



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mit Judith Butler ins Theater – Identitäts(de)konstruktion
im Metatheatertext *La llamada de Lauren*
von Paloma Pedrero“

1/1

Verfasserin

Veronika Schwarz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

INHALTSVERZEICHNIS:

I. EINLEITUNG	1
II. THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR HERAUSBILDUNG DER IDENTITÄT ANHAND VON JUDITH BUTLER.....	8
1. VORAUSSETZUNGEN ZUR KONSTRUKTION VON WIRKLICHKEIT	8
1.1. DER MACHTDISKURS ALS OSZILLIERENDE PRODUKTIONSBEDINGUNG DES SUBJEKTS	8
1.2. SUBJEKTIVATION ALS HERAUSBILDUNGSPROZESS DES SELBST	11
1.3. IDENTITÄTSMERKMAL GESCHLECHT.....	14
1.3.1. Intelligible Subjekte	14
1.3.2. Sex/Gender.....	16
1.4. JUDITH BUTLERS PERFORMATIVITÄTSGRIF	19
1.4.1. Performativität der Sprache.....	20
1.4.2. Doing Gender als Performance	23
1.5. POSTSOVERÄNE SUBJEKTE ALS AUSWEG.....	27
1.5.1. Geschlechteridentität als Phantasie	27
1.5.2. Verschiebung der (Identitäts)grenzen.....	28
III. GESELLSCHAFTSPOLITISCHE KONTEXTUALISIERUNG DER ACHTZIGER JAHRE IN SPANIEN	31
1. AUFBRÜCHE IM SYSTEM	31
1.1. POLITISCHE VERÄNDERUNGEN DER TRANSICIÓN	31
2. KULTURPOLITISCHE VERÄNDERUNGEN 1975–1985.....	32
2.1. ERSTE KULTURELLE WIEDERBELEBUNG	32
2.2. INSTITUTIONALISIERUNGSVERSUCHE IN MADRID	33
2.3. DRAMATIKERINNEN UND AUTORINNEN TRETEN AN DIE OBERFLÄCHE	34
IV. VERORTUNGSVERSUCH VON PALOMA PEDRERO IM SPANISCHEN GEGENWARTSTHEATER DER ACHTZIGER JAHRE	37
1. DIE DRAMATIKERIN PALOMA PEDRERO.....	37
1.1. PRÄSENZ UND STELLENWERT	37
1.2. PALOMA PEDRERO UND DIE RÜCKKEHR ZUM TEXT	39
1.3. ETHISCHE ÄSTHETIK.....	40
2. DAS SPANISCHE GEGENWARTSTHEATER DER ACHTZIGER JAHRE.....	42
2.1. BEZEICHNUNGSKONFUSIONEN DER „JUNGEN GENERATION“	42
2.2. VERORTUNGSVERSUCHE VON PALOMA PEDRERO IM THEATER DER ACHTZIGER JAHRE	43
2.2.1. Nach Generationen.....	43
2.2.2. Nach ästhetischen Merkmalen	44
2.2.3. Nach dem Geschlecht.....	45
2.2.4. Schwierigkeiten der vorgeschlagenen Modelle.....	45
3. PROBLEMATISIERUNG DER ÄSTHETISCHEN FESTSCHREIBUNGEN AN DAS GESCHLECHT	46
3.1. DIE SCHWIERIGKEIT DER SICHTBARMACHUNG VON GESCHLECHT	46
3.2. „WEIBLICHER AUSDRUCK“ ALS ÄSTHETISCHES MISSVERSTÄNDNIS	47
3.3. PROJEKTIONEN UND ERWARTUNGEN AN DIE WEIBLICHE DRAMATIKERIN.....	49
3.4. SCHLUSSFOLGERUNGEN.....	50
V. VOM METATHEATER ZUM METATHEATERTEXT LA LLAMADA DE LAUREN	53
1. PRÄSENZ UND STELLENWERT DES THEATERTEXTES LA LLAMADA DE LAUREN	53
1.1. BESCHREIBUNG DES THEATERTEXTES LA LLAMADA DE LAUREN.....	53
1.2. FORM UND AUFBAU	53
1.3. VERÖFFENTLICHUNGEN UND ÜBERSETZUNGEN DES THEATERTEXTES.....	56
1.4. AUFFÜHRUNGS- UND REZEPTIONSDATEN	57
1.5. REAKTIONEN UND DISKREPANZEN	58

2. PHÄNOMENE DER LITERARISCHEN SELBSTBEZÜGLICHKEIT	59
2.1. DIE METAISIERUNG	59
2.2. DIE FORSCHUNGS-LAGE ZUR METAISIERUNG THEATRALER PROZESSE	61
2.2.1. Metatheater vs. Metadrama im Repräsentationsmodell	61
2.2.2. Vorböten der Funktionsmodelle	63
2.2.3. Funktionsmodelle: Systematisierung jenseits der Grenzen	65
3. ZUR ERSCHLIEßUNG DER ÄSTHETISCHEN EIGENART DES THEATERTEXTES.....	66
3.1. DIE „NEUEN DRAMATURGIEN“ ZEITGENÖSSISCHER THEATERTEXTE	66
3.2. DIE VIER KRITERIEN DES METADRAMAS NACH JANINE HAUTHAL	68
3.2.1. Systemimmanenz und selbstreferenzielles Verweisen/Bedeuten.....	68
3.2.2. Ebenendifferenz und medien- oder semiotisches Systembewusstsein	69
3.3. RE-DEFINITION DES METADRAMAS ALS METATHEATERTEXT	71
3.3.1. Die wirkungsästhetische Funktion als formale Grenzüberschreitung	71
3.3.2. Die Unzulänglichkeit des Repräsentationsmodells zur Darstellung von Wirklichkeit(en)	72
3.3.3. Die Unzulänglichkeit des Repräsentationsmodells für Geschlechterwirklichkeit(en)	73
VI. IDENTITÄTS(DE)KONSTRUKTION(EN) IM METATHEATERTEXT LA LLAMADA DE LAUREN	76
1. KONSTRUKTIONEN VON (HISTORISCHEM) GESCHLECHT IM BINNENFIKTIONALEN BEZUGSRAHMEN	76
1.1. DAS KOMMUNIKATIONSSYSTEM DER HETEROSEXUELLEN MATRIX.....	76
1.1.1. Verbales Verweisen auf Geschlecht	76
1.1.2. Geschlechterzeremonie mittels Requisiten	77
1.1.3. Verhüllen und Verbergen: Das Kostüm markiert den Körper	77
1.1.4. Anleitung zur performativen Herstellung von Geschlecht.....	79
1.1.5. Essentialisierung des Geschlechts:	80
1.2. DIE HETEROSEXUELLE MATRIX ALS BEZUGSRAHMEN.....	80
1.2.1. Mein und Dein als Einführung der Geschlechterdifferenz.....	80
1.2.2. Gegengeschlechtliches Begehren als Bestätigung von Geschlecht.....	81
1.2.3. Sozialisierung der Geschlechter.....	83
1.3. VERLETZUNGEN IM MACHTDISKURS	84
1.3.1. Instabilität des Machtdiskurses	84
1.3.2. Sprachliche Verletzung.....	85
1.3.3. Sanktionierung über Schuld	87
1.3.4. Die Etablierung der latenten Bedrohung der Norm	88
2. VERSCHIEBUNGEN DER GESCHLECHTERGRENZEN	89
2.1. BINNENFIKTIONALE VERSCHIEBUNGEN.....	89
2.1.1. Die Dezentrierung der Subjekte durch multiple Identitäten.....	89
2.1.2. Verschiebene Utopie.....	90
2.2. VERSCHIEBUNGEN IM ÄUßEREN KOMMUNIKATIONS-MODELL	92
2.2.1. Die Thematisierung des visuellen Codes als Ausstellen des Wahrnehmungsmodus	92
2.2.1.1. „Schaufaktoren“: Der visuelle Wortbestand.....	92
2.2.2. Der Aufstand der visuellen Zeichen als Möglichkeit der Verschiebung.....	94
2.2.2.1. Statuswechsel von Sprech- und Zusatztext.....	94
2.2.2.2. Der konfigurierende Blick(wechsel) im inneren und äußeren Kommunikationsmodell.....	96
2.3. POTENZIERUNG DER URSPRUNGSLOSEN SPIEGELBILDER	98
2.3.1. Oszillieren zwischen sprachlichem und visuellem Code	98
2.3.2. Formale, figurale und kontextuelle Metalepse	100
2.3.3. Die Metalepse als Umkehr von Ursache und Wirkung.....	102
VII. SCHLUSSWORT	105
VIII. RESUMEN	
LA (DE)CONSTRUCCIÓN EN EL METATEXTO DE TEATRO	
LA LLAMADA DE LAUREN DE PALOMA PEDRERO.....	112
QUELLENVERZEICHNIS	128
ANHANG	137

I. EINLEITUNG

Diese Arbeit versteht sich als Versuch, eine übergreifende Diplomarbeit der Studien Theater-, Film- und Medienwissenschaften sowie der spanischen Romanistik unter dem Blickwinkel der Genderstudies zu schreiben.

Naheliegender schien es daher, einen spanischen Theatertext als Untersuchungsgegenstand zu wählen und diesen nach der (Re)präsentation von Geschlechterkonzepten zu hinterfragen. Aus Interesse wird dafür ein aktueller Theatertext gewählt, der einerseits aus dem sogenannten *alternativen Theater* stammt und gleichzeitig von einer Dramatikerin verfasst wurde. Der Untersuchung zu Grunde liegt die Frage, ob die alleinige Tatsache aus dem alternativen Milieu zu stammen dafür ausreicht, nicht nur eine ästhetische sondern auch eine gesellschaftspolitische Alternative zu bieten und wie innerhalb der Diskurse mit der *natürlichen* Geschlechterzugehörigkeit der Künstlerin verfahren wird. Jenen Fragen – die ästhetische und gesellschaftliche Bereiche verbinden – begegnet diese Arbeit mit den diskursanalytischen Konzepten der poststrukturalistischen Philosophin Judith Butler. Es wird sowohl auf Gender- als auch Subjekttheorie Butlers eingegangen, um die *Kategorie Geschlecht* aus ihrem Aspekt der Rollenhaftigkeit zu heben und auf die politische Dimension aufmerksam zu machen, die hinter der Verhandlung von Geschlecht steht.

Gleichzeitig widmet sich diese Arbeit der Sichtbarmachung weiblicher Künstlerinnen, weshalb hier aus der spanischen Dramatik der Theatertext *La llamada de Lauren* von Paloma Pedrero vorgestellt wird. Es handelt sich dabei um das 1985 uraufgeführte, als „obzön“¹ geltende Debutstück der mittlerweile bekanntesten spanischen Dramatikerin des 20. und 21. Jahrhunderts. Im Zuge einer Neuinszenierung im Jahr 2001 stellt Pedrero fest:

„La llamada de Lauren markiert den Beginn meiner Laufbahn als Autorin und war zu seiner Zeit ein großer Skandal. Als mich die Produzentin vor weniger Zeit nach einer Neuinszenierung fragte, hatte ich meine Zweifel, weil ich nicht wusste, ob das Stück den Wandel der Zeit überstehen würde. Aber ich habe es gelesen und bemerkt, dass es mehr Aktualität denn je besitzt. Ich habe nicht einen Beistrich verändert.“²

Die Aktualität des Theatertextes liegt zweifelsohne in seiner Problematisierung des Begriffs der Identität und ihres vielleicht bedeutendsten Merkmals: des Geschlechts. Ein Mann in Frauenkleidern und eine Frau im Humphrey-Bogart-Kostüm geraten während den

¹ Alvaro, Francisco: „*El espectador y la crítica. El teatro en España en 1985*“ Valladolid: Edición de Autor, 1986. S. 216. Zitiert nach Dugo Guerrero, Douglas José: „Spanish femal playwrights in the twentieth century“ Diss., University of California: 1998. S. 228.

² Francisco, de Itzár: „Paloma Pedrero. Algunos autores tenemos al poder en contra“ IN: *El Cultural. El Mundo*. 2001. http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/3691/Paloma_Pedrero// (Zugriff 14. 05. 2010). Übersetzung und Hervorhebung d. d. Verfasserin.

Vorbereitungen für den Karneval in eine tiefe Krise. Anhand eines innerhalb des binnenfiktionalen Spiels eingeschobenen Metaspiels beginnt sich der Konflikt immer stärker zu verdichten, bis er endgültig eskaliert.

Es ist eine Frage des Standpunktes und der Setzung, wie man diesem Stück begegnen will. Dabei stellt sich in allen drei Disziplinen eine gemeinsame Frage: Nicht *ob* wir imitieren, sondern *wie* wir imitieren, hat Gewicht.³ Aus diesem Grund lautet die Fragestellung an den Theatertext: Wie wird dort Geschlechteridentität dargestellt?

GESCHLECHT. IDENTITÄT. DARSTELLUNG.

Bei der Problematisierung dieser drei Begriffe stößt die Arbeit an die Grenze eines Paradigmenwechsels, der sich innerhalb des Zeitrahmens, in den der hier behandelte Theatertext fällt, vollzogen hat: dem des *performative turn*. Dieser findet sich in den Geistes- und Kulturwissenschaften ab den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts und umschreibt eine Verschiebung, die sich, basierend auf Beobachtungen der Wirkungsweise von Ritualen, auf die Verlaufsstrukturen von sozialen Abläufen und Erkenntnisprozessen bezieht.⁴ Wirkung und Wirkungsästhetik finden also Einzug in die Wissenschaften. In der Zusammenführung von Gendertheorie, Theater- und Literaturwissenschaft, angewandt auf den Theatertext *La llamada de Lauren*, ergeben sich mehrere Hindernisse, die sich auf Begrifflichkeiten und Setzungen innerhalb der unterschiedlichen Wissenschaften ergeben. Veranschaulicht soll dies am Begriff der *Figur* werden:

„Sowohl in der Theorie als auch in der alltäglichen Auseinandersetzung mit dem Theater ist statt von F. [=Figur] auch von Charakter, Rolle, *dramatis personae*, Subjekt, Individuum oder allg. Mensch die Rede. Die Bezeichnungen bringen wesentlich abweichende philosophische, ethische und ästhetische Implikationen mit sich [...].“⁵

(Sprach)philosophisch begegnet diese Arbeit dem Begriff Subjekt und Mensch mit dem Performativitätskonzept von Judith Butler. Darin wird nicht nur das herkömmliche Subjektverständnis als souverän und dem Diskurs vorangehend angezweifelt, sondern auch das Identitätsmerkmal Geschlecht als *natürliches* Kennzeichen der Differenz. Als Methode würde bereits die Übernahme der diskursanalytischen Herstellung von Geschlechtsidentität einen neuen wissenschaftlichen Beitrag zur Betrachtung von *La llamada de Lauren* liefern. Philosophisch und politisch – somit immer auch ethisch – könnte er der feministischen

³ Diese Frage lehnt sich an Judith Butler an. Im Zuge der Arbeit wird darauf zurückzukommen sein. Vgl.: Butler, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“ Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (=es 1722). S. 217.

⁴ Vgl.: Bachmann-Medick, Doris: „Cultural Turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften“ 3. neu bearb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009. Zum *performative turn* im Besonderen siehe S. 102f.

⁵ Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat, Erika/Doris/Matthias (Hrsg.): „Metzler Lexikon. Theatertheorie“ Stuttgart: Metzler, 2005. S. 105.

Dramentheorie folgend, die Analysen der Figurenkonstellation aktualisieren, indem er sich auf die Suche nach Essentialisierungen macht. In der Sekundärliteratur nämlich finden sich zum Großteil Interpretationen zum „role-playing within the role“⁶ welche die Thematisierung von Geschlecht und Sexualität mit zwei Themen in Verbindung bringen: Entweder die Enthüllung der *wahren Identität* von Homosexualität, oder die Unterdrückung der Frau, die sich in ihrer Opferrolle zeigt:

„But Pedrero’s most interesting play[...] [is] *La llamada de Lauren* (The Call of Lauren), in which a married couple invert the roles of Humphrey Bogart and Lauren Bacall – the husband discovering his homosexuality, the victim, accepting it [...]“⁷

Der Großteil der Sekundärliteratur sieht in der Thematisierung von Rollenbildern das kritische Potenzial des Theatertextes. Die offenkundige Metatheatralität⁸, metatheatrale⁹ beziehungsweise metadramatische Technik im Metatheater¹⁰ wird auf das *Rollenspiel im Rollenspiel* beschränkt und somit analog zu Figur/Mensch als soziale Rollenhaftigkeit innerhalb der Gesellschaft gedacht. Das Aufbrechen gesellschaftlicher Rollenbilder¹¹ welche durch homosexuelle Tendenzen¹² beziehungsweise „homosexual overtones“¹³ oder aber durch das Aufzeigen des Objektstatus der Frau dargestellt werden, wird als „feminist stance“¹⁴, „innovative and controversial“¹⁵ betrachtet. Als feministischer und auch

⁶ Zatlin, Phyllis: „Paloma Pedrero and the Search for Identity“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 16. N°1/1990. S. 6–10. S. 7.

⁷ Ragué, Maria-José: „Women and the Women’s Movement in Contemporary Spanish Theatre“ IN: *NTQ. New Theatre Quarterly*. Vol. 10. N°35/1993. S. 203–210. S. 207.

⁸ In der Einführung zum Stückabdruck in der Theaterzeitschrift *Estreno* wird hier auf den *Stil* von Pedrero eingegangen. Im Original wird hier von „overt metatheatralism“ gesprochen. Unbekannt: „About the Playwright“ IN: *Estreno Contemporary Spanish Plays*. N° 6/1994. S. x.; Auch Torres Pou spricht von Metatheatralität – im Original „metateatralidad“ genannt. Torres-Pou, Joan: „El elemento paródico en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 19. N°1/1993. S. 26–28. S.26. Podol stellt im Theatertext „metatheatricity“ fest. Podol, L. Peter: „Sexuality and marital relationships in Paloma Pedrero’s *La llamada de Lauren* and María Manuela Reina’s *La cinta dorada*“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 17. N°1/1991. S. 22–15. S. 22.

⁹ Zatlin 1990: S. 7.

¹⁰ Harris, Carolyn J.: „Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero“ IN: John P., Gabriele (Hg.): „De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto“ Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamérica, 1994. S. 170–180.

¹¹ Ann Wite, Sabas Martín, Virtudes Serrano, Joan Torres Pou und Phyllis Zatlin deuten die durch das Geschlecht thematisierte Frage nach Identität mit einem Verweis auf Unentschlossenheit im Sinne von Homo- oder Heterosexualität. Vgl.: Zaza, Wendy-Llyn: „Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporánea de autoría femenina“ Mit einem Prolog von Itziar Pascual. Kassel: Reichenberg, 2007. S. 132f.

¹² Vgl.: Sánchez, Sonia Martínez: „Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero“ Diss. Madrid, 2005. S. 89. Der vielversprechende Titel einer semiologischen Betrachtung der Dramatik beruft sich u.a. auf die Theorien von Anne Ubersfeld und Greimas, orientiert sich aber an einer dramentheoretischen Figuren- und Handlungsanalyse. Im Rückgriff auf die auch hier genannte Sekundärliteratur wird in Sanchez’ Arbeit der wirkungsästhetische Aspekt nicht berücksichtigt, weshalb sie für den hier verfolgten Ansatz vernachlässigt werden kann. Rückgegriffen wird auf Sanchez, um theaterhistorische Fakten sowie Originalzitate verwenden zu können.

¹³ Harris, Carolyn: „Pedrero, Paloma“ IN: Pérez/Ihrle, Janet/Maureen (Hrsg.): „The feminist encyclopedia of Spanish literature“ Westport: Greenwood Press, 2002. S. 464–467. S. 465.

¹⁴ Zatlin 1990: S. 9.

ästhetischer Verdienst von *La llamada de Lauren* wird die kritische Figurenrepräsentation sozialer Genderrollen gesehen.

Die Figurenkonstellation mit den Thesen von Judith Butler zu untersuchen, würde dahingehend einen neuen Aspekt liefern, dass gefragt würde, *wie* Geschlecht repräsentiert wird. Anschließend aber müsste argumentiert werden: *La llamada de Lauren* gibt zwar an der Oberfläche vor, kritisch zu sein, reproduziert aber durch die Darstellung seiner Figuren klassische Geschlechterrollen: die Frau in der Opferrolle und der marginalisierte Homosexuelle.

Ein weiterer solcher Versuch, das kritische Potenzial des Theatertextes über die Figuren- und Rollenhaftigkeit zu ergründen, würde – ähnlich wie die Sekundärliteratur – nur an der Oberfläche des Theatertextes abgleiten. Denn sein ästhetisches Potenzial liegt tiefer, liegt in seiner Form. Das Denkmodell von Figur/Mensch lässt keinen Raum für die gesellschaftspolitische Dimension des zur Sprache gebrachten Geschlechts. Die Vorstellung von Figur/Mensch und demnach Rolle¹⁶ – auch wenn traditionelle Rollenbilder in Frage gestellt werden – bleibt somit an der Vorstellung eines wahren, authentischen und innerlichen Selbst hängen, welches es zu entdecken und zu befreien gilt. Unter der performativen Genderperspektive Butlers kann aber so nicht gedacht werden. Genau diese Rollenhaftigkeit ist nämlich, was sie am Soziologen Erving Goffman kritisiert, wenn sie feststellt:

„As a consequence, gender cannot be understood as a role which either expresses or disguises an interior self [...]. As opposed to a view such as Erving Goffman's which posits a self which assumes and exchanges various roles within the complex social expectations of the game of modern life [...] I am suggesting that [...] the ascription of interiority is itself a publically regulated and sanctioned form of essence fabrication.“¹⁷

¹⁵ Lamartina-Lens, Iride: „Otra noche de amor efímero: Los ojos de la noche por Paloma Pedrero“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 32. N°1/2006. S. 10–11. S. 14

¹⁶ Zu einer ausdifferenzierten Definition des Begriffs „Rolle“ siehe Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2005: S. 278–283. Die hier angesprochene Denktradition entspringt der Dramentheorie, die sich an einem Rollenverständnis des bürgerlichen Literaturtheaters zu orientieren scheint: „Der Schauspieler in der R. der fiktiven Figur soll diese individuell, wahrhaftig und emotional in einer Weise mit Leben erfüllen, die den [...] Zuschauer unmittelbar verständlich zu Herzen geht.“ Ebd. S. 281. „Rolle“ wird laut den Verfassern zum „gesellschaftsbildenden Modell“ erhoben und erhält damit politische Züge. Vgl. ebd. In Zusammenhang mit den hier diskutierten Gendertheorien muss deutlich gemacht werden, dass der Vorsatz, wirklichkeitsnachahmende Rollenbilder (vgl. hierzu den ebenfalls historisch wandelbaren Begriff der „Mimesis“ ebd. S. 201–208) zu erschaffen, für das Abbild der Frau eine Vorstellung von Weiblichkeit als *natürlich* gegeben voraussetzt. *Wahrhaftige Nachahmung setzt Weiblichkeit voraus* „als naturgegebene Seinsweise, die im Theater realitätsgemäß oder ideologisch verzerrt abgebildet wird.“ Pewny, Katharina: „Performative Gesten – Theaterwissenschaft und Gender-Studies verschränken“ IN: Bidwell-Steiner/Wozonig (Hg.), Marlen/Karin: „Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen“ Innsbruck/Wien/Bozen, StudienVerlag: 2005. (=Gendered Subjects. Bd. 1) S. 253–269. S. 258.

¹⁷ Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ IN: *Theatre Journal*. Vol. 40. N°4/1988, S. 519–531. <http://www.jstor.org/pss/3207893> (Zugriff 26. 10. 2009). S. 528. Butler, die das souveräne Subjekt als inneres und authentisches Selbst ablehnt, kritisiert die Überlegungen des Soziologen Goffman zur sozialen Rolle, welche die Möglichkeit impliziert, diese

Dort, wo mit Butler argumentiert wird, kann nicht bei sozialen Genderrollen halt gemacht werden. Dass dies auch nicht die Absicht von *La llamada de Lauren* darstellt, zeigt sich an der Unmöglichkeit, seine Eigenart zu beschreiben, wird mit herkömmlichen dramentheoretischen Modellen und Beschreibungsversuchen von Figuren verfahren. Das kritische Potenzial des Metatheatertextes wird zwar in der Sekundärliteratur festgestellt, aber nicht dort verortet, wo es sich befindet: in seiner Form.

Aus diesem Grund soll an dieser Stelle erwähnt werden, was innerhalb der Arbeit vergebens gesucht werden würde: Figuren-, Inhalts- und Handlungsanalyse. Denn mehr als eine platte Beschreibung eines in der Krise steckenden Liebespaares konnte am Inhalt nicht festgestellt werden. Die Betrachtung der Alltagssprache ließ keine weitere Zuordnung zu, als eben *realistisch* zu sein. Der Versuch, eine Poetik in der Nachzeichnung von Sprachtypen zu finden, schlug fehl, denn die Personen wichen weder durch dialektale noch idiomatische Besonderheiten voneinander ab. Die Charaktere blieben glatt wie Glas. Wo auch immer die dramentheoretische Analyse anzusetzen versuchte, sie rutschte ein um das andere Mal ab. In keiner Weise vermochte sie wiederzugeben, was sich beim Lesen des Textes übertrug. Die Verwirrtheit, die Verstörung, die Bedrohung, die von jenen Zeilen ausging, stand in keinem Verhältnis zu der in vier Sätzen formulierbaren Inhaltsangabe. Platt wirkte die latent vorkommende Thematik der Homosexualität, die außer dem Wunsch nach Penetration und einem kurzen Sozialisierungsabriss keine Tiefen aufwies. Vielleicht mag ein Tabubruch in einer alternativen Sexualpraktik vorliegen und vielleicht ließ sich ein Publikum der achtziger Jahre davon provozieren. Aber der wahre Bruch musste anderswo zu finden sein. Neben seiner stereotypen Glätte weicht der Theatertext nur in seiner Form ab. Die eigenwillige Anordnung des Textmaterials erinnerte an das Sprachspiel eines Palindroms, ähnlich der musikalischen Form des Krebses.

Kursiv – recte // recte – kursiv. Beide sind Figuren einer Spiegelung. Und plötzlich taten sich die Klänge des nur als dünn und ausdruckslos fassbaren Textes auf, die Zeilen bekamen Risse, sie sprangen förmlich aus- und gleichzeitig ineinander: Zwei Ebenen, verbale und visuelle Zeichen entwickelten eine oszillierende Sprache, die mit nichts anderem außer sich selbst zu spielen schien: Mit ihrer verstörenden und multiplen Spiegelung innerhalb der eigenen Wahrnehmung.

Die Arbeit verfährt also wie folgt:

In Kapitel II werden Subjekt- und Gendertheorie Judith Butlers soweit erklärt, als sie für eine methodologische Anwendung auf den Theatertext sinnvoll erscheinen. Die Voraussetzung des Blicks hinter den Spiegel des Machtdiskurses bildet somit die grundlegende Basis dieser Arbeit: Diskursanalytisch wird mit dem Quellenmaterial zur Kontextualisierung Paloma Pedreros verfahren, deren Debutstück in die turbulenten Jahre der achtziger Jahre in Spanien fällt. Die gesellschaftspolitischen Hintergründe, sowie die diskursiv beleuchtete, wissenschaftliche Verortung der Dramatikerin sind Teil der Kapitel III und IV.

Kapitel V widmet sich der speziellen Eigenart des analysierten Theatertextes *La llamada de Lauren*. Eingehend beschäftigt es sich mit der zum ästhetischen Prinzip erhobenen medialen Selbstbezüglichkeit. Wie dieses Phänomen innerhalb der Literatur unter den Begrifflichkeiten Metadrama und Metatheater diskutiert wird, soll dargestellt werden, um *La llamada de Lauren* innerhalb dieses Spannungsverhältnisses einzuordnen. Dabei muss geklärt werden, wodurch sich die in der Literatur meist synonym verwendeten Begrifflichkeiten Metatheater und Metadrama unterscheiden und welche Auswirkungen diese terminologische Genauigkeit für den zu analysierenden Gegenstand bedeutet. Es wird herausgestellt werden, ob oder unter welchen Umständen an den Begriffen Metatheater und Metadrama festgehalten werden kann.

Kapitel VI versucht letztendlich die Synthese der vorangegangenen Überlegungen anhand einer praktischen Analyse zu untersuchen. Diese beruht vorwiegend auf den von Janine Hauthal weiterentwickelten Thesen von Gerda Poschmann zum *Nicht mehr dramatischen Theatertext*. Dabei stehen die Funktionen des Theatertextes, seine medientheoretischen und wirkungsästhetischen Verfahren im Vordergrund. Diese werden unter der Genderperspektive von Judith Butler verschränkt, denn erst wenn der Zusammenhang zwischen Gender und Subjekt über das Verständnis von Rollenhaftigkeit hinausgeht, kann die politische Dimension Einzug halten, sowohl im alltäglichen als auch im theatralen (Be)deutungsprozess.

Im Anschluss an die Arbeit befindet sich ein Anhang mit den spanischen Originalzitaten. Diese wurden, durch die Verschränkung der beiden Studienrichtungen Theaterwissenschaft und spanische Romanistik, von der Verfasserin innerhalb der Arbeit ins Deutsche übersetzt. Die Textbelege aus dem Theatertext *La llamada de Lauren*, die innerhalb dieser Arbeit zitiert wurden, beziehen sich auf die deutsche Übersetzung von Rafael de la Vega.

Es wurden allerdings die Originalnamen *Rosa* und *Pedro*, sowie *Azucena* und *Carlos* beibehalten, sowie eine Kursivsetzung der Zusatztextstellen vorgenommen. Dies weicht von de la Vegas Übersetzung ab und wurde dem für diese Arbeit verwendeten spanischen Abdruck angeglichen. Bestimmte Schlussfolgerungen beziehen sich nämlich explizit auf die graphische Anordnung des Textmaterials. Die hier vorliegende Untersuchung versteht sich als Versuch, die Verschränkung der Theorien – diskursanalytisch und wirkungsästhetisch – im Spannungsfeld zwischen Gender und Ästhetik als ein Spiel mit den Zeichen sichtbar zu machen.

Diese berühren sich im Moment des *Performativen*, als Potenzial der *impliziten Inszenierung(en)* des Theatertextes selbst mit Butlers Ansatz der performativen Herstellung von Geschlecht: Vor allem die Wirkung der performativen Herstellung und Wiedergabe der Geschlechter(zeichen) sollen untersucht werden, weil dadurch auch das Mitwirken des Gegenübers, der RezipientInnen, an Bedeutung gewinnt. An der Grenze zum äußeren Kommunikationssystem fragt die Analyse nach der Zeichenhaftigkeit der Geschlechter und ihrer evozierenden Wirkung, die nahe an eine *Ästhetik des Performativen* reicht.¹⁸

¹⁸ Erika Fischer-Lichte untersucht unter diesem Titel vorwiegend Aufführung und Performances und sucht eine Möglichkeit, diese – phänomenologisch – zu beschreiben. Vor allem in Kapitel III und IV entwickelt sie ihre Gedanken des performativen Charakters des Bühnenerignis', als „leibliche Ko-präsenz von Akteuren und Zuschauern“, sowie der „performativen Herstellung von Materialität“. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004. Unter der Prämisse der „Texttheatralität“ wird eine ebenso wirkungsästhetische Dimension vom Theatertext, als vorliegendes Textsubstrat, geltend gemacht und kann somit Fischer-Lichtes Bezeichnung der Ästhetik des Performativen angenähert werden. Vgl.: Poschmann, Gerda: „Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse“ Tübingen: Niemeyer, 1997. (=Theatron, Bd. 22. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste).

II. THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR HERAUSBILDUNG DER IDENTITÄT ANHAND VON JUDITH BUTLER

1. VORAUSSETZUNGEN ZUR KONSTRUKTION VON WIRKLICHKEIT

1.1. DER MACHTDISKURS ALS OSZILLIERENDE PRODUKTIONSBEDINGUNG DES SUBJEKTS

Unter dem Begriff *Diskurs* muss in Anlehnung an Michel Foucault und Judith Butler ein kommunikativer Prozess verstanden werden, mit Hilfe dessen die soziale Wirklichkeit strukturiert, eigentlich aber konstruiert wird. *Diskurs* wird hier nicht nur als sprachliche Abhandlung im Sinne einer Erörterung verstanden – also ein logisches Erläutern unterschiedlicher Thesen mit dem Ziel einer Synthese¹⁹ – sondern vielmehr als eine bestimmte Übereinkunft innerhalb der Gesellschaft, welche die Gesellschaft gleichzeitig mitbestimmt. Solche diskursiv hervorgebrachten Konstituenten sind beispielsweise Wissenschaften wie Biologie, Medizin, Jura und Geisteswissenschaften welche mittels ihrer aufgestellten Erkenntnisse und Thesen die Wahrnehmung der Realität(en) regeln. Die daraus resultierenden *Gesetzmäßigkeiten* legen die Deutung der Welt fest, in der und durch die eine Gesellschaft funktioniert.²⁰ Hierbei ist zu bedenken, dass die Phänomene, die wissenschaftlich oder gesellschaftlich im Diskurs verhandelt werden, eine Geschichte haben, also keineswegs festgeschrieben und unveränderlich sind. Zeitabhängig treten sie im Machtdiskurs auf und werden dann von demselben festgeschrieben, wobei die Prozesshaftigkeit – und damit die Zeitlichkeit – verschleiert wird, weshalb das allgemeine Verständnis einer Natürlichkeit erwachsen kann. Als Beispiel eines Machtdiskurses hat Foucault bezüglich der Humanwissenschaft herausgearbeitet, wie die Wissenschaft als Verflechtung von Wissen und Macht fungiert, indem sie den Menschen – plötzlich – zum Gegenstand ihrer Untersuchungen macht: Hier erst wird der Mensch analysiert in Hinblick auf Seele, Individualität, Bewusstsein, Gewissen und erschafft sich somit selbst zu seinem Objekt als Untersuchungsgegenstand: „Das Subjekt konstituiert sich ,als Objekt für sich

¹⁹ Vgl.: Distelhorst, Lars: „Judith Butler“ Paderborn: Fink, 2009. (=UTB 3038, Profile). S. 39f.

