man so mit seiner Mutter? / B: Was soll ich denn achten an dir? [...] schau dich doch an. Du siehst aus wie ein Schwamm! Du wucherst! Du fällst hin! Du kotzt!“ (S. 44)

Bei der textuellen Fixierung des affektiven Erlebens setzt Erpenbeck nicht auf ein gestisches Repertoire, sondern lässt die Ekelempfindung über die Beschreibung einer Ursache, dem mütterlichen Suchtverhalten und dem Verlust ihrer Körperkontrolle, wahrnehmbar werden. Die Intensität des Affekts wird dementsprechend verdeutlicht an der Beschämungsstrategie, der Emphase, mit welcher das mütterliche Verhalten rezipiert und in einem hyperbolischen Vergleich veranschaulicht wird („Du säufst wie ein Loch“; „Du wucherst! Du fällst hin! Du kotzt!“, S. 44). Über die Affektsetzung wird in der letzten Dialogpassage der erste Spannungsbogen aufgebaut. Das Sprechverhalten der Mutter setzt auf Deeskalation und initiiert einen gescheiterten Rettungsversuch der Mutterehre, indem sie ein vergangenes, aus der Zeit vor dem übermäßigen Alkoholkonsum stammendes und den tradierten Normvorstellungen entsprechendes Bild der fürsorgenden Mutter aufruft: „A: Ich habe für dich gesorgt. Ich habe genäht für dich, bis ich an der Maschine eingeschlafen bin, ich habe mei- / B: deine Locke mit eingenäht, ich weiß“ (ebd.). Die erste Spannungskurve wird durch den mütterlichen Freispruch abgeschnitten: „Du mußt dich ja nicht um mich kümmern“ (ebd.), den die Tochter nicht annimmt und mit einem semantischen Richtungswechsel erneut für Spannungserzeugung sorgt: „Natürlich muß ich das. Einen Liebhaber wirst du wohl nicht mehr auftreiben, so wie du aussiehst“ (ebd.). Die zitierte Aussage thematisiert die vielfältigen sozialen Implikationen, welche die Tochter-Figur mit dem Aussehen der Mutter in Zusammenhang bringt. Die Isolation und soziale Ächtung des verwahrlosten, alkoholisierten Körpers reicht über den familialen Rahmen hinaus. Während sich die soziale Dimension des Alkoholismus in Isolation und sozialer Ächtung offenbart, sind Verfall, Gleichgewichtsstörungen und Einbußen an Attraktivität die körperlichen Folgen des Suchtverhaltens. Die mit dem Ekel-Affekt aufkommenden Flucht Tendenzen stoßen den Körper der Alkoholikerin in das gesellschaftliche Abseits. Die Feststellung der Tochter verdeutlicht ebenfalls, inwiefern der soziale Status von Frauen im großen Maße über ihr Aussehen definiert wird. Ferner evoziert die von der Tochter angesprochene

Aussichtslosigkeit einer Liebesbeziehung den einstigen Verzicht der Mutter auf eine feste Bindung. Mit diesem Brückenschlag in die Vergangenheit wird die zeitliche Markierung der Aussichtslosigkeit auf ein Liebesleben und die körperlich-leibliche Verkümmern vorverlegt, so dass der Entwicklungskontext der körperlichen Verwahrlosung in den Blick rückt. So fungieren die Körperdeformationen sowohl als Spuren von Abstinenz als auch von Sucht. Der zweite, von der Figurenrede der Tochter ausgehende, Spannungsbogen wird zum wiederholten Male mit der Replik: „Du mußt dich nicht um mich kümmern“ abgewürgt. Bevor das Szenenende mit einem gegenseitigen Würgeakt gesetzt wird, erfolgt ein makaberer und das Groteske des tödlichen Endspiels hervorkehrender Verweis der Tochter auf den Beweggrund für die widerwillige Übernahme der Pflege: „Natürlich muß ich das, allein verfaulst du ja bei lebendigem Leibe“ (S. 44).

Anschließend an diese und die vorhergehenden Ausführungen sollen nun einige Konstitutionsmerkmale der hier skizzierten Figur der Mutter als Alkoholikerin hervorgehoben werden. Der Mutter-Körper wird über kurz angedeutete Handlungen und Formen konstituiert, wie die exzessiven Trinkhandlungen, Fallbewegungen, Brechhandlungen und degenerative Veränderungen der Körpermasse und -form. Auf der affektiv-leiblichen Ebene fungiert der deformierte und unattraktive Körper als Auslöser von Ekel-Affekten und in Fluchttendenzen, die im Sinne Merleau-Pontys als „motorische Begleiterscheinungen“<sup>41</sup> von Empfindungen gedeutet werden können. Die Isolation der Alkoholikerin-Figur ist einerseits affektiv-motorisch andererseits sozial bedingt. Die Verbannung in die Isolation kann angesichts der Instabilität und des Kontrollverlusts über den eigenen Körper für die Mutter-Figur, wie das letzte Zitat der Tochter belegt, tödliche Folgen haben. In der auf einem Abhängigkeitsverhältnis basierenden Pflegesituation muss die Tochter die Pflicht, die sie auf Grund blutsverwandtschaftlicher Beziehungen und der Tatsache, dass sie die einzige verfügbare Person dafür ist, auf sich nimmt, mit den kaum zu überwindenden Ekelempfindungen und der Verachtung für ihre Mutter in Einklang bringen. Da in der Pflegesituation die Taktildimension dominiert, wäre für beide Figuren der Körperkontakt unter den geschilderten Bedingungen eine Grenzverletzung. Der gegenseitige Würgeakt, die erste körperliche Kontaktaufnahme der Figuren in der Szene überhaupt, markiert auch in anderen Szenen des Stücks das Szenenende und mit ihm den Punkt, an dem die äußerste, nicht mehr verschiebbare Schmerz- und Toleranzgrenze erreicht ist. In dem letalen Würgeakt („würgen sich, bis sie tot hinfallen“, S. 44) entziehen beide Figuren ihre Körper den weiteren

---

<sup>41</sup> Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 247.

Kränkungen und unterbrechen die Spirale des Abscheus und der Verachtung.

### 8.5.3. Der Epilog: Seitenwechsel

Anders als im Prolog sind im Epilog A und B körperlich präsent („*A und B liegen, eine den Kopf im Schoß der anderen, auf der Erde*“, S. 71), die Stimmen sollen auch weiterhin als eine Stimme „von oben“ wahrgenommen werden, so dass die figürliche Präsenz in eine körperliche und stimmliche gespalten wird. Inhaltlich wird im Epilog eine zusammenfassende Rückschau über die vorhergehenden Szenen geboten.

Um das Durchlebte vornehmlich in seiner dehumanisierenden Brutalität und Schreckenhaftigkeit umschreiben zu können, wird teilweise ein aus der Kampf- und Jagdrhetorik entlehntes Vokabular bemüht. In den ersten vier Zeilen des Epilogs wird vom Ende der Jagd berichtet, das sich körperlich als ein Entspannungs- bzw. Entschlaffungsvorgang ob der Müdigkeit und Erschöpfung nach der „Schlacht“ (S. 71) äußert: „Jetzt hat die Jagd ein Ende und das Wild ich / Strecke meine Glieder aus und legt den Kopf / In meinen Schoß“ (S. 71). Mit dieser Beschreibung erhält die eingängige paratextuelle Bemerkung des Wüsten-Epilogs zu der Körperlage der Figuren A und B eine kontextuelle Rahmung. Die Verknüpfung der Körperlage des Ruhens mit einem rasonierenden Ton legt nahe, dass Rückblick und Reflexion erst im Zustand einer, etwa infolge von Ermüdung eintretenden, ruhigen und fast resignativen Untätigkeit möglich zu sein scheinen. Die ausgestreckten Glieder und das Niederlegen des Kopfes in den Schoß der anderen deuten den Übergang von einer Kampfphase in eine kampflose Zeit an, ohne dass dabei, wie dies an den Endversen des Epilogs noch zu zeigen sein wird, ein Friedensschluss ausgehandelt wäre. Gleichzeitig bilden sich in dieser Übergangszeit, die mit einer sowohl versöhnlich als auch resignativ anmutenden Geste gesetzt wird, die beiden Rivalen, Jäger und gejagtes Wild, in ein gemeinsames Ich zurück: „ich bin der Jäger / Und ich bin das Wild“ (S. 71). Der für die Doppelidentität von A und B konstitutive Wechsel von Spaltung und Einung wird gleichsam auf der syntaktischen Ebene vollzogen, da die Zeilengliederung und fehlenden Interpunktionszeichen den Satzbau zwar verunklaren, ihm jedoch die nötige Ambiguität gewähren, um die in dem Transgredienzcharakter einer Doppelidentität enthaltene Unbeständigkeit, Wechselhaftigkeit und Sprengkraft demonstrieren zu können.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Das Ende der langen und lauten Schlacht (S. 71) wird zu Beginn des Epilogs wie im zweiten Absatz des Unterkapitels zitiert beschrieben („A+B: Jetzt hat die Jagd...“, S. 71). Die syntaktische Struktur der ersten Zeile ermöglicht eine Lesart, die sie als eigenständige Sinneinheit und als einen in den Sinnzusammenhang der nachfolgenden Zeile vorstoßenden Satzteil betrachtet. Wird die erste Zeile als Kopplung von zwei Tatbeständen verstanden, dann wird in ihr das Ende der Jagd verkündet und das Ich als Wild postuliert. Ist

Wird in der Reflexion das Verhältnis der Figuren A und B zueinander in einen martialischen Kontext eingelassen, so wird damit eine rigide, in den Dichotomien von Superiorität und Inferiorität fest verankerte Beziehungshierarchie in Szene gesetzt. Indem Macht- und Lebenserhaltung kurzgeschlossen sind, werden Beziehungsmuster erzeugt, die durch die stete Erinnerung an die Verwundbarkeit und Sterblichkeit der Einzelnen aufrecht erhalten wird. Dabei ist es in dieser Konstellation die Unterlegene, deren Hinfälligkeit thematisch wird. Der Vergleich zwischen dem Ende und dem Beginn des Kampfes, wie sie im Epilog rekonstruiert werden, bringt eine entscheidende Differenz zum Vorschein. Stehen sich am Kampfe Jäger und Gejagtes gegenüber, so begann die „Schlacht“ zunächst mit einer Flucht vor sich selbst. Einer sich in eine Schlacht ausweitenden Flucht geht eine Begegnung mit dem Selbst voraus, in der jene, offenkundig Schrecken, Entsetzen oder gar Angst auslösenden Aspekte des Ich, sein weiteres Handeln am weitreichendsten und nachhaltigsten motivieren. An qualvollen und vernichtenden Schmerz- und Krankheitskrisen erfährt das Ich seine eigene Vergänglichkeit, Verwundbarkeit und Bedürftigkeit<sup>43</sup>. Gegen die Irreversibilität dieser Gegebenheiten sind Bekämpfungsstrategien wie Flucht, Verdrängung oder Elimination wirkungslos. Zudem scheinen Leugnung und Verdrängung unabänderlicher, an die Physis des Ich gebundener Gesetzmäßigkeiten die Intensität des Erkenntnisschmerzes zu übersteigen, weil sie in Selbstverlust und -betrug enden:

„Die Flucht hat mehr geschmerzt / Als dieser Brand von innen, / und die Krankheit, die ich / Mir ausgerissen hab / Mit ihr mich selbst / Und hab geglaubt, daß / Ich vergessen dürfte, wer ich bin“ (S. 71).

Ohne nähere Präzisierung wird der soziale Kontext im Epilog lediglich als eine Begegnung zwischen dem Ich und dem Anderen präsentiert. Mit dem Wechsel von einer angespannt-feindlichen hin zu einer versöhnlich-resignativen Stimmung vollzieht sich auch eine Veränderung in den Bezeichnungen für das Selbst und das Gegenüber. Antagonistische Positionierungen werden anhand der polarisierenden Bezeichnungen, wie dem Jagdjargon (Wild und Jäger) oder dem Kriegsvokabular (Feind), verdeutlicht. Mit der Beendigung der Feindseligkeiten sowie der Dehumanisierung und Animalisierung des Anderen und des Ich stehen sich die einst Verfeindeten nun als Ich und Du gegenüber. Obgleich die Figuren A und B durch diese direkte Anrede ein humanes Antlitz erhalten, wird das Bedrohungspotenzial,

---

das Ich auf den Sachverhalt der zweiten Zeile bezogen, dann greifen zwei Sätze, sich gegenseitig unterbrechend, ineinander. Demzufolge streckt das Ich seine Glieder aus, und das Wild legt seinen Kopf in den Schoß des Ich. Mit der körperlichen Verschränkung von Ich und Wild wird der Spalt in der Doppelidentität von A und B kurzzeitig geschlossen.

<sup>43</sup> Für Plessner bildet gerade die Bedürftigkeit des Menschen, die aus seiner Nacktheit resultiert, das „Movens für alle [...] Tätigkeit“. Plessner, Die Stufen des Organischen, S. 311.

das von ihnen auch weiterhin ausgeht, nicht geleugnet: „Ich will nicht länger fliehen und Fleisch sein, [...] Ich breite meine Arme aus / Und heiße dich willkommen / Den Schrecken, der ich bin der du bist“ (S. 72). Im Epilog legt Erpenbeck die Verwundbarkeit, Sterblichkeit und die individuellen Schwächen als Ausgangsbasis für asymmetrische Kräfte- und Machtverhältnisse offen.<sup>44</sup> Das begrenzte Dasein, die Verletzlichkeit und die damit einhergehende Gefährdung des Einzelnen geht dem Machterhalt oder -verlust in der sozialen Hierarchie voraus. Anfällig für und unverschont von Schmerz, Leid und Tod sind alle im Kampf Beteiligten, nur dass Überlegenheit und Dominanz die Illusion von Unsterblichkeit und Unverwundbarkeit wecken können. Zurück auf sich selbst geworfen, werden bei der Rekonstruktion der Kampferfahrung nicht äußere Umstände und ebenso wenig das Verhalten der Anderen in den Vordergrund gerückt. Alle Erfahrungen, die in der Kampfsituation verteilt auf zwei gegnerische Positionen vorkommen, werden im epilogischen Sprechgesang auf das Ich zurückgeführt: „Ich war die Schlacht / Die Augen zugekleistert und die Ohren taub / Stand ich auf beiden Seiten“ (S. 71). Gegnerschaft setzt Ausblendungsvorgänge voraus, in denen eine auf Mitgefühl gründende Wahrnehmungshaltung abgewehrt wird. Das Leiden des Feindes ist ein Triumphzug und eine Machtdemonstration. Die Angst vor dem unerträglichen Schmerz und dem Tod ist das mächtigste Mittel gegen den Feind. Das Gegenmittel des verwundeten und mit dem Leben bedrohten Opfers dagegen ist die Überwindung der Angst vor dem Schmerz und dem Tod: „Und ich hab, den Feind zu martern, noch / Das Messer umgedreht im eigenen Leib“ (S. 71f.). Analog zu den anderen Szenen des Stücks wird auch im Epilog die Position der Unterlegenen nicht allein von der Erfahrung absoluter Ohnmacht bestimmt. Das Wissen um die Verletzlichkeit auch des mächtigen Gegners kann das Opfer zu einem Handeln inspirieren, mit dem es sich durch eigenes Zufügen von Schmerz und Leid Genugtuung verschaffen kann. Im Epilog werden mit diesem Vergeltungsakt nicht nur Fragen von Gerechtigkeit hinsichtlich zugefügtem Leids aufgeworfen. Daneben wird nach den Möglichkeiten der Überwindung von Feindschaft gefragt. Dass dies auch unabhängig von der Wiederherstellung von Gerechtigkeit geschehen kann, wird im weiteren Textverlauf impliziert: „doch jetzt / Will ich nicht länger fliehen und Fleisch sein, / Und blind und taub mich stellen komm zu mir / Ich breite meine Arme aus“ (S. 72). Die Überwindung von Feindschaft wird nicht an äußere Bedingungen geknüpft, sondern entspringt einem

---

<sup>44</sup> Hannah Arendts Beobachtungen zur Sterblichkeit und ihrer gesellschaftlichen und politischen Bedeutung dürfte auch für das zwischenmenschliche Verhältnis Geltung haben: „Denn gemeinhin ist sowohl die Erfahrung des Sterbens wie das innere Gewahrwerden der eigenen Sterblichkeit wohl die Politik-feindlichste Erfahrung, die es gibt. Für sie ist absolute Ohnmacht und Verlassenheit charakteristisch.“ Arendt, Macht und Gewalt, S. 68.

willentlichen Akt des Ich, mag er auch die Folge eines Erschöpfungszustands sein. Unterbrochen wird die Feindschaft durch die Beendigung der schon zu Beginn des Epilogs angedeuteten Flucht, deren Auslöser die Erkenntnis über die eigene Sterblichkeit und Verwundbarkeit ist. Mit der veränderten Haltung gegenüber eigenen und fremden Dispositionen, die als Schwäche oder Anfälligkeit aufgefasst werden können, korreliert das Abstandnehmen von den praktizierten perzeptiven Verweigerungsstrategien sowie eine sich möglicher Freundschaft öffnende Körperhaltung. Allerdings handelt es sich bei diesem Friedens- und Freundschaftsangebot nicht um naives oder blindes Vertrauen, da die Ungewissheit des Ausgangs sowie das Wissen um die eigene und fremde Destruktivität auch weiterhin den Erfahrungshintergrund bilden, von dem aus das Ich neue Haltungen und Handlungsoptionen erprobt: „Und heiße dich willkommen / Den Schrecken, der ich bin der du bist / Was wird das weiß ich nicht / Wäre es ein Anfang / Solls mir recht sein / Und wärs das Ende / Auch“ (S. 72). Die Schlusszeilen suggerieren, dass die Zukunft offen ist: Weder Freundschaft noch ein Rückfall in die Feindschaft scheinen ausgeschlossen. Der Epilog schließt mit der Einsicht, dass Feindschaft als sozialer Konflikt nicht nur, aber auch in der Feindschaft zu sich selbst bzw. der Zerfallenheit mit sich selbst gründet, die sich nach Plessner aus der exzentrischen Positionalität des Menschen ergibt. Die Distanznahme zu sich selbst ermöglicht nicht nur Selbstreflexion, sondern eröffnet auch eine nicht zu überwindende Kluft zwischen Ich und Selbst.



## Schlussbetrachtung

Im Rahmen dieser Arbeit wurde in Anlehnung an Gabriele Brandstetters Staging-Gender-Konzept und mit Rückgriff auf die leibesphilosophischen Theoreme von Maurice Merleau-Ponty und Helmuth Plessner ein körperleibzentriertes Analysemodell entworfen. Seine Anwendung auf Dramen- bzw. Theatertexte der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik hat gezeigt, dass dieses Instrumentarium eine genaue Betrachtung der körperleiblichen Dimension ebenso ermöglicht wie Differenzierungen zwischen der Leib- und Körperdimension. Die Resultate der Stückanalyse belegen, dass sich das Ausloten dieser Differenzen durchaus als sinnvoll und ertragreich erweist, denn es eröffnet durch die Einführung der in bisherigen Studien vernachlässigten Leibkomponente neue Zugänge zum Text. Darüber hinaus können die verschiedenen korporalen Aspekte in ihrer wechselseitigen Beziehung, aber auch in Bezug auf die im Text eingearbeiteten sozialen und politischen Implikationen mit Hilfe des Staging-Ansatzes interpretiert werden.

Die Textanalysen verdeutlichen, dass die Unterscheidung zwischen Körper und Leib in den Stücken nur über die Analyse der im Text vorhandenen Beschreibungen und Aussagen über den figurespezifischen Gebrauch des Körpers und Haltungen, die im Körper inkarniert sind, getroffen werden kann. Dabei wurde festgestellt, dass es die Instanz des Leibes ist, die vom eigenen Körper Gebrauch macht, auch dann wenn die Instruktionen von einer außerfigürlichen Instanz gewissermaßen aufgezwungen werden. Ist im Stück allein der Körper fokussiert und dabei die leibliche Dimension ausgeblendet, so kann diese perspektivische Eingrenzung dadurch erzielt werden, dass im Text beispielsweise Bewegungen lediglich ausgeführt werden, ohne dass dabei ihre Anwendungsart präzisiert wird. Die Rücknahme des Leibes geschieht zudem über die Ausparung affektiven Empfindens und diesbezüglicher Handlungen und Reaktionen. Über die Art und Weise, wie der Leib seinen Körper einsetzt, wird auch das Verhältnis der Ich-Figur zum eigenen Körper wahrnehmbar. So bringt der Ausfall der leiblichen Dimension Figuren zum Vorschein, die von ihrem Körper dissoziiert wirken und den Eindruck des Marionettenhaften provozieren können.

Ein weiterer Befund der Arbeit mit dem Analyseinstrument ist das breite Spektrum der Möglichkeiten, die leibliche Dimension im Text zu markieren. Ein korporaler Aspekt kann an eine Figur gebunden oder als selbstständiges Element erwähnt werden, er kann, indirekt oder auch ausführlich, als ein figurespezifisches Vermögen beschrieben werden. Welches jeweils

spezifische Gewicht der leiblichen Dimension in den Körperleib-Ästhetiken der Autorinnen zukommt, wird auch daran ersichtlich, bis zu welchem Grade die Figuren ihr leibliches Empfinden und Vermögen reflektieren und kommentieren. In leibesphilosophischer Perspektive könnte dieses Vermögen mit Plessners Begriff der exzentrischen Positionalität umschrieben werden. Umgekehrt wird durch die Vernachlässigung der körperlichen Merkmale bei der Figurenzeichnung eine Instanz entworfen, die konturlos, unkenntlich, unfassbar und damit auch unerreichbar für die anderen Figuren bleibt. Wird der Körperkontakt in den Texten minimalisiert, deutet dies zumeist auf emotionale Kälte und Vereinsamung hin.

Der Rückgriff auf die Kategorien Geschichte, Plot, Figur und Handlung und die Strukturanalyse der Texte waren insofern hilfreich, als dass mit ihrer Hilfe die textuellen und korporalen Aspekte in einen in sich schlüssigen interpretatorischen Zusammenhang gefügt werden konnten. Zudem konnten durch die Strukturanalyse die korporalen Elemente in ihrer strukturbildenden Funktion beleuchtet werden. Hierbei wurde deutlich, dass das Bewegungsvermögen, insbesondere das gestikularische Repertoire der Figuren, als strukturgebendes Prinzip eingesetzt werden kann. Stimmungsumschwünge und Temposteigerung, die ebenfalls den Text segmentieren können, werden im Wesentlichen durch das Hervorheben von Affekt-Momenten herbeigeführt. Das gilt insbesondere für die Affekte des Schmerzes, des Schreckens und des Ekels.

Die Körperleib-Ästhetiken herauszuarbeiten, macht es erforderlich, danach zu fragen, welches Gewicht die Autorinnen den jeweiligen korporalen Aspekten schenken; ob und wie die Differenzierung von Körper und Leib unternommen wird sowie welche Funktion und Bedeutung diesen Kategorien im Text zukommt. Schließlich wurde untersucht, wie die korporalen Aspekte bei den Autorinnen korrelieren und welche Bedeutung ihnen beigemessen wird für die Darstellung von sozialen und politischen Inhalten.

Ein weiterer Gewinn des hier konzipierten Analysemodells ist, dass es auf Grund seiner disziplinübergreifenden Anlage nicht allein auf Textanalysen zugeschnitten ist und daher auch für körperleibzentrierte Untersuchungen in anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Bereichen Anwendung finden kann.

Die wichtigsten Ergebnisse der Stückanalysen in Bezug auf die beiden thematischen Schwerpunkte werden im Folgenden in stark komprimierter Form zusammengefasst. Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, dass die auf die Sujets von Arbeit und Familie

bezogenen Konzepte weitgehend die verschiedenen Körperleib-Ästhetiken prägen.

Im Zuge der Thematisierung eines mittlerweile für große Teile der Bevölkerung überholten Arbeitsethos werden von Elfriede Müller Körperbilder generiert und ein Vitalitätskonzept in Szene gesetzt, die Kraft, Effizienz, Ausdauer und Gesundheit demonstrieren. Die im Stück nachvollzogene Demontage eines auf den Prinzipien des traditionellen Arbeitsethos' beruhenden Körperkonzepts verläuft über den Topos des kränkelnden Körpers, den Empfindsamkeitsdiskurs und ein improvisatorisches Bewegungsrepertoire. Durch dieses werden im arbeitsgeprägten bis -besessenen Normkörper verdrängte Empfindungen und Wahrnehmungen von Gebrechlichkeit und Schwäche zugelassen, aber auch Lust und Vergnügen freigesetzt. In einem kreativen Körperumgang löst der Leib den Körper aus einem Bewegungsmodus, der den Körper auf die Funktion eines Arbeitsinstrumentes festlegt.

Der Status der Arbeitslosigkeit wird bei Katharina Tanner über die Thematisierung von Nutz- und Perspektivlosigkeit wie auch durch einen Präsenzmodus von Ausgeschlossenheit bzw. Randexistenz vermittelt. Die mit Arbeitslosigkeit assoziierte Stagnation und Monotonie werden auf der korporalen Ebene als ständige Wiederholung gleicher Handlungen lesbar. Die Arbeitssuche wiederum wird als brutaler Überlebenskampf und harsche Konkurrenz dargestellt, in denen zugleich die Funktionsweisen von Ausbeutung und Korruptiertheit offengelegt werden. In eine antagonistische Situation wie den Überlebenskampf platziert, werden die Figuren und ihr Handeln von Todesangst regiert, die ihr körperliches Äquivalent in letalen Gewaltakten, in Panikattacken und einem Gehorsam findet, der sich in Form eines gefügig gemachten Körpers zeigt. Exzessive Körpergewalt wird bei Tanner grotesk überzeichnet und erfährt in Horrorvisionen eine affektive Übersteigerung.