²⁰ Ein hier beliebtes Beispiel ist die Diskursverschiebung bezüglich des heliozentrischen und geozentrischen Weltbildes. War der vorherrschende Diskurs, die Erde sei eine Scheibe und sämtliche die damalige Welt strukturierenden Prozesse nach dieser Erkenntnis ausgerichtet, zahlte Galileo mit seinem Leben, als er gegen den Machtdiskurs die nicht ganz so neue Erkenntnis vertrat, dass die Erde eine Kugel sei.

selbst’.²¹ Indem die wissenschaftliche Analyse also das Phänomen Mensch *erkennt* und *festschreibt*, werden ihm gewisse Konstituenten zugeordnet, über welche er *fortan* beschrieben werden kann bzw. muss. Foucault hält also im Bezug auf die Humanwissenschaft fest: „Der erkennbare Mensch [...] ist Effekt [...] dieser analytischen Erfassung, dieser Beherrschung“.²² Ähnlich setzt sich nun also auch Butler mit den Prozessen auseinander, mittels derer *Gesetzmäßigkeiten* in Bezug auf Identitätskategorien festgelegt werden, wobei sie neben Psyche, Gewissen und Seele vor allem die Kategorien Subjekt und Geschlecht mit einbezieht. Rekurrierend auf Foucault stellt sie heraus, dass jene Konstituenten, auf welche sich der Mensch zur Definition seines Selbst bezieht, keineswegs natürlich, wesentlich oder essentiell sind, sondern als Effekte des Machtdiskurses verstanden werden müssen. Dieser dekonstruktivistische Ansatz innerhalb der Wissenschaft wird als „kritische Genealogie“ verstanden:

„[D]ie Genealogie [erforscht] die politischen Einsätze, die auf dem Spiel stehen, wenn die Identitätskategorien als Ursprung und Ursache bezeichnet werden, obgleich sie in Wirklichkeit Effekte von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsorten sind.“²³

Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Begriff der Macht, der in oben stehendem Zitat mitschwingt. In den Ausführungen Butlers, wieder in Anlehnung an Foucault, ist Macht – ebenso wenig wie Diskurs – nicht mehr auf eine Person oder Institution zurückzuführen. Macht ist kein Instrument über welches eine Einheit verfügen kann, sondern wird – und das ist in diesen Gedankengängen wesentlich – quasi als Produkt der gesellschaftlichen Prozesse erzeugt und ist gleichzeitig für diese konstitutiv. Somit stellt der Begriff *Macht* „nicht einfach vorhandene Praktiken und Bedeutungen dar“, die von einem Sender ausgehen könnten, „sondern tritt in ihre Ausdrucksformen ein und ist in diesem Sinne produktiv“²⁴. Klassische Machtdefinitionen als ein hierarchisches Denken werden aufgelöst,²⁵ wobei Macht nicht mehr zwingend als repressiv verstanden wird, sondern als „Weise der Einwirkung auf die Handlung anderer.“²⁶ Sie gilt insofern als inhärenter

²¹ Mitschrift Frankfurter Foucault-Konferenz: Vortrag von Klaus Ronneberger. Zitiert nach Stockmeyer, Anne-Christin: „Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien“ Marburg: Tectum, 2004. S. 103.

²² Ebd. „Effekt“ ist in diesem Sinne immer zu verstehen als etwas, das aus einem Nutzen heraus entsteht.

²³ Butler 1991: S. 9. Das Konzept der Genealogie geht zurück auf Nietzsches Schrift „Zur Genealogie der Moral“, wobei der Begriff hier als Methode eingesetzt wird, um die Universalbegriffe des abendländischen Denkens als falsch zu entlarven. Foucault übernimmt diesen Ansatz und Butler entwickelt ihn für ihre Kategorien von Sex und Gender weiter. Vgl.: „Genealogie“ IN: <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=25> (Zugriff: 18. 07. 2010).

²⁴ Butler, Judith: „Für ein sorgfältiges Lesen“ IN:

Benhabib/Butler/Cornell/Fraser, Seyla/Judith/Drucilla/Nancy: „Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart“ Frankfurt a. M.: Fischer, 1993. S. 129. Zitiert nach Distelhorst 2009: S. 40.

²⁵ Vgl.: Ebd.: S. 36.

²⁶ Michel Foucault zitiert nach Stockmeyer 2004: S. 102.

Bestandteil der Gesellschaft und nicht als Ausübung eines Mächtigen, als dass „Macht der Name [ist], den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.“²⁷ Wenn sich nun also Träger und konkreter Sender von Macht auflösen, kann auch die Verantwortung nicht mehr an die Mächtigen delegiert werden, woraus gleichzeitig die Möglichkeit zur Veränderung entsteht: Da der Kreislauf der Macht²⁸ jede Einzelne und jeden Einzelnen betrifft, ist innerhalb der gesellschaftlichen Prozesse ein gewisses Maß an Mitverantwortung enthalten, wie sich in den weiteren Kapiteln noch zeigen wird. Dabei scheint es nahe liegend von den Denkmodellen der Unterdrückung und Folgereaktionen wie der Abschaffung von Macht Abstand zu nehmen, da diese einen herkömmlichen, hierarchischen Machtgedanken bedienen, der aber genau jene Geschichte fortzuschreiben vermag, gegen die eine sich gerade stellen möchte.²⁹ Mit den Gedanken von Butler in Anschluss an Foucault gelingt es also, den produktiven Charakter von Macht zu fokussieren: Der Machtdiskurs wird definiert als permanenter Schaffungsprozess von Normen, Gesetzmäßigkeiten und Annahmen, die Individuen immer schon geprägt haben, *bevor* diese den Subjektstatus erreichen, *bevor* sie eine Entwicklungsstufe überwinden, in der sie selbstbestimmt über ihre Identität verfügen könnten. Weder Nationalität, noch Sprache, noch Geschlecht sind also *natürliche* Begebenheiten,³⁰ sondern sie bieten ebenso wie Religion, Kleidung oder kulturelle Bräuche „Identitätsangebote“³¹, die einmal mehr, einmal weniger vom Machtdiskurs forciert werden. Das *Interesse* des Machtdiskurses variiert dabei historisch und der Erkenntnisgewinn verändert sich dementsprechend. Die Festschreibung und Graduierung der Merkmale produziert wiederum Macht und macht den Machtdiskurs politisch, indem entschiedene Sichtbarkeiten zur Norm erhoben werden, die

²⁷ Foucault, Michel: „Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 113f.

²⁸ Vgl.: Ebd.

²⁹ In diesem Zusammenhang beschreibt Butler das Paradoxon der Frauenbewegung, deren Vertreterinnen sich als Subjekt „Frau“ beschreiben, aber gleichzeitig gegen die Unterdrückung genau derselben wehren. Die Schwierigkeit dabei entsteht dadurch, dass „Frau“ gerade durch jene Unterdrückungsmerkmale definiert wird, oder durch andere Festschreibungen, welche sie – um sich damit zu identifizieren – erst einmal annehmen muss. Automatisch wird sie dadurch zu dem, was sie eigentlich bekämpft. Zu weiteren Problematiken bezüglich der Vereinheitlichung des Terminus „Frau“ in Bezug auf Unterschiede in sozialen Systemen siehe Butler 1991, S. 15–22.

³⁰ Ebd.: S. 37.

³¹ Hansen, P. Klaus: „Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung“ 2. Aufl. München: Beck, 2001. S. 179. Wie sich noch herausstellen wird, sind nicht alle Identitätsangebote dazu geeignet, sie frei zu wählen. Am Beispiel der Religion wird besonders deutlich, wie sich in der postmodernen Welt die theologische Identifikation teilweise gelöst hat, über Riten und Feiertage allerdings noch immer im kulturellen Alltag vorhanden ist, wenn sie auch mit einer anderen Bedeutung aufgeladen wurde. In Hinblick auf ein interkulturelles Zusammenleben allerdings wird das Identifikationsmerkmal in der Kombination Nation/Religion wieder aktuell, wie man an den verschiedenen Diskussionen zum interkulturellen Zusammenleben verfolgen kann.

direkt und indirekt auf das Zusammenleben im Kollektiv einwirken. Sie sind maßgeblicher Bestandteil der Herausbildung des Selbst, wie sich im Folgenden zeigen wird.

1.2. SUBJEKTIVATION ALS HERAUSBILDUNGSPROZESS DES SELBST

Der Begriff *Subjektivation* – im Original „*Subjection*“³² – bedarf einer näheren Erläuterung: Butler stützt sich hierbei auf das Konzept der *Subjektivierung* von Foucault, wobei sie dieses weiterdenkt. Ihr Hauptaugenmerk gilt der Ergründung der Funktion von Macht, vor allem deren Doppelaspekt in der Herausbildung des Subjekts durch gleichzeitige Unterwerfung und Erzeugung desselben. Diese Prozesshaftigkeit, bei der das Subjekt nicht nur von außen mit Macht konfrontiert wird, sondern immer auch selbst einen Beitrag zur eigenen Subjektwerdung leistet, soll nun dargestellt werden.

Im traditionellen Diskurs wird von der Vorstellung eines souveränen Subjekts ausgegangen. Darunter muss seit dem 18. Jahrhundert mit Descartes der Mensch als Handlungsträger innerhalb der Welt verstanden werden, der sich durch sein logisches Denken hin zu einer souveränen Aktivität entwickelt.³³ Die dabei festgelegte Dichotomie von Vernunft/Geist/Aktivität/Öffentlichkeit/Mann und Natur/Körper/Passivität/Häuslichkeit/Frau hat zur vorherrschenden Grundstruktur der traditionellen Hierarchieverhältnisse innerhalb des Machtdiskurses geführt. Durch die Zuschreibung der bipolaren Konstituenten auf das Geschlecht wird das autonome Subjekt also in den Körper eingeschrieben, der sich – ebenfalls durch die Setzung des Machtdiskurses – ab dem 18. Jahrhundert in zwei Geschlechter teilt, wobei die geschlechtlichen Attribute des Subjekts männlich (sex), maskulin (gender) und heterosexuell (desire) sind.³⁴ Die Fortführung dieser Regulierung der Körper, die während ihrer Entwicklung innerhalb der Regeln des Machtdiskurses zu Trägern genau desselben Machtdiskurses werden, unterliegt sogenannten „Zwängen“, wie es Butler

³² Reiner Ansén hat für seine Übersetzung den Neologismus *Subjektivation* geschaffen, der die Prozesshaftigkeit, die damit ausgedrückt werden soll, sehr treffend beschreibt. Er zeigt nicht nur die *Beherrschung* und *Erzeugung* des Subjekts auf, sondern verweist laut Rolf Löchl auf eine *Restriktion* mit und durch welche das Subjekt erst erzeugt werden kann. Vgl.: Löchl, Rolf: „Die Tücken des Subjekts. Judith Butler über das Subjekt der Unterwerfung“ *literaturkritik.de*. N°4/2002.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4808&ausgabe=200204 (Zugriff: 25. 07. 2010).

³³ Vgl.: „Subjekt“ IN: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung. Wien: 2007. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=28> (Zugriff: 04.02.2010).

³⁴ Vgl. Holzleithner, Elisabeth: „Judith Butlers Dekonstruktion des Subjekts: Herausforderungen für den Rechtsdiskurs“ Leipzig, 2008.

www.homepage.univie.ac.at/.../HolzleithnerButlerDekonstruktionenLeipzig2008.pdf. (Zugriff: 16.01. 2010). Subjekt wird in diesem Fall auf den Mann bezogen, denn die Realität setzt ihn als Alleinigen fest, souverän handeln zu können und „als souveränes Subjekt der Wesentliche zu bleiben.“ Zsebik, Bernadett: „Man wird nicht als Frau geboren, man wird es“ IN: *trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft*. N° 15, August 2004. http://www.inst.at/trans/15Nr/05_13/zsebik15.htm (Zugriff: 10. 01. 2010).

formuliert, „ohne die ein bestimmtes lebendes [...] Wesen seinen Weg nicht gehen kann.“³⁵ Darunter muss der Vorgang der Subjektivation verstanden werden, jene dynamische Wirkung von Normen und Gesetzen innerhalb einer Gesellschaft, die während des Entwicklungsprozesses auf den Menschen einwirken. Darauf aufbauend kritisiert also Butler die Annahme eines „autonome[n], mit sich identische[n], ontologische[n] Wesen[s]“³⁶, welches immer schon da war und erst durch den Sozialisierungsprozess kultiviert wird. Sie denkt den Subjektivationsprozess genau umgekehrt: Nicht das Subjekt wird von Normen und Gesetzen vorgefunden, sondern es wird erst durch den Machtdiskurs hervorgebracht. Wichtig zu denken ist hierbei der Unterschied bezüglich des Subjektstatus: Im traditionellen Machtdiskurs ist das Subjekt als metaphysische Substanz vorhanden. Es wird mit dem Ich und somit mit einer Identität als „Selbst-Bewußtsein darüber, wer man ist“³⁷ gleichgesetzt. Butler hingegen betont:

„Über das ‚Subjekt‘ wird oft gesprochen, als sei es austauschbar mit ‚der Person‘ oder ‚dem Individuum‘. Die Genealogie des Subjekts als kritische Kategorie jedoch verweist darauf, daß das Subjekt nicht mit dem Individuum gleichzusetzen [...] ist [...]. Kein Individuum wird Subjekt, ohne zuvor unterworfen/subjektiviert zu werden oder einen Prozess der ‚Subjektivation‘ [...] zu durchlaufen.“³⁸

Die Subjektivation denkt Butler ähnlich wie Foucault als „gedoppeltes Subjekt“³⁹ wie es der Begriff *sujet/sujeto*⁴⁰ in den romanischen Sprachen beschreibt: Einerseits bestimmt es das handelnde Subjekt, allerdings nur um den Preis der Unterwerfung unter die Normen und Gesetzmäßigkeiten des Machtdiskurses. Diese Hervorbringung des Subjekts beschreibt Butler mittels oszillierendem Ineinandergreifen von Anerkennung und Umwendung: „Der Akt der Anerkennung wird zu einem Akt der Konstitution; die Anrede ruft das Subjekt ins Leben.“⁴¹ Durch die Umwendung akzeptiert das Subjekt seinen Eintritt

³⁵ Butler, Judith: „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“ Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. (= es 1737). S. 138. Sie bezieht sich hierbei auf ihren Konstruktivismusbegriff, den sie nicht als etwas Künstliches verstanden haben möchte, sondern als ein ebenso aus dem Machtdiskurs Hervorgehendes. Vgl. auch Villa, Paula-Irene: „Judith Butler“ Frankfurt a. M./New York: Campus, 2003. (=Campus Einführungen). S. 82f.

³⁶ Ebd.: S. 37.

³⁷ Ebd. S. 39.

³⁸ Butler, Judith: „Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001. S. 15f. zitiert nach Villa 2003: S. 42.

³⁹ Vgl.: Stockmeyer 2004: S. 101. Butler bezieht sich auch hier wieder auf Foucault. Beide beschreiben einen ähnlichen Prozess, wobei Butler hierfür die Bezeichnung der Subjektivation, Foucault jenen der Subjektivierung wählt. Butler – im Gegensatz zu Foucault – betont die Prozesshaftigkeit des Machtdiskurses, der nicht nur von außen auf das Individuum einwirkt, sondern auch die *Zustimmung*, die *Annahme* desselben voraussetzt.

⁴⁰ *Sujeto*: 1) das Thema, das Subjekt; 2) verpflichtet, unterworfen sein.

⁴¹ Butler, Judith: „Haß spricht. Zur Politik des Performativen“ Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. (= es 2414). S. 43.

in den Machtdiskurs, es erkennt sich von nun an als Teil desselben an.⁴² Wichtig erscheinen in diesem Zusammenhang die innerhalb der Gesellschaft produzierten Normen, die als Orientierungsmaßstab fungieren und somit meist freiwillig von ihren Mitgliedern angenommen werden. Sie bilden eine Art Palette an Identitätsanbieten aus, welche für die Identifikation mit einer bestimmten Identität vorgesehen sind. Normen sind maßgeblich für die Herausbildung eines Individuums, denn sie bilden „jene Instanz, die dafür verantwortlich ist, [es] zu einem anerkennungsfähigen Subjekt in der Gesellschaft zu machen“⁴³. Je nach Bedeutsamkeit des Identitätsmerkmals für den Machtdiskurs weisen Normen unterschiedliche Graduierungen auf:

„Auf Seiten der Kultur oder der Gesellschaft haben wir eine Sanktionsskala, die vom inneren Zwang bis zum Angebot reicht; auf Seiten des Individuums haben wir eine Skala der Internalisierungstiefe, die sich von Ablehnung bis zur Verinnerlichung erstreckt.“⁴⁴

Der Kulturwissenschaftler Hansen hält in diesem Zusammenhang fest, dass das Phänomen Kultur/Gesellschaft sich über die drei Hauptstützen „Standardisierung, Kommunikation und Kollektivität“⁴⁵ zusammensetzt, wobei dieses System durch die Wechselwirkung jener Komponenten dynamisch bleibt. Versteht man, dass sich ein jedes Kollektiv über seine eigenen Standardisierungen bzw. Normen definiert, der Träger also das Subjekt mittels Kommunikation innerhalb des Kollektivs einen gewissen Handlungsraum erhält, wird der von Butler beschriebene Subjektivationsprozess deutlich: Erst durch den Eintritt – die Unterwerfung – ins System, mit der Folge, dass die Skala der Internalisierungstiefe zu einem Mindestmaß erfüllt werden muss, wird das Individuum *innerhalb* des Kollektivs

⁴² Das meist zitierte Beispiel zur Anerkennung und Umwendung geht auf Althusser zurück, welches Butler, aber auch die Sekundärliteratur anführt. Ein Polizist ruft einem Jemand „Hey da“ zu. Wendet sich der Jemand um, wird er zum Subjekt der Anrede, weil er sich den (sprachlichen) Gesetzen fügt. Er fühlt sich angesprochen und tritt somit ein in die sprachliche Wirklichkeit zwischen ihm und dem Polizisten. Hätte er sich nicht angesprochen gefühlt, wäre keine Interaktion zwischen Polizist und Subjekt zustande gekommen, der Sprechakt wäre nicht geglückt und das Subjekt wäre nicht zu diesem geworden. Was Butler hier für die abstrakte Ebene der Sprache geltend macht, überträgt sie in gewisser Weise auf die Ebene der Realität(en). Die Gesetze der Sprache sind zumindest ein Funktionieren der verbalen Äußerung zwischen Vermittler und Empfänger, wofür die Bedingung das Wissen um jene Gesetze erfüllt werden muss. Fest steht, und darauf will Butler hinaus, dass die Gesetze, welche die Anrufung bestimmen schon existent sind, bevor es zur Anrufung des konkreten Subjekts kommt. Vgl.: Butler 2006: S. 44ff sowie S. 52ff. Vgl.: Villa 2003: S. 46 sowie Distelhorst 2009: S. 51.

⁴³ Distelhorst 2009: S. 38.

⁴⁴ Hansen 2001: S. 171.

⁴⁵ Der Begriff der Standardisierung entspricht im Großen und Ganzen dem der Norm. Der Begriff Kollektiv, den Hansen für ein Gesellschaftssystem verwendet, lässt sich in Subkollektive wie Familie oder Tennisclub sowie Transkollektive in Bezug auf Glaubens- oder Sprachgemeinschaften erweitern. Der Vorteil hierbei ist die Fokussierung auf die drei Hauptstützen eines Kollektivs, welches somit das Lösen der Verbindung Gesellschaft von nationalen Grenzen ermöglicht, und somit ebenfalls Identitätskonzepte wie Nationalsprache etc. aufbricht. Vgl.: ebd. S. 193f.

handlungsfähig.⁴⁶ Es ist demnach die Unterwerfung, die das Subjekt zu dem macht, was es ist, es erlangt dadurch erst seine Existenzberechtigung:

„Um Subjekt zu werden und bleiben zu können muss der Mensch folglich die Bedingungen seiner Unterwerfung (sollten sie auch schmerzhaft für ihn sein) begehren, da sie ihn immer auch in ein Subjekt verwandeln“⁴⁷

Die Unterwerfung, welche Butler Umwendung nennt, erfolgt also mit einer Art masochistischem Interesse: Der Preis der Subjektivation ist mit einem Zwang verbunden, gleichzeitig aber mit dem Versprechen als ‚handlungsfähiges‘ Subjekt anerkannt zu werden. Voraussetzung dafür ist allerdings die Tatsache, dass man sich *innerhalb* der abgesteckten Grenzen bewegt, die für die Erkennbarkeit des Subjekts vorgesehen sind. Wie Hansen mit seinen Skalen deutlich macht, ist eine graduelle Bewegung innerhalb der Grenzen möglich, welche letztendlich die Verschiedenheit der Individuen ausmacht. Andererseits sind die somit hervorgebrachten Subjekte an die Normen, Standardisierungen, kurz: die Spielregeln des Systems gebunden.

1.3. IDENTITÄTSMERKMAL GESCHLECHT

1.3.1. INTELLIGIBLE SUBJEKTE

Welches aber sind nun jene Normen, gegen die sich Butler stellt? Betrachten wir jene Subjekte, die im eurozentristischen Weltbild die Träger der Gesellschaft sind, so lassen sich diese mit dem Menschen benennen, der an eine Identität gekoppelt ist. Teil der individuellen Identität aber ist – und dies erscheint uns ganz natürlich – das Geschlecht, welches bei genauerer Betrachtung die Gesellschaft erst strukturiert und somit zu einem, wenn nicht sogar dem prägnantesten Identitätsmerkmal wird. Die enorme Präsenz inklusive der realen Konsequenzen welche das Geschlechtsmerkmal für seine Träger und Trägerinnen bedeutet lässt Butler selbiges als Effekt der Normen, die Phallogozentrismus und Zwangsheterosexualität⁴⁸ entwerfen, feststellen:

„Das *biologische Geschlecht* ist demnach nicht einfach etwas was man hat, oder eine statische Beschreibung dessen, was man ist: Es wird eine derjenigen Normen sein, durch die *man* überhaupt erst lebensfähig wird, dasjenige, was einen Körper für sein Leben lang im Bereich kultureller Intelligibilität qualifiziert.“⁴⁹

⁴⁶ Demnach kritisiert Butler die Souveränität eines Subjekts, dass durch Machtdiskurs ‚nur‘ innerhalb eines Systems funktioniert und stellt hier die Frage: wie selbstbestimmt kann ein Subjekt sein, welches sich nicht bewusst ist, durch einen Machtdiskurs hervorgebracht und nur innerhalb eines – wahrscheinlich desselben – Machtdiskurses existent zu sein.

⁴⁷ Distelhorst 2009: S. 52.

⁴⁸ Butler 1991: S. 9.

⁴⁹ Butler 1997: S. 22.

War also vorhin mit Hansen von einem gewissen Rahmen die Rede, innerhalb dessen zwar individuelle Mischungen von Identitätsofferten möglich sind, deren Grenzen allerdings nicht überschritten werden dürfen, finden wir bei Butler bezogen auf das Identitätsmerkmal Geschlecht den Begriff des „intelligiblen Geschlechts“ und den der „heterosexuellen Matrix“. Ersteres bezieht sich auf das Identitätsangebot, aus welchem das Subjekt innerhalb des Angebots zu wählen hat, um als solches erkennbar zu werden und wofür in der eurozentristischen Gesellschaft genau zwei – nämlich männlich oder weiblich – zur Auswahl stehen. Zweiteres ist der Rahmen selbst, in dem sich die Gesellschaft konstruiert, innerhalb derer die Subjekte *handlungsfähig* werden, indem sich eine Übereinstimmung von biologischem (sex) und sozialem (gender) Geschlecht sowie einem heterosexuellen Begehren (desire) des anderen Geschlechts einstellt.⁵⁰ Die heterosexuelle Matrix muss also verstanden werden als eine vom Machtdiskurs reglementierte Setzung des Begehrens, welche dieses immer auf das Andere festschreibt.⁵¹ Das somit auf einen konkreten (Geschlechts)körper festgelegte Subjekt wird kulturell in ein männliches oder weibliches Sein gezwungen, „aus dem nicht ausgebrochen werden kann, ohne sich als Subjekt aufs Spiel zu setzen.“⁵² Nach Butlers Verständnis besteht also die Gefahr, den Subjektstatus und damit die eigene Handlungsfähigkeit einzubüßen, sollte man statt der Unterwerfung ein Aufbegehren gegen die vorherrschende Ordnung, die immer eine der Geschlechter ist, planen. Dies ist verständlich, wenn man Distelhorsts Eingehen auf das abendländisch-philosophische Konzept der Intelligibilität folgt, welches er beschreibt als etwas, „was mit der Vernunft erfasst werden kann, im Gegensatz zu all jenem, das nur über die Sinne registriert wird [...]“.⁵³ Daraus allerdings folgt, dass Identitäten, die außerhalb dieser Normierung liegen, nicht nur „eventuell Opfer einer Diskriminierung und/oder Benachteiligung [...] werden, sondern etwas zu sein [scheinen], das [...] nicht wirklich verstanden werden kann.“⁵⁴ Trotz aufgeschlossener Denkweise scheint es also unmöglich, außerhalb dieser beiden Kategorien wahrzunehmen, denn im Gegenüber sucht man dennoch Merkmale, die entweder auf eine Weiblichkeit oder eine Männlichkeit schließen lassen. Ein Transsexueller oder eine Transsexuelle werden nicht

⁵⁰ Butler 1991: S. 38.

⁵¹ Butler entwickelt hier einen interessanten Gedankengang zur Melancholie als eine Art verdrängter Bestandteil der heterosexuellen Identität. Durch die Tabuisierung des gleichgeschlechtlichen Elternteils während der Kindheit wird dieses *homosexuelle Begehren* verdrängt. Dadurch, dass es nicht verarbeitet werden kann, muss es ins Unbewusste verschoben werden. Nicht verarbeitete Prozesse müssen immer wieder verdrängt werden, da sie permanent an die Oberfläche des Bewusstseins drängen wollen. Aus diesem Grund muss auch die Heterosexualität immer wieder bestätigt werden. Vgl.: Butler 1991: S. 93–110. Aber auch Villa 2003: S. 51f.

⁵² Distelhorst 2009: S. 39.

⁵³ Ebd.: S. 28.

⁵⁴ Ebd.

als drittes Geschlecht integriert, sondern als *umoperierter Mann* oder *umoperierte Frau*. Ähnlich verhält es sich in der Aufteilung zwischen schwulen Männern und lesbischen Frauen die zusätzlich noch als Mannsweiber oder verweiblichte Männer definiert werden. Die eigene Unfähigkeit außerhalb der bipolaren Geschlechter-Ordnung zu denken, bezieht sich nicht nur auf das eigene, eurozentristische Modell. Selbst in anderen Kulturen, die definitiv nicht in einem bipolaren System leben wie die nordamerikanische Ethnie der Dakota⁵⁵, sucht unser Denkmuster krampfhaft nach einer Reduktion der angebotenen Identitätsmerkmale auf *eigentlich* zwei Geschlechter: Soziales Geschlecht und biologisches Geschlecht kann maximal in einer verkreuzten Kombination als *Gender-Mann/biologische Frau* und vice versa gedacht werden. Im Grunde aber bleibt die Fixierung auf ein bipolares – und damit immer patriarchales – Hierarchieverhältnis bestehen. Daraus folgt, dass in der hegemonialen Zwangsheterosexualität keine anderen Kategorien zu denken zur Verfügung stehen, als männlich und weiblich. Die gesellschaftliche Struktur bietet keine Alternative, weshalb Butler mit Recht darauf verweisen muss, dass auch das biologische Geschlecht diskursiv hervorgebracht ist und eine Trennung in sex/gender genau jene Bipolarität unterstützt, was ein Aufbrechen der Denkmuster verhindert⁵⁶.

1.3.2. SEX/GENDER

Wie festgestellt wurde, ist es für das Subjekt notwendig, sich für eines der Geschlechter zu entscheiden, um innerhalb des gesellschaftlich gesetzten Rahmens handlungsfähig zu sein. Dies bedeutet aber – im Sinne Butlers – primär kein Geschlecht zu haben, sondern – eben als Effekt des Machtdiskurses – sich selbst zu einem zu machen. Im Zuge der feministischen Bewegungen ist dieser Gedanke in die Trennung von *Sex* als Geschlechtsmerkmal und *Gender* im Sinne von Geschlechtsidentität mittlerweile sowohl in

⁵⁵ In der Kultur der Dakota fungieren die *Bedaches* in einem für ein bipolar geprägtes Verständnis kaum nachvollziehbaren System der Intersexualität. Auf Grund der Schwierigkeit, ein Konzept, welches in unserem Denken nicht existent ist, zu erklären, soll hier auf die Literatur verwiesen werden. Das Fortschreiben einer derartigen Grenzziehung wäre dem Anliegen dieser Arbeit entgegengesetzt. Vgl. dazu Gildemeister, Regine: „Die soziale Konstruktion von Geschlechtlichkeit“ IN: Hark, Sabine (Hg.): „Dis/kontinuitäten: Feministische Theorie“ 2., aktual. und erw. Aufl. Wiesbaden: VS/GWV, 2007. (=Lehrbuch zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung). S. 55–72. S. 60f.

⁵⁶ Butler nennt hier einerseits die Trennung von biologischem Geschlecht/Körpermerkmal und sozialem Geschlecht/Kultur, welches sich in der bipolaren Hierarchie von Natur/Frau und Kultur/Mann einschreibt, somit also den hegemonialen Machtdiskurs fortführt. Andererseits weist sie auf den konstruierten und somit ‚natürlich‘ geglaubten Zusammenhang zwischen Geschlechteridentität und biologischem Geschlecht hin. Einfach ausgedrückt: Die Voraussetzung, in nur zwei biologische Geschlechter zu unterteilen, verleitet zu dem vorschnellen Fehlschluss, es gäbe daher auch nur zwei Geschlechteridentitäten. Vgl.: Butler 1991: S. 22f.

feministische Theorien als auch ins Alltagsbewusstsein eingegangen.⁵⁷ Hierbei wird aber eine Schwierigkeit deutlich, die sich durch die Trennung der beiden Begriffe ergibt: Biologisches Geschlecht wird als materieller Bestandteil des Körpers aufgefasst, welches dem sozialen Geschlecht zeitlich vorangeht, indem letzteres schließlich erst im Laufe der Sozialisierung gelernt wird. Damit aber wird Gender zwar als vom Machtdiskurs diskursiv hervorgebrachtes *Rollenverhalten* anerkannt, das biologische Geschlecht bleibt aber als materielle Größe vorausgesetzt und somit unveränderlich. Butler allerdings geht in ihren Überlegungen weiter, indem sie fragt ob „Geschlecht (sex) nicht immer schon Geschlechtsidentität (gender) war.“⁵⁸ Auch in diesen Überlegungen kritisiert Butler ähnlich wie am Subjektbegriff die Vorstellung von Körpermaterie als etwas Gegebenes, welches vom Verstand vorgefunden und geformt würde. In dieser Formulierung wird deutlich, dass sich Butler gegen eine solche Trennung stellen muss, da auch die Unterteilung in *Sex* und *Gender* die Dichotomie von Körper und Geist weiterschreibt.⁵⁹ Butler versucht, den Begriff und die Vorstellung von konstanter Materie, die dem biologischen Geschlecht als natürliche Größe innewohnt, nicht als Faktum, sondern als diskursiven Vorgang denkbar zu machen:

„[Es] ist eine Rückkehr zum Begriff der Materie, jedoch nicht als Ort der Oberfläche, sondern als ein Prozess der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so dass sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.“⁶⁰

In besagtem Prozess werden Vorstellungen von Geschlechteridentitäten in den Körper eingeschrieben. Wissenschaftliche Erkenntnisse, Normen, Ideale und Phantasien – was innerhalb der Gesellschaft als männlich/weiblich gilt – übertragen sich auf die Formierung des (Geschlechts)körpers und damit auf die Strukturierung der Gesellschaft. Der Blick auf den Körper ist also genauso diskursiv geprägt und erschafft somit eine Wahrnehmungs- und Denkvorstellung wie der Körper zu sein hat, deren Entsprechung auch nachgekommen wird. Die Art und Weise, wie der Körper somit in seinen Zeichen lesbar wird, ist abhängig vom gesellschaftlichen Setzungen, wie sie in Werbeplakaten, diversen

⁵⁷ Der Differenzfeminismus beispielsweise findet seine Existenzberechtigung gerade eben in der Unterschiedlichkeit der Geschlechter, indem er die bisher vernachlässigten „Qualitäten“ des Weiblichen herauszuarbeiten versucht. Auch bei der sogenannten *écriture féminine*, deren Vertreterinnen sich zwar innerhalb dieser Gruppierung voneinander unterscheiden, wird anhand von Körperbildern das Weibliche und Männliche veranschaulicht. Es stellt sich hier die Frage, ob diese Art der Einteilung die Bipolarität nicht weiterschreibt. Vgl.: Schöblier, Franziska: „Einführung in die Gender Studies“ Berlin: Akademie Verlag, 2008. S. 81ff.