Bei der Skizzierung flexibilisierter Arbeitsverhältnisse werden von Simone Schneider Mobilität, ständige Einsatz- und Risikobereitschaft sowie permanente Verfügbarkeit, Erreichbarkeit und Selbstoptimierung als gegenwärtig hervorstechende Merkmale herausgearbeitet. Dienen Entwurzelung, Diskontinuität, Beschleunigung, Überforderung und Unsicherheit als Grundlage für Figurenzeichnung, so entstehen Figuren, die an Orientierungslosigkeit und Erinnerungsverlust leiden und unentwegt nach Halt suchen. Charakteristische eigengesetzliche Körperreaktionen sind in diesem Zusammenhang Allergien, Erschöpfungszustände, Rastlosigkeit, Zusammenbrüche, Wahrnehmungsstörungen und Beeinträchtigungen des Bewegungsapparats. Auf der affektiven Ebene ist es eine kaum kompensierbare Leere, die sich auf Grund von Bindungsunfähigkeit einstellt. Die Folgen von

(Selbst)Ausbeutung und die Grenzen der Belastbarkeit werden an den körperlichen Gebrechen, verminderter Reflexionsfähigkeit, Wunden und Narben der Figuren sichtbar. Gezeichnet werden gefährdete und überreizte Körper mehrfach belasteter postindustrieller Antiheld/innen, die Begrenzungen ihrer Physis nicht akzeptieren. Folglich werden die Divergenzen zwischen immunsystemischer Flexibilität und arbeitsorganisatorischer und marktorientierter Flexibilität an Fehlleistungen und Zusammenbrüchen der Figurenkörper evident.

Auch im Themenfeld Familie sind die Körperleib-Ästhetiken durch die im Theatertext zur Geltung gebrachten (post)familiären Konzepte bestimmt. Die Umstrukturierung oder gar Auflösung traditioneller familiärer Zusammenhänge wird in den behandelten Stücken als Verzicht auf Heirat und die Bildung von gleichgeschlechtlichen Lebens- und Arbeitsgemeinschaften (Roth), als Lebenssituationen alleinerziehender Eltern (Erpenbeck), in der Ko-Existenz tradierter und multipler Familienverbände sowie durch ein ambivalentes Verhältnis zwischen Mutter und Kind (Streeruwitz) dargestellt. Es ist insbesondere der weibliche Körper, der durch die Redefinition des herkömmlichen Familienbegriffs zunehmend von seiner traditionellen Bestimmung losgelöst (z.B. Gebärfunktion) wird, die für Familienplanung bisher absolut gesetzt wurde. Thematisch verbindet sich dieser Paradigmenwechsel mit Phantasievorstellungen über Schwangerschaftsabbrüche, die Erfahrung von Kinderlosigkeit und eines angeschlagenen Mutter- und Vatermythos. Zudem wird Begehren oft in der Kombination von ehelichen und außerehelichen Beziehungen und wechselnder sexueller Orientierung manifest. Das gesellschaftliche Normativ Heterosexualität verliert in den Stücken seine Exklusivität und Bedeutung. Vor allem wird in der Skizzierung von Single-Dasein und der Situation alleinerziehender Eltern das Phänomen körperlicher Doppelbelastung in der Vermengung von Pflege- und Betreuungsaufgaben sowie beruflichen Anforderungen zugespitzt. Da bei der Darstellung von familialen Bezügen die verwandtschaftlichen Beziehungen stärker fokussiert werden als in außerfamilialen Kontexten, bilden im Bezug auf die Ausgestaltung der körperleiblichen Dimension die variationsreich durchgespielten Affektmuster wie Liebe, Hass, Mitleid, Ekel, Freude und Trauer den Ausgangspunkt, von dem aus das Wahrnehmungs- und Bewegungspotenzial der Figuren ausgelotet wird.

Auffallend ist, dass und wie Machtrelationen und hierarchische Strukturen sowohl im Arbeits- wie im Familienkontext über Körperpositionierungen, korporale Kräfteverhältnisse und eine Jagd- und Sprungmetaphorik markiert werden. Damit werden nicht zuletzt auch

patriarchalische Verhältnisse in die Stücke eingeschrieben, die hier als System dienen, in dem Machtpositionen und begrenzte oder verweigernde Teilhabe geschlechtsspezifisch konnotiert werden.

Abschließend soll am Beispiel des Umgangs mit körperlichen Gebrechen, Schmerzen und Tod, die in allen Stücken in unterschiedlicher Weise zur Darstellung kommen, noch einmal die hier verfolgte Körperleib-Ästhetik zugespitzt werden. Die Nichtwahrnehmung körperleiblicher Beschwerden durch die Umwelt bei einem kränkenden Mann (Heinrich-Figur bei Müller) oder einer schwangeren Frau (Clarissa-Figur bei Streeruwitz), die konsequente Ausblendung von Alter und Tod (Künstlerinnen-Figuren bei Roth), die rigorose Verdrängung eigener körperlicher Verletzungen (Frauke-Figur bei Schneider), der aufweckende Trauerschmerz angesichts des Todes eines Kindes (Gloria-Figur bei Tanner) oder die als Angriff auf das Selbst erfahrenen Schmerzen einer Todkranken (Mutter-Figur bei Erpenbeck) machen unübersehbar deutlich, wie die Gebrechen des Körpers leiblich erfahren und erlitten werden, wie der Welt- und Ich-Bezug der Figuren dadurch bestimmt wird: sei es in Empathieverlust und Selbstreduktion oder auch in Mitgefühl und Selbst-Gewinn.

Den Text entlang eines figürlichen Körperleibs zu lesen und zu deuten, lenkt daher die Lektüre zwangsläufig auf unwiderrufliche und unabänderliche Grunddispositionen des menschlichen Daseins wie Sterblichkeit, Verletzlichkeit, Verwundbarkeit, Bedürftigkeit und wechselseitige Angewiesenheit. Eine der korporalen Entsprechungen für die eigene Bedürftigkeit äußert sich in den Stücken häufig als Suche oder Bitte nach Beistand. Die eigene Schwäche bedarf der fremden Kraft, um aufgefangen zu werden. In der Korrespondenzfigur des fallenden und haltenden Körpers wird das Phänomen der Fürsorge entfaltet. Die Verweigerung von Fürsorge wird in der Zweifachfigur eines abwehrenden und eines zurückgewiesenen Körpers zugespitzt. Mit der leiblichen Präsenz der Figuren wird ein solidarischer Potenzial angeboten. Die Rücknahme des eigenen Körperleibs aus dem Blickfeld des Anderen suspendiert jedoch die Möglichkeit, dass die potenziell vorhandene Solidaritätsfähigkeit tatsächlich in Anspruch genommen werden kann. Im Rückzug der Figuren deutet sich meist die Entscheidung an, den eigenen Körperleib nicht als möglichen Halt oder Anhaltspunkt für den Anderen zu erkennen zu geben.

Dass die thematischen und ästhetischen Tendenzen, die in den analysierten Theatertexten zum Tragen kommen, einen substanziellen Bestandteil der deutschen Gegenwartsdramatik

darstellen, ist unübersehbar, da vor allem die Ästhetisierung von Gewalt und Gewalterfahrung in familiären und arbeitsbezogenen Kontexten zu deren Kennzeichen gehört. Damit kann die im ersten Kapitel dieser Arbeit (vgl. 1.1.5.) aufgestellte These bestätigt werden, dass ein Korpus von Theatertexten, die ausschließlich von Autorinnen verfasst wurden, durchaus repräsentativen Charakter haben kann.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

- Danckwart, Gesine: Täglich Brot, in: Theater Theater. Aktuelle Stücke, Frankfurt a. M. 2004, S. 227-251.
- Erpenbeck, Jenny: Katzen haben sieben Leben. Theaterstück, Frankfurt a. M. 2000.
- Mayenburg, Marius von: Feuergesicht. Parasiten, Frankfurt a. M. 2. Aufl. 2003.
- Müller, Elfriede: Damenbrise. Herrengedeck, Frankfurt a. M. 1992.
- Müller, Elfriede: Die Bergarbeiterinnen, in: Dies., Die Bergarbeiterinnen. Goldener Oktober. Zwei Stücke, Frankfurt a. M. 1992.
- Roth, Friederike: Erben und Sterben. Ein Stück, Frankfurt a. M. 1992.
- Schneider, Simone: Springerin, Berlin 2001.
- Specht, Kerstin: Marieluise. Das Goldene Kind. Solitude, Frankfurt a. M. 2002.
- Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 1997.
- Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt a. M. 1998.
- Streeruwitz, Marlene: Sloane Square, in: Dies., Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt a. M. 2. Aufl. 2002, S. 123-163.
- Tanner, Katharina: Degerloch Dream. Stück in drei Bildern, Frankfurt a. M. 1995.
- Walser, Theresia: Das Restpaar, Frankfurt a. M. 1997.

## Interviews und Kritiken

- Buchwaldt, Martin: Die Häute müssen dünner werden, in: Christel Weiler und Harald Müller, Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik, Berlin 2001, S. 138-141.
- Burri, Peter: Heimatlos in der Heimat, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.2.1988.
- Cesar, Claus: „Was mich interessiert, ist die Frage nach dem Aussen.“ Ein Gespräch mit Gesine Danckwart, in: Christine Künzel (Hg), Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute, Theater der Zeit. Recherchen 72, Berlin 2010, S. 68-81.
- Cgb: Heimkehr einer Aussenseiterin, in: Neue Zürcher Zeitung, 24.2.1988.
- Dermutz, Klaus: Frauen in Ketten-Existenzen, in: Frankfurter Rundschau, 2.2.2001.
- Detje, Robin: Herrlich kalt und schön brutal, in: Die Zeit, 24.7.1992.
- Fischer, Ulrich: Debüt einer Dramatikerin aus A in D, in: Wiener Zeitung, 21.8.1992.
- Hass, Ulrike und Streeruwitz, Marlene: „die leerstellen zu sehen. das wäre es.“ Ein Gespräch über das Theater, in: Marlene Streeruwitz. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 164, 10//2004, S. 59-65.
- Hemke, Rolf C.: Aku leer und kein Empfang, in: Frankfurter Rundschau, 21.6.2001.
- Hennecke, Günther: Traum und Mythos im U-Bahn-Schacht, in: Neue Zürcher Zeitung, 8.7.1992.
- Hil: Bühnenrundschau, in: Der Standard, 2.3.2001.
- Höbel, Wolfgang: Menschen ohne Aussicht, in: Süddeutsche Zeitung, 24.2.1988.
- Hoff, Henning: Schweizer Alpträume, in: Frank Hörnigk und Jakob Arjouni (Hg.), Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Arbeitsbuch, Berlin 1997, S. 129f.
- Hoffmeyer, Miriam: „Erben und Sterben“ von Friederike Roth im Zan Pollo Theater, in: die tageszeitung, 5.10.1994.
- Irmer, Alexander: Unheimliche Miniaturen, in: Theater der Zeit, 3/2000, S. 46.
- Irmer, Thomas: Spiralen der Ohnmacht. Jenny Erpenbeck im Gespräch mit Thomas Irmer, in: Theater der Zeit, 4/2000, S. 60.
- Kastberger, Klaus: Hundedreck aus Quark. Interview mit Friederike Roth, in: Falter Nr. 22, 29.5.-4.6.1992.

Katrein, Karin: Medienfrau mit Motorsäge, in: Die Welt, 3.6.1992.

Künzel, Christine: „Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben.“ Ein Gespräch mit Theresia Walser, in: Dies. (Hg.), Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute, Theater der Zeit. Recherchen 72, Berlin 2010, S. 47-58.

Löffler, Sigrid: Zänkische Wort-Oper, in: profil, 9.6.1992.

Löffler, Sigrid: Frau, schau wem..., in: Theater heute, 7/1992, S. 19.

Longin, Kirsten: Vorwärts, rückwärts, seitwärts reisen, in: Frank Hörnigk und Jakob Arjouni (Hg.), Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Arbeitsbuch, Berlin 1997, S. 103-106.

Malzacher, Florian: Fliege und Spinne zugleich, in: Frankfurter Rundschau, 30.9.2002.

Michaelis, Rolf: Ausflug ins Höllenparadies, in: Die Zeit, 12.6.1992.

Müller, Stephanie: „In dieses Medium hinein.“ Ein Gespräch mit Kathrin Röggla, in: Christine Künzel (Hg.), Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute, Theater der Zeit. Recherchen 72, Berlin 2010, S. 93-106.

Muscionico, Daniele: Blähungen im Stubental, in: Neue Zürcher Zeitung Nr. 297, 20.12.1996.

Nissen-Rizvani, Karin: „ich glaube dir den haarschnitt, das hemd, deine liebenswürdigkeit, aber den satz nicht.“ Ein Gespräch mit Sabine Harbeke, in: Christine Künzel (Hg.), Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute, Theater der Zeit. Recherchen 72, Berlin 2010, S. 25-34.

Pfister, Eva: Der Müll, der Strand und die Leiche, in: Der Standard, 10.7.1992.

Pohl, Roland: Gewäsch aus dem Geiste der Sprachkritik, in: Der Standard, 26.4.1993.

Preußner, Gerhard: Familienuntergrund, in: die tageszeitung, 8.7.1992.

Richard, Christine: Die Schweiz bereut, die Schweiz verzeiht, in: Theater heute, 2/1998, S. 60.

Rossmann, Andreas: Rolltreppe in die Seele, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 157, 9.7.1992.

Scherer, Benedikt: Furzerei und Folklore, in: Tages-Anzeiger, 20.12.1996.

Schmidt-Mühlisch, Lothar: Schatzgräberei nach den Träumen, in: Die Welt, 24.2.1988.

Schöblier, Franziska und Düffel, John von: Gespräch über das Theater der neunziger Jahre, in: Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik, hg. von Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/2004, S. 42-51.

Schreiber, Ulrich: Ästhetik als Widerstand, in: Tagesspiegel, 5.7.1992.

Schreiber, Ulrich: Verschlungener Geschlechter- und Generationenkampf, in: Frankfurter Rundschau Nr. 159, 11.7.1992.

Schulz, Irene: Frauen in der Sackgasse, in: Münchner Merkur, 23.2.1988.

Schulze-Reimpell, Werner: Wer bietet mehr?, in: Theater heute, 8/1995, S. 46f.

Schwabeneder, Franz: Drama – wo ist dein Leben?, in: Oberösterreichische Nachrichten, 17. 4. 1993.

Stumm, Reinhardt: Dumpf und stumpf, in: Die Weltwoche Nr. 52, 26.12.1996.

Ueding, Cornelia: Bedeutungsschwer, in: Frankfurter Rundschau, 11.4.1988.

Weinzierl, Ulrich: Teufelskulturweibersonate, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3.6.1992.

Wiener Festwochen: Aus Friederike Roths Buch des Lebens, in: Der Standard, 1.6.1992.

Winter, Stephanie: „Eine gewisse geistige Androgynität.“ Ein Gespräch mit Rebekka Kricheldorf, in: Christine Künzel (Hg.), Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute, Theater der Zeit. Recherchen 72, Berlin 2010, S. 118-129.

## **Theater / Dramatik mit den Schwerpunkten Frauen- und Gegenwartsdramatik**

Allkemper, Alo und Eke, Norbert O. (Hg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts, Berlin 2000.

Arnold, Heinz Ludwig und Dawidowski, Christian: Editorial, in: Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/2004, S. 5-7.

Augustin, Sonja (Hg.): Damendramen. Dramendamen. Dramatikerinnen der Schweiz, Zürich 1994.

Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik. Thomas Ostermeier und sein Team an der Schaubühne, in: Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus und Franziska Schöblier (Hg.), Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation, Frankfurt a. M./New York 2006, S. 237-253.

Bähr, Christine: Atemlos. Arbeit und Zeit in Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht*, in: Franziska Schöblier und Christine Bähr (Hg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 225-244.



- Becker, Claudia: Friederike Roth, in: Alo Allkemper und Norbert Otto Eke (Hg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 821-834.
- Birkenhauer, Theresia: *Die Zeit des Textes im Theater*, in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld 2008, S. 247-261.
- Blaschke, Bernd: „McKinseys Killerkommandos. Subventioniertes Abgruseln“. *Kleine Morphologie (Tool Box) zur Darstellung aktueller Wirtschaftsweisen im Theater*, in: Franziska Schöbler und Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009, S. 209-224.
- Blattès, Susan: *Is the Concept of 'Character' Still Relevant in Contemporary Drama?*, in: Christoph Henke and Martin Middeke (Eds.), *Drama and/after Postmodernism. Contemporary Drama in English*, Volume 14. Trier 2007, S. 68-81.
- Bong, Jörg / Spahr, Roland und Vogel, Oliver (Hg.), *"Aber die Erinnerung davon." Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*, Frankfurt a. M. 2007.
- Borgert, Udo (Hg.): *Women's words, women's works. An anthology of contemporary austrian plays by women*, Riverside (CA) 2001.
- Bormann, Hans-Friedrich: *Die vergessene Szene. Drama-Theater-Medien. Ein Nachtrag*, in: *Theaterwissenschaftliche Beiträge 2000. Insert in Theater der Zeit*, 10/2000, S. 1-5.
- Brüster, Birgit: *Das Finale der Agonie. Funktionen des 'Metadramas' im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*, Frankfurt a. M. u.a. 1993.
- Cocalis, Susan L. and Rose, Ferrel (Eds.): *Thalia's Daughters. German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen/Basel 1996.
- Colvin, Sarah: *Women and German drama*, Rochester (NY) 2003.
- Dawson, Ruth: *Frauen und Theater. Vom Stegreifspiel zum Rührstück*, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2, München 1988, S. 421-434.
- Descourvières, Benedikt / Marx, Peter W. und Rättig, Ralf (Hg.): *„Mein Drama findet nicht mehr statt.“ Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2006.
- Descourvières, Benedikt / Marx, Peter W. und Rättig, Ralf: *Einleitung*, in: Dies. (Hg.), *„Mein Drama findet nicht mehr statt.“ Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 2006, S. 9-20.
- Dünßer, Crescentia: *„Ich bin ein weiblicher Autor“*, in: Christine Künzel (Hg.), *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*, *Theater der Zeit. Recherchen* 72, Berlin 2010, S. 203-215.
- Dünßer, Crescentia: *Ohne Blumenwiese. Ein Porträt von Gerhild Steinbuch*, in: Christine Künzel (Hg.), *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*, *Theater der Zeit. Recherchen* 72, Berlin 2010, S. 194-202.
- Elm, Theo: *Das soziale Drama*, Stuttgart 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: *Frauen erobern die Bühne. Dramatikerinnen im 20. Jahrhundert*, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.), *Deutsche Literatur von Frauen*, Bd. 2, München 1988, S. 379-393.
- Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen 4. Aufl. 2003.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.
- Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris und Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005.
- Fleig, Anne: *Handlungsspielräume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1999.
- Floock, Wilfried (Hg.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen 1988.
- Frei, Nikolaus: *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994-2001)*, Tübingen 2006.
- Fürs Theater schreiben. *Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986.
- Giesing, Michaela: *Verhältnisse und Verhinderungen. Deutschsprachige Dramatikerinnen um die Jahrhundertwende*, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.), *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2003, S. 261-278.
- Gilcher-Holtey, Ingrid / Kraus, Dorothea und Schöbler, Franziska (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt a. M./New York 2006.

- Girtler, Rosalinde: *Feministische Gesellschaftskritik in Friederike Roths Dramen*, Ann Arbor 1995.
- Gleichauf, Ingeborg: *Was für ein Schauspiel! Deutschsprachige Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart*, Berlin 2003.
- Greiner, Norbert und Hasler, Jörg (Hg.): *Einführung ins Drama: Handlung, Figur, Szene, Zuschauer*, München 1986.
- Haas, Birgit: *Modern German Political Drama 1980-2000*, New York/Suffolk 2003.
- Haas, Birgit: *Theater der Wende - Wendetheater*, Würzburg 2004.
- Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien 2007.
- Haas, Birgit: *Dramenpoetik 2007. Einblicke in die Herstellung des Theatertextes*, Hildesheim/Zürich/New York 2009.
- Haider-Pregler, Hilde: *Zur Bühnenrezeption österreichischer Theaterautorinnen - eine fragmentarische Bilanz*, in: *Fürs Theater schreiben. Über zeitgenössische deutschsprachige Theaterautorinnen*, Bremen 1986, S. 173-181.
- Hallensleben, Markus: *Post-post-moderne Expedition ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz*, in: *Marlene Streeruwitz. Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Heft 164, 10/2004, S. 66-76.
- Hassel, Ursula: *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel*, Wiener Volkstheater und kritischem Volksstück, Bielefeld 2002.
- Hempel, Nele: *Marlene Streeruwitz - Gewalt und Humor im dramatischen Werk*, Tübingen 2001.
- Henke, Christoph and Middeke, Martin (Eds.): *Drama and/after Postmodernism. Contemporary Drama in English*, Volume 14. Trier 2007.
- Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen. Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989.
- Hörnigk, Frank und Arjouni, Jakob (Hg.), *Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre. Arbeitsbuch*, Berlin 1997.
- Hottong, Lisa: *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth*, Tübingen 1994.
- Kallin, Britta: *The presentation of racism in contemporary German and Austrian theater. Six women playwrights*, Lewiston (NY) u.a. 2007.
- Kalpdor-Kops, Heike: *Dramatikerinnen auf deutschen Bühnen. Notwendige Fortsetzung einer im Jahr 1933 unterbrochenen Reflexion*, in: *Barbara Scheel (Red.), Die Sprache des Theaters und die Frauen. Dokumentation-Documentation*, Berlin 1992, S. 20-27.
- Kammler, Clemens und Pflugmacher, Torsten (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsdramatik seit 1989. Zwischenbilanzen - Analysen - Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2004.
- Kord, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992.
- Kormann, Eva: *Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik*, in: *Ursula Hassel und Herbert Herzmann (Hg.), Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*, Tübingen 1992, S. 101-106.
- Kraft, Helga: *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*, Stuttgart 1996.
- Kraft, Helga: *Mütterlichkeitsbilder in Texten von Marlene Streeruwitz*, in: *Jörg Bong, Roland Spahr, und Oliver Vogel (Hg.), "Aber die Erinnerung davon." Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz*. Frankfurt a. M. 2007, S. 82-103.
- Künzel, Christine (Hg.): *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*, *Theater der Zeit. Recherchen 72*, Berlin 2010.
- Künzel, Christine: *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute. Eine Einleitung*, in: *Dies.(Hg.), Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute, Theater der Zeit. Recherchen 72*, Berlin 2010, S. 6-15.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 2. Aufl. 2001.
- Lehmann, Hans-Thies: *Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater*, in: *Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/2004, S. 26-33.
- Lepschy, Christoph und Zimmermann, Andrea: *Entzug und Behauptung. Reaktionen auf den Souveränitätsverlust*, in: *Franziska Schöbler und Christine Bähr (Hg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009, S. 71-91.
- Lorenz, Dagmar C.G.: *Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz*, in: *Jörg Bong, Roland Spahr und Oliver Vogel (Hg.), „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum*

- Werk von Marlene Streeruwitz, Frankfurt a. M. 2007, S. 51-73.
- Loster-Schneider, Gudrun und Pailer, Gaby (Hg.): Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730-1900), Tübingen 2006.
- Maurer-Haas, Andrea: Women role models in plays of Austrian women dramatists from the French Revolution to the First World War, Diss., University of Connecticut 1998.
- Mersch, Dieter: Das Ereignis der Setzung, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Performativität und Ereignis, Tübingen/Basel 2003, S. 41-56.
- Meyer-Gosau, Frauke: Wir wollen doch alle nur das Beste! Vom Unsinn und Nutzen der Jungdramatiker-Förderung, in: Theater heute, 8/9 2002, S. 52-55.
- Michalzik, Peter: Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss, in: Stefan Tigges (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld 2008, S. 31-42.
- Mittermeyer, Manfred: „Forschungsreisen ins Verborgene“ bei M. Streeruwitz, in: Jeanne Benay und Alfred Pfabigan (Hg.), Le théâtre autrichien des années 1990, Rouen 12/2001, Nr. 53, S. 177-194.
- Möhrmann, Renate: Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte, Frankfurt a. M./Leipzig 2000.
- Müller-Merten, Heike u.a.: Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?, in: Theater der Zeit, 2/1997, S.31-33.
- Neue deutsche Stücke, Mit einem Vorwort von Petra Kohse. Gifkendorf 2001.
- Opel, Anna: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld 2002.
- Ostermeier, Thomas: Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung, in: Theater der Zeit, 7/8 1999, S. 10-15.
- Petrović-Ziemer, Ljubinka: Deutschsprachige Gegenwartsdramatik. Ohne Fräulein? Ohne Wunder?, in: Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher (Hg.), Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen des 20. Jahrhunderts, Berlin 2006, S. 215-228.
- Pfister, Manfred: Drama, München 11. Aufl. 2001.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.
- Redling, Ellen and Schnierer, Peter Paul (Eds.): Non-standard Forms of Contemporary Drama and Theatre. Papers given on the occasion of the sixteenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English. Contemporary Drama in English, Volume 15, Trier 2008.
- Richardson, Brian: Plot after Postmodernism, in: Christoph Henke and Martin Middeke (Eds.), Drama and/after Postmodernism. Contemporary Drama in English, Volume 14, Trier 2007, S. 55-67.
- Roeder, Anke: Autorinnen. Herausforderung an das Theater, Frankfurt a. M. 1989.
- Roeder, Anke: Der doppelte Blick. Theater-Autorinnen heute, in: Barbara Scheel (Red.), Die Sprache des Theaters und die Frauen. Dokumentation-Documentation, Berlin 1992, S. 143-159.
- Roselt, Jens: Phänomenologie des Theaters, München u.a. 2008.
- Roumois-Hasler, Ursula: Dramatischer Dialog und Alltagsdialog im wissenschaftlichen Vergleich. Die Struktur der dialogischen Rede bei den Dramatikerinnen Marieluise Fleisser („Fegefeuer in Ingolstadt“) und Else Lasker-Schüler („Die Wupper“), Bern u.a. 1982.
- Scheel, Barbara (Red.): Die Sprache des Theaters und die Frauen. Dokumentation-Documentation, Berlin 1992.
- Schmidt, Heike: „Gefallene Engel“. Deutschsprachige Dramatikerinnen im ausgehenden 19. Jahrhundert, St. Ingbert 2000.
- Schnierer, Paul Peter: Introduction: The Outline Round the Cut, in: Ellen Redling, Peter Paul Schnierer (Eds.), Non-standard Forms of Contemporary Drama and Theatre. Papers given on the occasion of the sixteenth annual conference of the German Society for Contemporary Theatre and Drama in English. Contemporary Drama in English, Volume 15, Trier 2008, S. 9-11.
- Scholtz-Novak, Sigrid: Images of Womanhood in the Works of German Female Dramatists 1892-1918. Diss. masch. John Hopkins University 1971.
- Schöblier, Franziska: Einführung in das bürgerliche Trauerspiel und das soziale Drama, Darmstadt

2003.

Schöbler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen 2004.

Schöbler, Franziska und Bähr, Christine (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009.