⁵⁸ Butler 1991: S. 24.

⁵⁹ Vgl.: Villa 2003: S. 82.

⁶⁰ Butler 1997: S. 32. Vgl. hierzu auch Distelhorst 2009: S. 24.

geschlechternormierten Zeitschriften und Heftchen⁶¹, Fernsehen und Theater produziert und im Alltag von den Individuen reproduziert werden. Es geht Butler also nicht darum, prinzipiell unterschiedliche Varianten von Körpern zu leugnen, indem sie die verschiedenen Geschlechter verneint. Vielmehr möchte sie herausstellen, dass

„[...] es die regulierenden Normen des *biologischen Geschlechts* [sind], die in performativer Wirkungsweise die Materialität der Körper konstituieren und, spezifischer noch, das biologische Geschlecht des Körpers, die sexuelle Differenz [...] materialisieren.“⁶²

Die diskursive Erzeugung des biologischen Geschlechts, welche über die modernen Wissenschaften gestützt wird, schafft also die Vorstellung einer natürlichen Differenz der Geschlechter, die sie an den unterscheidenden Körpermerkmalen manifestiert und damit zu legitimieren versucht.⁶³ Ein Blick in den Alltag ergibt ein Bild der Zuweisungen, die diesen Legitimationszwang bestätigen: Von der öffentlichen Toilette über die prinzipiell teurere Damenfrisur bis hin zum den (Geschlechts)körper sichtbar machenden T-Shirt-Schnitt wird die Bedeutung, die der Geschlechtlichkeit offensichtlich zukommt, deutlich. Akribisch bietet der Machtdiskurs ein variantenreiches Spektrum an Möglichkeiten, das Subjekt immer wieder als intelligibles Geschlecht sichtbar zu machen. Und genau diese Wiederholung und Tätigkeit, der es offensichtlich bedarf um innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens handlungsfähig zu bleiben, wirft letztendlich eine Frage auf: Wie kann sich ein Individuum überhaupt zum Geschlecht machen, wenn es prinzipiell keines ist?⁶⁴ Die dafür benötigten Konstituenten des sogenannten *Doing Gender* sollen im Folgenden dargestellt werden.

⁶¹ Gemeint sind hiermit sogenannte *Frauenzeitschriften* und *Männermagazine* und deren Hauptaufgabe der Vermittlung und Reproduktion von sogenanntem *Lifestyle*.

⁶² Butler 1997: S. 22. Butler spricht hier vom „heterosexuellen Imperativ“. Ebd. Vgl. auch Villa 2003: S. 86.

⁶³ Villa weist darauf hin, dass Butler sich nicht mit konkreten Analysen wie Biologie, Medizin oder Sexualwissenschaft auseinandersetzt. Vgl.: ebd. S. 83. Diese Arbeit kann dem nur bedingt nachgehen. Vgl. aber zur Entwicklung des Machtdiskurses in Spanien am Beispiel der Frau: Nash, Mary: „Mujer, familia y trabajo. 1875–1936“ Barcelona: Anthropos, 1983, sowie den Sammelband Twomey, Lesley (Hg.): „Women in Contemporary Culture. Roles and Identities in France and Spain“ Bristol/Portland: intellect, 2000.

⁶⁴ Die leicht polemische Formulierung dieser Stellungnahme, sich zum Geschlecht zu machen, beruft sich auf den bereits dargestellten Prozess der Subjektivation, genau genommen auf jenen Aspekt der Umwendung: Sich am Herstellungsprozess der Subjektwerdung innerhalb der heterosexuellen Matrix zu beteiligen, sich also zum Subjekt zu machen, bedeutet immer auch, eines der zwei Geschlechter zu wählen, da diese unweigerlich mit der Subjektwerdung zusammenhängen. Die primäre Zuordnung von Außen, im Sinne von dem nach der Geburt, oder während dem Ultraschall festgestellten *Es ist ein Mädchen/Junge*, bestimmt von Anfang an den Werdegang, den Entwicklungsprozess des Individuums. In dem Moment, wo es den Reifegrad besäße, diese Ein- und Mitwirkung zur Herstellung von Subjekt mit dem Identitätsmerkmal Geschlecht zu begreifen, hat es sich selbst schon derartig in der heterosexuellen Matrix verwoben, dass eine freie Entscheidung oder Auflösung des Verhältnisses Sex/Gender nicht mehr ohne weiteres möglich ist.

1.4. JUDITH BUTLERS PERFORMATIVITÄTSBEGRIFF

„PERFORMATIVITÄT BESCHREIBT DIESE BEZIEHUNG DES VERWICKELTSEIN IN DAS, DEM MAN SICH WIDERSETZT, DIESES WENDEN DER MACHT GEGEN SIE SELBST, UM ALTERNATIVE MODALITÄTEN DER MACHT ZU ERZEUGEN.“⁶⁵

–JUDITH BUTLER–

Ausgehend von den sprachphilosophischen Überlegungen Austins und Derridas entwickelt Judith Butler in ihren Schriften *Gender Troubles* und *Hass spricht* die Weiterführung eines Performativitätskonzepts, welches sich auf die aktive Teilnahme des Individuums an der Herausstellung seiner Identität bezieht. Dabei sieht sie Performativität als „Bezeichnungspraxis“ also als einen sich immer wieder wiederholenden Prozess von Zeichenhaftigkeit, anhand dessen „kulturell intelligible Subjekte als Effekt eines regelgebundenen Diskurses“⁶⁶ hervorgebracht werden. Jene Zeichen, also semiotische Einheiten, befinden sich sowohl auf der symbolischen Ebene in Form von Sprache, als auch auf der konkreten Ebene der Körperzeichen. Während Worte die Vorstellung von Geschlechtlichkeit konservieren und verbal weitergeben, wirken sie gleichzeitig auf das Verständnis von Geschlecht ein. Dieses formiert sozusagen den Blick auf den realen Körper, der dementsprechend geschlechterspezifische Markierungen desselben ausprägt: Gesten, Intonation sowie die Betonung bestimmter Körperteile sind nur wenige Beispiele. Sprachliche und körperliche Zeichen wirken insofern aufeinander, als dass nicht festzustellen ist, ob zuerst der leibliche oder der symbolische Entwurf von *männlicher* oder *weiblicher* Vorstellung existierte. Unter dieser Prämisse, dass es kein authentisches Sein gibt, welches vorausgängig ist, muss der Körper – und somit das soziale wie das biologische Geschlecht – als jene Oberfläche gedacht werden, an der *natürliche* Geschlechtlichkeit sichtbar inszeniert wird um als solche erkannt zu werden. Dieses Kapitel widmet sich jenen Zeichensystemen, jenem „leiblichen Stil“, jenen „Stilen des Fleisches“, die zur Erkennbarkeit von Geschlecht führen und versucht darzustellen, wie diese niemals nur „Selbst-Stilisierung“ sind, sondern immer einen inszenierten „Akt“ benötigen:

„[...] einen *Akt*, der sowohl intentional als auch performativ ist, wobei der Begriff *performativ* auf eine inszenierte, kontingente Konstruktion der Bedeutung verweist.“⁶⁷

Durch die Beteiligung des Subjekts an der Wiederholung dieser Zeichensysteme in seinen unterschiedlichen Kategorien von verbalen und leiblichen Zeichen liegt für Butler auch die

⁶⁵ Butler 1997: S. 331.

⁶⁶ Ebd.: S. 212.

⁶⁷ Butler 1991: S. 204f.

„Handlungsmacht und letztendlich [die] Verantwortung“⁶⁸ bei den postsouveränen Subjekten. Aus diesem Grund scheint es unumgänglich, zu untersuchen, wie Zeichen hergestellt und unter welchen Bedingungen sie auf den Körper angewandt werden, um anschließend nachvollziehbar zu machen, wie die Bezeichnungspraxis aufgebrochen werden kann.

1.4.1. PERFORMATIVITÄT DER SPRACHE

„DASS DIE SPRACHE EIN TRAUMA IN SICH TRÄGT, IST KEIN GRUND, IHREN GEBRAUCH ZU
UNTERSAGEN.“⁶⁹
–JUDITH BUTLER–

Ausgehend von der Tatsache, dass Butler den Menschen als „sprachliches Wesen“⁷⁰ begreift, sieht sie ihn immer schon innerhalb der Sprache – als abstrakte Abbildung der weltlichen Phänomene in der symbolischen Ordnung der Zeichenhaftigkeit – verankert:

„Diskurse sind Systeme des Denkens und Sprechens, die das, was wir von der Welt wahrnehmen, konstituieren, indem sie die Art und Weise der Wahrnehmung prägen. [...] Begriffe die wir in unserer jeweiligen Sprache verständlich finden, funktionieren immer nur im Rahmen spezifischer Diskurse.“⁷¹

Worauf Villa in Bezug auf Butler hier anspielt, ist die Tatsache, dass der Mensch mittels Sprache die Welt und ihre Ordnung strukturiert, indem er für sämtliche Phänomene, die er in den Erkenntnisprozess heben möchte, einen sprachlichen Begriff ausprägt, der wiederum innerhalb des Machtdiskurses festgesetzt wird.⁷² Für Butler wird der Umstand, dass wir „in der Welt immer nur das [erkennen], wofür wir sprachlich-diskursive Kategorien haben“⁷³, zum Hauptuntersuchungsgegenstand ihres Performativitätskonzepts. Was hierbei natürlich bedacht werden muss, ist eine Absage an die strukturalistischen Vorstel-

⁶⁸ Butler 2006: S. 31.

⁶⁹ Butler 2006: S. 66.

⁷⁰ Ebd.: S. 7.

⁷¹ Villa 2003: S. 20.

⁷² Folgt man den bisher dargestellten Überlegungen Butlers, muss man davon ausgehen, dass auch Sprache nicht einfach auf bestimmte Dinge verweist, sondern sie erst durch Sprache sichtbar macht, zu Ungunsten jener Phänomene, die durch diese Setzung weiter im Unsichtbaren bleiben. Erklärbar wird dies an den unterschiedlichen Fachtermini, die für ganz spezifische Phänomene geprägt werden, vor deren ‚Entdeckung‘ weder der Begriff noch das Bewusstsein für jenes Phänomen bekannt war. Tatsache allerdings ist, dass dies sehr wohl bereits vorher existierte, allerdings erst durch das Interesse des Machtdiskurses benannt, bestätigt, thematisiert und somit *von Bedeutung* wurde. Als einfaches Beispiel seien hier die Diskussionen rund um das Binnen-I genannt, welches zur Sichtbarmachung der weiblichen Mitmenschen dienen soll. Ein außersprachliches Beispiel wäre auch die „Entdeckung“ Amerikas, wobei mit Sicherheit feststeht, dass dieses Stück Land inklusive Bevölkerung und Kultur bereits vor 1494 existierte, lediglich nicht im Bewusstsein des eurozentristischen Machtdiskurses. Die Unmöglichkeit dieser Entdeckung spiegelt sich auch im umstrittenen Datum, welches für diese nicht ausgemacht werden kann. Vgl. dazu Bitterli, Urs: „Die Entdeckung Amerikas: Von Kolumbus bis Alexander von Humboldt“ München: C. H. Beck, 1991. Wie sich der Machtdiskurs politisch vollzieht, kann an der Entwicklung dieses Kontinents nachvollzogen werden. Vgl. hierzu: Galeano, Eduardo: „Die offenen Adern Lateinamerikas. Die Geschichte eines Kontinents“ Neuausgabe. Wuppertal: Hammer, 2009.

⁷³ Villa 2003: S. 22. Butler sieht die Sprache als „prägende Macht jeder Entscheidung, die wir im Hinblick auf sie treffen“ als vorausgehend. Butler 2006: S. 9.

lungen einer lediglich verweisenden Funktion der Sprache, denn Butler beschäftigt sich, wie oben bereits erwähnt, eingehend mit der Sprechakttheorie Austins und dessen Weiterentwicklung bei Derrida. Ersterer stellt in seinen „performativen Sprechakten“ eine Überlegung vor, die Sprechen mit Handeln zusammenfallen lässt, und verschiebt die in der Sprachphilosophie lang behandelte Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Aussage hin zu der nach ihrer Wirksamkeit, wobei hier der Fokus auf die Bedingungen zur Erfüllung des Sprechakts gelegt wird.⁷⁴ Austin, der in seinen Überlegungen in illokutionäre und perlokutionäre Sprechakte unterteilt, beschreibt damit ein Sprechen, dass während der Äußerung gleichzeitig eine Handlung vollführt, wie der Titel seines Buches *How to Do Things with Words*⁷⁵ bereits vermuten lässt. Die Macht der Sprache liegt also nicht in ihrer beschreibenden Funktion, sondern in der Wirkungsweise, die sie – unter bestimmten Umständen – erhält. Butler verbindet nun diese Idee der performativen Äußerungen mit Derridas Begriffen der Zitathaftigkeit und Iterabilität⁷⁶. Sein Konzept der Iterabilität, als Wiederholung von Begriffen, Äußerungen und Sprechakten, bezieht sich nicht auf das simple Wiedergeben eines Inhalts, sondern wird von Derrida beschrieben als „abhängig von [ihrem] Kontext, ständigen Verschiebungen ausgesetzt und damit niemals abschließend fixierbar.“⁷⁷ Mit diesen Begriffen beginnt Butler nun ihr Performativitätskonzept – mit dem sie „die Produktivität des Diskurses zu erklären“ versucht.⁷⁸ Wie Butler allerdings mit Morrison betont, ist Sprache nicht einfach Handlungsmacht, indem *wir sie tun*.⁷⁹ Die Performativität, von der Butler spricht, unterliegt einem strengen Regelwerk, ohne welches sie nicht funktionieren würde: Zum

⁷⁴ Vgl.: Tervooren, Anja: „Körper, Inszenierung und Geschlecht. Judith Butlers Konzept der Performativität“ IN: Wulf/Göhlich/Zirfas, Christoph/Michael/Jörg: „Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln“ Weinheim/München: Juventa, 2001. S.157–180. S.163, sowie Distelhorst 2009: S. 42 und Villa 2003: S. 26.

⁷⁵ Austin, John L.: „How to Do Things with Words. Zur Theorie der Sprechakte“ Dt. Bearb. v. Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam 1979.

⁷⁶ Der Begriff leitet sich vom lat. *iter* "von neuem" ab und bedeutet in seiner etymologischen Ableitung aus dem Sanskrit „anders“, als eine Form der Wiederholung, die sich eben durch eine Ähnlichkeit, nicht aber durch eine Gleichheit auszeichnet. Vgl.: „Iterabilität“ IN: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung. Wien: 2007. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=36>. (Zugriff: 06.02.2010)

⁷⁷ Distelhorst 2009: S. 42.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl.: Butler 2006: S. 19. Butler wendet sich gegen die Allmacht der Performativität der Sprache oder der Zeichenhaftigkeit an sich. Es ist nicht das willkürliche Wollen, das durch den Sprechakt eine Änderung herbeiführt, sondern es kommt eben darauf an dies zu können. Butler nennt ironisch den biblischen Ausspruch ‚Es werde Licht‘ und wirft dabei die Frage auf, ob der Sprechakt nicht selbst eine „ritualisierte Praxis“ ist, indem die Macht der Sprache eben in derselben, und nicht im Sprecher verankert ist. Auch hier wird also ihre These ersichtlich, dass das Subjekt nicht als solches dem Sprechakt vorausgeht, sondern erst durch diesen hervorgebracht wird. Demnach unterliegt das Handeln eben jenen Regeln, die der Machtdiskurs vorgibt: Es ist nicht möglich, den komplexen Subjektivationsprozess, wie er bereits beschrieben wurde, zu ignorieren und zu behaupten, einfach keine Frau oder kein Mann zu sein. Auch wenn dies sprachlich möglich ist, wird dieser Sprechakt nicht performativ sein, also rein durch das Wollen wird sich die geschlechtliche Identität nicht verändern.

einen folgen performative Äußerungen einer zitathaften, rituellen Form innerhalb eines Systems aus Konventionen und Normen, wobei um als performative Äußerung wirksam zu sein, eine bereits gesellschaftlich wirksame Norm wiederholt werden muss:

„Sie funktionieren als Äußerungen nur, insofern sie in Form eines Rituals auftreten, d.h., in der Zeit wiederholbar sind und damit ein Wirkungsfeld aufrechterhalten, das sich nicht auf den Augenblick der Äußerung selbst beschränkt. Der illokutionäre Sprechakt vollzieht die Tat im Augenblick der Äußerung. Da dieser jedoch ritualisiert ist, handelt es sich niemals bloß um einen einzelnen Augenblick. Der ritualisierte Augenblick stellt vielmehr eine kondensierte Geschichtlichkeit dar: Er überschreitet sich selbst in die Vergangenheit und in die Zukunft [...]“⁸⁰

Hierbei wird die Handlungsmacht der Sprache deutlich, denn ein Zitat benötigt eine Vorlage mit einem den Augenblick überschreitenden Wirkungsfeld. Hierbei muss das Wesen der Sprache verstanden werden: Die Funktion von Sprache geht nicht nur in eine Richtung, nämlich dass sie die Wirklichkeit in Begriffen festhält, sondern diese Begrifflichkeiten – einmal mit Bedeutung aufgefüllt – halten gleichsam die Wirklichkeit fest. Die Bezeichnungen, mit denen der Mensch seine Welt strukturiert, wirken auf ihn/sie zurück, wobei die Bedeutung und Gesetze der Begrifflichkeiten bereits *vor* dem Augenblick der Äußerung gesetzt wurden. Dies meint Butler mit Zitathaftigkeit, wenn mittels Begriffen Bedeutung und Umstände angerufen werden, „deren Geschichtlichkeit eine Vergangenheit und Zukunft umfaßt, die diejenige des sprechenden Subjekts übersteigt.“⁸¹ Neben dieser zeitlichen Dimension wird, durch das permanente Wiederholen eines Zitats, mit dem Sprechakt gleichsam die gesamte Bedeutungsgeschichte des Begriffs – wie bspw. *Nigger* – anzitiert „denn die sprachlichen Konventionen einer Sprache haben die semantische Geschichte sozusagen gespeichert.“⁸² Was hierbei deutlich wird, ist die Eigenmacht, welche Sprache offensichtlich besitzt, die dem Subjekt nicht bewusst ist. Butler geht hier wieder im Rückgriff auf Foucault davon aus, dass die Festschreibung mittels Begrifflichkeiten einen Verschleierungsprozess nach sich zieht: „Macht operiert mittels Verstellung: Sie tritt als etwas anderes als sie selbst ist in Erscheinung, nämlich als *ein Name*. [...] Der Name trägt in sich die Bewegung einer Geschichte, die er zum Stillstand bringt.“⁸³ Mit der Festsetzung einer Bezeichnung wird die Prozesshaftigkeit aufgegeben, die Umstände und Bedingungen einer Situation werden vernachlässigt zu Gunsten einer Setzung, die einen Ist-Zustand beschreibt. Die Entstehungsgeschichte des Begriffs *Nigger* mag so in Vergessenheit geraten, die Verletzungen der anzitierten

⁸⁰ Butler 2006: S. 12. Siehe auch Butler, Judith: „Hass spricht. Zur Politik des Performativen“ Berlin: Berlin Verlag, 1998. S. 11 zitiert nach Villa 2003: S. 28.

⁸¹ Butler 2006: S. 51.

⁸² Villa 2001: S. 31.

⁸³ Butler 2006: S. 62f.

Diskriminierung bestehen fort.⁸⁴ Die Größe dieser Überlegungen liegt darin, dass es sich eben nicht bloß um Worte handelt, sondern um Worte als Namen, die die Prozesshaftigkeit von Geschichte und somit ihre Veränderbarkeit verschleiern, während sie durch das permanente Zitieren der durchgesetzten Norm deren Mächtigkeit weiter verstärkt. Es ist das Zitieren der Konvention selbst, welche die Macht erzeugt, nicht etwa ein individuelles Subjekt, auch wenn es dieses dadurch nicht von seiner Verantwortung befreit.⁸⁵ Wie ist das zu verstehen? Um zur Konvention, zur Norm, zu werden bedarf es einer über die Jahre gewachsenen Übereinkunft, die vielleicht von einer Minderheit initiiert, dann aber von der Mehrheit als Setzung übernommen wurde. Die ursprüngliche Sprecherin ist mit der Zeit zu einer unpersönlichen Autorität gewachsen, die somit im Moment des Zitierens „gleichsam eine *Gemeinschaft der Sprecher* [...] auf[ruf]t, die ihr Macht verleiht und sie ins Recht setzt.“⁸⁶ Dabei handelt es sich bei diesem sprachlichen Zitieren um eine „Kopie ohne Original“⁸⁷, denn es ist nicht festzustellen, welche ursprüngliche Bedeutung einem Begriff einst innewohnte. Andererseits kann kein Sprechen ohne zeitlichen Kontext erfolgen, womit Zitate auch keine Kopien, sondern immer „konkrete Wiederholungen in der Zeit“ sind. Für Butler liegt es damit auf der Hand, dass Denken und Sprechen ohne Zitathaftigkeit nicht möglich ist, weshalb sie zu dem Schluss kommt: „[d]ie Frage ist nicht *ob* sondern *wie* wir wiederholen.“⁸⁸ Daraus ergibt sich Butlers politischer Anspruch innerhalb der Sprache: Dadurch, dass sich weder ein konkreter Anfang, noch ein konkretes Ende im Sprechen ausmachen lassen, liegt in der Flexibilität der Sprache selbst die Möglichkeit der Verschiebung, die Möglichkeit zu handeln. Bevor dies allerdings dargestellt wird, soll vorerst auf die Zeichenhaftigkeit des Körpers und daher auf die Zitathaftigkeit der Geschlechteridentität eingegangen werden, da sich die Handlungsmöglichkeit auf beide Zeichensysteme bezieht.

1.4.2. DOING GENDER ALS PERFORMANCE

Voraussetzung für die nun angestellten Ausführungen zu Butlers Performativitätskonzept im Bezug auf den Körper ist die Tatsache, dass sich die Vorstellung der Gesellschaft von Geschlechteridentitäten über die bereits dargestellte vorausgesetzte Norm der natürlichen

⁸⁴ Ähnlich verhält es sich im Fortschreiben der Unterschiede von Mann und Frau. Es ist nahe liegend, dass solange in diesen Begriffen überhaupt gedacht wird, das Konservieren der langen Geschichte der Unterschiedlichkeit der Geschlechter weiter aufrecht erhalten wird und somit eine Gleichberechtigung unmöglich bleibt.

⁸⁵ Vgl.: Butler: S. 83f.

⁸⁶ Butler zitiert nach Distelhorst 2009: S. 46.

⁸⁷ Villa 2003: S. 33.

⁸⁸ Butler 1991: S. 217.

Heterosexualität konstruiert und somit, wie oben gezeigt, das *handlungsfähige Subjekt* mit dessen Hilfe erst herausbringt. Hierbei ist zu denken, dass eine Norm immer einem Ideal entspricht, also eine absolute Idee setzt, diese gleichzeitig aber nicht zur Gänze erfüllen kann und somit lediglich ein „permanenter Prozess des Sich-Annäherns an eine Norm“⁸⁹ bleibt:

„Die Tatsache, daß Heterosexualität immer dabei ist, sich selbst zu erklären, ist ein Indiz dafür, daß sie ständig gefährdet ist, das heißt, daß sie um die Möglichkeit des eigenen Kollapses ‚weiß‘: daher ihr Wiederholungszwang, der zugleich ein Verwerfen dessen ist, was ihre Kohärenz bedroht. Daß sie dieses Risiko niemals beseitigen kann, bezeugt ihre tiefgreifende Abhängigkeit von der Homosexualität.“⁹⁰

Hierbei werden drei wesentliche Argumente der Instabilität der heterosexuellen Norm deutlich: Erstens ergibt sich die Definition der Heterosexualität nur über das Konzept der Homosexualität als Negativfolie, ebenso sowie des Mann-Seins, beziehungsweise des Frau-Seins selbst. Zweites beruht dieses Konzept auf einer heterosexuellen (Geschlechter)phantasie, da die Norm nie erfüllt werden kann, denn sie besitzt kein vollkommenes Original: Sie wird zwar über den Körper manifestiert und erkennbar, entspringt diesem aber nicht.⁹¹ Drittens, und hierauf gründet sich das von Butler neu gedachte Konzept der Geschlechterperformativität, benötigt es ein ständiges Wiederholen und Verwerfen der heterosexuellen „Anweisungen“, welche die die Gesellschaft strukturierende Norm einerseits ausbildet und so wieder auf das (Geschlechter)subjekt zurückwirkt.⁹² Diese Gedanken greift Butler bereits 1988 in ihrem Essay *Performative Acts and Gender Constitution* auf, indem sie den heute bereits etablierten Begriff des *Doing gender* aufwirft, der für sie keine individuelle Entscheidung einer Identitätsrolle darstellt:

„Surely, there are nuanced and individual ways of doing one’s gender, but that one does it, and that one does it in accord with certain sanctions and proscriptions, is clearly not a fully individual matter. [...] As performance which is performative, gender is an ‚act‘, broadly construed, which constructs the social fiction of its own psychological interiority.“⁹³

⁸⁹ Villa 2003: S. 69.

⁹⁰ Ebd.: S. 69f.

⁹¹ Vgl.: Butler 1991: S. 204. Wie männliche und weibliche Körper tatsächlich auszusehen haben, entspricht einer historischen Setzung. Dies bedeutet, dass sich der Blick auf den (Geschlechts)körper verändert. Demnach gibt es kein originäres Frausein oder Mannsein, diese Ideale werden immer wieder neu erschaffen, dem Körper eingeschrieben und verschleiern somit ihre Genese als etwas, was immer schon *war*. Im Unterpunkt 3.1 wird darauf näher eingegangen.

⁹² Vgl.: Villa 2003: S. 71.

⁹³ Butler 1988: S. 525. Im Folgenden nimmt Butler Bezug auf Goffmans Thesen zu „Wir alle spielen Theater“: Goffman geht davon aus, das innere Selbst könne sich verschiedene Rollen, je nach sozialem Kontext, aneignen im Spiel des Lebens. Butler hingegen will hier vielmehr auch jene „ascription of interiority“ als ein von der „essence fabrication“ konstruiertes Konzept entlarven. Vgl.: Ebd.: S. 528.

Der Hauptgedanke des hier noch unter *Performance*⁹⁴ laufenden Konzepts ist die erneute Absage an das traditionelle Verständnis des Subjekts, welches „seinem inneren Kern über seine Handlungen Ausdruck“⁹⁵ verleihe. Ebenso erteilt Butler hier der Vorstellung von Geschlechterrollen eine Absage, die das Individuum innerhalb der Gesellschaft übernehme. Dies würde implizieren, dass im *Innerern* ein authentisches Sein vorhanden wäre, welches jene Rollen durch äußere Bedingungen annehmen, genauso gut aber wieder ablegen könnte, indem es sprachliche und leibliche Zeichen anwenden aber auch negieren könnte. Diese Vorstellung entspräche einem vorangehendem Subjekt und somit auch einer damit verknüpften Geschlechteridentität. Butler möchte aber auf die Prozesshaftigkeit hinweisen, in die das Subjekt unmittelbar verwoben ist: Geschlechterrollen können somit nicht inszeniert werden, indem auf ein *expressives* „gender core“⁹⁶ der eigenen Identität zurückgegriffen wird. Die Zeichen, mit denen Geschlechtsidentität und damit das Subjekt sichtbar werden, sind demnach nicht *expressiver* Ausdruck, sondern *performative* Erzeugung:

“This implicit and popular theory of acts and gestures as expressive of gender suggests that gender itself is something prior to the various acts, postures, and gestures by which it is dramatized and known; [...]. If gender attributes, however, are not expressive but performative, then these attributes effectively constitute the identity they are said to express or reveal.“⁹⁷

Dadurch, dass Butler sich gegen die eurozentristische Auffassung eines ontologischen Seins stellt, wird nicht die statische Verfasstheit eines angenommenen Wesenskerns fokussiert, sondern das Ereignis der Verkörperung selbst. Dadurch, dass aber der performative Akt der Geschlechtsidentität nicht mit einem einmaligen Tun abgeschlossen ist, sondern immer wieder – und zwar immer wieder neu und daher anders – wiederholt werden muss, ergibt sich Butler zufolge keine festgeschriebene, metaphysische Substanz mehr: Geschlecht und die damit verbundene Geschlechtsidentität kann somit immer nur ein Tun sein – ein *Doing gender* – und wird somit zu einer „obligatorischen Anweisung an den Körper, ein kulturelles Zeichen zu werden, [...] und zwar nicht ein- oder zweimal, sondern als fortdauernder, wiederholter leiblicher Entwurf.“⁹⁸ Dieses Tun bezieht sich direkt auf den Körper, der als Materie schließlich überbleibt, wenn sich ein prädiskursives

⁹⁴ Der bedeutende Unterschied, der sich zwischen Performance/Performanz und Butlers Weiterentwicklung zur Performativität ergibt, liegt aus poststrukturalistischer Sichtweise eindeutig auf der Hand. Performance/Performanz wird nämlich im Sinne von Aufführung oder Handlungsvollzug betrachtet und setzt somit ein Subjekt voraus. Performativität beschreibt aber genau jenen von Butler angestrebten dekonstruktivistischen Blickwinkel, der das Subjekt eben als Effekt des produktiven Machtdiskurses erkennbar macht. Vgl.: „Performativität“ IN: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung. Wien: 2007 <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4> (Zugriff: 15. 06. 2010)

⁹⁵ Tervooren 2001: S. 159.

⁹⁶ Butler 1988: S. 527.

⁹⁷ Ebd.: S. 528.

⁹⁸ Butler 1991: S. 205.

Wesen als konstruiert herausstellt: So wie das Subjekt also nicht mehr seinen Handlungen vorausgeht, sondern sich erst über dieselben herausbildet, verschiebt sich in diesem Falle das Ursache-Wirkungsprinzip⁹⁹: Nicht mehr der (Geschlechts)körper ist Ausdruck eines inneren Seins, sondern das geschlechtliche *in Szene setzen* der Körper als permanent wiederholendes, performatives Tun, erzeugt die Vorstellung eines inneren Seins:

„Diese im Allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inzenierungen erweisen sich insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind. Dass der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, dass er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt.“¹⁰⁰

Hierbei wird deutlich, dass Geschlechtsidentität am Körper zur Schau stellt, was als allgemein ‚männlicher‘ beziehungsweise ‚weiblicher‘ Gestus festgesetzt wird, als „Inszenierung der Körper, deren nur vermeintliche innere Bedeutung auf ihrer Oberfläche dargestellt [wird].“¹⁰¹ Demnach wird eine Verschiebung vollzogen, wobei nicht „der Geschlechtskörper (*sex*) [...] bedeutsam [ist], sondern die Performance des Geschlechts (*gender performance*)“¹⁰². Es ist also das *Doing Gender*, welches das intelligible Geschlecht „Frau“ erkennbar macht und dies an der Oberfläche, am Äußeren: Geschlechtsidentität als nur vermeintliche Wirkung eines im Inneren verorteten Kerns. Butler zeigt hier anhand der dekonstruktiven Umkehrfigur der Metalepse¹⁰³ diese Denkweise als „metaleptische Fehlbeschreibung“ auf, indem sie „die von einer Wirkung notwendig[e] auf eine ‚dahinterliegende‘ Ursache“¹⁰⁴ durch ihr Performativitätskonzept umdreht. Wenn das Subjekt – und damit die Geschlechteridentität – erst durch das Handeln performativ hergestellt wird, kann es nichts geben, was durch den Körper ausgedrückt, sondern immer nur auf seiner Oberfläche – durch eine materielle Zeichenhaftigkeit – hergestellt wird. Demzufolge findet auch die Unterwerfung des Subjekts nicht im Inneren, sondern an der Oberfläche statt, indem sich *leibliche Zeichen* in den Körper einschreiben und somit – unter der Voraussetzung der Wiederholung – einen geschlechtlich geprägten

⁹⁹ Vgl.: Babka, Anna: „Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume“ IN: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, Wien: 2007. S. 1–75. S. 61. http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=92 (Zugriff: 15. 01. 2010) Tervooren beschreibt ebenso Butlers Umkehrungsprinzip, weist es aber nicht dezidiert als Metalepse aus. Vgl. Tervooren 2001: S. 159.

¹⁰⁰ Butler 1991: S. 200. Siehe auch Tervooren 2001: S. 160.

¹⁰¹ Ebd.: S. 159.

¹⁰² Ebd.: S. 160.

¹⁰³ Butler greift hier zurück auf Paul de Mans Nietzsches Lektüre. Vgl.: „Metalepse“ IN: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung. Wien: 2007. <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php> (Zugriff am 30. 06. 2010)

¹⁰⁴ Ebd.