Schöbler, Franziska und Bähr, Christine: Die Entdeckung der 'Wirklichkeit'. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater, in: Dies. (Hg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 9-20.

Schöbler, Franziska: Das Theater als Börse, Kaufhaus und Bordell. Das Festival *Palast der Projekte*, in: Dies. und Christine Bähr (Hg.), Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution, Bielefeld 2009, S. 93-114.

Schregel, Ursula und Erdmann, Michael: Das Theater als letzte Bastion des Feudalismus?, in: Theater heute, 8/1985, S. 28-38.

Schubert, Matthias: Heiße Ware. Nachwuchsdramatiker vor veränderter Theaterlandschaft, in: Heidelberger Stückemarkt. Fünf Jahre Forum junger Autoren (1996-2000). Eine Dokumentation, hg. v. Theater der Stadt Heidelberg 2000, S. 4-7.

Sieg, Katrin: Exiles, Eccentrics, Activists. Women in Contemporary German Theater, Ann Arbor 1994.

Sinhuber, Wolfgang Franz: Drama und Zeitgeist in Österreich von 1980 bis 1990, Wien 1995.

Spielmann, Yvonne: Überlegungen zu feministischer Theaterästhetik, in: TheaterZeitSchrift, 9/1984, S. 78-85.

Stricker, Achim: Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz, Heidelberg 2007.

Stürzer, Anne: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit, Stuttgart 1993.

Sucher, C. Bernd: Das Theater der achtziger und neunziger Jahre, Frankfurt a. M. 1995.

Theater für das 21. Jahrhundert. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, Sonderband, XI/2004.

Theater heute / Mühlheimer Theatertage. Sonderstück. 30 Jahre Mühlheimer Theatertage NRW, hg. v. Eva Behrendt, Barbara Burckhardt und Franz Wille, Berlin 2005.

Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Zu den gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld 2008.

Tigges, Stefan: Dramatische Transformationen. Zur Einführung, in: Ders. (Hg.), Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater, Bielefeld 2008, S. 9-27.

Uecker, Karin (Hg.): Frauen im europäischen Theater heute, Hamburg 1998.

Virant, Špela: Predramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre, Münster 2004.

Weber, Richard (Hg.): Deutsches Drama der 80er Jahre, Frankfurt a. M. 1992.

Weiler, Christel und Müller, Harald (Hg): Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik. Arbeitsbuch, Berlin 2001.

Weiler, Christel: Postdramatisches Theater, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat (Hg.), Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, S.245-248.

Wirth, Andrzej: Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien, in: Gießener Universitätsblätter, 2/1987, S. 83-91.

Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskursiven – Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte, in: Theater heute, 1/1980, S. 16-19.

Wolfert, Jutta: Theatertexte zwischen Medien und Revolution 1989-1996, Berlin 2004.

Wunderlich, Heidi: Dramatis persona (*exit*). Die Auflösung der dramatischen Figur als produktive Überschreitung, Berlin 2001.

Wurst, Karin A.: Frauen und Drama im 18. Jahrhundert, Köln/Wien 1991.

## Geschlechterforschung

- Aulenbacher, Brigitte und Riegraf, Birgit (Hg.): Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs, Wiesbaden 2009.
- Badinter, Elisabeth: Die Identität des Mannes, München 1993.
- Baer, Susanne: Inexcitable Speech. Zum Verständnis von „Recht“ im postmodernen Feminismus am Beispiel von Judith Butlers „Excitable Speech“, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne, Wiesbaden 1998, S. 229-252.
- Baer, Susanne: Rechtswissenschaften, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 155-168.
- Baltes-Löhr, Christel und Hölz, Karl (Hg.): Gender-Perspektiven. Interdisziplinär, transversal, aktuell, Trier Studien zur Literatur, Frankfurt a. M. u.a. 2004.
- Baltes-Löhr, Christel und Hölz, Karl: Gender. Aufbrüche und Perspektiven, in: Dies.(Hg.), Gender-Perspektiven. Interdisziplinär, transversal, aktuell, Trier Studien zur Literatur, Frankfurt a. M. u.a. 2004, S. 9-22.
- Bauer, Ingrid und Neissl, Julia (Hg.): Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung, Innsbruck 2002.
- Bauer, Ingrid: Frauengeschichte, Männergeschichte, Geschlechtergeschichte. Geschlechtersensible Geschichtswissenschaft, in: Dies. und Julia Neissl (Hg.), Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung, Innsbruck 2002, S. 35-52.
- BauSteineMänner (Hg.): Kritische Männerforschung, Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Hamburg 2001.
- Becker-Schmidt, Regina: Trennung, Verknüpfung, Vermittlung. Zum feministischen Umgang mit Dichotomien, in: Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), Kurskorrekturen. Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne, Frankfurt a. M./New York 1998, S. 84-125.
- Benhabib, Seyla / Butler, Judith / Cornell Drucilla und Fraser, Nancy: Der Streit der Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1993.
- Benhabib, Seyla: Selbst im Kontext, Frankfurt a. M. 1995.
- Benke, Nikolaus: Ein Curriculum universitärer Gender Studies - aber wie?, in: Marlen Bidwell-Steiner und Karin S. Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen, Innsbruck u.a. 2005, S. 15-28.
- Bethien, Claudia und Stephan, Inge (Hg.): Männliche Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln u.a. 2003.
- Bidwell-Steiner, Marlen und Wozonig, Karin S. (Hg.): Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen, Innsbruck u.a. 2005.
- Bidwell-Steiner, Marlen: Zur Disziplinierung von Geschlecht, in: Dies. und Karin S. Wozonig (Hg.), Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen, Innsbruck u.a. 2005, S. 7-14.
- Blimlinger, Eva und Garstenauer, Therese (Hg.), Women/Gender Studies. Against All Odds. Dokumentation der 7. Österreichischen Wissenschaftlerinnentagung, Innsbruck 2005.
- Bovenschen, Silvia: Über die Frage: Gibt es eine „weibliche“ Ästhetik?, in: Lydia Schieth (Hg.), „Frauenliteratur“, Bamberg 1991, S. 25-31.
- Brandes, Holger: Der männliche Habitus, Bd.1: Männer unter sich. Männergruppen und männliche Identität, Opladen 2001.
- Brandes, Holger: Der männliche Habitus, Bd.2: Männerforschung und Männerpolitik, Opladen 2002.
- Braun, Christina von: Nicht ich. Logik, Lüge, Libido, Frankfurt a. M. 1988.
- Braun, Christina von und Stephan, Inge (Hg.): Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000.
- Braun, Christina von: Medienwissenschaften, in: Dies. und Inge Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 300-312.
- Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen, Bd.2, München 1988.
- Bürger, Christa: Leben schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen, Stuttgart 1990.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1991.
- Caduff, Corina und Weigel, Sigrid (Hg.): Das Geschlecht der Künste, Studien zur Literatur- und

- Kulturgeschichte, Köln u.a. 1996.
- Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter und Meise, Helga: Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 2005.
- Camus, Celine / Hornung, Annabelle / Imlinger, Fabienne / Kolbe, Angela / Noll, Milena und Stauffer, Isabelle (Hg.): Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen, Königstein/Taunus 2008.
- Cixous, Hélène: Die unendliche Zirkulation des Begehrens, Berlin 1977.
- Cixous, Hélène: Weiblichkeit in der Schrift, Berlin 1980.
- Connell, Raewyn: Der Sprung über die Kontinente hinweg – Überlegungen zur Entwicklung von Erkenntnismethoden und Ansätzen in der Männlichkeitsforschung, in: Brigitte Aulenbacher und Birgit Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs, Wiesbaden 2009, S. 81-99.
- Connell, Robert W.: Masculinities, Cambridge Second Edition 2005.
- Cosan, Leyla: Frauenliteratur der 70er Jahre in Deutschland und in der Türkei, Frankfurt a. M. 2009.
- Degele, Nina und Winker, Gabriele: Praxeologisch differenzieren. Ein Beitrag zur intersektionalen Gesellschaftsanalyse, in: Cornelia Klinger und Gudrun-Axeli Knapp (Hg.), ÜberKreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz, Münster 2008, S. 194-209.
- Dimitrova -Moeck, Svoboda: Women travel abroad 1925-1932. Marie Leitner, Erika Mann, Marieluise Fleisser, and Elly Beinhorn. Women's travel writing from the Weimar Republic, Berlin 2009.
- Dinges, Martin (Hg.): Männer – Macht – Körper, Frankfurt a. M./New York 2005.
- Donat, Esther: Die Frage der Ehe. Zur (Re-)Produktion von Geschlecht im Paar, in: Dies., Ulrike Froböse und Rebecca Pates (Hg.), 'Nie wieder Sex'. Geschlechterforschung am Ende des Geschlechts, Wiesbaden 2009, S. 57-89.
- Dornhof, Dorothea: Das Geschlecht, das nicht schön ist, in: Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies, hg. v. GENUS. Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Frankfurt a. M. 2004, S. 137-151.
- Eberherr, Helga / Mayerhofer, Elisabeth und Prokop, Sabine: ExpertInnendiskussionen. Qualitative Untersuchung, in: Sabine Kock und Gabriele Moser (Hg.), Gender Studies. Perspektiven von Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Wien, Wien 2005, S. 85-152.
- Erhart, Walter und Hermann, Britta: Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit, Stuttgart/Weimar 1997.
- Erhart, Walter: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001.
- Felden, Heide von: Bildung und Geschlecht zwischen Moderne und Postmoderne, Opladen 2003.
- Forcey, Linda Rennie: Feminist and Peace Perspectives on Women, in: Encyclopedia of Violence, Peace and Conflict, Bd. 2, San Diego u.a.1999, S. 13-20.
- Francis, Diana: Culture, Power Asymmetries and Gender in Conflict Transformation, in: Alex Austin, Martina Fischer und Norbert Ropers (Hg.), Transforming Ethnopolitical Conflict, Wiesbaden 2004, S. 92-107.
- Fraser, Nancy: Die halbierte Gerechtigkeit, Frankfurt a. M. 2001.
- Friedrichs, Elisabeth: Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon, Stuttgart 1981.
- Galster, Ingrid: Positionen des französischen Feminismus, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 2003, S. 591-602.
- Geipel, Ines: Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland 1945-1989, Düsseldorf 2009.
- Gilbert, Sandra und Gubar, Susan: The Madwoman in the Attic. The Nineteenth-Century Literary Imagination, New Haven/London 1979.
- Gnüg, Hiltrud und Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 2003.
- Groß, Melanie und Winker, Gabriele: Queer-| Feministische Praxen in Bewegung, in: Brigitte Aulenbacher und Birgit Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs, Wiesbaden 2009, S. 51-63.

Gymnich, Marion: Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung, in: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004, S. 122-142.

Hanke, Alexandra: Erweist sich die Suche nach dem „weiblichen Subjekt“ als Seifenblase? Beobachtungen zum feministischen Diskurs, in: Ilse Nagelschmidt, Alexandra Hanke, Lea Dannhausen-Müller und Melanie Schröter (Hg.), *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*, Frankfurt a. M. 2002, S. 7-30.

Hark, Sabine: Parodistischer Ernst und politisches Spiel, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Wiesbaden 1998, S. 115-139.

Hearn, Jeff: Von gendered organisations zu transnationalen Patriarchien. Theorien und Fragmente, in: Brigitte Aulenbacher und Birgit Riegraf (Hg.), *Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs*, Wiesbaden 2009, 267-289.

Heimbach-Steins, Marianne / Kerkhoff-Hader, Bärbel / Ploil, Eleonore und Weinreich, Ines (Hg.): *Strukturierung von Wissen und die symbolische Ordnung der Geschlechter*, Münster 2004.

Herbrand, Susanne und Khaled, Sandrina: *Geschlechterdifferenz. Zur Feminisierung des philosophischen Diskurses*, Pfaffenweiler 1994.

Herbrand, Susanne: *Geschlechterdifferenz: e/ä*, in: Dies. und Sandrina Khaled, *Geschlechterdifferenz. Zur Feminisierung des philosophischen Diskurses*, Pfaffenweiler 1994, S. 57-87.

Heydebrand, Renate von (Hg.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart/Weimar 1998.

Hof, Renate: *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekatgorie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M./New York 1995.

Holzleithner, Elisabeth: Von der Gleichheit aller Bürger zum Gender Mainstreaming – ein Paradigmenwechsel?, in: Ingrid Bauer und Julia Neissl (Hg.), *Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*, Innsbruck 2002, S. 17-33.

Holzleithner, Elisabeth: Durchquerungen. Repräsentation von Geschlecht im Rechtsdiskurs, in: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll und Isabelle Stauffer (Hg.), *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*, Königstein/Taunus 2008, S. 202-232.

Honegger, Claudia und Arni, Caroline (Hg.): *Gender. Die Tücken einer Kategorie*, Zürich 2001, S. 95-115.

Hornscheidt, Antje / Jähnert, Gabriele und Schlichter, Annette (Hg.): *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Wiesbaden 1998.

Johnson, Barbara: *A World of Difference*, Baltimore 1987.

Jurczyk, Karin und Rerrich, Maria S.: Erkenntnis und Politik. Alltägliche Lebensführung und Differenzen zwischen Frauen revisited, in: Brigitte Aulenbacher und Birgit Riegraf (Hg.), *Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs*, Wiesbaden 2009, S. 103-117.

Kahlert, Heike / Thiessen, Barbara und Weller, Ines (Hg.): *Quer denken. Strukturen verändern. Gender Studies zwischen Disziplinen. Studien interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Wiesbaden 2005.