Körper erzeugen. Diesen Prozess wiederum nennt Butler „Materialisierung“¹⁰⁵, bei dem „aus Diskursen zur Geschlechtsidentität (*gender*) vergeschlechtlichte Körper (*sex*) werden.“¹⁰⁶ Der Körper und sein biologisches Geschlecht, beziehungsweise was als männliche oder weibliche Körperlichkeit empfunden wird, muss als vorkonfiguriert verstanden werden. Die Betonung bestimmter Körperstellen ist somit nichts weiter als ein Blickwinkel, der sich über den Lauf der Zeit zum Merkmal gemacht hat. Die Blickrichtung auf etwas und der daraus gewonnene Erkenntnisgewinn hat sich ebenso am Körper verfestigt, wie die Notwendigkeit des Subjekts, dieses mittels Akten zur Schau zu stellen und bringt damit „überhaupt erst die Idee der Geschlechtsidentität hervor: [...] als Konstruktion, die regelmäßig ihre Genese verschleiert.“¹⁰⁷

1.5. POSTSOVERÄNE SUBJEKTE ALS AUSWEG

1.5.1. GESCHLECHTERIDENTITÄT ALS PHANTASIE

Wie oben gezeigt worden ist, ist also sowohl das sprachliche, als auch das körperliche Subjekt dem Machtdiskurs nicht vorgängig, sondern wird erst über diesen herausgestellt. Wichtig dabei bleibt zu bedenken, dass der Prozess der Subjektivierung – der in der Zeichenhaftigkeit von Sprache und Körper permanent wiederholt wird – Butler zu Folge nur einem Zweck dient:

„Diese Disziplinierungsproduktion der Geschlechteridentität bewirkt eine falsche Stabilisierung der Geschlechtsidentität im Interesse der heterosexuellen Konstruktion und Regulierung der Sexualität innerhalb des Gebiets der Fortpflanzung [...] Das regulierende Ideal entlarvt sich als Norm und Fiktion, die sich selbst als Entwicklungsgesetz verkleidet und das sexuelle Feld, das sie angeblich nur beschreibt, in Wirklichkeit reguliert.“¹⁰⁸

Es ist bereits in den verschiedenen, die Gesellschaft konstituierenden Prozessen gezeigt worden, wie der Machtdiskurs gleichzeitig die Genese seiner Subjekte verschleiert, indem er mittels Anerkennung und Verwerfung die Heterosexualität zur Norm entwirft. Dadurch, dass hier immer mit Ausschlüssen gearbeitet wird – das Ich wird entweder zum Mann oder zur Frau mit den dafür festgelegten gesellschaftlichen Verhaltensweisen – handelt es sich bei der Identifizierung mit der Geschlechtsidentität um den „Effekt einer leiblichen

¹⁰⁵ Hier soll auf eine genauere Vertiefung zu den materiellen Körpern bei Villa verwiesen werden, da im Anschluss zwar teilweise darauf zurückgegriffen, nicht aber das gesamte Körperkonzept Butlers aufgegriffen werden kann. Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklung der Körperkonzepte innerhalb der philosophischen Darstellung generell sei auf Stockmeyer verwiesen. Villa 2003: S. 77f sowie Stockmeyer 2004.

¹⁰⁶ Villa 2003: S. 77.

¹⁰⁷ Butler 1991: S. 205.

¹⁰⁸ Ebd.: S. 199f.

Bezeichnung.“¹⁰⁹ Der Körper stellt über seine Materialisierung nur die Phantasie einer Geschlechtsidentität her, mit der er sich zu identifizieren wünscht um sein „kulturelles Überleben“¹¹⁰ zu sichern. Somit gilt die Geschlechtsidentität als performativ und nicht expressiv, als leibliche „Überlebensstrategie in Zwangssystemen“, denn „wir strafen regelmäßig diejenigen, die ihre Geschlechtsidentität nicht ordnungsgemäß in Szene setzen.“¹¹¹ Hierbei wirken Sprache – also Diskurs – und Materie immer gegenseitig aufeinander ein, stellen somit performativ in Akten die jeweilig gedachte Wirklichkeit her, denn es gibt keine „Bezugnahme auf den reinen Körper, die nicht zugleich eine weitere Formierung dieses Körpers wäre.“¹¹² Denn der Blick auf den Körper ist vorkonfiguriert, er folgt bereits einer Vorstellung von weiblich oder männlich, genauso, wie die Sprache, wenn sie über den Körper spricht: Wie bereits dargestellt wurde, zitiert Sprache immer eine kondensierte Geschichte an, was bedeutet, dass sich innerhalb der Sprache *Körperbilder* konstituieren, die dann gleichzeitig in der Realität als gegeben betrachtet werden. Die Zuschreibungen, die mittels Sprache passieren, kreisen das Subjekt also ein, Sprache erschafft sowohl den weiblichen als auch den männlichen Körper, mit *weiblichen Kurven* oder *männlichem V-Oberkörper* die ähnlich wie naturalisierende Charaktereigenschaften wie *sanftmütig* oder *rational* in der Gesellschaft als Idealtypus kursieren.¹¹³ Genau dieses Ideal aber, die Phantasie und die Vorstellungen, welche Konventionen und Normen – nicht nur aber auch – die Geschlechteridentität vorgeben, unterliegen Butler zufolge „einem konstitutiven Schwanken“,“¹¹⁴, „in dieser arbiträren Beziehung zwischen den Akten, d.h. in der Möglichkeit, die Wiederholung zu verfehlen, die den phantasmatischen Identitätseffekt als eine politisch schwache Konstruktion entlarvt.“¹¹⁵

1.5.2. VERSCHIEBUNG DER (IDENTITÄTS)GRENZEN

Es mag nun in den bisherigen Ausführungen der Eindruck entstanden sein, dass das Subjekt, der Körper und das Individuum dem Machtdiskurs ausgeliefert sind und durch die

¹⁰⁹ Ebd.: S. 200.

¹¹⁰ Ebd.: S. 205.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Butler 1997: S. 33 zitiert nach Villa 2003: S. 89. Villa weist bspw. darauf hin, dass jene Phantasie, die laut Butler immer nur eine Phantasie der Phantasie ist, immer mitwirkt, wenn man sich bspw. im Spiegel betrachtet. Der Körper wird nicht neutral als solcher wahrgenommen, sondern immer schon mit einer gewissen Vorstellung – männlich/weiblich – betrachtet. Vgl. auch Butler 1991: S. 203.

¹¹³ Vgl.: Villa 2003: S. 90f.

¹¹⁴ Butler 1997: S. 126.

¹¹⁵ Butler 1991: S. 207.

Absage an das freie, autonome Subjekt auch jede Form der Handlungsmöglichkeit undenkbar geworden ist. Butler hingegen sieht dies nicht so:

„Das Subjekt wird von den Regeln, durch die es erzeugt wird, nicht determiniert, weil die Bezeichnung kein fundierter Akt, sondern eher ein regulierter Wiederholungsprozeß ist, der sich gerade durch die Produktion substantialisierter Effekte verschleiert und zugleich seine Regeln aufzwingt. [...] In bestimmter Hinsicht steht jede Bezeichnung im Horizont des Wiederholungszwangs; daher ist die ‚Handlungsmöglichkeit‘ in der Möglichkeit anzusiedeln, die Wiederholung variiert.“¹¹⁶

Hier wird erneut deutlich, dass die Verzahnung von Sprache und Körper, Diskurs und Materie als auch Handlung und Sprache untrennbar miteinander verbunden sind, dass sie allerdings niemals ganz zusammenfallen.¹¹⁷ Identität als Bezeichnungspraxis, wie oben bereits dargestellt wurde, setzt ein Denken von Gesellschaft voraus, welches in einem permanenten Prozess, eben dem Wiederholungszwang steht. Dies bedeutet, dass beinahe jede Form von Bedeutung, Kategorie oder Begriff, die als solches wahrgenommen werden, tatsächlich immer erst im Moment der Anwendung erzeugt wird. Und gerade in diesen performativen Herstellungsakten tut sich für Butler eine Art Leerstelle auf, die genau an der Schnittstelle des Wiederholungssprozesses zu finden ist. Hier bietet sich also die Möglichkeit zur Verschiebung, in dem die Wiederholung verfehlt wird. In ihrem Buch *Hass spricht* stellt sie sehr deutlich heraus, dass „Sprechen sich stets in gewissem Sinne unserer Kontrolle entzieht“¹¹⁸, wobei deutlich wird, dass jene Verfehlung, jene Instabilität sowohl der Sprache als auch der Normen innerhalb des jeweiligen Systems selbst angelegt ist. Daraus lässt sich bei Butler die Absage an das (vermeintlich) souveräne Subjekt und der Appell an ein neues Verständnis des postsouveränen Subjekts¹¹⁹ erkennen:

„Während einige Theoretiker die Kritik der Souveränität als Zerstörung der Handlungsmacht mißverstehen, setzt meiner Ansicht nach die Handlungsmacht gerade dort ein, wo die Souveränität schwindet. Wer handelt (d.h. gerade nicht das souveräne Subjekt), handelt [...] innerhalb eines sprachlichen Feldes [...], das von Anbeginn an durch Beschränkungen, die zugleich Möglichkeiten eröffnen, eingegrenzt wird.“¹²⁰

Als Bedingung zu einem postsouveränen Subjekt muss das souveräne Subjekt erst anerkennen, dass es verstrickt ist in fremdbestimmte Machtstrukturen, denn „Subversion der Identität [ist] nur *innerhalb* der Verfahren repetitiver Bezeichnungen möglich.“¹²¹ Für Butler bietet diese permanente Zitathaftigkeit, indem immer imitiert wird, und eben keine

¹¹⁶ Ebd.: S. 213.

¹¹⁷ Butler 2006: S. 24. Vor allem bezogen auf die an Butler geübte Kritik ist es notwendig darauf zu verweisen, dass Butler hier im Bezug auf den „Zusammenbruch des Gegensatzes zwischen Materie und Sprache“ nicht gleichzeitig eine „schlichte Einheit der beiden Termini“ annimmt. Die Wechselwirkung und das gegenseitige Bedingen schließen ein jeweiliges Sein nicht aus. Butler: ebd.

¹¹⁸ Butler 2006: S.31.

¹¹⁹ Vgl.: Ebd.: S. 198 zitiert nach Villa 2003: S. 55.

¹²⁰ Ebd.: S. 32.

¹²¹ Butler 1991: S. 213.

originäre Geschlechteridenität ausgeführt werden kann – soll sie intelligibel sein – eine ständige Verschiebungspraxis, die in ihrer Instabilität die Möglichkeit zur Verschiebung mit sich bringt. Dadurch, dass kein Sprechen und keine Handlung einem Originären folgt, sondern immer an die Wiederholung der Wiederholung gebunden ist, wird der „Mythos der Ursprünglichkeit“¹²² durch die Verschiebung dekonstruiert und letztendlich entlarvt. Wird dies letztendlich einmal erkannt, ergibt sich die Verantwortung des postsouveränen Subjekts, welches sich zwar nie ganz aus dem Machtdiskurs lösen kann, es kann sich selbst und seine Herausstellung nicht einfach zurückweisen, wohl aber kann es durch „Re-Signifikation und Re-Kontextualisierung“¹²³ die Instabilität der Verschiebung innerhalb des Diskurses nutzen und Kontexte und bereits bestehende Bedeutungen absichtlich verschieben. Der zweite Schritt bedeutet also eine Umdeutung der „Handlungsmächtigkeit“, die einen verantwortlichen Umgang mit der Sprache bedeutet. Eine Bewusstmachung der Zitate und ihrer Geschichtlichkeit, die man verwendet und in welchem Kontext sie verwendet werden ist nicht nur ein ethischer Aspekt, sondern notwendig, damit nicht nur der performative Sprechakt, sondern auch seine Verschiebung glücken kann. Dies bedeutet allerdings, dass konkrete SprecherInnen in konkreten Kontexten immer wieder erneut „Strategien der subversiven Wiederholung“¹²⁴ ausmachen müssen, denn „nicht alles und jedes kann von jedem überall gesagt werden.“¹²⁵ Die Verantwortung und Aufgabe der SprecherIn liegt aber nicht in einer völligen Neuerschaffung der Sprache, sondern in einem verantwortungsvollen Umgang damit, wie durch Sprache Kontexte erschaffen und fortgeschrieben werden. Durch einen temporären Eintritt in den Machtdiskurs nimmt das postsouveräne Subjekt das Zeichenzitat an, ohne es „in einfach erneuter Form durchzuspielen“¹²⁶ sondern um es in einem möglichen Rahmen zu verschieben womit es „neue und zukünftige Formen der Legitimation hervorbringt.“¹²⁷

¹²² Ebd.: S. 203.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.: S. 216.

¹²⁵ Villa 2003: S. 125.

¹²⁶ Butler 2006: S. 70.

¹²⁷ Ebd.: S. 71.

III. GESELLSCHAFTSPOLITISCHE KONTEXTUALISIERUNG DER ACHTZIGER JAHRE IN SPANIEN

1. AUFBRÜCHE IM SYSTEM

1.1. POLITISCHE VERÄNDERUNGEN DER TRANSICIÓN¹²⁸

Es ist nicht möglich, das künstlerische Bestreben der achtziger Jahre zu behandeln, ohne dabei zwei Grenzsteine innerhalb der jüngsten spanischen Geschichte zu setzen: Das Ende der Diktatur mit dem Tod von General Franco im Jahre 1975 und das Ende der sogenannten Transición. Diese Phase des Übergangs von der Diktatur zur Demokratie wird mit der Übernahme der sozialistischen Regierung mit dem Jahr 1981/1982 gesetzt.

Auf das diktatorische System folgte keineswegs ein radikaler gesellschaftlicher Umschwung, vielmehr gestaltete sich die Phase des Übergangs moderat. Strukturell kam es innerhalb dieser Zeitperiode zu einer rasanten Veränderung auf sämtlichen Ebenen: Die allmähliche Errichtung einer konstitutionellen Monarchie mit König Juan Carlos, die ersten freien Wahlen 1977 und die Ausarbeitung und Annahme einer neuen Verfassung 1978 ebneten Spanien nach beinahe vier Jahrzehnten den Weg zu einer demokratischen Gesellschaft. Der Aufbruch gestaltete sich schwierig, die junge Demokratie hatte mit Gegenwind aus den konservativen Lagern zu rechnen, wie sich im Staatsstreich unter General Terejero am 23. Februar 1981 zeigte. Er schlug damit offene Wunden eines Gesellschaftssystems auf, das sich durch Wirtschaftskrise, Verlust vieler Arbeitsplätze, sinkende Kaufkraft und interne Spannungen gebeutelt sah. Die erste Hälfte der achtziger Jahre mündete alsbald in einer Ernüchterungsphase, dem *Desencanto*, der sich in politischer Teilnahmslosigkeit, Konsumrausch und Individualismus zeigte.¹²⁹

Die beiden Grenzsteine markieren also zum einen mit dem Tod Francos das Ende einer historischen Epoche, die innerhalb der Gesellschaft ihre Spuren in kultureller, politischer und sozialer Hinsicht hinterlassen hatte. Zum anderen bedeutete es einen strukturellen Umschwung während der Zeit der *Transición*, dessen Ziel die Etablierung eines neuen Staatssystems war. Von der achtziger Jahren zu sprechen bedeutet also immer, mitzudenken, dass es sich um ein Jahrzehnt handelt, in dem die Idee der konstitutionellen

¹²⁸ Zu einer geschichtlichen Darstellung der Transición vgl.: Schmidt, Peer: „Diktatur und Demokratie (1939–2000)“ IN: Ders. (Hg.): „Kleine Geschichte Spaniens“ Stuttgart, Reclam: 2002. S. 443–519.

¹²⁹ Vgl.: Berger, Verena: „Theater und Sprache. Das katalanische Theater zwischen Diktatur und Demokratie“ Wien: Praesens, 1999. (=Beiheft Quo vadis, Romania? Bd. 7) S. 291f.

Monarchie und eines demokratischen Systems noch jung und somit nicht etabliert waren. Damit entstand automatisch ein Zustand der Ungewissheit im Spannungsfeld zwischen den überholten Werten der Diktatur und der Neuorientierung an den europäischen Beispielländern. Der Verlust der Identität, der mit der Auflösung des Wertesystems der Diktatur einherging, führte zum Wiederauftreten längst vergessener, gesellschaftspolitischer Spannungen, denen man entgegenwirken musste.

2. KULTURPOLITISCHE VERÄNDERUNGEN 1975–1985

2.1. ERSTE KULTURELLE WIEDERBELEBUNG

Der Tod Francos markierte auch im Kulturbereich das Ende einer zensurierten Kunstszene und eine Öffnung hin zum kritischen Theater. Dieses war während des Francosystems kaum zugelassen worden, zugunsten eines ablenkenden und unterhaltenden Boulevardtheaters für das regimetreue und bürgerliche Publikum.¹³⁰ Die Zeit der Diktatur hatte also unweigerlich die Dramenentwicklung Spaniens unterbrochen, der Platz des Experimentellen stand leer.

Genau hier versuchte die demokratische Regierung nun anzusetzen: Zensurierte TheaterautorInnen der inländischen und ausländischen Avantgarde sollten genauso auf die Bühne gebracht werden, wie nun aus dem Exil zurückgekehrte AutorInnen. Markierten Vallé Inclán oder García Lorca die letzten Größen der spanischen Moderne vor dem diktatorischen Stillschweigen, so kamen mit Fernando Arrabal und Rafael Alberti zwei großartige Intellektuelle auf die Bühne zurück.¹³¹ Die TheaterautorInnen, die das Francosystem im Untergrund irgendwie überlebt hatten, glaubten, nun endlich sichtbar werden zu können.¹³² Genau das Gegenteil war allerdings der Fall: Statt einer Flut aus progressiven, politischen Texten folgte eine geschmacklose Welle der körperlichen Enthüllungen, gemeinhin als *destape* bekannt.¹³³ Dies führte zu einer fatalistischen Resignation der spanischen

¹³⁰ Vgl.: Oehrlein, Josef: „Privat Bühnen, freie Gruppen und der Staat. Spaniens Theater- und Musikleben im Wandel“ IN: Bernecker/Oehrlein (Hrsg.): „Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur“ 2. aktual. Aufl., Frankfurt a. M.: Vervuert, 1993. S. 463–490. S. 463ff.

¹³¹ Vgl.: Floeck, Winfried: „Drama und Theater nach 1975“ IN: Ingenschay/Neuschäfer, Dieter/Hans-Jörg (Hrsg.): „Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975“ Berlin: Tranvía, 1993. S. 222–228. S. 225. Arrabal hat letztendlich sein früheres Exil Frankreich zur heutigen Wahlheimat gemacht. Seine surrealistischen Texte sind neben dem *theatre panique* aus dem französischen Intellektuellenzirkel nicht mehr wegzudenken.

¹³² Ramón, Francisco Ruiz: „Bemerkungen zum spanischen Theater in den Jahren des Übergangs (1975–1982)“ IN: Floeck, Wilfried (Hg.): „Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen“ Tübingen: Francke, 1990. (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 6). S. 259–272. S. 261f.

¹³³ Floeck 1993: S. 225.

DramatikerInnen, wie anhand einer Umfrage der Zeitschrift *Pipirijaina* hervorgeht und in der Aussage von López Mozo kulminiert:

„[I]m Spanien von 1981 liegt das Theater im Sterben. Ich sage nicht, daß es gerade durch eine schwierige Phase geht. Ich beziehe mich nicht auf eine vorübergehende Krise. Ich meine ganz einfach, es stirbt.“¹³⁴

Es galt also nun auf diese Missstände von Seiten der Regierung zu reagieren, indem institutionelle Strukturen für das Theater geschaffen werden mussten, um einerseits das lang verabsäumte Bewusstsein innerhalb der Bevölkerung für ein kritisches Theater zu mobilisieren, andererseits aber noch nicht vorhandene Theaterzentren zu bilden. Letztere waren notwendig, um die künstlerische Arbeit im Theaterprozess zu stabilisieren, Bildung fester Ensembles zu garantieren sowie Räume zu bieten, in denen sich künstlerische Bewegungen innerhalb der Gesellschaft sammeln und vernetzen konnten.

2.2. INSTITUTIONALISIERUNGSVERSUCHE IN MADRID

Bereits 1977 – während der *Transición* – wurde das spanische Kulturministerium (MEC) gegründet, dem mit 1978 auf gesamtstaatlicher Ebene das *Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música* (INAEM) folgte. Als nun 1982 die sozialistische Partei PSOE die Regierung übernahm, begann diese die Wichtigkeit der Investition in den Theater- und Kulturbetrieb Ernst zu nehmen und dafür wesentlich mehr Geld zur Verfügung zu stellen. Es wurde eine Infrastruktur ausgearbeitet, welche dem spanischen Theaterleben einen qualitativen Nährboden bieten sollte. Ein erster Schritt lag in der Gründung der Staatlichen Theaterzentren, die dem INAEM unterstellt wurden: 1978 wurde das *Centro Dramático Nacional* (CDN) ins Leben gerufen, welches im Madrider *Teatro María Guerrero* seinen Hauptaufführungsort fand und sich vorwiegend an in- und ausländischer Gegenwartsdramatik orientierte. 1986 folgte die *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (CNTC) im *Teatro de Comedia*, die sich dem kulturellen Erbe der spanischen Klassik widmete. Zwei Jahre zuvor, 1984, gründete sich das *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (CNNTC), welches sich im Madrider Viertel *Lavapiés* im *Sala Olimpia* ansiedelte. Es konzentrierte sich auf zeitgenössische und experimentelle Arbeitsformen, bot Gelegenheit zu Gastspielen und Zusammenarbeit mit anderen Institutionen oder freien Ensembles. Das CNNTC versuchte am ehesten einer Ausbildung mit Experimentier- und Laborcharakter

¹³⁴ López Mozo, Jerónimo zitiert nach Ramón 1990: S. 262.

nachzukommen. Neben Workshops und Wettbewerben ermöglichte es Veröffentlichungen von Theatertexten und Theatertheorien junger AutorInnen.¹³⁵

Für die erste Periode der achtziger Jahre kann also eine enorme Wende innerhalb der Kulturpolitik festgestellt werden, die sich vor allem in der Verantwortungsübernahme der sozialistischen Regierung ab 1982 zeigte: Die öffentlichen Subventionierungen stiegen in der Zeit von 1978 bis 1985 von 364,5 Millionen auf 2 887 Millionen Peseten an,¹³⁶ die Möglichkeit der Erschließung von Räumen wurde durch die Gründung der Zentren und die ihnen zur Verfügung gestellten Theater Folge geleistet. Ein weiterer Verdienst war es, die dramatische Kunst fest im Bestandteil der öffentlichen Kultur zu verankern, die über die beiden Kulturhauptstädte Madrid und Barcelona hinausgingen. Das MEC hat gemeinsam mit dem *Ministerio de Obras Públicas* (MOPU) den Umbau von insgesamt 50 historischen Theaterhäusern gefördert, die zweckentfremdet oder vernachlässigt wurden.¹³⁷ Dies war bereits der erste Schritt zu einer stetigen Dezentralisierungspolitik, welche die autonomen Regionen miteinbezog und sich unter anderem in einer Tournee- und Festivaltheaterpolitik fortsetzte.¹³⁸

2.3. DRAMATIKERINNEN UND AUTORINNEN TRETEN AN DIE OBERFLÄCHE

Auch wenn es mittlerweile in zahlreichen Studien bewiesen ist, dass es in sämtlichen historischen Epochen weibliche Autorinnen und Dramatikerinnen in Spanien gab, blieb es der Dekade der achtziger Jahre vorbehalten, erstens auf diesen Umstand aufmerksam zu machen und zweitens nachzuholen, was verabsäumt wurde.¹³⁹ Dies wird deutlich, indem

¹³⁵ Das CNNTC wurde 1994 aufgelassen, der Sala Olimpia ging in die Zuständigkeit der CDN über. Heute stellt es den zweiten Spielort der CDN unter dem Namen Teatro Valle Inclán. Vgl. hierzu *die Geschichte* des Theaters Vallé Inclán auf der offiziellen Homepage des CDN. <http://cdn.mcu.es/tvi.php?leng=es> (04. 07. 2010)

¹³⁶ Vgl.: Berger 1999: S. 302. Diese Angaben müssen allerdings vor dem Hintergrund der Inflationsrate in diesem Zeitraum betrachtet werden. 1978 betrug die Inflationsrate in Spanien noch 16,541 % während sie 1985 auf 8,178 % gesunken war. Ab den ausgehenden Achtziger Jahren gelang es Spanien, seine Inflationsraten konstant unter 5,8 % zu halten. Vgl.: <http://de.global-rates.com/wirtschaftsstatistiken/inflation/verbraucherpreisen/vpi/vpi.aspx> (Zugriff: 25. 09. 2010)

¹³⁷ Vgl.: Floeck, Wilfried: „Das spanische Theater am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert“ IN: Bernecker, Walther (Hg.): „Spanien heute. Politik – Wirtschaft – Kultur“ 5., vollst. neu bearb. Aufl. Frankfurt a. M.: Vervuert, 2008. S. 443–464. S. 445. 1993 waren es bereits 29 wiedererrichtete Häuser in Spanien. Vgl.: Oehrlein 1993: S. 489.

¹³⁸ Unter der plötzlichen Förderpolitik der staatlichen Bühnen begannen nun die privaten Häuser zu leiden, da ihnen im Verhältnis viel weniger Geld zur Verfügung stand. Dies führt zwischen 1978 und 1988 zu einem Theatersterben: 15 Bühnen mussten in Madrid geschlossen werden. Vgl. hierzu: Oehrlein 1993: S.480.

¹³⁹ Ana Diosadado, Carmen Resino, Lydia Flacón sind nur einige wenige, die bspw. unter dem Francoregime schreiben. Für eine genaue Aufteilung und Einordnung siehe O'Connor, Patricia: „Weibliche Bühnenautoren im zeitgenössischen Spanien und der von Männern dominierte Kanon“ IN: Floeck, Wilfried (Hg.): „Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen“ Tübingen: Francke, 1990. S: 69–87.

Dramatikerinnen und Autorinnen langsam in den Blickwinkel der Wissenschaft geraten, auch wenn dies vorerst im Ausland passiert. Bereits 1984 nämlich widmet Patricia O'Connor, die Herausgeberin der US-amerikanischen Theaterzeitschrift „Estreno“, den spanischen Dramatikerinnen eine Monografie.¹⁴⁰

Außerdem zeigt sich dies auch in einer öffentlichen Wertschätzung: Renommierter Theaterpreise wie *El Premio Lope de Vega* (Carmen Resino 1974), der *Premio SGAE* (María Manuela Reina 1974), *El Calderón de la Barca* (María Manuela Reina 1983) oder *El teatro breve de Valladolid* (Paloma Pedrero 1984) werden an Frauen vergeben, denen es dadurch gelingt, öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen. Die eigens für Dramatikerinnen ins Leben gerufenen Dramatikerpreise *Premio Lisístrata* oder *María Teresa Leon* zeugen von einem langsam wachsenden Interesse an einem Ausgleich innerhalb der Dramatik. Beide wurden mittlerweile wieder aufgelöst.¹⁴¹

1986 wird die *Asociación de Dramaturgas* gegründet, die sich im April 1987 in der Zeitschrift *El Público* zum ersten Mal öffentlich zu Wort meldet. Die Absichten der Vereinigung lauten wie folgt:

„Das spanische Theater, im Allgemeinen, und das weibliche im Speziellen zu fördern; Einen Anreiz zu schaffen für kulturellen Austausch und Kontakte zugunsten einer besseren Entwicklung und Verbreitung der theatralen Künste. Die Position der Frau im szenischen Bereich zu verstärken und ihre Eingliederung in den spanischen Kultursektor zu erwirken.“¹⁴²

Die Ziele strebten also nach einer Sichtbarmachung des weiblichen Schaffens, um den Dramatikerinnen und Künstlerinnen trotz der ungleich schweren Produktionsbedingungen eine Plattform zu bieten. Fördergelder des INAEM, des Instituto de la Mujer und der Comunidad de Madrid ermöglichten es der Asociación de Dramaturgas, Lesungen, Inszenierungen oder Publikationen ihrer Texte umzusetzen. Die Vereinigung bestand aus 15 weiblichen Mitgliedern,¹⁴³ die sich jeden ersten Mittwoch im Monat in der

¹⁴⁰ Vgl.: O'Connor, Patricia: „¿Por qué no estrenan las mujeres?“ IN: *Estreno, Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 10. N°2/1984. S. 13–25. Zitiert nach Serrano, Virtudes: „Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión“ IN: *Arbo*. N°177/2004. S. 561–574. S. 563.

¹⁴¹ Der Premio Lisístrata war eine kurzlebige Idee, die mit dem Festival von Sitges 1980 geboren und 1982 zu Ende gebracht wurde. Vgl.: Ragué 1993: S. 204. Der internationale Premio María Teresa Leon wurde von der Vereinigung der Theaterdirektoren (Asociación de Directores de Escena de España, kurz ADE) und dem Fraueninstitut (Instituto de la mujer) 1994 zur Förderung der weiblichen Theaterautorinnen ins Leben gerufen. Zum ersten Mal erhielt ihn 1994 die argentinische Dramatikerin Lucía Laragione. Als erste Spanierin erhielt Yolanda Pallín 1995 den Dramatikerinnenpreis. Ab 2007 wurde er nicht mehr vergeben. Vgl. hierzu die offizielle Homepage der ADE: <http://www.adeteatro.com/premios/premios.htm> (Zugriff: 23. 09. 2010)

¹⁴² Oliva, María Victoria: „Las dramaturgas se asocian“ IN: *El Público*. 1987. S. 41. Zitiert nach Serrano 2004: S. 565; ebenso Sanchez 2005: S. 42. Übersetzung d. d. Verfasserin.

¹⁴³ Carmen Resino als erste Präsidentin, Mirén Díaz de Ibarrodo, Julia Butinya Jiménez, Pilar Rodrigo. María Angélica Mayo, Pilar Pombo, Concha Romero, Ofelia Angélica Gauna, Maribel Lázaro, Carmen de Miguel Poyard, Milagros López Muñoz, Mayte Ayllón Trujillo, Carmen Gracia Amat, Norma Bacaicoa und Paloma Pedrero. Vgl.: ebd.

Buchhandlung *La Avispa* versammelten, um ihre Texte zu lesen und zu kommentieren.¹⁴⁴ Die Asociación de Dramaturgas vereinte die verschiedenen ästhetischen Konzepte und unterschied sich auch in der Vehemenz des emanzipatorischen Anspruchs.¹⁴⁵

Auch wenn die Asociación de Dramaturgas in dieser Formation nicht von langer Dauer war, sie wurde 1990 in die noch heute bestehende Asociación de Autores de Teatro umgewandelt, trug sie entschieden zu einem Wandel in der spanischen Theaterszene bei:

„Die weibliche Präsenz in den Reihen der spanischen Dramatik brachte als Konsequenz eine neue Vision der Welt mit sich, die in ein literarisches oder szenisches Produkt gegossen, die Normen von Figurenkonstruktionen und Konfliktauflösung, die das Publikum gewohnt war veränderte, und daher einen neuen Blick auf das gesellschaftliche und private Umfeld begünstigte.“¹⁴⁶

Als einer, die in der ersten Reihe der spanischen Theaterszene zu stehen pflegt, widmet sich diese Arbeit nun eingehend der Dramatikerin Paloma Pedrero. Sie fungiert hier stellvertretend für viele ihrer Kolleginnen, aber auch als beispielhafte Künstlerin der ästhetischen und strukturellen Umbrüche innerhalb des Theaterbetriebs der achtziger Jahre in Spanien,¹⁴⁷ einer Zeit des politischen und sozialen Wandels, die unweigerlich die Frage nach der Identität ins Licht rückt.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Während Carmen Resino beispielsweise ohne ideologische Färbung und ohne feministischen Banner das Kunstschaffen der Frau unterstützen wollte, um die Situation derselben mit Hilfe des Theaters zu verändern, ließ Maribel Lázaro ganz andere Töne von sich: Ohne Angst sollte sich die Asociación de Dramaturgas zum Feminismus nicht nur bekennen, sondern auch durch und mit ihm definieren. Vgl. dazu Sanchez 2005: S. 44, bzw. Serrano, Virtudes: „Introducción“ IN: Serrano, Virtudes (Hg.): „Juego de noches. Nueve obras en un acto“ 3. Aufl. Madrid: Catédra, 2007. (=Letras Hispánicas). S. 9–58. S. 15.

¹⁴⁶ Serrano Virtudes: „El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días“ IN: *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. N°11/2006. S. 13–40. S. 24.

¹⁴⁷ Vgl.: ebd. S. 27.