Kaufmann, Michael: Die Konstruktion von Männlichkeit und die Triade der Gewalt, in: *BauSteineMänner* (Hg.), *Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie*, Hamburg 3. Aufl. 2001 S. 139-171.

Kilian, Eveline und Komfort-Hein, Susanne (Hg.): *GeNarrationen. Variationen zum Verhältnis von Generation und Geschlecht*, Tübingen 1999.

Kilian, Evelin und Komfort-Hein, Susanne: Generationswechsel und Geschlechterperspektiven: Zum Stand einer aktuellen Diskussion, in: Dies. (Hg.), *GeNarrationen. Variationen zum Verhältnis von Generation und Geschlecht*, Tübingen 1999, S. 9-24.

Klaus, Elisabeth: Die Konstruktion von Geschlecht im medialen Diskurs, in: Ingrid Bauer und Julia Neissl (Hg.), *Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*, Innsbruck 2002, S. 67-80.

Klinger, Cornelia: Liberalismus - Marxismus - Postmoderne. Der Feminismus und seine glückliche oder unglückliche „Ehe“ mit verschiedenen Theorieströmungen im 20. Jahrhundert, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), *Kritische Differenzen - geteilte*

Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne, Wiesbaden 1998, S. 18-41.

Klinger, Cornelia und Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.): Überkreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz, Münster 2008.

Knapp, Gudrun-Axeli (Hg.): Kurskorrekturen. Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne, Frankfurt a. M./New York 1998.

Knapp, Gudrun-Axeli: Postmoderne Theorie oder Theorie der Postmoderne?, in: Dies.(Hg.), Kurskorrekturen. Feminismus zwischen Kritischer Theorie und Postmoderne, Frankfurt a. M./New York 1998, S. 25-69.

Knapp, Gudrun-Axeli: "Hunting the dodo: Anmerkung zum Diskurs der Postmoderne, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne, Wiesbaden 1998, S. 195-228.

Knapp, Gudrun-Axeli: Grundlagenkritik und stille Post. Zur Debatte um einen Bedeutungsverlust der Kategorie Geschlecht, in: Marianne Heimbach-Steins, Bärbel Kerkhoff-Hader, Eleonore Ploil und Ines Weinreich (Hg.), Strukturierung von Wissen und die symbolische Ordnung der Geschlechter, Münster 2004, S. 29-58.

Knapp, Gudrun-Axeli: Vom Rand zum Mainstream und zurück? Perspektiven der Frauen- und Geschlechterforschung, in: Eva Blimlinger und Therese Garstenauer (Hg.), Women/Gender Studies. Against All Odds. Dokumentation der 7. Österreichischen Wissenschaftlerinnentagung, Innsbruck 2005, S. 65-76.

Knapp, Gudrun-Axeli: „Trans-Begriffe“, „Paradoxie“ und „Intersektionalität“. Notizen zu Veränderungen im Vokabular der Gesellschaftsanalyse, in: Brigitte Aulenbacher und Birgit Riegraf (Hg.), Erkenntnis und Methode, Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs, Wiesbaden 2009, S. 309-323.

Kock, Sabine und Moser, Gabriele (Hg.): Gender Studies. Perspektiven von Frauen- und Geschlechterforschung an der Universität Wien, Wien 2005.

Kolbe, Angela: *No Sex?* Überlegungen zur Abschaffung der juristischen Kategorie Geschlecht, in: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll und Isabelle Stauffer (Hg.), Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen, Königstein/Taunus 2008, S. 219-232.

Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900, Stuttgart 1996.

Landweer, Hilge: Generativität und Geschlecht. Ein blinder Fleck in der *sex/gender*-Debatte, in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht, Frankfurt a. M. 1994, S. 147-207.

Landweer, Hilge: Philosophie, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 231-246.

Lang, Sabine und Sauer, Birgit: Postmoderner Feminismus und feministische Praxis, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne, Wiesbaden 1998, S. 74-92.

Lennox, Sara: Feministische Aufbrüche. Impulse aus den USA, in: Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (Hg.), Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Frankfurt a. M. 2003, S. 559-573.

Lindemann, Gesa: Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion, in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht, Frankfurt a. M. 1994, S. 115-146.

Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 1995.

Lorey, Isabell: Dekonstruierte Identitätspolitik. Zum Verhältnis von Theorie, Praxis und Politik, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne, Wiesbaden 1998, S. 93-114.

Maihofer, Andrea: Geschlecht als hegemonialer Diskurs. Ansätze zu einer kritischen Theorie des 'Geschlechts', in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht, Frankfurt a. M. 1994, S. 236-263.

Maihofer, Andrea: Geschlecht als Existenzweise, Frankfurt a. M. 1995.

Martschukat, Jürgen und Stieglitz,Olaf (Hg.): Geschichte der Männlichkeiten, Frankfurt a. M. 2008.



- Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*, Wiesbaden 2. Aufl. 2006.
- Meuser, Michael: *Männlichkeit in Bewegung. Zur Aktualität des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit angesichts des Wandels von Erwerbsarbeit*, in: Aulenbacher, Brigitte und Riegraf, Birgit (Hg.), *Erkenntnis und Methode. Geschlechterforschung in Zeiten des Umbruchs*, Wiesbaden 2009, S. 249-265.
- Meyer, Eva: *Die Autobiographie der Schrift. Selbstthematization und Anti-Repräsentation*, in: *Verein Sozialwissenschaftliche Forschung und Bildung von Frauen (Hg.), Genealogie und Traditionen: Materialband 6. Facetten feministischer Theoriebildung*, Frankfurt a. M. 1990, S. 67-79.
- Milich, Klaus J.: *Feminismus und Postmoderne*, in: Antje Hornscheidt, Gabriele Jähnert und Annette Schlichter (Hg.), *Kritische Differenzen - geteilte Perspektiven. Zum Verhältnis von Feminismus und Postmoderne*, Wiesbaden 1998, S. 43-73.
- Moi, Toril: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie*, Bremen 1989.
- Müller, Heidelinde: *Das „literarische Fräuleinwunder“*, Frankfurt a. M. 2004.
- Nagelschmidt, Ilse / Hanke, Alexandra / Dannhausen-Müller, Alexandra und Schröter, Melanie (Hg.): *Zwischen Trivialität und Postmoderne. Literatur von Frauen in den 90er Jahren*, Frankfurt a. M. 2002.
- Nagelschmidt, Ilse / Müller-Dannhausen / Lea und Feldbacher, Sandy (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2006.
- Nagl-Docekal, Herta: *Anerkennung der Differenz*, in: *Kultur-Geschlecht-Körper*, hg. v. GENUS, Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Münster 1999, S. 20-36.
- Nickel, Hildegard Maria: *Sozialwissenschaften*, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 130-141.
- Nölle-Fischer, Karen (Hg.): *Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik*, München 1987.
- Nünning, Vera und Nünning, Ansgar (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar 2004.
- Opitz, Claudia: *Gender eine unverzichtbare Kategorie der historischen Analyse. Zur Rezeption von Joan W. Scotts Studien in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, in: Claudia Honegger und Caroline Arni (Hg.), *Gender. Die Tücken einer Kategorie*, Zürich 2001, S. 95-115.
- Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*, Berlin 1998.
- Ostner, Ilona und Lichtblau, Klaus (Hg.): *Feministische Vernunftkritik. Ansätze und Traditionen*, Frankfurt a. M./New York 1992.
- Pasero, Ursula: *Geschlechterforschung revisited: konstruktivistische und systemtheoretische Perspektiven*, in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt a. M. 1994, S. 264-289.
- Pataky, Sophie: *Lexikon deutscher Frauen der Feder. Eine Zusammenstellung der seit dem Jahre 1840 erschienenen Werke weiblicher Autoren nebst Biographien der Lebenden und einem Verzeichnis der Pseudonyme*, 2 Bde, Berlin 1998.
- Pechriggl, Alice: *Feministische Geschlechterforschung und Gender Mainstreaming: Auf dem Zug oder unter den Rädern*, in: Eva Blimlinger und Therese Garstenauer (Hg.), *Women/Gender Studies. Against All Odds. Dokumentation der 7. Österreichischen Wissenschaftlerinnentagung*, Innsbruck 2005, S. 13-20.
- Raab, Heike: *„queer revisited“ - Neuere Aspekte zur Verhältnisbestimmung von Queer Studies und Gender Studies*, in: Marlen Bidwell-Steiner und Karin S. Wozonig (Hg.), *Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen*, Innsbruck u.a. 2005, S. 240-252.
- Razbojnikova-Frateva, Maja: *Fiktionale Frauenbiographien in der Gegenwartsliteratur. Das Reden vom Geschlecht im Text hinter dem Text*, Berlin 2003.
- Riescher, Gisela: *„Das Private ist politisch.“ Die politische Theorie und das Öffentliche und Private*, in: Ingrid Bauer und Julia Neissl (Hg.), *Gender Studies. Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*, Innsbruck 2002, S. 53-66.
- Rigler, Christine: *Ich und die Medien. Neue Literatur von Frauen*, Innsbruck 2005.
- Rubin, Gayle: *The traffic in women. Notes on the „political economy“ of sex*, in: Rayner R. Reiter (Hg.), *Toward an anthropology of women*, New York 1975, S. 157-210.
- Rüter, Christian: *Der konstruierte Leib und die Leibhaftigkeit der Körper. Relevanz des Körpers für eine Männer-Erforschung*, in: *BauSteineMänner (Hg.), Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in*

- der Geschlechtertheorie, Hamburg 3. Aufl. 2001, S. 76-107.
- Schelhowe, Heidi: Informatik, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 207-216.
- Schmidt, Gunter: Sexualwissenschaft, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 180-206.
- Schöbler, Franziska: Einführung in die Gender Studies, Berlin 2008.
- Schuller, Marianne: Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren, Frankfurt a. M. 1990.
- Scott, Joan W.: Millennial Fantasies. The Future of the „Gender“ in the 21<sup>st</sup> Century, in: Claudia Honegger und Caroline Arni (Hg.), Gender. Die Tücken einer Kategorie, Zürich 2001, S. 19-37.
- Showalter, Elaine: Feministische Kritik in der Wildnis, in: Karen Nölle-Fischer (Hg.), Mit verschärftem Blick. Feministische Literaturkritik, München 1987, S. 49-89.
- Sichtermann, Barbara: Schriftstellerinnen. Von Madame de La Fayette bis Ingeborg Bachmann, Hildesheim 2009.
- Stephan, Inge und Weigel, Sigrid: Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft, Berlin 1983.
- Sylvester-Habenicht, Erdmute: Kanon und Geschlecht. Eine Re-Inspektion aktueller Literaturgeschichtsschreibung aus feministischer-genderorientierter Sicht, Sulzbach/Taunus 2009.
- Trettin, Käthe: Braucht die feministische Wissenschaft eine „Kategorie“?, in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht, Frankfurt a. M. 1994, S. 208-235.
- Von schönen und anderen Geschlechtern. Schönheit in den Gender Studies, hg. v. GENUS. Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Frankfurt a. M. 2004.
- Wagner, Ina: Feministische Technikkritik und Postmoderne, in: Ilona Ostner und Klaus Lichtblau (Hg.), Feministische Vernunftkritik. Ansätze und Traditionen, Frankfurt a. M./New York 1992.
- Walter, Willi: Gender, Geschlecht und Männerforschung, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hg.), Gender Studien. Eine Einführung, Stuttgart/Weimar 2000, S. 97-115.
- Walter, Willi: Männer entdecken ihr Geschlecht. Zu Inhalten, Zielen, Fragen und Motiven von Kritischer Männerforschung, in: BauSteineMänner (Hg.), Kritische Männerforschung. Neue Ansätze in der Geschlechtertheorie, Hamburg 2001, S. 13-26.
- Weigel, Sigrid: Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel, Die verborgene Frau, Berlin 1983, S. 83-132.
- Wobbe, Theresa und Lindemann, Gesa (Hg.): Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht, Frankfurt a. M. 1994.
- Woehrle, Lynne: Gender Studies, in: Encyclopedia of Violence, Peace and Conflict, Bd. 2, San Diego u.a. 1999, S. 41-51.
- Würzbach, Natascha: Raumdarstellung, in: Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart/Weimar 2004, S. 49-71.