IV. VERORTUNGSVERSUCH VON PALOMA PEDRERO IM SPANISCHEN GEGENWARTSTHEATER DER ACHTZIGER JAHRE

1. DIE DRAMATIKERIN PALOMA PEDRERO

1.1. PRÄSENZ UND STELLENWERT

„MAN SOLLTE GRABEN MÜSSEN,
ES SOLL DEN WISSENSCHAFTLERN ÜBERLASSEN SEIN,
AUF DEN BODEN ZU GRABEN, BIS SIE DEN AUTOR FINDEN.“¹⁴⁸
–PALOMA PEDRERO–

Paloma Pedrero wird am 3. Juli 1957 in Madrid geboren und zählt neben Angélica Lidell zu den berühmtesten spanischen Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts. Gleichzeitig stellt sie ein Paradebeispiel der in den achtziger Jahren an die Oberfläche tretenden Dramatikerinnen dar, die neben Interdisziplinarität und Rückkehr zum „neorealistischen Wort“ vor allem die Behandlung aktueller Thematiken wie Sexarbeiterinnen, Drogendealer, Homosexuelle oder Grenzüberschreitungen hin zum Filmischen¹⁴⁹ in ihren Theatertexten zur Sprache bringen. Insgesamt umfasst Pedreros Schreiben über dreißig theatrale, lyrische und narrative Texte, wobei nicht alle veröffentlicht oder aufgeführt wurden.¹⁵⁰ In den Jahren 1984–2004 wurde sie für zahlreiche ihrer Arbeiten mit Theaterpreisen ausgezeichnet, unter anderem erhielt sie 1984 den „Teatro de breve de Valladolid“ für ihr hier behandeltes Debutstück *La llamada de Lauren*, 1987 den Premio de Tirso de Molina für *Invierno de luna alegre* oder 2004 den Accésit del Premio SGAE für *Magia Café*.

¹⁴⁸ Pedrero, Paloma: „Mi vida en el teatro: una estrella“ IN: Castillo, Romero Carbajo (Hg.): „Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo“ Madrid: Visor Libros/u.a., 2003. S. 41–45. (=Actas del 12 seminario internacional del Centro d. ISLNT, 26–28 Juni 2002)

¹⁴⁹ Vgl.: O'Connor, Patricia: „The Primer Grupo de la Democracia and the Return to the World“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. XVII. N°1/1991. S. 13–14. S. 13.

¹⁵⁰ Als unveröffentlicht gelten: *Imagen dobel* (1983), *Las fresas mágicas* (1988). Die Quellen stammen aus der von Juan Hormingón um das Jahr 2000 publizierten Anthologie spanischer Dramatikerinnen des 20. Jh. Es ist daher naheliegend, dass Veröffentlichungen und Erstaufführungen um die Jahre 1999 und 2000 nicht mehr für die in Druck gegangenen Bände berücksichtigt werden konnten. Aus diesem Grund sind bei Hormingón nur 20 Werke Pedreros verzeichnet. Die Angaben nach 2000 stammen vorwiegend aus der Dissertation von Sonia Sanchez beziehungsweise aus Internetquellen, wie Homepages, Ankündigungen oder Kritiken aus online Magazinen. Vgl.: Hormigón, Juan Antonio (Hg.): „Autoras en la historia del teatro español. (1975–2000)“ Bd. 3 und Bd. 4, 20. Jh. Madrid: AE: 2000. (=Serie Teoría y práctica del teatro). Vgl. für Band 3: S. 690–713 sowie für Band 4: S. 446–449. Während Band 3 noch Inhalts- und Interpretationsangaben liefert, werden in Band 4 nur mehr die Eckdaten zu den Stücken präsentiert. Vgl.: Sanchez, 2005. S. 401–447, die Onlineausgaben der spanischen Tagesblätter *El País* und *ABC*: www.elpais.com sowie www.abc.es, sowie das Beilagenheft *El Cultural* der Tageszeitung *El Mundo*. Dies wird auf der Homepage vollständig veröffentlicht: www.elcultural.es.

Innerhalb der spanischen Theaterproduktion weiblicher Dramatikerinnen nimmt Pedrero eine Sonderstellung ein: Zum einen wurden ihre Stücke neben Inszenierungen in Spanien in den USA, in Frankreich, Portugal, Deutschland, Brasilien, Argentinien, Chile, Ghana, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica und England aufgeführt. Damit ist sie international die meist gespielte – und somit auch bekannteste – spanische Dramatikerin des 20. Jahrhunderts. Zum anderen wurde Pedrero als bisher einzige Frau in die Edition Cátedra „Letra Hispánica“ aufgenommen.¹⁵¹ Ihre Stücke wurden ins Englische, ins Französische und ins Deutsche übersetzt.

Nichtsdestotrotz stößt die Beschäftigung mit Paloma Pedrero immer wieder auf Kontroversen. Trotz des Eindrucks, Paloma Pedrero halte einen repräsentablen Stellenwert inne, wird ihr in einem Interview am 5. Dezember 2001 die Frage gestellt, ob sie denn im Ausland besser bekannt sei, als in Spanien selbst. Daraufhin antwortet die Dramatikerin:

„Ich glaube, dass in Spanien nur jenen Künstlern Bedeutung zugemessen wird, die auf der Seite der Macht stehen. Und ich, auf Grund des Systems, stehe nicht auf der Seite der Macht. Ich stehe dort nicht auf Grund meiner Ideologie, auf Grund meiner Biologie und auf Grund meiner Sensibilität.“¹⁵²

Bereits zu Anfang der achtziger Jahre stellt Patricia O'Connor, die Herausgeberin der US-amerikanischen Theaterzeitschrift *Estreno*, eine ähnliche Frage: Warum werden die Theatertexte der spanischen Dramatikerinnen nicht aufgeführt? In einer 1988 geführten Umfrage mit zahlreichen Vertreterinnen des spanischen Theatermilieus kommt eine unter den Befragten eindeutige Antwort zustande: Die historische Positionierung der Frau außerhalb der gesellschaftlichen Relevanz, sowie die dementsprechende hierarchische Ordnung innerhalb des Literatur- und Theaterbetriebs.¹⁵³ Das Theater als letzte, denn öffentlichste Bastion des lange Zeit als männlich angesehenen Kunstbetriebs und die damit verbundenen Hürden des weiblichen Schaffens formuliert Pedrero sehr deutlich:

„Sicher ist, dass das Theater eine sehr maskuline Welt ist, und ich musste sehr hart mit den Männern, den Produzenten, den Kritikern und Direktoren kämpfen ... Wir Frauen hatten im Theaterbetrieb kaum [so etwas wie] Macht.“¹⁵⁴

Auch wenn Pedrero versichert, kein Interesse an dieser Macht zu haben, ist sie sich sehr wohl bewusst, dass ihre Position innerhalb des Theaterbetriebs eine Ausnahme darstellt, denn jene Autorinnen, die regelmäßig aufgeführt werden, kann sie an einer Hand abzählen.¹⁵⁵ Es stellt sich also 2010 erneut die Frage, weshalb so wenige Dramatikerinnen

¹⁵¹ Vgl.: Lamartina-Lens 2006: S. 10.

¹⁵² Pedrero zitiert nach Itziar: 2001.

¹⁵³ Vgl.: O'Connor 1984: S. 13f.

¹⁵⁴ Serrano: 2005.

¹⁵⁵ Ebd.

auf den spanischen Bühnen zu sehen sind und welche Macht hier eigentlich zur Sprache kommt.

1.2. PALOMA PEDRERO UND DIE RÜCKKEHR ZUM TEXT

O'Connor stellt für das Theater der achtziger Jahre in Spanien fest, dass nach einer langen Phase des Anti-Theaters¹⁵⁶ mit der ersten Gruppierung der Demokratie (*primer grupo de la democracia*) das Wort auf die Bühnen zurückkehrte:

„[R]espect for the well-made play, and a demonstrated interest in a rapidly-evolving and largely undocumented new language of the streets. [...] contemporary situations and attitudes to a well-crafted realistic, coherent, entertaining structure grounded in the word, most often the colloquial speech of a young urban underclass.“¹⁵⁷

Die sprachliche Ausformung rückte nahe an die Stilisierung von Jugendslang oder hyperrealistischer Alltagssprache. Die realistischen Settings im anonymen Großstadtmilieu, entwurzelte, individualisierte Figuren, ein Rückzug in die Thematisierung des Privaten und Zwischenmenschlichen sind Formen, für die Floeck den Begriff der „Poetik des Alltäglichen“ prägt, der an den „neuen Realismus“ von Franz Xaver Kroetz erinnert.¹⁵⁸ Paloma Pedrero verweist dabei selbst immer wieder auf die Notwendigkeit, Theatertexte für die Bühne zu schreiben, wobei sich ihre Generation von den abstrakten und metaphorischen Spielarten innerhalb des verbalen Ausdrucks absetzt:

„Ich habe den Eindruck, dass man gerade wieder ein realistisches Theater schreibt, im dem Sinne, dass man auf eine direktere und spontanere Weise schreibt. Die Leute meiner Generation haben die Zensur nicht mehr miterlebt und das spürt man in unseren Werken. Man erzählt die Dinge mit ziemlicher Klarheit, ohne Metaphern und ohne Allegorien. Die Leute meiner Generation interessieren sich nicht für das historische Theater. Im Gegenteil, wir schreiben um Dinge zu erzählen, die uns zustoßen und die uns beunruhigen. Ich denke wir beschreiten den Weg eines engagierten, klaren und hoffnungsvollen Theaters.“¹⁵⁹

Neben AutorInnen, Charakteren und der verbalen Sprache hat somit auch wieder das Publikum Einzug ins Theater erhalten. Tatsächlich war es den DramatikerInnen ein großes Anliegen, für ein Publikum im „hier und jetzt“¹⁶⁰ zu schreiben, Geschichten die „einfach so passieren“¹⁶¹. Die verschiedenen Einflüsse – wie die Interdisziplinarität der Dramatik-

¹⁵⁶ Sie umschreibt damit, was Hans-Thies Lehmann als „postdramatisch“ bezeichnet. Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: „Das postdramatische Theater“ 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008.

¹⁵⁷ O'Connor, Patricia: „The *Primer Grupo de la Democracia* and the Return to the World“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 17. N°1/1991. S. 13–14. S. 13.

¹⁵⁸ Floeck, Wilfried: „Fermín Cabal. Die Poetik des Alltäglichen“ IN: Ingenschay/Neuschäfer, Dieter/Hans-Jörg (Hrsg.): „Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975“ Berlin: Tranvía, 1993b. S. 243–251. S. 244.

¹⁵⁹ Galán, Eduardo: „Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 16. N°1/1990. S. 6–10. S. 13.

¹⁶⁰ Serrano 2006: S. 24.

¹⁶¹ Serrano, Virtudes: „Política, Teatro y Sociedad: Temas de la última dramaturgia española“ IN: *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. N°2/1997. S. 75–94. S. 81.

erInnen, die Suche nach Publikumsnähe, die Tendenz zum Realismus und die Situation in der alternativen Szene – wirkten sich auf das Format des Theatertextes aus, das sich in einem bescheidenen Format der Bühnenrealisierung, einem klein gehaltenen Personeninventar und meist einem einzigen Handlungsort zeigten. Der Fokus lag auf einer *simplen* Umsetzung, funktionell genug, um die Probleme des *hier und jetzt* der Individuen seiner Zeit zu verhandeln.¹⁶²

1.3. ETHISCHE ÄSTHETIK

Pedrero sieht ihre Aufgabe als Dramatikerin darin, Theatertexte zu schreiben, die spielbar und gleichzeitig erlebbar sind. Das Hauptkriterium bildet dabei eine möglichst klare Struktur, eine Einfachheit und eine Klarheit:

„Ich suche die Synthese. Denn die dramatische Literatur ist der Ort des Essentiellen. Eine Figur, weiters ein Ereignis. [...] Die Klarheit ist für mich das Herzstück des Talents. Und Klarheit bedeutet nicht dogmatisch oder aufklärerisch zu sein. Selbst allergrößte Zweifel, Unsicherheit, Verwirrung muss mit Klarheit versucht ausgedrückt zu werden.“¹⁶³

Klarheit bedeutet für Pedrero ein genaues Beobachten der gesellschaftlichen Umstände, der Übel der Gesellschaft, der Vereinsamung und Isolation der Menschen um sie in Kunst umzusetzen. Dabei belässt sie es nicht nur dabei, die Umwelt wahrzunehmen und wiederzugeben. Ihr Anliegen ist es, auch innerhalb ihrer Theatertexte zum Publikum Kontakt aufzunehmen, indem sie das „Chaos im Leben“ nimmt, um es in Kunst zu organisieren.¹⁶⁴ Dabei spricht sie ganz dezidiert von einem Text, der für die RezipientInnen in den Theatertext eingeschrieben ist, welchen diesen von ihrem momentanen Standpunkt aus lesen können:

„Ich suche die Kommunikation mit dem Zuschauer [...]: Ich gebe dir mein Universum, mit der größten Klarheit die möglich ist, damit du, Zuschauer, es mit dem Deinen vermischt.“¹⁶⁵

Diesen Austausch vollzieht Pedrero mittels Metaisierungselementen im Bereich der dramaturgischen Form und einer besonderen Ästhetisierung von Alltagssprache. Dabei handelt es sich um eine Form der Kunstsprache, die nicht die reale Verbalisierung imitiert, sondern sie „derartig subtil verarbeitet, dass man die Lyrik nicht bemerkt.“¹⁶⁶ Dahingehend

¹⁶² Vgl.: ebd. S. 80.

¹⁶³ Pedrero, Paloma: „Sobre mi poetica“ IN: *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. N°1/2006. S. 123–128. S. 127.

¹⁶⁴ Vgl.: ebd.

¹⁶⁵ Ebd. S. 128.

¹⁶⁶ Ebd. Sie verweist dabei auf die Begriffsschöpfung „Parlatura“ des spanischen Autors Alfonso Sastre, welches die Poetik von Kompositionen und Klänge von gesprochener, durchaus auch realistischer Sprache meint.

liegt in den Versuchen, bei Pedrero eine Hinwendung zum „Realismus“¹⁶⁷ und zum „Aristotelismus“¹⁶⁸ zu argumentieren, eine gewisse Schwierigkeit. Zwar liegt Pedrero tatsächlich die Thematisierung realer, gesellschaftspolitischer Schwierigkeiten am Herzen – nicht zuletzt widmet sie sich vor allem der Sichtbarmachung marginalisierter Randgruppen – und sie verweist auch in ihrer Herangehensweise auf die Wichtigkeit der „Organizität der Worte“, die sie in der Orientierung an Aristoteles findet:

„Meiner Meinung nach kann man jede dramatische Poetik, mit ihren Abänderungen und verschiedenen Nuancen mit der Poetik von Aristoteles in seiner Studie der Fabel in der Tragödie erklären. Für mich erklärt Aristoteles besser als jeder andere und von kleinstem Umfang, was die Bausteine eines Stücks für die Bühne benötigt.“¹⁶⁹

Allerdings muss Pedrero sehr genau gelesen werden. Die Tatsache, dass sie sich auf Aristoteles bezieht, verweist nur darauf, dass sie seine Kenntnis um Bestandteile und Verfahren als unumgänglich für die dramatische Form hält. Dies bedeutet nicht, dass diese dramatische Form nicht kritisch genutzt werden kann, worauf im Folgenden noch genauer einzugehen ist. Die Abänderungen und verschiedenen Nuancen aber werden es sein, die die Kommunikation zwischen Theatertext und Rezipient tatsächlich zu einem Austausch bringen wird. Dabei beschreibt Pedrero ihre Herangehensweise wie folgt:

„Ich schaue zu und es schmerzt mich. Aber ich schaue und höre zu, denn das ist meine Aufgabe [...]. Mein Theater ist genau das und nicht viel mehr, das Resultat zweier Augen, die sich nähern um zu beobachten und sich durch die Begebenheiten menschlicher Erfahrung winden. Es ist das Resultat einer inneren Berufung, verstehen zu wollen, was es ist, dieses etwas, das den anderen und mir selbst passiert [...]. Die Fähigkeit, sich in den anderen hineinzuversetzen, der andere zu sein, sich mit der Schlechtigkeit und dem Guten des Fremden zu identifizieren.“¹⁷⁰

Pedrero zeigt durch dieses Einlassen mit der Wahrnehmung der Welt nicht nur Themen, Figuren und urbanen Lebensraum, die sie in die Nähe des spanischen Volksstücks, des „Sainete“ bringen.¹⁷¹ Sie bietet vor allem durch das Einbeziehen des Publikums eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit den dargebotenen Strukturen des Theatertextes, der Sinnkrisen des Individuums auf die Bühne bringt und diese spürbar, erlebbar macht. Dabei zeigt Pedrero Bilder von Figuren, „entstellten Kreaturen, [...] Kreaturen der Gosse“¹⁷² die als Verlierer der Gesellschaft trotzdem einen Hoffnungsschimmer mit sich tragen und deshalb bereit sind, Entscheidungen für ihr Leben zu übernehmen. Nicht immer ändern diese etwas und nicht immer erreichen sie ihre Ziele. Aber die Botschaft, die

¹⁶⁷ Serrano 1997: S. 81.

¹⁶⁸ Serrano 2006: S. 25.

¹⁶⁹ Ebd.: S. 125.

¹⁷⁰ Serrano 2007: S. 27.

¹⁷¹ Vgl.: Wilke, Nicola: „Das *sainete madrileño* der Achtziger Jahre. Aktualisierungen des traditionsreichen Volksstückes im spanischen Gegenwartstheater“ Tübingen: Narr, 1999. S. 12 und S. 117.

¹⁷² Méndez, José María Rodríguez: „Buscando mis amores“ Prolog. IN: Pedrero, Paloma: „Una estrella/Besos de lobo“ Madrid: SGAE, 2001. S. 7–9. S. 8.

Pedrero damit vermittelt, ist so menschlich, wie ihr Theater selbst. Denn dem Menschen schreibt sie die Möglichkeit zu, die Dinge zu verändern:

„Ich interessiere mich mehr für das menschliche als für das gesellschaftliche Wesen. Die Gesellschaft – so wie sie ist – kann nur auf individuelle Weise verändert werden. [...] Die persönliche Veränderung ist, was die Welt und die Gesellschaft verändern kann.“¹⁷³

Die Unterscheidung in gesellschaftlich und menschlich meint eher die Unterscheidung von kollektiv und individuell. Darauf macht Virtudes Serrano aufmerksam, indem sie feststellt, dass im Unterschied zur vorherigen Generation, deren Kollektiverfahrung von sozialer Ungerechtigkeit dem Individuum keine Möglichkeit auf ein Entrinnen aus der Situation bot, die DramatikerInnen der achtziger Jahre durch die Fokussierung auf das Private dem Individuum mehr Handlungsspielraum einräumten.¹⁷⁴ Demnach handelt es sich bei diesem Zitat nicht um ein Negieren der Gesellschaft zu Gunsten des Individuums, sondern es zeigt das Verhältnis, in welchem das Individuum zur Gesellschaft steht – seine Kraft, die Dinge zu verändern.

2. DAS SPANISCHE GEGENWARTSTHEATER DER ACHTZIGER JAHRE

2.1. BEZEICHNUNGSKONFUSIONEN DER „JUNGEN GENERATION“

Die prinzipiell konfuse Situation der vielen gesellschaftlichen, politischen und strukturellen Veränderungen der achtziger Jahre in Spanien führt sich im Bereich der Kunst weiter. Es existieren nicht nur verschiedene ästhetische Strömungen nebeneinander, es kommt auch durch die unterschiedlich motivierten Blickwinkel – politisch, ästhetisch, chronologisch – zu einer gewissen Bezeichnungsschwierigkeit.

Genau auf diese versucht die Dramatikerin Borja Ortiz de Gondra in ihrem Artikel „La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena“ hinzuweisen. Bei ihrem Versuch, eine Systematisierung des dramatischen Schaffens der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufzustellen, stellt sie eine spanische Tendenz fest: Nämlich Literarisierungsperioden zu finden, KünstlerInnen in chronologische Zeitabfolgen oder Generationen einzuteilen ohne Rücksicht auf ästhetische, stilistische oder thematische Unterschiede zwischen denselben.¹⁷⁵ Virtudes Serrano rechtfertigt diesen Umstand mit dem

¹⁷³ Galán 1990: S 12.

¹⁷⁴ Vgl.: Serrano 2007: S. 32.

¹⁷⁵ Vgl.: Gondra, de Ortiz Borja: „La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena“ IN: Fritz/Pörtl, Herbert/Klaus (Hrsg.): „Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias“ Berlin: Tranvía, 1999. S. 21–35.

Fehlen einer Distanzierungsebene zum zeitgenössischen Theater, da sich Beschreibung und Beschriebenes im selben Zeitkontinuum befinden. Eine Betrachtung des ästhetischen Schaffens sei somit nicht, beziehungsweise nur „verdunkelt“ möglich.¹⁷⁶ Ihr Vorschlag teilt das Panorama des „zeitgenössischen Theaters“ ein in drei Perioden: Die siebziger Jahre mit den politischen Implikationen – dem Niedergang der Diktatur und dem Beginn der Demokratie –, die achtziger Jahre als eine Zeit „in Freiheit“ und einer ästhetischen Rückkehr zum Realismus und die neunziger Jahre, die mit einer Reaktion auf die realistische Periode mit neoavantgardistischem Formenspiel aufwarten.¹⁷⁷

Um einen Orientierungsrahmen für die in dieser Arbeit behandelte Zeitspanne der achtziger Jahre zu bieten, wird auch hier der Versuch einer Einteilung übernommen, der sich an den in den Quellen angebotenen Generationen orientiert, auch wenn die Gegenargumente durchaus berechtigt sind.

2.2. VERORTUNGSVERSUCHE VON PALOMA PEDRERO IM THEATER DER ACHTZIGER JAHRE

2.2.1. NACH GENERATIONEN

Bei diesem Vorhaben muss berücksichtigt werden, dass in den achtziger Jahren AutorInnen schreiben, die bereits unter dem Francoregime bekannt wurden und welche, die erst ab der demokratischen Periode hinzustoßen. So folgen auf die *generación realista* sowie das *nuevo teatro español*¹⁷⁸ jene AutorInnen, die sich zwischen 1975 und 1982 einen Namen gemacht haben, wie beispielsweise Fermín Cabal oder Alonso de Santos. Durch den Zusammenfall der ästhetischen und der politischen Phase werden diese gern als *generación de la transición* oder *promoción del teatro independiente* bezeichnet.¹⁷⁹

Die darauf folgende Periode – zu der auch die in dieser Arbeit behandelte Autorin Paloma Pedrero zählt – orientiert sich am Geburtsdatum zwischen 1957 und 1965. Ihnen gemein

¹⁷⁶ Serrano, Virtudes: „Dramaturgas españolas de fin de siglo“ IN: *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*. N°21/1999. <http://www.matices.de/21/21sautor.htm>

¹⁷⁷ Ebd.

¹⁷⁸ Das *nuevo teatro español* kann als eine Art Gegenentwurf zur vorhergehenden *generación realista* gesehen werden. Es teilt zwar mit ihm das sozialkritische Engagement, hebt sich aber durch deutliche ästhetische Merkmale ab: „Das ‚Neue Spanische Theater‘ ist ein antirealistisches, experimentelles Theater, das die Suche nach neuen theatralischen Ausdrucksmöglichkeiten über die Vermittlung einer Botschaft stellt. Es ist ein antirealistisches Theater, das die Vormachtstellung der Sprache aufhebt [...]. Es strebt nach einer Auseinandersetzung mit den verschiedenen avantgardistischen Formen des zeitgenössischen europäischen und amerikanischen Theaters, wobei Modelle des epischen, des absurden und des grotesken Theaters sowie Artauds Theater der Grausamkeit, das Living Theatre und die Ausdrucksmöglichkeiten des Happening im Mittelpunkt stehen.“ Floeck 1993a: S.224.

¹⁷⁹ Vgl.: Wilke 1999: S. 17.

sind drei wichtige Kriterien: Ihr Geburtsdatum fällt bereits in eine gemäßigte Zeit der Diktatur sowie in die Periode des wirtschaftlichen Aufschwungs in Spaniens. Als drittes Merkmal findet die dramatische Produktion vorwiegend nach dem Datum 1978 statt und fällt somit in eine Zeit, in der die Zensur bereits abgeschafft war.¹⁸⁰ Neben Pedrero finden sich auch Lourdes Ortiz, sowie Ernesto Caballero oder Segio Belbel unter der Bezeichnung *joven generación democrática de los años 80*.¹⁸¹ Diesem Begriff ähnlich ist die Bezeichnung *primer grupo de la democracia*, wie ihn die amerikanische Wissenschaftlerin O'Connor für ihre Betrachtung des spanischen Theaters in den achtziger Jahren wählt.¹⁸² Eine weitere Bezeichnung für die Autoren der achtziger ist die *Generación Bardomín*, die Floeck für jene „jungen Autoren, die in den Fünfziger und Sechziger Jahren geboren sind“ anführt.¹⁸³ Diese Bezeichnung erfolgt über den gleichnamigen Dramatikerpreis – *el Premio Marqués de Bardomín* – der 1984 ins Leben gerufen wurde und an DramatikerInnen bis zum 30. Lebensjahr vergeben wird. In Bezug auf Paloma Pedrero, die 1953 geboren wurde und somit in Floecks Zeiteinteilung fällt allerdings ist auch diese Bezeichnung irreführend, da Pedrero 1984 bereits 37 Jahre alt ist und daher besagten Preis niemals erhalten hat.

2.2.2. NACH ÄSTHETISCHEN MERKMALEN

Manuel Gómez García (1996) und Alberto Miralles (1994) trennen nicht primär nach Generationen, sondern suchen im Zeitrahmen nach der Diktatur Francos und der Jahrtausendwende nach thematischen und ästhetischen Gemeinsamkeiten der DramatikerInnen. Diese zeigen sich primär in der „Verteidigung der Freiheit des Menschen“, indem als Topos die Ränder der Gesellschaft gewählt werden, Isolation und Ausgrenzung in Vorstädten oder im Drogenmilieu gezeigt wird. Miralles wählt für jene DramatikerInnen die Bezeichnung *generación alternativa*. Er unterteilt die Künstlerinnen und Künstler damit in zwei „Generationen“ der von ihm gesetzten Schaffensperiode 1982–1999: In die oben beschriebene *joven generación democrática de los años 80* und jene jungen AutorInnen, die sich erst später in den neunziger Jahren etablieren.¹⁸⁴ Floeck hingegen spricht als

¹⁸⁰ Serrano 2006: S. 24.

¹⁸¹ Vgl.: Wilke 1999: S. 17.

¹⁸² O'Connor 1991: S. 12.

¹⁸³ Floeck 2008: S. 450f.

¹⁸⁴ García 1996: S. 26, Miralles 1994 zitiert nach Sanchez 2005: S. 28f. Auf die neunziger Jahre wird hier Bezug genommen einerseits um Miralles Ansatz zu verdeutlichen, andererseits um darzustellen, dass sich die Problematik einer Generation nach Geburtsdaten somit weiter trägt. Allerdings stellt sich ein ästhetischer Umschwung innerhalb der neunziger Jahre ein: Der Theatertext bricht mit dem Wort, stellt seine Konstruiertheit aus, sucht nach Komplexität und bildet somit verbale Zeichensysteme aus, die mit Poschmanns „nicht mehr dramatischem Theatertext“ bezeichnet werden könnten. Im Unterschied wird in

Gegenreaktion auf die *generación realista* von der *generación simbolista* – die in den siebziger Jahren das Symbolische, Absurde und Phantasievolle aufgreift und von der *generación neorealista* abgelöst wird, welche die *generación de la transición* und die *joven generación democrática de los años 80* zusammenfasst.¹⁸⁵

2.2.3. NACH DEM GESCHLECHT

Die Verortung mittels Geschlechtsmerkmal soll hier aus zwei Gründen angeführt werden: Zum einen zeigt es durch die plakative Setzung des Vorhabens seine Unmöglichkeit auf, zum anderen aber macht es deutlich, welche folgenreiche Probleme dadurch entstehen.

Prinzipiell kann diese Einteilung als Unterkategorie der Generationenperiodisierung verstanden werden, die einmal mit Zuordnung nach Jahrzehnten, ein anderes Mal aber durch die Suche nach einem ganz bestimmten ästhetischen Merkmal erfolgt. Dieses wird an der poetischen Funktion eines politischen Nonkonformismus ausdrückt. Patricia O'Connor beispielsweise teilt das Schaffen weiblicher Bühnenautorinnen in Spanien wie folgt ein: Von den vierziger zu den siebziger Jahren: Konformität oder „Theater für Frauen“.¹⁸⁶ Die siebziger Jahre erklärt sie am Beispiel von Ana Diosdado, einer Dramatikerin mit interessanten Techniken, die aber dennoch solides Bürgertheater produzierte. Weiters trennt sie nicht-kommerzielle und feministische Stücke der siebziger und achtziger Jahre und *Neue Dramatikerinnen der Achtziger Jahre*.¹⁸⁷ Serrano bietet für die spanischen Dramaturginnen ein dem Generationenmodell ähnliches Schema, welches sie in siebziger, achtziger und neunziger Jahre gliedert.¹⁸⁸

2.2.4. SCHWIERIGKEITEN DER VORGESCHLAGENEN MODELLE

Die Schwierigkeit der Einteilung ergibt sich – neben den Begriffsverwirrungen – vorwiegend aus zwei Gründen: Generationen umfassen zwar einen leicht einzuteilenden

dieser Arbeit festgestellt, dass die Sprache noch *unangetastet* scheint, die unterlaufenden Zeichensysteme nicht primär im Verbalen, sondern im Visuellen zu finden sind. In der Analyse wird dies eingehend erläutert.

¹⁸⁵ Vgl.: Floeck 1993a: S. 222, sowie Floeck, Wilfried: „El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica“ S. 1–47. IN: Toro/Floeck, Alosnos/Wilfried (Hrsg.): „Teatro español contemporáneo: autores y tendencias“ Kassel: Reichenberger, 1995. S. 27f. Die *generación simbolista* entspricht dem *nuevo teatro español*, differenziert sich aber durch die ästhetische Unterscheidung wie bspw. absurden Elementen. Wilke hält im Bezug auf Floecks *generación neorealista* fest, dass dieser Begriff verwirrend ist, da er an die Filme des italienischen Neorealismus erinnert. Vgl.: Wilke 1999: S. 13.

¹⁸⁶ O'Connor, Patricia: „Mujeres de aquí y allí“ IN: John P., Gabriele (Hg.): „De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto“ Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamérica, 1994. S. 158–169. S. 161. O'Connor verwendet hier im Original die Bezeichnung „teatro para señoras“. Dies würde wohl besser mit „Damentheater“ übersetzt werden, durch die unterschiedliche Konnotation des Begriffs „Frauentheaters“ scheint mir dies für die Arbeit zulässig.

¹⁸⁷ Vgl.: O'Connor 1990: S. 70–82.

¹⁸⁸ Vgl.: Serrano 1999.

Rahmen in beispielsweise Jahrzehnte, haben aber den Nachteil, ästhetische und politische Differenzen zu vernachlässigen. Diese werden aber sehr wohl als Kriterium herangezogen, wie anhand der Bezeichnung „alternativ“ deutlich wird. Besonders in der Verortung anhand des Geschlechts wird die Frage nach der „Alternative“ in Verbindung mit einem politischen Anspruch nach Non-Konformität in Verbindung gesetzt, die sich auch bei einer Einteilung nach ästhetischen Merkmalen abzeichnet. Die zahlreichen gesonderten Studien zu weiblichen Dramatikerinnen im Allgemeinen und zu Paloma Pedrero im Besonderen – wie etwa von Virtudes Serrano, Wilfried Floeck, Patricia O'Connor, Carolina Henríquez Sanguinetti, Ann Witt etc. – haben zu einigen Kontroversen geführt, die im Folgenden näher betrachtet werden.

3. PROBLEMATISIERUNG DER ÄSTHETISCHEN FESTSCHREIBUNGEN AN DAS GESCHLECHT

3.1. DIE SCHWIERIGKEIT DER SICHTBARMACHUNG VON GESCHLECHT

Der Versuch, die Geschichte mit dem lange Zeit im Abseits gehaltenen Anteil der Frau(en) zu ergänzen, stößt immer wieder an seine eigenen Grenzen. Dies ergibt sich aus dem Versuch selbst, da es paradox erscheint, etwas integrieren zu wollen, indem man es ausdifferenziert.

In den Wissenschaften hat sich im Bezug auf das Theater der Terminus „Frauentheater“¹⁸⁹ durchgesetzt, um das weibliche Schaffen von der Kunst im Allgemeinen abzugrenzen. Dies kann im positiven Sinne zu einer Sichtbarmachung führen, oder aber im negativen Sinne zu einer sichtbar gemachten Abwertung. Der zweite Fall beschreibt die Schwierigkeit, der mit dieser Zuschreibung einhergeht, da er die Geschichte der weiblichen Differenz in den Vordergrund stellt und somit die automatische Verknüpfung von *weiblich* zugeschriebenen Eigenschaften auf ihr Schaffen möglich macht. Betrifft also die Differenz das Geschlecht, gerät durch die Fokussierung des Unterscheidungsmerkmals der Autor oder die Autorin stärker in den Blickwinkel als das Künstlerische, als das Medium und bietet somit Platz für den „Virus der Essenz“¹⁹⁰. Dies passiert in Bezug auf Paloma Pedrero auf zwei unterschiedliche Weisen, einmal wird ihr – ob ihres Geschlechts – eine spezifisch weibliche Ästhetik nachgesagt, zum anderen wird an sie – als Frau – eine bestimmte politische Haltung delegiert. In beiden Fällen geht es nicht länger um eine

¹⁸⁹ Vgl.: Bollow: Tanja: „Geschichte unter weiblichen Blick: Das historische Drama im spanischen Frauentheater der Gegenwart“ Dipl. Giessen, 2005. (Betreut von Wilfried Floeck.)

¹⁹⁰ Barthes, Roland: „Mythen des Alltags“ Vollst. Ausg. der 1. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.

ästhetische Verortung, sondern um Effekte des Machtdiskurses, der durch die Sichtbarmachung der Differenz an die Oberfläche tritt.

3.2. „WEIBLICHER AUSDRUCK“ ALS ÄSTHETISCHES MISSVERSTÄNDNIS

Zu Beginn der neunziger Jahre beginnt sich an der Universität Mainz der Kreis rund um Wilfried Floeck im Rahmen des *Interdisziplinären Arbeitskreises für Drama und Theater* sowie des Theaterfestivals *Contact 90'* mit dem damals zeitgenössischen spanischen Theater auseinanderzusetzen. Wie bereits erwähnt wurde, war es Teil des Wandels der achtziger Jahre, dass neben den männlichen Dramatikern der „alternativen Generation“ auch Frauen als Dramatikerinnen auf die sprichwörtliche Bühne traten. Somit wird innerhalb dieser Studien auch Paloma Pedrero behandelt, deren Talent und innovative Dramatik durchaus hervorgehoben wurde:

„Paloma Pedrero gehört heute zweifellos zu den ungewöhnlichsten und vielversprechendsten Talenten unter den jungen spanischen Dramatikerinnen der Gegenwart.“¹⁹¹

Die Problematik innerhalb des Forschungskreises rund um Wilfried Floeck ergibt sich aus seiner Suche nach einer genuinen Ästhetik. In Bezug auf Pedrero stellt er fest, dass hierbei noch am „ehesten von einer eigenen weiblichen Ästhetik gesprochen werden [kann], die über Figurendarstellung und Thematik hinausreicht und bis in die ästhetische Struktur der Texte hineinführt.“ Sein Blickwinkel als Wissenschaftler der achtziger Jahre unterliegt der Versuchung, von Form und Inhalt, also von ästhetischen Merkmalen auf eine „weibliche“ Eigenschaft schließen zu können. Dabei bedient er sich einer klassischen Dichotomiezeichnung von *männlich/weiblich* zugeschriebenen Merkmalen, die er auf Pedreros Schreibweise überträgt:

„Paloma Pedrero geht stets vom Individuum aus; im Zentrum ihrer Stücke stehen keine bedeutenden gesellschaftlichen Fragestellungen, sondern persönliche Probleme aus dem Lebensalltag ihrer Figuren.“¹⁹²

Die Parallele zwischen den Dichotomien Gesellschaft versus Persönlichem und Öffentlichkeit versus Privatem ist erstaunlich. Diesem Duktus folgend schreibt Floeck Pedreros Zeichnung von Sexualität in aggressiver Form dem männlichen Habitus und dem von Harmonie und Zärtlichkeit geprägten dem weiblichen Habitus zu.¹⁹³ Die Suche nach der *Weiblichkeit* in Pedreros Stücken wird – aufbauend auf Floecks Studien – über die

¹⁹¹ Floeck 1999: S. 44.

¹⁹² Ebd.: S. 40. Hervorhebung d. d. Verfasserin.

¹⁹³ Floeck zitiert nach Weege, Cornelia: „El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero“ IN: Fritz/Pörtl, Herbert/Klaus (Hrsg.): „Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias“ Berlin: Tranvía, 1999. S. 106–115.

Jahrtausendwende innerhalb der Studien weitergeführt. So wird die Dramatikerin Pedrero von den WissenschaftlerInnen dem „zeitgenössische[n] spanische[n] Frauentheater“¹⁹⁴ zugerechnet, bei dem eine Tendenz von „frauenspezifische[n] Problemstellungen und Fokussierung auf weibliche Charaktere“¹⁹⁵ festgestellt werden will. Die behauptete psychologische Ausgestaltung in der Figurenzeichnung wird auch dort als eine der „Frau eigene Charakteristik“¹⁹⁶ interpretiert.

Es muss an dieser Stelle betont werden, dass die Schwierigkeit der Essentialisierung sich hier darin zeigt, dass Inhalte, Formen und Thematiken an ein Geschlecht gebunden werden. Es wird also nicht ein neutrales Beschreiben und Aufzeigen der ästhetischen Merkmale vollzogen, sondern diese werden mit dem Geschlecht der Autorin in Verbindung gebracht. Die geschlechtliche Differenz wird dabei mit Bedeutung aufgeladen und führt – indirekt – zu einer Abwertung. Geradezu klassisch kann man die dichotomiegeprägte Perspektive Floecks bezeichnen, wobei er den Machtdiskurs auf das Gebiet der Kunst erweitert. Durch seine oben zitierte Feststellung spricht er den Stücken Pedreros öffentliche und somit politische Relevanz ab und verschiebt sie ins Private. Im Umkehrschluss wird sichtbar, dass gesellschaftlich relevante Fragestellungen mit philosophischen und existenziellen Diskursen assoziiert werden, wohingegen „Probleme des Alltags“ oder „frauenspezifische Problemstellungen“ eher nach Hobbypsychologie und eben *Frauenthemen*¹⁹⁷ klingen. Dieser Begriff wird in keiner der Studien näher definiert.

Was Floeck – und mitziehend Bollow und Weege – mit ihrer Suche nach weiblicher Ästhetik vornimmt, ist, das Weibliche in alten Bahnen festzuschreiben, die es im inferioren Bereich halten. Dies führt zwangsläufig auch zur Bekräftigung der Verdrängung der Frau aus dem produktiven Theaterbereich, ein durch seinen öffentlichen Charakter männlicher Ort.¹⁹⁸ Pedrero bleibt in diesen Betrachtungen in der Bevorurteilung von *Frauenliteratur* hängen, die „[i]hrem Wesen nach alltagsnah, nächsprachlich bzw. mündlichen

¹⁹⁴ Bollow: 2005.

¹⁹⁵ Ebd.: S. 16. Fußnote 35.

¹⁹⁶ Vélez, Panchita: „La historia que yo quiero contar (Sobre la puesta en escena de París)“ IN: Pedrero, Paloma: „Noches de amor efímero“ Madrid: SGAE, 1994. S. 9–11. S. 9. Zitiert nach Weege 1999: S. 106. Auch Weege übernimmt später Floecks Ausführungen zum *weiblichen Blick* Pedreros. Vgl.: ebd. S. 106 bzw. 108. Dass die psychologische Motivation eng verbunden mit Schauspieltechniken steht, wird hier nicht beachtet. Ebenso wenig, dass Pedrero mehrmals betont, ihre eigenen Erfahrungen aus dem Schauspiel in ihre Texte und Figuren einfließen zu lassen. Es ist also davon auszugehen, dass das Sprechen über die Verwendung von Emotionen bei Pedrero vorwiegend aus technischer Sicht, und nicht aus *weiblicher* Sicht erfolgt.

¹⁹⁷ Floeck spricht mehrmals von „frauenspezifischen Problemstellungen“, der „Problematik der Frau“ und letztendlich von „Texte[n] über frauenspezifische Themen“. Floeck 1992a: S. 45f.

¹⁹⁸ Vgl.: Serrano 2007: S. 14.

Erzähltraditionen verpflichtet, authentisch, detailbeflissen, eher expressiv als reflexiv und so fort [...]“¹⁹⁹ ist.

3.3. PROJEKTIONEN UND ERWARTUNGEN AN DIE WEIBLICHE DRAMATIKERIN

Eine konträre, aber dennoch an das Geschlecht gebundene Erwartung bringt die Sichtweise von US-amerikanischer Seite, wie etwa bei Gabriele John P., Patricia O'Connor, Phyllis Zatlin. Ebenfalls in den frühen neunziger Jahren angesiedelt, zeigt sich in ihren Studien eine feministisch motivierte Haltung, die sich über eine Erwartungshaltung an das von Frauen geschriebene Theater transportiert. Somit findet man – wie bei Floeck – ebenfalls die Bezeichnung „Frauentheater“, diese wird aber für ein konventionelles und systemstützendes Schaffen gewählt, wie „romantische Komödien oder bürgerliches Theater über Frauen von Frauen“, welches jene Wissenschaftlerinnen ablehnen.²⁰⁰ Vielmehr suchen sie nach einer Form von Progressivität, welche sie in einer „unnegierbaren feministischen Orientierung“²⁰¹ beispielhaft bei Pedrero feststellen:

„Pedrero's theatre is not overtly ideological, but it does approach tradicional sex roles and interpersonal relationships from a feminist stance.“²⁰²

Vor allem Patricia O'Connor – die Herausgeberin der US-Theaterzeitschrift *Estreno* – zeichnet innerhalb ihrer Vergleiche, die sie zwischen nordamerikanischen und spanischen AutorInnen anstellt, ein eindeutiges Bild. Sie kritisiert vor allem konventionelles Theater, das sie mit der Darstellung von Frauenbildern in Verbindung setzt und gegenüber einem progressiven Theater absetzt.²⁰³ Erwähnenswert erscheint diese Tatsache daher, weil hier eine politische Erwartungshaltung und ein ästhetischer Anspruch zu verwischen drohen. Dies hat zur Folge, dass die von O'Connor geforderte progressive Haltung der Dramatikerin für sie gleichzeitig eine feministisch-kritische Perspektivierung impliziert. Damit vollzieht sie aber eine Unterstellung, aufgrund des Geschlechts die eher einer „normierenden denn einer befreienden Denklogik“²⁰⁴ gleicht:

„Im Theater werden Frauenbilder und Geschlechterverhältnisse, jeweils dem Stand der gesellschaftlichen Diskussion entsprechend, gespiegelt und neu entworfen. Wenn darin die Frauen als die besseren Menschen vorgestellt und sie so zu Trägerinnen der gesellschaftlichen Utopie erklärt

¹⁹⁹ Rössler, Andrea: „Wiederlesen und widersprechen. Neue Verhältnisse in der Gegenwartsliteratur von Frauen in Spanien“ IN: Bierbach/Rössler, Christine/Andrea (Hrsg.): „Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975“ Berlin: Tranvía, 1992. S.11–25. S. 16.

²⁰⁰ O'Connor 1990: S. 70.

²⁰¹ Im Original „innegable orientación feminista“. John, P. Gabriele: „Metateatro y feminismo en *el color de agosto* de Paloma Pedrero“ AIH, Actas 11/1992. S. 158–164. S. 158.

²⁰² Zatlin 1990: S. 9.

²⁰³ Vgl.: O'Connor 1994: S. 160f.

²⁰⁴ Pewny, Katharina: „Ihre Welt bedeuten. Feminismus – Theater – Repräsentation“ Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2002. S. 103.

werden, verweist diese Projektion Frauen wiederum in die Schranken, aus denen sie sich gerade befreien wollten. Denn damit werden Frauen einmal mehr als abstrakte Größe gehandelt, ihnen wird eine gesellschaftlich relevante Erlöserrolle zugespielt [...] Als Trägerinnen diffuser Hoffnungen und von Aufbruchphantasie aus unfreien gesellschaftlichen Verhältnissen [...] wird diesen Frauenfiguren die Arbeit an der Veränderung dieser Verhältnisse delegiert.“²⁰⁵

Es bleibt nicht bei der Verantwortung, die an die weiblichen Bühnenfiguren abgegeben wird, sondern diese wird auch von der Dramatikerin gefordert. Die Opposition zum konventionellen Theater, welches O'Connor ebenfalls nur am Rande definiert als „die Nachahmung von Konstrukten und Stereotypen von Frauen, die von männlichen Dramatikern aufgestellt worden waren“²⁰⁶, wird in einem progressiven Stil gesehen.²⁰⁷ Auch hier bleibt eine klare Definition aus, weshalb die Vermischung von politischer und ästhetischer Protesthaltung automatisch an die Dramatikerin delegiert wird. Mit anderen Worten: Die Dramatikerin hat hier eine Doppelleistung zu erfüllen, um als innovativ zu gelten. Neben interessanten ästhetischen Lösungen erringt sie nur durch Kritik an stereotypen Frauenbildern zeitgenössische Bedeutung.

An dieser Stelle muss betont werden, dass jeder Entwurf, der einen Beitrag zu alternativen Bildern liefern kann, wertvoll ist. Aber es kann nicht von jeder Dramatikerin verlangt werden, diesen Auftrag zu erfüllen. Außerdem darf die feministische Projektion nicht zur ästhetischen Forderung des progressiven zeitgenössischen Theaters werden, wenn nicht erneut eine essentialistische Festschreibung vollzogen werden will.

3.4. SCHLUSSFOLGERUNGEN

„DIE EINHEIT EINES TEXTES LIEGT NICHT IN SEINEM URSPRUNG, SONDERN IN SEINEM ZIELPUNKT [...] DIE GEBURT DES LESERS IST ZU BEZAHLEN MIT DEM TOD DES AUTORS“²⁰⁸
–ROLAND BARTHES–

Aufgrund der Schwierigkeiten, die sich in der Betrachtung der Einordnung zu Paloma Pedrero ergaben, muss der Schluss gezogen werden, dass diese Einordnung nur bedingt möglich ist. Die Uneinigkeit der Anthologien, ästhetische oder periodische Einteilungen vorzunehmen, zeigen die Schwachstellen der Versuche von Festschreibungen im Allgemeinen auf. Im speziellen Fall der achtziger Jahre und der Sichtbarwerdung von weiblichen Autorinnen stößt die Wissenschaft auf eine weitere Hürde, die sich aus der Instabilität des Machtdiskurses selbst ergibt. Die Verbindung von Frau, Körper und

²⁰⁵ Neumann, Renate: Bericht über die Veranstaltung der FiT auf der 33. Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft in Köln, 20–23. 11. 1985. Zitiert nach ebd.: S. 104.

²⁰⁶ O'Connor 1990: S. 70.

²⁰⁷ O'Connor 1994: S. 165. Paloma Pedrero hebt sich zum Zeitpunkt der Studie als einzige, *progressive* Dramatikerin in Spanien ab.

²⁰⁸ Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“ IN: Jannidis, Fotis (Hg.): „Texte zur Theorie der Autorenschaft“ Stuttgart: Reclam, 2000. S. 181–193. S. 193.

Geschlecht führt plötzlich zum Aufscheinen einer Differenz, die in den Konzepten Literatur, Theater, Gesellschaft nicht vorgesehen war:

„Von Geschlecht zu reden, heißt, auf Differenz und eben nicht auf Einheit zu setzen. Die Einheit genießt aber weithin ein höheres Ansehen als die Differenz. Das Denken in Einheiten findet immer schon leichter Gehör und Zuspruch als das in Differenzen.“²⁰⁹

Durch das Aufscheinen der Frau – als historische Trägerin der Differenz – wurde nun, neben den bereits dargestellten Bereichen des gesellschaftlichen Machtdiskurses, dieser auch innerhalb der Kunst entschleiert. Dramatikerinnen, die nun die Instabilität des Machtdiskurses aufzeigten und somit angreifbar machten, konnten nur schwer verortet werden. Wie gezeigt wurde, führt die Sichtbarmachung des Geschlechts innerhalb der achtziger Jahre zur Tendenz des Essentialismus, der sich auch in der Betrachtung von Kunst breit macht.²¹⁰ Dieser kann begünstigt werden, durch den in der Literaturwissenschaft lang verbreiteten Ansatz der biographischen Methode oder den sogenannten Biographismus: Dabei wird die Erklärung eines Werks immer mit der historischen Person des Autors in Verbindung gebracht.²¹¹ Wie gezeigt werden konnte, nimmt die Quellenlage zu Pedrero hierbei einmal die vergebliche Suche nach einer genuinen Ästhetik vor, ein anderes Mal setzt sie eine feministische Aufklärerposition aufgrund des Geschlechts der Autorin als implizit voraus. Beide Ansätze messen, wenn auch aus unterschiedlicher Motivation heraus, der Autorin mehr Relevanz bei, als den Dramen.

Die Ergebnisse dieser Blickwinkel führen entweder zu einer Abwertung, indem eine Dichotomie zwischen Theater und Frauentheater geschaffen wird, oder aber die kritische ästhetische Position in Thematik und Form wird automatisch mit dem Geschlecht der Autorin in Verbindung gebracht. Beide Herangehensweisen müssen letztendlich verworfen werden, denn

²⁰⁹ Schneider, Irmela: „Späte Diskurse. Gender und Medien“ IN: Bidwell-Steiner/Wozonig (Hg.), Marlen/Karin: „Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen“ Innsbruck/Wien/Bozen, StudienVerlag: 2005. (=Gendered Subjects. Bd. 1) S. 270–288. S. 272.

²¹⁰ Das Zitat von Schneider zeigt sehr deutlich, dass die Sichtbarmachung von (weiblicher) Differenz – am Beispiel von Theater/Medien/Kunst – auch für Bewegungen innerhalb der Gesellschaft geltend gemacht werden können. Die oft belächelten Diskussionen um Quotenregelung, Binnen-I oder Genderstudies zeigen, wie sich die *Einheit* gegenüber der aus dem Schatten tretenden *Differenz* gefährdet sieht. Die Strategien der Abwehr sind zu mannigfaltig, um sie in einer Fußnote erwähnen zu können. In der Analyse wird allerdings darauf eingegangen, indem anhand von *La llamada de Lauren* gezeigt wird, welche Mechanismen des Machtdiskurses dort verhandelt, entschleiert und verschoben werden. Die *Differenz* zu denken, bedeutet nicht, in ihr vermeintliche Qualitäten zu suchen, sondern die Strategien des Machtdiskurses, der diese mit politischer Bedeutung auflädt und sie somit instrumentalisiert, zu entschlüsseln. Dann kann verantwortungsvolles Handeln – im Sinne Butlers – folgen. Zur Instrumentalisierung der Geschlechter im (kapitalistischen) System vgl.: Becker-Schmidt/Knapp, Regina/Gudrun-Axeli: „Feministische Theorien. Zur Einführung.“ 4. Vollst. Überarb. Auflage. Hamburg: Junius, 2007. Hier wird auf sehr anschauliche Weise erklärt, wie Geschlecht zum Strukturelement gemacht wird, welches spezielle Funktionen zu erfüllen hat und wie diese Umstände verschleiert werden.

²¹¹ Jannidis 2000: S. 186.

„[t]atsächlich kann die Analyse von Texten aus weiblicher Feder nicht das Ziel haben, in ihnen Elemente einer weiblichen Ästhetik im Sinne eines biologischen Differenzmodells hervorzuheben [...]. Die Frage nach einer weiblichen Ästhetik führt dann ins Leere, wenn sie stilistisch oder thematisch Konstanten auszumachen sucht, die auf die biologische Geschlechtszugehörigkeit der einzelnen Autorinnen zurückführt.“²¹²

Ziel dieser Arbeit ist es weder, eine weibliche Ästhetik noch die feministische Person Paloma Pedrero innerhalb ihrer Dramen ausfindig zu machen. Eine Zuordnung innerhalb des Gegenwartstheaters der achtziger Jahre ist aufgrund nicht vorhandener vergleichender Studien zu ästhetischen Merkmalen nur bedingt möglich und kann daher von dieser Arbeit nicht geleistet werden. Wohl aber wird auf die Besonderheiten und Auffälligkeiten des untersuchten Dramas eingegangen, augenscheinliche Parallelen werden aufgezeigt. Somit wird ein Beitrag zu ästhetischen Merkmalen geliefert, der als Basis für vergleichende Untersuchungen verwendet werden kann.

Die prinzipielle Verweigerung einer Einordnung, wie sie einerseits durch die Umstände gegeben, gleichzeitig von Autorinnen wie Borja Ortiz de Gondra gefordert werden, führen zu einem günstigen Nebeneffekt: Der Sichtbarmachung der Differenz innerhalb der Einheit.

²¹² Rössler 1992: S. 16.

V. VOM METATHEATER ZUM METATHEATERTEXT *LA LLAMADA DE LAUREN*

1. PRÄSENZ UND STELLENWERT DES THEATERTEXTES *LA LLAMADA DE LAUREN*

1.1. BESCHREIBUNG DES THEATERTEXTES *LA LLAMADA DE LAUREN*

Das junge Ehepaar Pedro und Rosa feiert seinen dritten Hochzeitstag, der in die Zeit des Karnevals fällt. Pedro hat sich zur Feier des Tages als Lauren Bacall verkleidet und überrascht seine Frau Rosa mit einem Humphrey-Bogart-Anzug. Nachdem er ihr beim Anziehen geholfen hat, überreicht er ihr als krönenden Abschluss der Verwandlungszereemonie ein Geschenk. Als Rosa plötzlich einen Plastikdildo in Händen hält, spitzt sich die Lage zu und die Krise, die das Ehepaar schon längere Zeit durchlebt, wird sichtbar. Die beiden etablieren ein Rollenspiel, indem Rosa – als Humphrey Bogart alias Carlos – Pedro – als Lauren Bacall alias Azucena – verführen soll. Doch das Spiel eskaliert durch Pedros Wunsch, von Rosa mit dem Plastikdildo penetriert zu werden. Rosa verlässt die Wohnung, um nach kurzer Zeit zurückzukehren und die Lage aufzuklären. Doch auch das soll nicht richtig gelingen, denn Rosa weigert sich, Pedros Problemlage nachzuvollziehen. Nach einem letzten Aufwallen der Gefühle gibt Pedro auf. Er zieht seine Alltagskleider an und bittet Rosa, den Vorfall – der aus einer dummen Laune heraus entstanden sei – zu vergessen und Rosa geht – mit Kopfschmerzen – zu Bett. Kaum ist das Licht ausgegangen, sammelt Pedro Kleider und Schminkutensilien auf und eilt zur Tür. Rosa erwacht und Pedro erstarrt. Doch sie korrigiert nur seinen verwischten Lippenstift und wünscht ihm einen schönen Karneval. Nachdem Pedro das Appartement verlassen hat, setzt Rosa ihre Rolle als Humphrey Bogart fort, bis ihr das Lächeln im Gesicht gefriert und die Bühne langsam dunkel wird.

1.2. FORM UND AUFBAU

Der hier vorliegende Einakter von Pedrero ist an der Textoberfläche nicht unterteilt. Klassische formale Einheiten wie Aufzüge, Szenen oder Akte fehlen gänzlich. Wohl aber lässt sich eine den Text segmentierende Struktur ausfindig machen. Diese Arbeit bezieht sich im Folgenden auf die Begrifflichkeiten von Gerda Poschmann, welche die bisher gebräuchlichen Bezeichnungen von Figur, Haupt- und Nebentext zwar nicht auflöst, aber

auf ihre Wirkungsfunktion hin erweitert. Somit entwickelt sie die Konzepte der Textträger an Stelle der Figuren und Sprech- und Zusatztext an Stelle von Haupt- und Nebentext. Auch die spätere Analyse in Kapitel IV greift auf Poschmanns Überlegungen zurück, auf die an dieser Stelle nur verwiesen werden kann.²¹³

Um innerhalb dieser Arbeit Textstellen belegen und zitieren zu können, wurden die Wortwechsel innerhalb des Sprechtextes, beziehungsweise jene Sätze²¹⁴, die innerhalb des Zusatztextes Handlungsmomente schildern, gezählt und nummeriert. Insgesamt können 320 solcher syntaktischen Einheiten ausgemacht werden. Weiters wurde nach inhaltlichen Sinn- und Wendepunkten innerhalb des Theatertextes unterteilt, sowie die graphische Anordnung des Textmaterials berücksichtigt. Um besagte Abschnitte kenntlich zu machen, wurden diese mit I/A, II, III, IV, V/B bezeichnet. Im Folgenden soll veranschaulicht werden, aus welchen Überlegungen diese Segmentierung hervorgeht.

Der Theatertext ist prinzipiell in Zusatz- und Sprechtext aufgeteilt, wobei beide jeweils eine zusätzliche Qualität aufweisen. Ersterer enthält neben den rein beschreibenden Regieanweisungen²¹⁵, die sowohl im Zusatz- als auch Sprechtext enthalten sind, einen verhältnismäßig großen Anteil an nonverbalen, performativen Handlungsmomenten am Beginn und am Ende des Theatertextes. Zweiterer beinhaltet das bereits erwähnte Rollenspiel auf einer eingeschobenen Metaebene im binnenfiktionalen Kommunikationssystem. Während im performativen Zusatztext immer nur ein Textträger allein auf der Bühne ist, interagieren Rosa und Pedro dialogisch innerhalb des Sprechtextes. Bereits ein Blick auf das graphische Schriftbild lässt eine durchdachte Struktur, eine Komposition, deutlich werden:

Sowohl das Zusatztextsegment am Anfang als auch am Ende des Theatertextes ist in Kursivschrift gehalten. Der somit entstehende Mittelteil weist ein – für den Sprechtext reguläres – Schriftbild in recete auf. Die rein graphische Anordnung zeigt also folgende

²¹³ Obwohl in den folgenden Kapiteln noch spezifischer darauf eingegangen wird, soll hier kurz ausgeholt werden. Das Hauptkriterium dieser neuen Überlegungen sind der gleichberechtigte Status von Sprech- und Nebentext, sowie die Prämisse, dass der Theatertext selbst nicht unbedingt eine Aussage verfolgt, sondern seine Komponenten, wie unter anderem die Textträger, bestimmte Funktionen zuteilt. Ihre Aufgabe ist demnach nicht sich über Text darzustellen, sondern diesen zu transportieren. Sie werden somit selbst zum poetischen Zeichen, indem sie für das äußere Kommunikationssystem konzipiert werden. Vgl.: Poschmann 1997: S. 297ff.

²¹⁴ Aus linguistischer Sicht ist der Begriff *Satz* nicht unproblematisch. Von den unterschiedlichen philosophischen, logischen, kommunikationswissenschaftlichen, psychologischen sowie rhythmischen Definitionen, wurde in der Analyse die strukturalistische Definition von Leonhard Bloomfield verwendet: „Der Satz ist eine unabhängige sprachliche Form, die durch keine syntaktische Beziehung in eine größere sprachliche Form eingebettet ist.“ Bloomfield 1967: S. 170. zitiert nach Pelz 2001: S. 148.

²¹⁵ Dies bezieht sich auf die reinen Beschreibungen von Bühne, Requisite und emotionalen Zuständen der Textträger.

Struktur: *kursiv* – recete – *kursiv*. Die beiden Zusatztextteile beinhalten keine verbalen Äußerungen, sondern neben beschreibenden Regieanweisungen jeweils zwölf performative Handlungsmomente der Textträger Rosa und Pedro. Um diese Qualität zu kennzeichnen, werden sie mit „A“ beziehungsweise „B“ spezifiziert.

Der von den beiden Segmenten I/A und V/B umschlossene Sprechtext beinhaltet das eingeschobene Rollenspiel und nimmt erneut eine Unterteilung vor. Er etabliert eine übergeordnete Metaebene, die sich mittig im Sprechtext positioniert. Somit ergibt sich die Bezeichnung II, III, IV, wobei III das Metaspiel kennzeichnet. Während I/A und V/B als Zusatztextsegmente dieselbe funktionale Qualität der nonverbalen, performativen Handlung aufweisen, unterscheidet sich das Metaspiel durch seinen selbstreferentiellen Charakter vom restlichen verbalen Sprechtext. Daher kann das gesamte Textmaterial – unter Berücksichtigung der funktionalen Qualitäten – wie oben aufgeschlüsselt werden:

I/A – II – III – IV – V/B

Interessant scheint diese Aufteilung, da sie eine auffallende Symmetrie in sich birgt, die sich anhand der Anzahl der Wortwechsel und Sätzen verdeutlichen lässt: Auf der ersten Ebene, dem graphischen Schriftbild, umsäumen zwei Zusatztextteile den mittleren Sprechtext. Auf der zweiten, nämlich verbalen Ebene, umschließen zwei Sprechtextteile das Metaspiel. Und auch die inhaltliche Organisation der Sinn- und Wendepunkte ergibt ein ähnliches Bild: Während in I/A und V/B die performativen Handlungsmomente ein Verhältnis von 12:12 ergaben, weisen sowohl II als auch IV jeweils sechs Teilsequenzen auf,²¹⁶ die gemeinsam das Metaspiel von neun Teilsequenzen einrahmen. Diese ergeben sich aus Brüchen und Semibrüchen²¹⁷, die das fiktive Metaspiel immer wieder stören. Sein Ende findet das Metaspiel mit dem Abgang Rosas, der damit eine weitere Besonderheit einleitet: Für einen kurzen Moment bleibt Pedro allein auf der Bühne. Im Unterschied zur Zusatztextsequenz I/A, in der er ebenfalls ohne Gegenüber agiert, enthält diese Passage zusätzlichen Sprechtext. Die wenigen Worte Pedros sind von zwei Zusatztextstellen umrahmt. Es wird die einzige Stelle eines Solo-Sprechakts bleiben und muss besonders berücksichtigt werden.

Nach dieser Aufschlüsselung ergibt sich ein völlig neues Bild der Textstruktur. Statt nach einem linearen Aufbau mit Anfang und Ende zu suchen, scheinen sowohl die symme-

²¹⁶ Während beispielsweise die Wortwechsel 1–18 die Verkleidung Pedros thematisieren, konzentriert sich der Wortwechsel 19–24 auf das gemeinsame Erinnern des Ehepaars an ihre Hochzeitsreise.

²¹⁷ Unter Semibruch versteht sich hier ein *unsauberer* Übergang zwischen dem binnenfiktionalen Spiel und dem auf der Metaebene. Eine genaue Untersuchung wird im Analyseteil des Kapitels VI unternommen.

trischen Verhältnisse der Sinn- und Wendepunkte innerhalb der Teilsequenzen als auch die gedoppelte Dreiteilung von graphischem und funktionalem Textbild auf etwas hinzuweisen: eine Spiegelform. Pedros Satz, allein auf der Bühne, unterscheidet sich qualitativ von sämtlichen anderen bereits gezeigten Teilen und wird als Achse gesetzt. Wie von der Spitze einer Pyramide – deren Grundform das gleichschenklige Dreieck bildet – teilt sich das Textmaterial zu gleichen Teilen in immer größer werdenden Segmenten. Zuerst auf der innersten Metaebene 4:4, dann folgt der binnenfiktionale Sprechtext 6:6 und dieser erweitert sich mit den nonverbalen, performativen Handlungselementen des Zusatztextes 12:12.

Die Besonderheit Pedros Solo-Sprechakts zeigt sich auch in ihrem graphischen Aspekt, indem sie die bereits gezeigt Grundstruktur des Textbildes im Kleinen wiederholt:

kursiv – recete – kursiv

Als Spiegelachse gesehen, nimmt sie somit nicht nur qualitativ, sondern auch graphisch eine Sonderposition ein, weshalb sich folgendes Textbild ergibt:

kursiv – recete//recete – kursiv

Somit bildet das graphische Textbild die äußerste Spiegelung auf der Makroebene, die ihr Bild im Innersten des Theatertextes wiederholt, es somit in sich selbst widerspiegelt. Auf diese formale Figur der *Mise en abyme*, als Sonderform der Metalepse, wird in den weiteren Kapiteln eingegangen.²¹⁸

1.3. VERÖFFENTLICHUNGEN UND ÜBERSETZUNGEN DES THEATERTEXTES

Der 1985 – als erweiterte Version²¹⁹ in Valladolid – veröffentlichte Theatertext *La llamada de Lauren* stellt das Erstlingswerk von Paloma Pedrero dar, mit dem sie ein Jahr zuvor den zweiten Platz bei dem DramatikerInnen-Wettbewerb *Valladolid Teatro Breve* errungen hatte. 1987 erschien in zweiter Auflage eine weitere Ausgabe des Stücks in Madrid, im bekannten Theaterverlag *Biblioteca Antonio Machado*. Sie enthält bereits das Vorwort *Palabras con el lector*, welches auch in der für diese Arbeit verwendete Ausgabe von 1999 im Verlag *Catedra-Letras Hispánicas* dem Stück vorangestellt ist.²²⁰

²¹⁸ Der Unterpunkt 2.3.2 des Analysekapitels VI widmet sich gesondert der formalen, figuralen und kontextuellen Spiegelfigur der Metalepse.

²¹⁹ Zatlin 1990: S. 7. Aber auch "Paloma Pedrero" IN: *escritoras.com*: 2003.

<http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=923788963>. (Zugriff: 10. 08. 2010) Beide Quellen erwähnen nicht, wodurch sich die erweiterte Form von einer originalen unterscheidet.