## **Körperkonzepte**

- Akasha-Böhme, Farideh (Hg.): Von der Auffälligkeit des Leibes, Frankfurt a. M. 1995.
- Angerer, Marie-Luise (Hg.): The Body of Gender, Wien 1995.
- Angerer, Marie-Luise: The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten, in: Dies. (Hg.), The Body of Gender, Wien 1995, S. 17-34.
- Angerer, Marie-Luise: body options. körper. spuren. medien. bilder, Wien 2000.
- Angerer, Marie-Luise / Peters, Kathrin und Sofoulis, Zoe (Hg.): Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002.
- Barkhaus, Annette und Fleig, Anne (Hg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002.
- Barkhaus, Anette und Fleig, Anne: Körperdimensionen oder die unmögliche Rede von Unverfügbarem, in: Dies. (Hg.), Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002. S. 9-23.
- Barkhaus, Annette: Der Körper im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Dies. und Anne

- Fleig (Hg.), Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002, S. 27-46.
- Bartl, Gerald: Spuren und Narben. Die Fleischwerdung der Literatur im zwanzigsten Jahrhundert, Würzburg 2002.
- Bast, Helmut: Der Körper der Maschine. Das Verhältnis von Descartes' Methode zu seinem Begriff des Körpers, in: Elisabeth List und Erwin Fiala (Hg.), Leib. Maschine. Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997, S. 19-29.
- Baxmann, Inge: Geschlecht und/als Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen, in: Julia Funk und Cornelia Brück (Hg.), Körper-Konzepte, Tübingen 1999, S.209-221.
- Becker, Barbara: Grenzmarkierungen und Grenzüberschreitungen, in: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoe Sofoulis (Hg.), Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 251- 271.
- Berr, Marie-Anne: Körper als Prothese. Als Text, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, Frankfurt a. M. 1989, S.245-262.
- Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.): Körper macht Geschichte. Geschichte macht Körper, Bielefeld 1999.
- Binnenkade, Alexandra: Diskurs und Erfahrung oder: Wie machen Sinne Sinn?, in: Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmeier und Monika Jakobs (Hg.), KörperSinne. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung, Wettingen 2002, S. 23-31.
- Böhme, Gernot: Am Leitfaden des Leibes – das Andere der Vernunft, in: Ilona Ostner und Klaus Lichtblau (Hg.), Feministische Vernunftkritik. Ansätze und Traditionen, Frankfurt a. M./New York 1992, S. 53-65.
- Bonacker, Anke / Eckart, Christel / Jansen, Mechthild und Köhler-Enders, Christiane (Hg.): Körperpolitik mit dem Frauenleib, Kassel 1998.
- Borgards, Roland: Poetik des Schmerzes. Physiologie und Literatur von Brockes bis Büchner, München 2007.
- Bowald, Béatrice / Binnenkade, Alexandra / Büchel-Thalmeier, Sandra und Jakobs, Monika (Hg.): KörperSinne. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung, Wettingen 2002.
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995.
- Brandstetter, Gabriele und Völckers, Hortensia (Hg.): Remembering the Body, Ostfildern/Ruit 2000.
- Brandstetter, Gabriele: Choreography As a Cenotaph. The Memory of Movement, in: Dies. und Hortensia Völckers (Hg.), Remembering the Body, Ostfildern/Ruit 2000, S. 102-133.
- Brandstetter, Gabriele: Staging Gender, in: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 25-45.
- Brandstetter, Gabriele: T(r)ans-Figurationen. Bewegungsbilder der Moderne, in: Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte (Hg.), Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration, München 2006, S. 145-163.
- Brunner, Karl / Griesebener, Andrea und Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.): Verkörperte Differenzen, Wien 2004.
- Bubitz, Hannelore: Körper nach Maß. Produkt(e) mit Verfallsdatum? Zur Infrastruktur von Körper- und Selbsttechnologien, in: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll und Isabelle Stauffer (Hg.), Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen, Königstein/Taunus 2008, S. 282-297.
- Butler, Judith: Körper von Gewicht, Frankfurt a. M. 1997.
- Corbineau-Hoffmann, Angelika und Nicklas, Pascal (Hg.): Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Hildesheim 2002.
- Dangel-Pelloquin, Elsbeth: "Silhouette aus dem Nichts geschnitten". Die Verfertigung des Frauenkörpers im literarischen Text, in: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 79-88.
- Descartes, René: Meditationes de prima philosophia. Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1992.
- Descartes, René: Discours de la Méthode. Bericht über die Methode. Französisch/Deutsch, Stuttgart

2001.

Duden, Barbara: Postmoderne Entkörperung - Das System unter der Haut, in: Anke Bonacker, Christel Eckart, Mechtild Jansen und Christiane Köhler-Enders (Hg.), *Körperpolitik mit dem Frauenleib*, Kassel 1998, S. 13-32.

Duttweiler, Stefanie: "Ein völlig neuer Mensch werden". Aktuelle Körpertechnologien als Medien der Subjektivierung, in: Karl Brunner, Andrea Griesebener und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.), *Verkörperte Differenzen*, Wien 2004, S. 130-143.

Erdle, Birgit: Der phantasmatische und decouvierte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation, in: *Feministische Studien*, 2/1991, S. 65-78.

Fischer-Lichte, Erika und Fleig, Anne: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, Tübingen 2000.

Fischer-Lichte, Erika / Horn, Christian und Warstat, Matthias (Hg.): *Verkörperung*, Tübingen/Basel 2001.

Fischer-Lichte, Erika: Verklärung und/oder Präsenz, in: Nicola Suthor und Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration*, München 2006, S. 163-182.

Franz, Carmen und Schwibbe, Gudrun (Hg.): *Geschlecht weiblich. Körpererfahrungen – Körperkonzepte*, Berlin 2001.

Frei Gerlach, Franziska / Kreis-Schinck, Annette / Opitz, Claudia und Ziegler, Béatrice (Hg.): *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003.

Frei Gerlach, Franziska: Schmerzgedächtnis. Erfahrung – Diskurs – Literatur, in: Dies., Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 89-99.

Fuchs, Thomas: *Leib und Lebenswelt. Neue philosophisch-psychiatrische Essays*, Zug 2008.

Funk, Julia und Brück, Cornelia (Hg.): *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999.

Gahlings, Ute: Die Bedeutung der Leiblichkeit für eine philosophische Existenzform, in: Michael Großheim (Hg.), *Neue Phänomenologie zwischen Praxis und Theorie*, München 2008, S. 267-283.

Gesemann, Linda: Die Konstruktion der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Konstruktion, in: Theresa Wobbe und Gesa Lindemann (Hg.), *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*, Frankfurt a. M. 1994, S. 115-146.

Gesemann, Linda: Der lebendige Körper - ein ou-topisches Objekt der szientifistischen Wißbegierde, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*, München 2002, S. 211-232.

Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis 1994.

Großheim, Michael (Hg.): *Neue Phänomenologie zwischen Praxis und Theorie*, München 2008.

Hagner, Michael: Monstrositäten haben eine Geschichte, in: Michael Hagner (Hg.), *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*, Göttingen 2. Aufl. 2005, S. 7-20.

Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M. 1995.

Hasselmann, Kristiane / Schmidt, Sandra und Zimbusch, Cornelia (Hg.): *Utopische Körper. Visionen zukünftiger Körper in Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, München 2004.

Hauser-Schäublin, Brigitta: Körperpolitik, Humantechnologie und die Konstruktion von "Verwandtschaft", in: Carmen Franz und Gudrun Schwibbe (Hg.), *Geschlecht weiblich. Körpererfahrungen – Körperkonzepte*, Berlin 2001, S. 148-169.

Heilmann, Christa: Das Konzept 'Körper' in der Gesprächsforschung, in: Elisabeth Rohr (Hg.), *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*, Königstein/Taunus 2004, S.236-248.

Heinz, Kathrin: "Zwischen den Ohren ist Platz für das Universum". Über Körperräume und Körperbilder im Werk der Künstlerin Maria Lassnig, in: *ZFG/ZFS (Hg.), Körper und Geschlecht. Oldenburger Vorlesungen zur Frauen- und Geschlechterforschung*, Opladen 2002, S. 128-140.

Hermann, Iris: *Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in der Literatur, Musik und Psychoanalyse*, Heidelberg 2006.

Herwig, Henriette (Hg.): *Zeichenkörper und Körperzeichen im Wandel von Literatur- und Sprachgeschichte*, Freiburg i.Br./Berlin 2005.

Hessler, Bettina: *Tanzende Körper im Wandel der Zeit. Die Rolle der Geschlechter in verschiedenen Epochen des Tanzes*, in: Julia Funk und Cornelia Brück (Hg.), *Körper-Konzepte*, Tübingen 1999, S. 223-241.

Hilmer, Brigitte: Macht der Gewohnheit, in: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *Körperkonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 199-213.

Hiltmann, Gabrielle: Geschlechterschemata. Von der Auseinandersetzung mit philosophischen Konzeptionen zu einem neuen Ansatz des Verhältnisses der Geschlechter, in: Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmeier und Monika Jakobs (Hg.), *KörperSinne. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*, Wettingen 2002, S. 39-59.

Hipfl, Brigitte / Klaus, Elisabeth und Scheer, Uta (Hg.): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*, Bielefeld 2004.

Hipfl, Brigitte: Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem 'spatial turn' in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, in: Dies., Elisabeth Klaus und Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*, Bielefeld 2004, S.16-50.

Huber, Birgit: Mediale Intimität und Körperrepräsentation, in: Carmen Franz und Gudrun Schwibbe (Hg.), *Geschlecht weiblich. Körpererfahrungen – Körperkonzepte*, Berlin 2001, S. 198-227.

Jakobs, Monika: Leib konstruiert Geschlecht, in: Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmeier und Monika Jakobs (Hg.), *KörperSinne. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*, Wettingen 2002, S. 134-153.

Jakobs, Monika: Sinn-lose Körperlichkeit?, in: Béatrice Bowald, Alexandra Binnenkade, Sandra Büchel-Thalmeier und Monika Jakobs (Hg.), *KörperSinne. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*, Wettingen 2002, S. 9-23.

Kamper, Dietmar und Rittner, Volker (Hg.): *Zur Geschichte des Körpers*, München 1976.

Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, Frankfurt a. M. 1981.

Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hg.): *Der andere Körper*, Berlin 1984.

Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*, Frankfurt a. M. 1989.

Kamper, Dietmar: *Die Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung des Körpers*, München 1999.

Karentzos, Alexandra / Käufer, Birgit und Sykora, Katharina (Hg.): *Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter*, Marburg 2002.

Kaschl, Helga (Red.): *Sprache, Körper und Politik. Neue Ergebnisse der feministischen Theorie und Geschlechterforschung*, hg. v. Institut für Kunst und Wissenschaft, Wien, Jahrgang 57, 2002.

Katsching-Fasch, Elisabeth: Die Magie der Bilder: Kulturelle Veränderungen durch die Wiederkehr des Körpers, in: Elisabeth List und Erwin Fiala (Hg.), *Leib. Maschine. Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Wien 1997, S. 103-119.

Klaus, Elisabeth: Sexed/Gendered Bodies und die Medien in der Perspektive der Kommunikationswissenschaft. Eine Einführung, in: Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus und Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*, Bielefeld 2004, S. 165-171.

Kolesch, Doris: *Bodies that matter. Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz*, in: Celine Camus, Annabelle Hornung, Fabienne Imlinger, Angela Kolbe, Milena Noll und Isabelle Stauffer (Hg.), *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*, Königstein/Taunus 2008, S. 346-360.

Köllhofer, Nina und Schmidt, Bettina E.: Die normierte Haut. Der weibliche Körper im Spannungsfeld von Selbstwahrnehmung und Fremd-Ettiketierung, in: Elisabeth Rohr (Hg.), *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*, Königstein/Taunus 2004, S. 198-213.

Krämer, Sybille: Virtualisierung oder: Über die Verwandlung von Körpern in Zeichen für Körper, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle*, München 2002, S. 143-152.

Krämer, Sybille: Zur Kinästhesie der verkörperten Sprache, in: Christina Lechtermann und Carsten Morsch (Hg.), *Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probehandeln in virtuellen Welten*, Frankfurt a. M. u.a. 2004, S. 343-355.

Krause, Burkhardt und Scheck, Ulrich (Hg.): *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace*, St. Ingbert 1996.

Krüger, Oliver: Gnosis im Cyberspace, in: Kristiane Hasselmann, Sandra Schmidt und Cornelia Zumbusch (Hg.), *Utopische Körper. Visionen zukünftiger Körper in Geschichte, Kunst und*