²²⁰ Das Vorwort ist dem Autor Fermín Cabal – dem ehemaligen Lebensgefährten Pedreros – gewidmet. In einem fiktiven Dialog zwischen den Buchstaben y. und t. – die höchstwahrscheinlich für die spanischen Personalpronomina Ich (yo) und Du (tu) stehen, sind bei genauer Betrachtung schon sämtliche Hinweise, wie

Neben den Ausgaben in spanischer Sprache folgten Übersetzungen ins Französische, ins Deutsche und ins Englische, die allerdings nur teilweise veröffentlicht wurden. 1989 erschien die französische Übersetzung *L'Appel de Lauren* von André Camp, die in der Theaterzeitschrift *L'avant Scène Théâtre* abgedruckt wurde. Die deutsche und englische Ausführung wurde jeweils in einer Anthologie zum zeitgenössischen spanischen Theater veröffentlicht. 1997 erschien die deutsche Version *Laurens Ruf* – die Rafael de Vega bereits 1993 für einen Theaterverlag übersetzt hatte – in Band II des von Wilfried Floeck herausgegebenen Werks *Spanisches Gegenwartstheater*. 1998 wurde die von Patricia O'Connor übersetzte englische Fassung *The call of Lauren* in der bilingualen Ausgabe *Mujeres sobre mujeres. One act spanish Plays* eingereiht und 2000 noch einmal in *Modern women playwrights of Europe* veröffentlicht.²²¹

1.4. AUFFÜHRUNGS- UND REZEPTIONSDATEN

Die Uraufführungen von *La llamada de Lauren* fanden am 5. November 1985 in Madrid und kurioserweise einen Tag später, also am 6. November zeitgleich zur Produktion in Valladolid statt. Die Vorführung in der Peripherie erfolgte durch die *Compañía Teatro Estable* am Teatro Zorrilla in Valladolid unter der Regie von Antonio Quintana.²²² Die Produktion in Madrid im *Centro Cultural de la Villa* dauerte eine Spielzeit von einem Monat. Regie führte Alberto Weimar, Paloma Pedreros ehemaliger Dozent, während sie selbst die Figur der Rosa interpretierte.²²³ Weitere Aufführungen folgten 1990 in Frankreich in *La Cartoucherie* in Paris, sowie in Portugal und in Chile. 1995 und 1996 erneut in Spanien und 1997 unter dem Titel *Longing to be Lauren* brachte Chris Mack Pedreros Stück in den USA auf die Bühnen des *Pace Theatre* in New York.²²⁴

La llamada de Lauren zu lesen sei, vorhanden. Leise und subtil spricht sie von Phantasien, Erotik, dem Spiel, vor allem aber vom individuellen Blickwinkel auf die Dinge, „der Philosophie des Einzelnen“ und der Macht der Zeit, die den Blick auf dieselben für immer verändern kann. In Anbetracht der Tatsache, dass dieses Vorwort, dieser Leseschlüssel bereits 1987 dem Stück vorangestellt wird, mutet es eigenartig an, dass es in keiner Sekundärliteratur näher erwähnt, oder aber zur Interpretation herangezogen wird. Vgl.: Pedrero, Paloma: „Palabras con el lector“ IN: Serrano 2007: S. 79–80.

²²¹ Vgl.: Sanchez 2005: S. 461. Die angegebenen Daten für die letzte Übersetzung von O'Connor weichen bei Sanchez ab. Einmal wird die Jahreszahl 2000, einmal 2001 angegeben. Eine englische Übersetzung liegt auch von Nancy L. Rogers und Lee A. Knauerhaze vor, allerdings gibt beispielsweise Sanchez dazu keine Jahreszahl an. Auf der offiziellen Homepage der Asociación de Autores fehlt diese Angabe gänzlich, auf Pedreros privater Facebookseite wird die Quelle ebenso ohne Jahreszahl angegeben. Die Internetrecherche konnte eine Katalogisierung innerhalb des Kopierschutzes ausmachen und somit das Erscheinungsdatum der Übersetzung auf die Jahreszahl 1989 festlegen.

²²² Sanchez 2005: S. 403.

²²³ Serrano 2007: S. 25., bzw. Hormigón 2000: S. 690. Ebenso Zatlin 1990: S. 7. Die Interpretation des *Pedro* wurde von Jesús Ruymán übernommen.

²²⁴ Vgl.: Sanchez 2005: S. 403.

Ab der Jahrtausendwende ist das Interesse an Pedrero generell, vor allem aber an ihrem Debutstück gestiegen. Im Jänner 2002 wurde *La llamada de Lauren* in Madrid, im *Sala de la Cuarta Pared* unter der Regie von Aitana Galán erneut aufgeführt. Im September folgte eine Inszenierung in Alicante im selben Jahr, sowie 2003 in Valladolid. Im Mai 2003 fand erneut unter der Regie von Galán im *Sala de ensayo 100* eine Inszenierung statt. Die jüngsten Bühnenrealisierungen, die ausfindig gemacht werden konnten, konnten über die Internetrecherche – als Ergänzung zu Sánchez Untersuchung von 2005 – gefunden werden. Am 29. Juli 2009 erfolgte die Premiere des Ensembles des *Teatro Raspeig* in Alicante. Die jüngste Inszenierung wurde als Produktion der Theatertruppe *Grupo Cruder* am 18. 04. 2010 im *Centro Cultural Antonio Machado* in Madrid auf die Bühne gebracht.²²⁵

La llamada de Lauren gilt – nach dem Quellenstand von Sánchez und Hormingón – somit als das meistaufgeführte Stück Paloma Pedreros auf der iberischen Halbinsel.²²⁶

1.5. REAKTIONEN UND DISKREPANZEN

Die Haltung gegenüber *La llamada de Lauren* hat sich seit 1985 über die Jahrtausendwende wesentlich geändert. Galt der Theatertext kurz nach seiner Premiere noch als langweilig und unnötig, obszön und gewalttätig,²²⁷ so wurde er 2003 in der bekannten Tageszeitung *El Mundo* in hohen Tönen gelobt:

²²⁵ Vgl. hierzu die verlinkten Videos, die im Anhang angefügt sind. Eine Aufführungsanalyse ist nicht Teil dieser Arbeit, trotzdem dient das Material zur Veranschaulichung. Während das *Teatro Raspeig* eine Boulevardkomödie inszeniert, orientiert sich *Grupo Crudo* am realistischen Bühnenstil, den der Theatertext vorgibt. Interessante Einblicke vermitteln auch die Kurzausschnitte auf der Webseite des *Ministerio de Educación y Cultura*. Vgl.: „Autor, Autor“. R.: Rafael Herreros. Spanien, TVE: 1992. Dort finden sich in einem Ausschnitt eines Fernsehbeitrages: Stellungnahmen von Paloma Pedrero, sie werden mit dem Plakat der Aufführung von *La llamada de Lauren* 1985 in Valladolid gezeigt, sowie mit Fotografien der Aufführung. Die Ästhetik dieser Inszenierung dürfte, so vermitteln es die Bilder, dem Film Noir nachempfunden sein: Helles Seitenlicht wirft lange Schatten, etc. Vgl.: Videolink im Anhang.

²²⁶ Eine Sonderstellung nimmt der Zyklus *Noches de amor efímero* (*A night divided*, engl. Übers. Phyllis Zatlin 1994, *Nuits d'amour éphémère*, franz. Übers. Mial Casals und José Agost) ein. Darunter werden im Allgemeinen sechs Kurzdramen Pedreros zusammengefasst, die aber nicht immer in dieser Kombination aufgeführt werden. In der Zeit zwischen 1987 und 2001 sind folgende Stücke entstanden: 1987/89 *Esta noche en el parque*, *La noche dividida* und *Solos esta noche*, 1992 *De la noche alba*, 1995 *La noche que ilumina*, 1998 *La noche del deseo y la muerte* (durchgesehen und verändert 2001 unter dem Titel *Los ojos de la noche*, unveröffentlicht). In unterschiedlichen Zusammensetzungen wurde dieser Zyklus sieben Mal in Spanien und vier Mal im Ausland (USA, Frankreich, Tschechien und Italien) aufgeführt. Zusätzlich kommen zwei szenische Lesungen 2001 (Málaga) und 2002 (Santander) in Spanien. Rechnet man nur die Aufführungen innerhalb Spaniens, bleibt *Noches de amor efímero* hinter *La llamada de Lauren* zurück. Im Ausland allerdings wurde *Noches de amor efímero* einmal mehr aufgeführt. Szenische Lesungen gab es von *La llamada de Lauren* laut Quellen keine. Durch die unterschiedlichen Kombinationen der sechs Kurzdramen allerdings kann ein direkter Vergleich nicht vorgenommen werden, da im Grunde jedes einzelne für sich gerechnet werden kann und muss. Zu einer genauen Auflistung der Spieldaten vgl.: Sanchez 2005: S. 401–429. Sowie Hormingón 2000: S. 690–713.

²²⁷ Alvaro 1986: S. 216. Zitiert nach Duno Guerrero 1998: S. 228.

„Ein unentbehrlicher Text, unter den Besten, die die spanische Dramatik in den letzten Jahren hervorgebracht hat [...]“²²⁸

Noch deutlicher wird die positive Haltung, in einer Stellungnahme von Robert Muro, der am 9. 1. 2002 die Aufführung im *Sala de Cuarto Pared* produzierte:

„[...] es ist wichtig, Texte erneut zu inszenieren, die wie dieser zu einer Universalität gelangt sind, indem sie in sämtlichen Ländern und durch sämtliche Kompanien aufgeführt wurden und sich in ihrer vollen Verantwortung erneut mit neuem Publikum konfrontieren wollen. Nur auf diese Weise werden zeitgenössische Texte zu Klassischen. Aber es gibt auch einen weiteren Grund: Ich habe dieses Stück in vielen Ländern aufgeführt gesehen, in vielen verschiedenen Sprachen und dennoch hatte ich nie die Möglichkeit, die erste Version zu sehen, daher nehme ich die Herausforderung an, es erneut auf den Spielplan zu stellen.“²²⁹

Trotz des offensichtlich gesteigerten Interesses an Paloma Pedreros Texten lässt sich dennoch eine gewisse Unstimmigkeit feststellen: Pedrero gilt einerseits als eine der wichtigsten und innovativsten Dramatikerinnen des zeitgenössischen Theaters in Spanien, keines ihrer Stücke wurde allerdings öfter als acht Mal auf der Iberischen Halbinsel aufgeführt.²³⁰ Pedrero selbst betont in mehreren Interviews die Tatsache, dass bisher noch nie eine Dramatikerin im Madrider Nationaltheater *Teatro María Guerrero* inszeniert wurde.²³¹

2. PHÄNOMENE DER LITERARISCHEN SELBSTBEZÜGLICHKEIT

2.1. DIE METAISIERUNG

Das Präfix *meta* ist eine Ableitung vom Griechischen *metá*, welches soviel wie *inmitten*, *zwischen* sowie *hinter*, *nach*, *über* bedeutet. In den unterschiedlichsten Wissenschaften werden mit der Vorsilbe *meta* sowohl medienspezifische Phänomene, aber auch darüber hinausgehende, ästhetische Konzepte bezeichnet, wobei der kleinste gemeinsame Nenner für das Theater wohl mit dem – ebenfalls unterschiedlich definierten Begriff *Selbstreflexivität* – beschrieben werden kann:

„Meta-Theater [...], auch Metatheater, Metadrama [...] meint alle Formen und Verfahren dramatischer und theatraler, d.h. den dramatischen Text und die szenische Realisierung betreffend, Selbstbewusstheit, Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Die Begriffe M.-Th und Metadrama werden – trotz des unterscheidenden Bezugs auf den geschriebenen Damentext einerseits und das theatrale Spiel andererseits – zumeist synonym verwendet.“²³²

²²⁸ Enríquez, Salvador: „La llamada de Lauren“, IN: *Revista mensual del Taller de Artes Escénicas*. N°9/2002. <http://www.tallerartescenicass.com/taeinforma/0102.htm> (Zugriff 14.08. 2010)

²²⁹ Roberto Muro zitiert nach ebd.

²³⁰ *La llamada de Lauren* wurde erst 10 Jahre nach der Premiere innerhalb Spaniens wiederaufgeführt, danach folgte eine Inszenierung 2002 und zwei Inszenierungen 2003. Vgl.: Sanchez 2005: S. 401–429.

²³¹ Vgl.: ebd. S. 54. Sowie Paloma Pedrero in einem Interview. Vgl.: Serrano 2005.

²³² Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: 2005. S. 199.

Um diese Verfahren und Formen – Phänomen des Metatheaters, des Metadramas, der Metafiktion im Theater(text) – zusammenfassen zu können, die wissenschaftliche Verwirrung aber nicht weiter zu treiben, ist es notwendig, sich im Folgenden auf die künstlerische Selbstreflexivität zu beschränken:

„Einen sinnvollen Ansatzpunkt für eine systematische [...] Bestandsaufnahme der Vielfalt gattungs- und medienspezifischer Formen der Selbstreflexivität bieten relativ neue Begriffsschöpfungen [...] die im Folgenden unter dem Oberbegriff ‚Metaisierung‘ subsumiert werden“²³³

Im Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie wird *Metaisierung*, ein Begriff der von nun an in seiner Definition übernommen werden soll, beschrieben als:

„transgenerisches und transmediales Verfahren der Selbstreferenz bzw. Rückbezüglichkeit, mit dem ein semiotisches System (ein Werk, eine Gattung oder ein Medium) über die eigene Fiktionalität und/oder Medialität im Sinne von Erfundenheit oder Künstlichkeit, Gemachtheit reflektiert.“²³⁴

Um transgenerisch oder transmedial zu verfahren, setzt das Verfahren der Metaisierung Grenzen eines Mediums, einer Gattung oder eines künstlerischen Produkts voraus, um innerhalb dieser Grenzen weitere Ebenen zu positionieren, von welchen aus es dann seine Reflexionen anstellen kann.²³⁵ Die damit sichtbar gemachten Grenzen können – je nach Bezugssystem – auf die Fiktion, die Gemachtheit oder Unzulänglichkeit bisheriger Repräsentationssysteme aufmerksam machen und markieren „die Grenze zwischen Lebenswelt und [...] Wirklichkeit einerseits und Fiktion, Illusion andererseits.“²³⁶ Die Metaisierung im Drama ist eng gefasst und soll später präzisiert werden. Um an dieser Stelle eine Vorstellung des Phänomens möglich zu machen, sei auf eine der „traditionsreichen *Großformen*“²³⁷, das Spiel im Spiel verwiesen:

²³³ Hauthal/Nadj/Nünning/Peters, Janine/Julijana/Ansgar/Henning: „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotenziale und Forschungsdesiderate“ IN:

Hauthal/Nadj/Nünning/u.a., Janine/Julijana/Ansgar/u.a. (Hrsg.): „Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen“ Berlin/New York, de Gruyter: 2007. (=spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien 12). S. 1–22. S. 2. Die Verfasser setzen diesen Begriff in der Analogie zu Alfred Tarskis Konzept der Metasprache.

²³⁴ Nünning, Ansgar (Hg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe“ 3., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/u.a.: Metzler, 2004. S. 489.

²³⁵ Kommt es zu einer verhäuftten Grenzüberschreitung dieser Ebenen, dann handelt es sich um eine Sonderform der Metaisierung, nämlich der Metalepse. Der Begriff der Metalepse kennt unterschiedliche, aber zusammenhängende Verwendungen. Die älteste Verwendung stammt aus der Gerichtslehre der Rhetorik, die nächste stammt ebenfalls aus der Rhetorik, bezeichnet aber als Trope oder Sinnfigur die Form der uneigentlichen Rede. Die hier gemeinte Bezeichnung stammt aus der Erzähltheorie, geht zurück auf Gérard Genette und bezeichnet einen „narrativen Kurzschluss“, die Grenzüberschreitung zweier oder mehrerer Ebenen innerhalb eines Mediums. Vgl.: Mahne, Nicole: „Transmediale Erzähltheorie: eine Einführung“ Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2007. S. 32. Im Unterschied zu Kap. II, in der diese Form mit Butler als philosophische Figur gedacht wird – nämlich der Umkehr – definiert sich die ästhetische Metalepse aufbauend auf Gérard Genette, später bei Wolf als *narrativer Kurzschluss*. Vgl.: Wolf, Werner: „Metalepse“ IN: Nünning: 2004, S. 431.

²³⁶ Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2005. S. 200.

²³⁷ Ebd. Auch das Metzler Theaterlexikon trennt nicht genau zwischen metatheatralen und metadramatischen Phänomenen und fasst unter dem Begriff Metatheater besagte Großformen wie das *Theater im Theater* beziehungsweise das *Spiel im Spiel* zusammen. Die vorgeschlagene Unterscheidung in implizites oder

„Dabei wird einer primären Spielebene, deren ontologischer Status durch Fiktionalität dramatischer Präsentation gekennzeichnet ist, eine zweite Spielebene eingelagert, die ein zusätzliches Fiktionsmoment in sich birgt.“²³⁸

Basierend auf den Forschungen des Literaturwissenschaftlers Werner Wolf soll mit dem Überbegriff der Metaisierung der Versuch einer Systematisierung und einer „Überwindung der Begriffsanarchie“²³⁹ der selbstreflexiven Phänomene angestellt werden, einem Modell dem auch Janine Hauthal folgt, um das „terminologische Dickicht“²⁴⁰ im Bereich Metatheater zu überwinden. Da Hauthals Studie die aktuellste im Bezug auf das Metatheater bildet, soll vorab ein chronologischer Überblick der wichtigsten Studien zu diesem Phänomen gegeben werden, bevor auf ihre Thesen näher eingegangen wird.

2.2. DIE FORSCHUNGS-LAGE ZUR METAISIERUNG THEATRALER PROZESSE

2.2.1. METATHEATER VS. METADRAMA IM REPRÄSENTATIONSMODELL

Die beiden Begriffe Metatheater und Metadrama finden ihren Einzug in die wissenschaftliche Terminologie Anfang der sechziger Jahre mit der Begriffsbildung „Metatheatre“²⁴¹ in Lionel Abels Essaysammlung beziehungsweise acht Jahre später mit James L. Calderwoods Studie zum *Shakespearean Metadrama*²⁴². Von diesem Zeitpunkt an werden sie teilweise synonym gebraucht, teilweise sehr unterschiedlich definiert,²⁴³ vor allem aber vorwiegend in wenigen Einzelstudien abgehandelt, welche noch „keinen Ansatz mit einer überzeugenden historischen Perspektive entwickelt“²⁴⁴ haben und daher keine

explizites Metatheater trifft nicht die Problematik des Phänomens und wird daher nicht weiter betrachtet. Vgl.: ebd. S. 199–201.

²³⁸ Pfister, Manfred: „Das Drama. Theorie und Analyse“ 11. Aufl. München: Fink, 2001. (= UTB 580) S. 294.

²³⁹ Klaus W. Hempfer zitiert nach Hauthal/Nadj/Nünning/Peters 2007: S. 15.

²⁴⁰ Wolf, Werner: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“ IN: Hauthal/Nadj/Nünning/u.a. 2007: S. 25–64. S. 29. Die Verfasser nennen Autoreflexivität, Selbstreflexion, Selbstreferenz, Selbstreferentialität, literarische Rekursivität, Selbstreflexivität, Rückbezüglichkeit sowie Potenzialisierung als Bezeichnungen des Phänomens, welche aber sowohl unterschiedliche Studienswerpunkte haben, als auch unterschiedlichen Funktionen und Definitionen folgen uns so eine Systematisierung des Phänomens an sich deutlich erschweren. Vgl.: ebd. S. 1.

²⁴¹ Abel, Lionel: „Metatheatre: a new view of dramatic form“ New York: Hill & Wang, 1963. Hornby merkt hier an, dass diese Studie eine relativ unzusammenhängende Essaysammlung darstelle, von der nur etwa die Hälfte das Metatheater behandle und dieses nirgends klar definiere. Vgl.: Hornby, Richard: „Drama, Metadrama and Perception“ Lewisburg/New York/Toronto: Buckwell University Press, 1986. S. 31.

²⁴² Calderwood, James L.: *Shakespearean Metadrama: The argument of the play in 'Titus Andronicus', 'Love's Labour's Lost', 'Romeo and Juliet', 'A Midsummer Night's Dream' and 'Richard II'*“ Minneapolis: Minnesota Archive Editions, 1971.

²⁴³ Vgl.: Hauthal, Janine: „Medienspezifische und kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzung in Sarah Kanes *4.48 Psychosis*“ IN: Hauthal/ Nadj/Nünning/Peters 2007: S. 92–126. S. 92.

²⁴⁴ Hauthal/Nadj/Nünning/Peters 2007: S. 17.

wissenschaftlichen Vergleiche zulassen, „die historische und kulturelle Funktionen“²⁴⁵ untersuchen. Diese Lücken im Forschungsbereich werden in den meisten Studien zum Thema Metatheater/Metadrama festgestellt, indem – zum Zeitpunkt der ausgehenden Forschung – keine einschlägigen Untersuchungen zum Gegenstand selbst existierten. So meint Vieweg-Marks in der Einleitung zu ihrer Studie „Metadrama und englisches Gegenwartsdrama“²⁴⁶, welche „die interessanteste und gründlichste Arbeit zu diesem Phänomen“²⁴⁷ beziehungsweise den „im deutschen Sprachraum bislang einflussreichsten Beitrag zum Metadrama“²⁴⁸ darstellt:

„Die [...] Stücke, die sich in selbstreflexiver Weise mit der eigenen Kunstform befassen und im Extremfall die Form zum Inhalt erheben, sind dann Dramen über das Drama, nämlich Metadramen. [...] Doch eine umfassende, systematische Darstellung des komplexen Spiel im Spiel und Metadrama im englischen Gegenwartsdrama, die auch theoretische und historische Aspekte berücksichtigt, fehlt bislang.“²⁴⁹

Auch Birgit Brüster, welche das vorgeschlagene Modell von Vieweg-Marks reduziert, um damit ein „besseres Analysekonzept“ für das deutsche Metadrama zu erstellen,²⁵⁰ meint:

„Metadramatische Techniken finden sich in unterschiedlichsten Ausprägungen – wobei Selbstreflexivität, das heißt in diesem Fall dramatischer oder theatraler Autothematismus, als gemeinsames Merkmal aller Texte betrachtet werden kann. [...] Die Forschungsliteratur zum Thema ist begrenzt.“²⁵¹

Beide stellen ihrer Arbeit einen chronologischen Studienspiegel voran, indem sie die Entwicklung des Begriffs innerhalb der Forschungsliteratur nachziehen.²⁵² Beide definieren *Metadrama* beziehungsweise *metadramatisch* über den Aspekt der Selbstreflexivität, wobei sich Vieweg-Marks nur auf das Drama bezieht, wohingegen

²⁴⁵ Ebd. In der Studie wird darauf hingewiesen, „dass einzelne metaisierende Darstellungsverfahren [...] zwar gattungs- und medienübergreifend auftreten, ihr Funktionspotenzial aber erst unter Berücksichtigung der jeweiligen historischen Voraussetzung und Kontexte sowie gattungs- und medienspezifischen Besonderheiten beschreibbar wird.“ Vgl.: Ebd. S. 6.

²⁴⁶ Vieweg-Marks, Karin: „Metadrama und englisches Gegenwartsdrama“ Hrsg. v. Heinrich F. Plett. (=Literarische Studien, Bd. 1). Frankfurt a. M./Bern/New York/u.a.: Peter Lang, 1989.

²⁴⁷ Brüster, Birgit: „Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre“ Frankfurt a. M./Berlin/Bern/u.a.: Peter Lang, 1993. (=Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1419). S. 23.

²⁴⁸ Hauthal 2007: S. 92. Hauthal weist auch darauf hin, dass der Eintrag *Metadrama* in deutschen Lexika auf Vieweg-Marks Studie zurückgeht. Vgl.: Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat: 2005. S. 201.

²⁴⁹ Vieweg-Marks 1989: S. 3.

²⁵⁰ Brüster 1993: S. 29.

²⁵¹ Ebd. S.12. Brüster führt die Arbeit von Manfred Schmeling an, der in seiner Studie den Versuch unternimmt, eine Funktionsanalyse aufzustellen, die er an gesellschaftlichen Tendenzen festmacht. Demnach unterscheidet er sechs Relationstypen, die kontextuell eine Funktionsverschiebung im Metatheater zur Folge haben. Als Beispiel sei hier die Renaissance und der Barock angeführt, indem das Theater folgende Oppositionsbegriffe in Relation zueinander stellt: Natur vs. Welt, Gott vs. Welt, Gesellschaft vs. Staat. Vgl.: Schmeling, Manfred: „Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik“ Rheinfeld: Schäuble, 1977. S. 22.

²⁵² Diese Arbeit behandelt das Metatheater als Teilaspekt, als ästhetischen Kunstgriff, weshalb an dieser Stelle auf einen solchen Forschungsüberblick verzichtet werden muss. Es sei allerdings verwiesen auf Vieweg-Marks 1989, sowie Brüster 1993 für den deutschsprachigen und Hornby 1986 für den englischsprachigen Raum. Vor allem die amerikanischen Studien zu Paloma Pedrero und dem Metatheater, als auch die spanischen Wissenschaftlerinnen orientieren sich an seinen Thesen.

Brüster bereits eine Unterteilung zwischen *dramatisch* und *theatral* vornimmt, ohne darauf allerdings näher einzugehen. Beide werden sowohl von Gerda Poschmann als auch von Janine Hauthal streng unter die Lupe genommen. Die von Vieweg-Marks vorgeschlagene Typologie sechs metadramatischer „Idealtypen“²⁵³ hält einer näheren Betrachtung nicht stand. Ihr wird vorgeworfen, ein mangelndes „Bewusstsein für die mediale Spezifik metadramatischer Bezüge“ an den Tag zu legen,²⁵⁴ indem sie dramatische und theatrale Phänomene und Funktionen nicht voneinander unterscheidet. Brüsters vereinfachte Fortführung der Typologie von Vieweg-Marks wird von Poschmann schlichtweg vernichtet:

„Der Darstellungsästhetik und dem Bild traditioneller, repräsentationaler Theatralität verhaftet [...], hat sie keine Augen für die in ihrem Resümee eingeforderte Neudefinition von Sinn und Subjekt, welche die Theatertexte doch implizit durch nicht-repräsentationale Spielarten von Theatralität liefern.“²⁵⁵

2.2.2. VORBOTEN DER FUNKTIONSMODELLE

Anders hingegen verhält es sich mit Richard Hornby, der sich bereits drei Jahre vor Vieweg-Marks im englischsprachigen Raum dem Phänomen des Metadramas widmet.²⁵⁶ Bereits der Titel seiner Studie – *Drama, Metadrama and Perception* – lässt die Verschiebung hin zu wirkungs- und wahrnehmungsästhetischen Prozessen erkennen. Seine Definition fällt dementsprechend weit aus:

„Briefly metadrama can be defined as drama about drama. It occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself. A playwright is constantly drawing on his knowledge of drama as a whole (and, ultimately, culture as a whole) as his ‘vocabulary’ or his ‘subject matter’. At the same time, his audience is always relating what it sees and hears to the play as a whole, and beyond that, to other plays it has already seen and heard, so that a dramatic work is always experienced at least secondarily as metadramatic.“²⁵⁷

Hornby erkennt die Verbindung des englischen Begriffs *drama* sowohl als Schriftgrundlage als auch als Aufführung und etabliert damit Poschmanns Überlegungen zum Theatertext und seinem innewohnenden theatralen Potenzial. Für Hornby ist das Verhältnis der poetischen Funktion von Wahrnehmungsprozessen sowohl in der theatralen Realisierung, als auch im theatralen Potenzial des Theatertextes von Bedeutung.²⁵⁸ Indem

²⁵³ Vieweg-Marks 1989: S. 18. Sie schlägt hierfür eine Typologie von sechs metadramatischen Formen vor: das thematische Metadrama, das fiktionale Metadrama, das episierende Metadrama, das diskursive Metadrama, das figurale Metadrama und das adaptive Metadrama.

²⁵⁴ Hauthal 2007: S. 95.

²⁵⁵ Poschmann 1997: S. 95.

²⁵⁶ Hornby 1986: S. 31. Er unterteilt in sechs Typen: *The play within the play, the ceremony within the play, role playing within the role, literary an real-life reference within the play, self-reference* und *drama and perception*.

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Ebd.: S. 179.

Hornby als erster der Studien auf die Beteiligung des Publikums am Bedeutungsprozess eingeht, kann von einem wirkungsästhetischen Standpunkt aus gesprochen werden:

„The playwright, as he composes his play, is unconcerned with external realities, and instead concentrates on the play as a self-contained entity; similarly the audience, as it watches the play, is primarily of it as a self-contained experience.“²⁵⁹

Diese wechselseitige Bezugnahme auf Realität und ihre ästhetische Verarbeitung sowie in Folge deren Ausstellung und autoreflexive Thematisierung im Kunstprodukt selbst weisen bereits auf die Notwendigkeit der Erweiterung des Begriffs Metadrama hin, welche in neueren Studien durch das Miteinbeziehen von Kognitionstheorien Folge geleistet wird. Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die innerhalb des Theatertextes implizite Wirkung auf den Rezipienten werden Theatertexte als „semiotische Anstalten“²⁶⁰ verstanden, indem die Bedeutungsrelation auf das Mitwirken der RezipientInnen ausgelagert wird.

Diese Unterschiede in der wissenschaftlichen Herangehensweise werfen jene Probleme auf, die eingangs erwähnt worden sind, nämlich eine Unmöglichkeit des Vergleichs innerhalb des wissenschaftlichen Feldes, da sowohl Fokussierung und somit auch Ergebnisse untereinander divergieren. Während sich ein Teil der Forschung auf die Erscheinungsformen des Metatheaters/Metadramas konzentriert – diese Richtung schlagen Vieweg-Marks und auf ihr aufbauend auch Brüster und auf eine gewisse Art und Weise auch Hornby ein – versuchen die WissenschaftlerInnen um Werner Wolf und Janine Hauthal eine Systematisierung für das Phänomen der Metaisierung zu finden, indem sie es von einem formal-strukturalistischen Ausgangspunkt in Hinblick auf den Poststrukturalismus von einer rein linguistisch vollzogenen Betrachtung des Phänomens zu einem erweiterten Konzept „auf Funktionsweise von Sprache schlechthin“ entwickeln.²⁶¹ Diese Erkenntnisse wendet Janine Hauthal mittels kommunikations- und medientheoretischen Überlegungen auf den Bereich des Theatertextes an, um die gewonnenen Ergebnisse auch auf jene Theatertexte übertragen zu können, die nicht mehr als *dramatisch* gelten.

²⁵⁹ Ebd.: S. 12. Dieser Hinweis auf die Wirkung beim Publikum überschreitet allerdings die binnenfiktionalen Grenzen des Dramas, weshalb Gerda Poschmann für Hornbys Einteilung des Metadramas die Bezeichnung „*Meta-Theater-Text* oder *metatheatralisches Drama*“ vorschlägt. Poschmann 1997: S. 92.

²⁶⁰ Ebd.: S. 42.

²⁶¹ Hauthal/Nadj/Nünning/Peters 2007: S. 1–24. Der Forschungsansatz verfolgt die Untersuchung des Funktionspotenzials in verschiedenen Medien wie Film, Theater, Poesie, Narration, Comic. Wissenschaftliche Vergleiche, Untersuchungen zu historischen und kulturellen Funktionen von Metaisierung sind noch nicht erstellt worden, unter anderem, weil bisher die Fixierung auf kanonisierte Werke den Blick auf ihre inter- und transmediale Bedeutung verstellt haben. Ebenso fehlen, laut den VerfasserInnen, Untersuchungen zu fruchtbaren Relationierungen zwischen einem Einsatz metaisierender Elemente und genderorientierten Ansätzen, sowie Metaisierungsphänomen in fernöstlichen Kulturen, die nicht auf ein heteroreferentielles Modell zurückgreifen.

2.2.3. FUNKTIONSMODELLE: SYSTEMATISIERUNG JENSEITS DER GRENZEN

Hauthal, in Anlehnung an Werner Wolf, versucht nun dessen Theorie zur Metaisierung auf das Theater beziehungsweise den Theatertext anzuwenden und bestimmt die „Metareferenz als Sonderfall von Selbstreflexivität“²⁶². Unter der Berücksichtigung der verschiedenen Funktionen – die durch die lange Tradition der Gleichsetzung von Drama und Inszenierung vernachlässigt wurden, wie etwa dem performativen Potenzial des Theatertextes²⁶³ – zieht sie den Rahmen um das Metatheater fester als die bisherigen Theorien. Ihre Kritik gilt der vorschnellen Definition hinsichtlich der synonym verwendeten Begriffe Metadrama und Metatheater, welche sie durch einen differenzierten Zugang auf kommunikationstheoretischer, gattungs- und medienspezifischer Basis nachholen will.²⁶⁴ Mit Bezugnahme auf Gerda Poschmanns Überlegungen zum Theatertext plädiert Hauthal für eine strenge Unterscheidung der verschiedenen funktionalen Leistung von Textsequenzen und eine dementsprechende Begriffssetzung auf der Metaisierungsebene. Demnach unterscheidet sie einerseits funktional zwischen „Metadramatizität“²⁶⁵, „Metatheatralität“²⁶⁶ und *Metatexttheatralität*²⁶⁷, welche sie andererseits mittels vier Differenzkriterien vom Metadrama abzugrenzen versucht. Mit den bereits erwähnten unterschiedlichen Blickwinkeln geht sie vom Verhältnis des Neben- und des Haupttextes aus, den sie wiederum in Bezug zum Rezipienten setzt. Kommunikationstheoretisch stellt sie fest, dass nur der Haupttext sowohl Leser als auch Zuschauer direkt zugänglich ist. Nun unterscheidet sie systematisch in eine medienspezifische *Kategorie des Theatralen*, dem das gattungsspezifische Drama untergeordnet ist. Diese erste Unterteilung erlaubt nun ein strukturiertes Betrachten der metaisierten Elemente: Metadramatische *Phänomene* sind „dramenimmanent“,²⁶⁸ weil sie sich auf die „Charakteristika der dramatischen Form“²⁶⁹ beziehen, wohingegen sich

²⁶² Hauthal 2007: S. 97.