- Gesellschaft, München 2004, S. 131-146.
- Küchenhoff, Joachim und Pfeiffer, Joachim (Hg.): Körper.Konstruktionen, Würzburg 2009.
- Küchenhoff, Joachim: Den Körper verstehen. Psychoanalytische Konstruktionen, in: Ders. und Joachim Pfeiffer (Hg.), Körper.Konstruktionen, Würzburg 2009, S. 21-33.
- Kultur-Geschlecht-Körper, hg. v. GENUS. Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Münster 1999.
- Landweer, Hilge: Konstruktion und begrenzte Verfügbarkeit des Körpers, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.), Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002, S. 47-64.
- Lechtermann, Christina und Morsch, Carsten (Hg.): Kunst der Bewegung. Kinästhetische Wahrnehmung und Probedandeln in virtuellen Welten, Frankfurt a. M. u.a. 2004.
- List, Elisabeth und Fiala, Erwin (Hg.): Leib. Maschine. Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997.
- List, Elisabeth: Vom Enigma des Leibes zum Simulakrum der Maschine. Das Verschwinden des Lebendigen aus der telematischen Kultur, in: Dies. und Erwin Fiala (Hg.), Leib. Maschine. Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne, Wien 1997, S. 121-137.
- List, Elisabeth: Selbst-Verortung. Zur Resituierung des Subjekts in den Diskursen um den Körper, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.), Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002, S. 185-209.
- Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte, Tübingen 2000.
- Lorenz, Maren: Alles relativ in den Kulturwissenschaften?, in: Karl Brunner, Andrea Griesebener und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.), Verkörperte Differenzen, Wien 2004, S. 13-35.
- Macha, Hildegard und Fahrenwald, Claudia (Hg.): Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung, Opladen 2003.
- Macha, Hildegard und Fahrenwald, Claudia: Körper, Identität und Geschlecht zwischen Natur und Kultur, in: Dies. (Hg.), Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung, Opladen 2003, S. 15-40.
- Mazellier-Grünbeck, Catherine et Godé, Maurice (Hg.): Représentation du corps dans les arts de spectacle et la littérature des pays germanophones, Bibliothèque d'études germaniques et autres-européennes, vol. VI, Montpellier 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966.
- Mersch, Dieter: Körper zeigen, in: Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Hg.), Verkörperung, Tübingen/Basel 2001, S. 75-89.
- Meyer-Schubert, Astrid: Gebären und Geborenwerden, Philosophische Anthropologie aus weiblicher Sicht, in: Farideh Akashe-Böhme (Hg.), Von der Auffälligkeit des Leibes, Frankfurt a. M. 1995, S. 166-183.
- Modelmog, Ilse: Der zensierte Mythos oder Metaphysik der Schweben. Körperporträt der Prima Ballerina assoluta, in: ZFG/ZFS (Hg.), Körper und Geschlecht. Oldenburger Vorlesungen zur Frauen- und Geschlechterforschung, Opladen 2002, S. 141-149.
- Moravec, Hans: Körper, Roboter, Geist, in: Rötzer, Florian (Hg.), Die Zukunft des Körpers II. Kunstforum International, Bd. 133, Köln 1996, S. 98-112.
- Nancy, Jean-Luc: Corpus, Berlin 2003.
- Newmark, Catherine: Verkörperung. Versuch einer historischen Analyse der Idee des Körpers als Effekt, in: Karl Brunner, Andrea Griesebener und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.), Verkörperte Differenzen, Wien 2004, S. 44-55.
- Öhlschlager, Claudia und Wiens, Birgit (Hg.): Körper - Gedächtnis - Schrift. Der Körper als Medium kultureller Einrichtung, Berlin 1997.
- Peters, Kathrin: Zur Unschärfe des Zukünftigen, in: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoe Sofoulis (Hg.), Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction, Wien 2002, S. 1-15.
- Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch, Berlin/New York 1975.
- Pozsgai, Mathias: Topographien des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur, in: Julia Funk und Cornelia Brück (Hg.), Körperkonzepte, Tübingen 1999, S. 165-189.
- Pritsch, Sylvia: Virtuelle Gefährtinnen in der Hyperwelt. >Digital Beauties< als Allegorien des Posthumanismus, in: Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus und Uta Scheer (Hg.), Identitätsräume. Nation,

Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie, Bielefeld 2004, S. 222-241.

Prutti, Brigitte und Wilke, Sabine (Hg.): Körper - Diskurse - Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne, München 2003, S. 3-18.

Ramming, Ulrike: Die spezifischen Merkmale von Medien und die Medialität der Technik, in: Helga Kaschl (Red.), Sprache, Körper und Politik. Neue Ergebnisse der feministischen Theorie und Geschlechterforschung, hg. v. Institut für Kunst und Wissenschaft, Wien, Jahrgang 57, 2002, Nr. 3-4, S. 46-51.

Rindisbacher, Hans-Jürg: Körpersprache – Sprachkörper. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, in: Brigitte Prutti und Sabine Wilke (Hg.), Körper - Diskurse - Praktiken. Zur Semiotik und Lektüre von Körpern in der Moderne, München 2003, S. 221-251.

Rippl, Gabriele: Inkarnierte Rhetorik. Zur Eloquenz des weiblichen Körpers in englischen Melodramen des 19. Jahrhunderts, in: Julia Funk und Cornelia Brück (Hg.), Körper-Konzepte, Tübingen 1999, S. 191-207.

Rohr, Elisabeth (Hg.): Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben, Königstein/Taunus 2004.

Rohr, Jascha: Netzwerke und Gestaltenwandler. Zur Situierung von Körper und Identität, in: Elisabeth Rohr (Hg.), Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben, Königstein/Taunus 2004, S. 32-46.

Rötzer, Florian (Hg.): Die Zukunft des Körpers I: Kunstforum International, Bd. 132, Köln 1995.

Rötzer, Florian (Hg.): Die Zukunft des Körpers II: Kunstforum International, Bd. 133, Köln 1996.

Sandbothe, Mike: Ist alles nur Text? Bemerkungen zur pragmatischen Dekonstruktion menschlicher Körpererfahrung, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.), Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle, München 2002, S. 153-166.

Schauffler, Birgit: Körperbiografien, Geschlecht und leib-körperliche Identität, in: Hildegard Macha und Claudia Fahrenwald (Hg.), Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung, Opladen 2003, S. 83-99.

Schilder, Paul: The Image and Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche. New York 1978.

Schinzl, Britta: Körperbilder der Biomedizin, in: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 245-264.

Stockmeyer, Anne-Christin: Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft, Marburg 2004.

Suthor, Nicola und Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration, München 2006.

Tanner, Jakob: Wie machen Menschen Erfahrungen? Zur Historizität und Semiotik des Körpers, in: Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), Körper macht Geschichte. Geschichte macht Körper, Bielefeld 1999, S. 16-34.

Teuber, Kristin: Hautritzen als Überlebenshandlung. Selbstverletzendes Verhalten von Mädchen und Frauen, in: Elisabeth Rohr (Hg.), Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben, Königstein/Taunus 2004, S. 128-142.

Thiessen, Barbara: Die Putzfrau. Oder: Der „Tanz der Sauberkeit“, in: ZFG/ZFS (Hg.), Körper und Geschlecht. Oldenburger Vorlesungen zur Frauen- und Geschlechterforschung“, Opladen 2002, S. 119-127.

Topitsch, Rainer: Schriften des Körpers. Zur Ästhetik von halluzinatorischen Texten und Bildern der Art Brut, der Avantgarde und der Mystik, Bielefeld 2002.

Tuider, Elisabeth: Körperereventualitäten. Der Körper als kultureller Konstruktionsschauplatz, in: Hildegard Macha und Claudia Fahrenwald (Hg.), Körperbilder zwischen Natur und Kultur. Interdisziplinäre Beiträge zur Genderforschung, Opladen 2003, S. 43-66.

Utler, Anja: Die Verheißung des 'natürlichen' Körpers: Ljudmila Petruševskajas *Echte Märchen*, in: Alexandra Karentzos, Birgit Käufer und Katharina Sykora (Hg.), Körperproduktionen. Zur Artifizialität der Geschlechter, Marburg 2002, S. 89-100.

Vief, Bernhard: Vom Bild zum Bit. Das technische Auge und sein Körper, in: Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.), Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte, Berlin 1989, S. 265-293.

- Virilio, Paul: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen, München/Wien 1994.
- Volkert, Yvonne: Das Fließen der Körper, in: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoe Sofoulis (Hg.), *Future-Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, Wien 2002, S. 163-183.
- Wendel, Saskia: Leibliches Selbst - geschlechtliches Selbst ?!, in: *Kultur-Geschlecht-Körper*, hg. v. GENUS. Münsteraner Arbeitskreis für Gender Studies, Münster 1999, S. 77-94.
- Wilke, Sabine: *Ambiguous Embodiment. Construction and Destruction of Bodies in Modern German Literature and Culture*, Heidelberg 2000.
- Wollrad, Eske: Körperkartografien. Konstruktion von „Rasse“, Weißsein und Geschlecht, in: Elisabeth Rohr (Hg.), *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben*, Königstein/Taunus 2004, S. 184-197.
- ZFG/ZFS (Hg.): *Körper und Geschlecht. Oldenburger Vorlesungen zur Frauen- und Geschlechterforschung*, Opladen 2002.
- Ziegler, Béatrice: Arbeit als Körpererfahrung: Zur Dominanz der Sexualität im feministischen Umgang mit Frauenkörpern, in: Franziska Frei Gerlach, Annette Kreis-Schinck, Claudia Opitz und Béatrice Ziegler (Hg.), *KörperKonzepte / Concepts du corps*, Münster u.a. 2003, S. 189-198.

## Weitere Literatur

- Achatz, Juliane / Beblo, Miriam und Wolf, Elke: Berufliche Segregation, in: Projektgruppe GiB, *Geschlechterungleichheiten im Betrieb. Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft*, hg. v. Hans-Böckler-Stiftung, Berlin 2010, S. 89-138.
- Arendt, Hannah: *Macht und Gewalt*, München 7. Aufl. 1990.
- Baßler, Moritz: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, Berlin 2005.
- Beck, Ulrich: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt a. M. 1986.
- Bien, Walter und Marbach, Jan H. (Hg.): *Familiale Beziehungen, Familienalltag und soziale Netzwerke. Ergebnisse der drei Wellen des Familiensurveys*, Wiesbaden 2008.
- Bonacker, Thorsten und Imbusch, Peter: *Begriffe der Friedens- und Konfliktforschung: Konflikt, Gewalt, Krieg, Frieden*, in: Peter Imbusch und Ralf Zoll (Hg.), *Friedens- und Konfliktforschung. Eine Einführung mit Quellen*, Opladen 1996, S. 63-115.
- Boor, Helmut de und Newald, Richard (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd.12, München 1994.
- Borscheid, Peter: *Das Tempo-Virus. Die Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Frankfurt a. M./New York 2004.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a. M. 2007.
- Fuchs, Tatjana: *Beschäftigungsverhältnisse*, in: Projektgruppe GiB, *Geschlechterungleichheiten im Betrieb. Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft*, hg. v. Hans-Böckler-Stiftung, Berlin 2010, S. 141-189.
- Geisen, Thomas: *Arbeit bei Hannah Arendt*, in: Christel Balthes-Löhr und Karl Hölz (Hg.), *Gender-Perspektiven. Interdisziplinär-transversal-aktuell*, Frankfurt a. M. 2004, S. 129-163.
- Geissler, Birgit: *Machtfragen zwischen Familie und Erwerbsarbeit. Die Kosten der Kinder in der Familiengründung und danach*, in: Martina Löw (Hg.), *Geschlecht und Macht. Analysen zum Spannungsfeld von Arbeit, Bildung und Familie*, Wiesbaden 2009, S. 31-46.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 2. Aufl. 1998, S. 23.
- Global Marshall Plan Initiative (Hg.): *Welt in Balance. Zukunftschance. Ökosoziale Marktwirtschaft*, Hamburg 2004.
- Grehn, Klaus: *Arbeitslos in Deutschland. Hilfe für Betroffene. Konzepte für eine andere Politik*, München 1994.
- Heintel, Peter: *Das Modell der Neuzeit*, in: Global Marshall Plan Initiative (Hg.): *Welt in Balance. Zukunftschance. Ökosoziale Marktwirtschaft*, Hamburg 2004, S. 61-81.



Herzinger, Richard: Jung, schick und heiter, in: Die Zeit, 25.3.1999.

Iser, Wolfgang: Das Modell der Sprechakte, in: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, S. 129-139.

Klenner, Christina / Kohaut, Susanne und Höying, Stephan: Vollzeit, Teilzeit, Minijobs, in: Projektgruppe GiB, Geschlechterungleichheiten im Betrieb. Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft, hg. v. Hans-Böckler-Stiftung, Berlin 2010, S. 191-270.

Mather, George: Foundations of Perception, Hove/New York 2006.

Matthies, Hildegard / Mückenberger, Ulrich / Offe, Claus / Peter, Edgar und Raasch, Sibylle (Hg.): Arbeit 2000. Anforderungen an eine Neugestaltung der Arbeitswelt. Eine Studie der Hans-Böckler-Stiftung, Reinbek bei Hamburg 1994.

Moldaschl, Manfred und Voß, Günther G. (Hg.): Subjektivierung von Arbeit, München und Mehring 2002.

Negt, Oskar: Arbeit und menschliche Würde, Göttingen 2001.

Nickel, Hildegard Maria und Lohr, Karin (Hg.): Subjektivierung von Arbeit. Riskante Chancen, Münster 2005.

Pongratz, Hans Jürgen und Voß, Günther (Hg.): Arbeitskraftunternehmer. Erwerbsorientierungen in entgrenzten Arbeitsformen, Berlin 2004.

Projektgruppe GiB, Geschlechterungleichheiten im Betrieb. Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft, hg. v. Hans-Böckler-Stiftung, Berlin 2010.

Rademacher, Franz Josef : Global Marshall Plan. Ein Planetary Contract, Wien 2004.

Schöbler, Franziska: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft, Tübingen 2006.

Schulze, Gerhard: Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. M./New York 1992.

Sennett, Richard: Der flexible Mensch, Berlin 6. Aufl. 2009.

Steffens, Melanie Caroline / Günster, Anna Christina / Hartmann, Jutta Caroline und Mehl, Bettina: Veränderte Märkte, feminisiertes Management, neue Chancen? Der steinige Weg der Frauen in Führungspositionen, in: Christel Baltes-Löhr und Karl Hölz (Hg.), Gender-Perspektiven. Interdisziplinär-transversal-aktuell, Frankfurt a. M. 2004, S. 113-127.

Tipler, Frank J.: Die Physik der Unsterblichkeit. Moderne Kosmologie, Gott und die Auferstehung der Toten, München 2002.

Ulfig, Alexander: Lexikon der philosophischen Begriffe, Wiesbaden 2. Aufl. 1999.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt a. M. 1963.

Wolfe, Jeremy M. u.a.: Sensation and Perception, Sunderland (Massachusetts) 2006.

Ziegler, Astrid / Gartner, Hermann und Tondorf, Karin: Entgeltdifferenz und Vergütungspraxis, in: Projektgruppe GiB, Geschlechterungleichheiten im Betrieb. Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft, hg. v. Hans-Böckler-Stiftung, Berlin 2010, S. 271-343.