²⁶³ Hier wird Bezug genommen auf das dem Theatertext inhärente, poetische Potenzial, das ihn zur Aufführung bestimmt. Sophia Totzeva nennt dies das „theatrale Potenzial“. Vgl.: Totzeva, Sophia: „Das theatrale Potenzial des dramatischen Textes: ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung“ Diss. Tübingen: Narr, 1995. Andreas Höfele bestimmt dies als „implizierte Inszenierung“, ein Begriff, den Poschmann auf „implizierte Inszenierung(en)“ ausdehnt. Vgl.: Poschmann 1997: S. 289.

²⁶⁴ Hauthal 2007: S. 109.

²⁶⁵ Ebd.: S. 104.

²⁶⁶ Ebd.: S. 106.

²⁶⁷ Vgl. ebd. S. 109. Hauthal verwendet die beiden ersten Begriffe explizit, auf den letzten hingegen verweist sie in Analogie an „Texttheatralität“ von Gerda Poschmann. In ihrem Artikel verwendet sie den Begriff *Metatexttheatralität* nicht, wohl aber verweist sie auf die Metaisierung jener „metatheatralen Formen, deren Theatralität keine szenische Dimension auf der Bühne entfaltet, sondern einer Inszenierung der medialen Eigenschaften der Sprache bzw. der Schrift im Text gleichkommt“.

²⁶⁸ Ebd.: S. 104

²⁶⁹ Ebd. Solche Elemente sind beispielsweise die Strukturierung der Fabel mittels Narration und Figuration.

metatheatrale Phänomene als „dramentranszendent“²⁷⁰ auszeichnen, weil sie die performative Dimension des Theatralen thematisieren. Während sich also die Metadramatizität auf strukturelle Elemente der Dramenkomposition bezieht, meint Metatheatralität „medienspezifische Eigenschaften, wie Kollektivität von Produktion und Rezeption im Theater, die Plurimedialität der theatralen Darstellung oder das theatrale Illusionsmodell und dessen Dualität von Präsenz und Repräsentation“²⁷¹. Auch wenn hier sowohl Leser als auch Zuschauerin die Metaisierungsverfahren gleichermaßen wahrnehmen, liegt der Unterschied im „transzendente[n] Wirkungspotenzial [...] vor allem im Moment der Aufführung“.²⁷² Sie setzt hiermit also eine Graduierungsskala voraus, die sich mit dem Funktionswandel des *In-Szene-Setzens* potenziert.²⁷³ Durch diese konsequente Trennung der kommunikationstheoretischen und medialen Funktionsweisen wird schlussendlich auch die Betrachtung jener Theatertexte möglich, die nicht mehr als dramatisch gelten.²⁷⁴

3. ZUR ERSCHLIEßUNG DER ÄSTHETISCHEN EIGENART DES THEATERTEXTES

3.1. DIE „NEUEN DRAMATURGIEN“²⁷⁵ ZEITGENÖSSISCHER THEATERTEXTE

Um der Besonderheit von *La llamada de Lauren* in seiner Analyse gerecht zu werden, müssen folgende Prämissen vorausgeschickt werden: Ziel dieser Arbeit ist es nicht, den Theatertext innerhalb seiner Metaisierung dramatischer oder theatraler Wirkungsfelder zuzuordnen, sondern die Darstellung von Geschlechteridentität zu argumentieren. Nichtsdestotrotz kommt der ästhetischen Form des Theatertextes eine tragende Funktion zu, weshalb die Metaisierung festgestellt und berücksichtigt werden muss. Sie trägt nämlich dazu bei, dass der Theatertext in seiner kritischen Verwendung der dramatischen Form den Repräsentationsmodus hinterfragt, ausstellt und so zu seiner poetischen Funktion

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.: S. 104f.

²⁷² Ebd.: S. 107.

²⁷³ Dies gilt vor allem für Theatertexte, die das „Vordrängen der externen theatralen Kommunikation [vorziehen], während die Bühnenvorgänge im inneren Kommunikationssystem beliebig werden, puren Spielcharakter bekommen und teilweise gar nicht mehr als ‚Kommunikationssystem‘ beschreibbar sind“ und demnach einer Inszenierung bedürfen, um einem Publikum zugänglich gemacht zu werden. Vgl. Poschmann 1997: S. 179.

²⁷⁴ Da der Korpus dieser Arbeit keinen solchen Text aufweist, kann an dieser Stelle nur auf den Ansatz von Hauthal verwiesen werden. Ihr besonderes Interesse gilt jener Art von Nebentext, welche die „theatrale Umsetzung im Medienwechsel zur Aufführung erschweren oder sogar eine Übersetzung nötig werden lassen“, wie sie am Beispiel von Sarah Kanes *Psychosis 4.48* darstellt. Hauthal 2007: S. 109ff.

²⁷⁵ Pavis, Patrice: „Das französische Theater der Gegenwart. Textanalysen von Koltés bis Rheza“ Paris/München: Epodium, 2002/2008. S. 13

macht. Die Problematik, der die Analyse von *La llamada de Lauren* begegnet, ist eine, wie sie bei vielen Texten ab den achtziger Jahren zu Tage tritt. Patrice Pavis weist darauf hin, dass der zeitgenössische Theatertext nicht mehr mit den Mitteln der herkömmlichen Analyse zu erschließen sei, ja dass man sogar vergessen hatte, „wie man ein Stück liest.“²⁷⁶

Wie bereits im Modell von Janine Hauthal festgestellt wurde, muss hierfür eine Verschiebung des Fokus unternommen werden, der weniger nach einem heteroreferenziellen sondern mehr nach einem funktionalen Potenzial des Textsubstrats sucht. Gerda Poschmann – die in ihren Studien zum *nicht mehr dramatischen Theatertext* auf diese ihm innewohnende Besonderheit explizit eingeht – stellt demnach fest:

„Solange man zeitgenössische Theatertexte mit Instrumenten untersucht, die von Darstellungsästhetik ausgehen (etwa Fragen nach Handlungsstruktur, Figurenkonstellation, Sympathie lenkung), ohne zuerst den Anspruch der Texte und das von ihnen implizierte Verständnis theatraler Kommunikation zu hinterfragen, entgeht einem ein gut Teil ihres ästhetischen-innovativen Potentials.“²⁷⁷

Auf diese „performative, theatralische Dimension“²⁷⁸ wurde im oben stehenden Kapitel bereits unter Theatralität und ihrer spezifischeren Anwendung der Metatheatralität eingegangen. Poschmann definiert sie aber speziell für Theatertexte, welche die dramatische Form kritisch nutzen als „analytische Theatralität“:

autoreflexive, *analytische* Theatralität [...] die nicht mehr binnenfiktiv (durch Interpretation der szenisch präsentierten Vorgänge im inneren Kommunikationssystem und der Form ihrer Darstellung) zu begreifen ist.“²⁷⁹

Diese Form der Theatralität zielt auf die Entautomatisierung der Eigenschaften szenischen Erzählens „auf der Basis von Repräsentation“ ab, indem nicht mehr versucht wird, auf einen Inhalt oder Bedeutung zu verweisen, sondern wo „die Kritik am Repräsentationsprinzip selbst zum inhaltlichen Kern des Theatertextes selbst gehört.“²⁸⁰ Ist dies der Fall, handelt es sich um eine „Dekonstruktion des Dramas durch Selbstbezüglichkeit“²⁸¹, die als Metaisierung zum ästhetischen Merkmal des Theatertextes wird. Poschmanns Ansatz erweist sich also für die Analyse des Theatertextes *La llamada de Lauren* unumgänglich, da ihre Methode Inhalt, Figuren oder Bedeutung in den Hintergrund rückt, zugunsten von Strategien, welche die „repräsentationale Darstellungsästhetik“²⁸² unterlaufen. Dieser wird im Folgenden anhand von *La llamada de Lauren* auf seine Funktionen bezüglich der Form,

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Poschmann 1997: S. 37

²⁷⁸ Ebd.: S. 41f.

²⁷⁹ Ebd.: S. 45.

²⁸⁰ Ebd.: S. 93.

²⁸¹ Ebd.: S. 89.

²⁸² Ebd.: S. 49.

des Status von Sprech- und Zusatztextes sowie seiner Textträger untersucht und dargestellt.²⁸³

In Hinblick auf seine Wirkung muss festgestellt werden, ob sich die Theatralität im binnenfiktionalen und damit dramenimmanenten oder aber im äußeren und somit dramentranszendenten Kommunikationssystem befindet. Janine Hauthal bietet ein Modell zur Bestimmung des Metadramas an, welches an *La llamada de Lauren* überprüft werden soll und folgende vier Kriterien einfordert: Systemimmanenz, selbstreferenzielle Aussage-natur, Ebenendifferenz sowie Medien- oder semiotisches Systembewusstsein.

3.2. DIE VIER KRITERIEN DES METADRAMAS NACH JANINE HAUTHAL

3.2.1. SYSTEMIMMANENZ UND SELBSTREFERENZIELLES VERWEISEN/BEDEUTEN

Der Theatertext *La llamada de Lauren* – unabhängig von der funktionalen Wirkung – weist keine binnenfiktionalen Überschreitungen zum äußeren Kommunikationssystem auf. Dabei liegt sein Metaisierungspotenzial in der kritischen Nutzung der dramatischen Form, bezogen auf Narration und Figuration. Die Narration – die als Organisation der „Repräsentation eine[s] in fiktionaler Zeit und fiktionalem Raum situierten fiktionalen Geschehen[s]“²⁸⁴ verstanden wird – erfährt hier keine primäre Metaisierung, wie der Theatertext zeigt: Er beginnt mit einer detaillierten Schilderung der Bühne im Zusatztext, die als Appartement-Wohnung einen einzigen Raum erschließt und sich auf zwei Ebenen teilt. Diese werden nie gleichzeitig bespielt, es entsteht kein Eindruck von Montage oder Parallelhandlung. Die räumlich-zeitliche Dimension wird dahingehend nicht metaisiert, sie folgt den kausalen Zusammenhängen des logischen Verständnisses, zumindest ist dies die Absicht des Textes.

Anderes verhält es sich mit der Figuration, verstanden als ein In-Rechnung-Stellen der ikonographischen Funktion der Darstellung von Figuren vollzogen durch die SchauspielerInnen.²⁸⁵ Durch etliche intertextuelle Verweise auf Objekte, Kleidungsstücke, verbale und körperliche Verhaltensweisen, die geschlechtlich codierten Normen folgen, wird an diesen Geschlechterzeichen die Wahrnehmung von Figuren als Abbilder des Menschen im realen Kommunikationssystem in Frage gestellt. Die textilen (Kostüm),

²⁸³ Zu einer genauen Darstellung dieser neuen dramaturgischen Analyse-methode vgl.: hierzu Ebd.: S. 297–343.

²⁸⁴ Ebd.: S. 48.

²⁸⁵ Ebd.

ornamentalen (Schminkutensilien, Schmuck), gestischen (Verhalten, Gebärde) und verbalen Zeichen²⁸⁶ verlagern dabei ihren Verweisstatus hin zu einer Bedeutungsfunktion. Dabei meint ersteres die Funktion von Zeichen, die „wir von Sprache, sprachlichen Texten und Sprachkunst generell als natürliche Funktion erwarten: die Referenz auf außerhalb von Sprache, Kunst und Medien.“²⁸⁷ Unter dieser Voraussetzung müsste tatsächlich davon ausgegangen werden, dass Pedro – durch die Verwendung von Dessous, durch das Verlangen nach Penetration, etc. – homosexuelle Neigungen in sich trägt, wie der Großteil der Sekundärliteratur feststellt. Damit wird aber das eigentliche Potenzial des Theatertextes verkannt. Das zweite Kriterium, die Aussagenatur von selbstreferenziellen Zeichen, schafft nämlich eine Verlagerung der Bedeutungskonstruktion:

„Solch selbstreferentielles Bedeuten ist semantischer Natur. Es beinhaltet Anregungen zum Nachdenken über Teile des eigenen Systems durch Elemente desselben Systems und damit Selbstreflexion.“²⁸⁸

Diese im binnenfiktionalen System angelegten Zeichen stellen somit ihr eigenes System zur Schau und überschreiten damit die Grenze ins äußere Kommunikationssystem, „indem intendierte (oder als intendiert angenommene) systemimmanente Aussagen“ den Rezipienten zum Nachdenken „über das jeweilige System, dessen Bedingungen und Einzel-eigenschaften anregen.“²⁸⁹ Indem allerdings – für die Deutung der Aussage – eine geglückte Interaktion zwischen Rezipient und Werk vorausgesetzt werden muss, liegt hier keine formale, sondern eine „kognitiv-funktionale“²⁹⁰ Unterscheidung vor. Somit wird die wirkungsästhetische Funktion des Theatertextes in den Vordergrund gerückt, die als ästhetische „Besonderheit des Mediums“²⁹¹ zu einer eigenständigen Form avanciert.

3.2.2. EBENENDIFFERENZ UND MEDIEN- ODER SEMIOTISCHES SYSTEMBEWUSSTSEIN

Diese beiden Kriterien ergeben sich aus der Begrifflichkeit *Metakompositum* von selbst:

„Bereits anhand des Begriffsbilds [métá] wir ein grundlegender Aspekt metaisierender Phänomene deutlich: [...] Metaisierungen [verfügen] stets über eine höhere textologische Ebene, eine kognitive Reflexionsebene, von der aus Phänomene der Objektebene kommentiert werden.“²⁹²

²⁸⁶ Gerade durch die – als natürlich verstandene – Codierung dieser die geschlechtliche Differenz reproduzierenden Zeichen scheint es sinnvoll, diese durch die Benennung ihrer unterschiedlichen Funktionen sichtbar zu machen.

²⁸⁷ Durongphan, Chalit: „Poetik und Praxis des Erzählens bei Peter Pichsel“ Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 114.

²⁸⁸ Wolf 2007: S. 33.

²⁸⁹ Hauthal 2007: S. 98.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Ebd.: S. 93.

²⁹² Wolf 2001 zitiert nach Hauthal/Nadj/Nünning/Peters 2007: S. 4.

Im Theatertext wird dies wie folgt etabliert: Zu Beginn befindet sich – außer den Requisiten, die in Zusatztext I/A geschildert werden – niemand auf der Bühne. Mit dem Auftritt Pedros – im Bademantel und aus der einzigen Tür innerhalb des Appartements – setzen die Textträger ein. Pedros Verwandlung – er zieht die vorbereiteten Frauenkleider an, beginnt sich zu schminken, setzt sich eine Perücke auf und singt das Titellied des Filmklassikers *To Have and Have not* – wird unterbrochen von Rosas Auftritt. Sie reagiert überrascht, allerdings positiv, und der anfängliche Informationsrückstand der RezipientInnen klärt sich auf. Pedro bereitet sich nicht auf eine Travestieshow vor, sondern er ist mit Rosa verheiratet und die beiden gehen auf ein Faschingsfest. Doch dieses Vorhaben wird unterbrochen durch das eingeschobene Rollenspiel in der Rolle, das Etablieren einer „höheren textologischen Ebene“ innerhalb des binnenfiktionalen Kommunikationssystems:

133 Rosa: (*bereitet die Whiskys zu, geht zur Schallplattenschublade und nimmt Pedros Lieblingsplatte heraus, legt sie auf, nähert sich Pedro und überreicht ihm den Whisky*) Da, nimm.

134 Pedro: Danke Carlos.

135 Rosa: (*kann das Lachen kaum unterdrücken*) Bitte, Azucena.

[...]

139 Du hast klasse Augen und einen sehr sexy Mund. (*nähert sich ihm und versucht ihn zu küssen*)

140 Pedro: Nein, noch nicht! Bitte ...

141 Rosa: Pedro, Liebes, es ist schon halb zwölf, und wenn wir uns nicht beeilen, finden wir nirgendwo einen Platz.

142 Pedro: (*ärgerlich*) Entweder du machst es richtig, oder wir machen es überhaupt nicht.

143 Rosa: Dann spiel' doch nicht die Verklemmte! Wir können so nicht bis morgen weitermachen. (*kratzt sich am Bart*) Und das hier kitzelt.

Das dritte Kriterium der Ebenendifferenz kann nur gezeigt werden, wenn gleichzeitig das vierte Kriterium des semiotischen oder medialen Systembewusstseins vollzogen wird. In oben stehendem Zitat ist dieser Bewusstseinsstatus im sprachlichen Zeichen des Kommentierens verortet. Eindeutig kann dies anhand der unterschiedlichen Sprachäußerungen Pedros und Rosas gezeigt werden: Während Pedros Bitte *Nein, noch nicht! Bitte ...* (141) beiden Ebenen zugeordnet werden könnte, nimmt Rosa in (144) direkten Bezug zur Metaebene, indem sie das fingierte Verhalten Pedros als verklemmt interpretiert und somit deutet. Ähnlich – allerdings schwerer zu erkennen – sind die emotiven und taktilen Zeichen. Ersteres beschreibt Rosas Reaktion, mit dem sie in das Rollenspiel einsteigt. Ihr Lachen, als sie die Anrufung zu Carlos fingiert, sowie das *Kitzeln* des falschen Bartes bedingen beide eine Referenzebene, die nicht im äußeren Kommunikationssystem, sondern im inneren angelegt ist. Nur durch das Wissen, dass Rosa keinen Bart trägt und nicht Carlos heißt – sowohl für das binnenfiktionale Metaspiel als auch für den kognitiven Wahrnehmungsprozess im äußeren Kommunikationssystem – lässt sich die Metaebene von der Objektebene abheben. Der Bewusstseinsstatus der Textträger um die Fiktion beschränkt sich auf das Wissen um ihre Fähigkeit eine andere –

nicht eine weitere – Identität zu spielen. Anders als beim *Aus-der-Rolle-Fallen* oder dem Sprechen *ad spectatoris* verfügen Rosa und Pedro nicht über das Wissen ihrer eigenen Fiktionalität. Dieses Fehlen der episorierenden Vermittlungsebene zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem durch das Bewusstsein der Figuren ist in diesem Fall das ausschlaggebende Argument, weshalb die Metaisierung in *La llamada de Lauren* systemimmanent bleibt.

3.3. RE-DEFINITION DES METADRAMAS ALS METATHEATERTEXT

3.3.1. DIE WIRKUNGSÄSTHETISCHE FUNKTION ALS FORMALE GRENZÜBERSCHREITUNG

Wie also gezeigt wurde, kann *La llamada de Lauren* tatsächlich als *Metadrama* gattungstheoretisch und narratologisch definiert werden, da es die vier Kriterien, wie oben gezeigt, erfüllt. Selbst Hauthals letzte Forderung – ein Übergewicht an referenziellen Bezügen – ist allein dadurch gegeben, dass Pedro von Beginn seines Auftritts bis zu Wortwechsel 267 von 321 – permanent den textilen Zeichen der Geschlechtercodierung widerspricht, womit er die Repräsentation einer kohärenten Identität, wie sie für den Fiktionscharakter notwendig wäre, untergräbt. Problematisch allerdings bleibt die Definition unter dem Miteinbeziehen der Medialität, wie sie sowohl Poschmann als auch Hauthal fordern. Während Hauthal die Metaisierung von Drama daran feststellen will, dass es „den Fiktionscharakter, d.h. den Wahrheitsstatus bzw. die Erfindung der dramatischen Narration“²⁹³ behandelt, definiert Poschmann jene Theatertexte als Metadrama,

„die das Drama als literarische Form selbst zum Thema haben und damit nicht eigentlich die Problematik der Aufführungssituation (das Theater) reflektieren, sondern Konstruktions- und Funktionsprinzipien des dramatischen Textes, und die damit eine kritische Perspektive auf das Verhältnis zwischen erlebter Wirklichkeit und ihrer dramatischen Darstellung und auf die Angemessenheit des repräsentationalen Prinzips einführen. Eben solche Theatertexte, und nur solche, die das Drama insgesamt (und nicht einzelne Strukturelemente oder Aufführungselemente) explizit thematisieren, sollen hier als Metadrama bezeichnet werden [...]“²⁹⁴

Im Falle von *La llamada de Lauren* wird die kritische Perspektive vor allem auf die Unzulänglichkeit der Figuration gelenkt. Hierbei liegt die Metaisierung aber weniger auf der Fiktionalität der Darstellung – also dass Rosa und Pedro über den Wechsel von Objekt- und Metaebene Wahrheit und Unwahrheit entlarven – sondern auf der Metaisierung des Wahrnehmungsmodus per se, der permanent unterlaufen oder thematisiert wird. Wahrnehmung allerdings metaisiert die analytische Theatralität des Theatertextes, die Sichtweise und die Wirkung auf etwas oder jemanden. Da diese medienspezifische Eigenart die

²⁹³ Hauthal 2007: S. 104, Fußnote 27.

²⁹⁴ Poschmann 1997: S. 91.

Grundhaltung des Theatertextes ist, muss das Kriterium der Dramenimmanenz aufgegeben werden.

Somit wird – um dieses Phänomen anschließend genauer betrachten zu können – *La llamada de Lauren* nicht als Metadrama, sondern als Metatheatertext definiert, da er den Anforderungen des Metadramas entspricht, aber in seiner wirkungsästhetischen Funktion als Theatertext die Herstellung von Geschlecht und vor allem dessen Wahrnehmung thematisiert. Für Poschmann führt dies zurück auf die „semiotische [...] Bestimmung der ästhetischen Botschaft“ von Theatertexten, die der „Besonderheit des Mediums Rechnung tragen.“²⁹⁵ Diese Besonderheit liegt eben in der Betonung der Wirkungsweise theatraler und nicht dramatischer Funktionen des Textes, welche das Oszillieren zwischen „Bewußtsein des Spielcharakters und dem Verschwinden dieses Wissens in der Illusion“ verdeutlicht wissen wollen. Auch wenn dieser stillschweigende Pakt Teil jeder Theater-situation ist, macht das explizite Spiel mit der Wirkungsweise von Wahrnehmung die Ästhetik des Metatheatertext aus.²⁹⁶

3.3.2. DIE UNZULÄNGLICHKEIT DES REPRÄSENTATIONSMODELLS ZUR DARSTELLUNG VON WIRKLICHKEIT(EN)

Analog zu Poschmann werden Pedro und Rosa nicht als klassische Figuren charakterisiert, indem ihre Eigenschaften aufgezählt werden. Tatsächlich vermittelt der Theatertext sein kritisches Potenzial über die Infragestellung der Repräsentationsmöglichkeit von Figuren. Dabei wird in diesem Fall der Wahrnehmungsprozess selbst ausgestellt und metaisiert. Dies erfolgt innerhalb des Textes über sprachliche, textile, gestische und ornamentale Zeichen, die zur Herstellung von Geschlecht verwendet und somit erst lesbar werden. Dabei wird die Funktion der Textträger, nämlich Irritation im äußeren Kommunikationssystem zu erzeugen, angestrebt:

„Textträger sind dann nicht [...] (durch ihren Platz in einer Figurenkonstellation oder durch ihren Beitrag zu einer fiktionalen Handlung) zu verstehen, sondern müssen als poetische Zeichen [...] verstanden werden, die im Hinblick auf das äußere Kommunikationssystem konzipiert sind [...] und statt Bedeutung eher Rhythmus, Fremdheit und Unbestimmtheitsstellen produzieren.“²⁹⁷

Durch die Verschiebung des Fokus, der sich von einem Repräsentationsmodell hin zu einem Funktionsmodell bewegt, wird die Hierarchie der herkömmlichen Betrachtung aufgelöst. Der menschliche Schauspieler, vormals zum einzigen Zweck der Figuration „als Mensch, der einen Menschen darstellt, eine Bühnenfigur, einen Charakter“, erhält einen

²⁹⁵ Ebd.: S. 92.

²⁹⁶ Ebd.: S. 93.

²⁹⁷ Ebd.: S. 307.

poetischen Eigenwert. Die Figuren, vormals „im dramatischen Theater als Mittelpunkt des Interesses; ihr Schicksal, ihre Geschichte“ erzählend, lösen ihre Vormachtstellung zugunsten einer Gleichberechtigung auf. Diese wird erzeugt durch die Betonung der Funktionen, die sämtliche Segmente des Theatertextes in sich tragen, teilweise in einem Nebeneinander, teilweise den Figurenstatus übersteigend.

Somit muss der bedeutungstiftende Inhalt – die Handlung, die Geschichte – von *La llamada de Lauren* nicht völlig vernachlässigt werden, aber er gerät in den Hintergrund und wird somit nur noch als Orientierungsvektor des Funktionsmodells verstanden. Mit anderen Worten: Liegt die Absicht der Funktionswirkung des Theatertextes in der Verunsicherung des Publikums im äußeren Kommunikationssystem, so wird der Inhalt des Theatertextes als Leitfaden genutzt, um erkennen zu können, in welche Richtung sich die Verunsicherung ausbreitet. Es handelt sich bei *La llamada de Lauren* um die Metaisierung der Figuration, zu der Poschmann festhält:

„Metadramatische Tendenzen thematisieren und problematisieren [...] die Stellung der dramatischen Figur, stellen damit das Konzept des Subjekts in Frage und verweisen auf Rollenhaftigkeit der lebensweltlichen Existenz, auf Dezentrierung des Subjekts und seine Spaltung in multiple Rollen-segmente.“²⁹⁸

Dabei dürfen wirkungsästhetische Standpunkte nicht außer Acht geraten, indem hinterfragt wird, wie das theatrale Repräsentationsprinzip in Frage gestellt wird, als unzulänglich „für die Darstellung vielschichtiger (subjektiver) Wirklichkeit(en)“.²⁹⁹ In diesen Überlegungen wird die Frage nach der Unzulänglichkeit von *vielschichtigen (subjektiven) Geschlechterwirklichkeit(en)* nicht berücksichtigt. *La llamada de Lauren* begnügt sich aber nicht damit, die Metaebene in der Figuration einzuziehen, sondern positioniert sie damit am Merkmal der vermeintlich repräsentierten Identität der Figur: ihrem Geschlecht.

3.3.3. DIE UNZULÄNGLICHKEIT DES REPRÄSENTATIONSMODELLS FÜR GESCHLECHTERWIRKLICHKEIT(EN)

Die Frage und gleichzeitig das Verunsicherungspotenzial, das dem Theatertext innewohnt, richtet sich also an die Repräsentationskonvention von Geschlechtersubjekten beziehungsweise deren Unzulänglichkeit. Dies schließt also unmittelbar an die Frage nach Repräsentationstechniken der genderorientierten Theaterwissenschaften an:

„Der Begriff der Darstellung ist der Analyse der kulturellen Repräsentation des Theaters verhaftet und setzt Weiblichkeit als gegeben voraus: [...] Sex und biologisches Geschlecht, wird unhinterfragt vorausgesetzt. [...] Sobald theatrale Repräsentationen als politische begriffen sind, stellt sich die Frage, welchen Status die theatral hergestellten Wirklichkeiten haben können.“³⁰⁰

²⁹⁸ Ebd.: S. 306.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Pewny: 2005: S. 257f.

Während *Darstellung* im Zusammenhang mit *Figur* die Repräsentationstechnik von Weiblichkeit beobachtet, also *wie* Geschlechterbilder auf der Bühne wiederholt werden, muss in einem die dramatische Form kritisch nutzenden Theater text die Frage gestellt werden, wie diese Repräsentation unzulänglich gemacht wird beziehungsweise, welche Funktion damit angestrebt wird. Alternativen zur konventionellen Darstellungstechnik sind nicht in der Utopie von *machtvollen weiblichen Bühnenfiguren* zu finden, sondern tiefer, in den formalen Begebenheiten des Medium selbst.

Daran lässt sich die Schwierigkeit erkennen, die in Zusammenhang mit der Metaisierung von Geschlechteridentität im Unterschied zur Metaisierung der Figuration an sich entsteht. Die Verselbstständigung der Sprache, die Poschmann als primären Indikator der Verunsicherung wählt, löst sich somit los vom Textträger und lässt sich dadurch vermeintlich geschlechtslos betrachten. Allerdings ist nicht gesagt, dass das Aufdecken der Unzulänglichkeit des Repräsentationsmodells an sich gleichzeitig auch die Unzulänglichkeit der Repräsentation des *natürlichen* Geschlechts hervorhebt. Da sich das *natürliche* Geschlecht – neben dem in Sprache, Gestus und Verhalten sichtbaren *sozialen* Geschlecht – am Körper manifestieren will, wird dadurch eine der Qualitäten des Theaters betont: Der Zusammenfall von dargestelltem und präsenten Körper:

„Was körperliche Präsenz betrifft, scheinen Materialität und Repräsentation innerhalb des theatralen Ereignisses in Eins zu fallen. [...] Die Bedeutung, die Theater als Repräsentationssystem produziert, ist das scheinbare Ineinanderfallen von Innen und Außen, von Selbst und Maskerade, von Ernst und Spiel.“³⁰¹

Es wird also in der nun folgenden Analyse von folgender Prämisse ausgegangen: *La llamada de Lauren* verhandelt sich an der Oberfläche wie ein Drama, nutzt aber eigentlich kritisch die dramatische Form durch Metaisierungstechniken auf der Ebene der Figuren. Dabei rücken – wie gezeigt wurde – sämtliche Segmente des Theater textes auf eine Ebene und müssen gleichberechtigt behandelt werden. Der Inhalt des Theater textes weist die Richtung, in die die Wirkung des poetischen Potenzials des Textes zielt: auf die Verunsicherung der Vorstellung eines *natürlichen* Geschlechts. Aus diesem Grund wird es in der Analyse notwendig, zu zeigen, *wie* Geschlecht an der Oberfläche konstruiert wird. Dazu werden die Funktionen der Textträger befragt. Neben der primären Feststellung, dass die poetische Funktion Fremdheit und Unbestimmtheitsstellen produziert, wird diese in Bezug zur Verschleierung der Herstellung von Geschlecht gesetzt. Im Rückgriff auf Judith Butler wird demnach einerseits die Herstellung von Geschlechteridentität hinterfragt und *wie* beziehungsweise *ob* diese auf der Bühne repräsentierbar ist. Mit dem Einbeziehen

³⁰¹ Ebd.: S. 81.

Butlers' Theorie wird eine Möglichkeit etabliert, die Verhandlung von Geschlecht innerhalb von Theatertexten, die die dramatische Repräsentationsform kritisch nutzen, auf (Re)produktion von Geschlechterbildern zu untersuchen.

VI. IDENTITÄTS(DE)KONSTRUKTION(EN) IM METATHEATERTEXT LA LLAMADA DE LAUREN

1. KONSTRUKTIONEN VON (HISTORISCHEM) GESCHLECHT IM BINNENFIKTIONALEN BEZUGSRAHMEN

1.1. DAS KOMMUNIKATIONSSYSTEM DER HETEROSEXUELLEN MATRIX

„EIN WAHRHEITSREGIME IN FRAGE ZU STELLEN,
WO DIESES WAHRHEITSREGIME DIE SUBJEKTWERDUNG BEHERRSCHT,
HEIßT DIE WAHRHEIT MEINER SELBST IN FRAGE STELLEN,
JA, ES HEIßT MEINE FÄHIGKEIT IN FRAGE STELLEN,
DIE WAHRHEIT ÜBER MICH SELBST ZU SAGEN,
VON MIR SELBST RECHENSCHAFT ZU GEBEN“³⁰²
–JUDITH BUTLER–

1.1.1. VERBALES VERWEISEN AUF GESCHLECHT

Ein reines Verweisen liegt vor, indem Worte nach semantischem Beispiel repräsentativ (Geschlechter)bedeutung vermitteln. Damit sind jene Lexeme gemeint, die in sich Geschlechtlichkeit einverleibt haben und dadurch auf eine verschleierte Differenz in der Sprache verweisen. Jene semantischen Einheiten bilden somit heterosexuelle Koordinaten aus, nach denen der Sprechtext die erste Ordnung von Geschlechterdifferenz installiert.

So etabliert er das klassische Dichotomiepaar Frau/Mann (11/13/24), den Verweis auf das heterogeschlechtliche Paar Humphrey Bogart und Lauren Bacall (47) sowie die geschlechterspezifischen Namen Rosa/Pedro (118/129), beziehungsweise Carlos/Azucena (134/135). Die Betonung der Familienordnung mittels Schwester (238) und Vater (252) verweist ebenso auf das heterosexuelle Gefüge, wie der Sprachverweis auf als körperliche Unterscheidungsmerkmale festgelegte Körperteile: Es sind dies „Busen“ (57/136), „Titten“ (57/140) und „Erektion“ (231), die ohne weitere notwendige Spezifizierung männlichen oder weiblichen Körpern zugeordnet werden können. Eine Besonderheit erfährt die Einführung der Lexeme „Transvestit“ (10), „Tunte“ (252) und „Schwuler“ (2 x 265) beziehungsweise „schwul“ (32), also die Thematisierung von Homosexualität beziehungsweise aus der Norm fallender Sexualität. Auch wenn Travestie nicht zwangsläufig mit Homosexualität in Verbindung steht, wird sie vom Theatertext in diese Richtung hin befragt. Da die Analyse davon ausgeht, dass der Theatertext bestimmte

³⁰² Butler, Judith: „Kritik der ethischen Gewalt“ Adorno-Vorlesungen 2002. A. d. engl. v. Reiner Ansén und Michael Adrian. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 34.

Funktionen erfüllt, muss er, um diese herauszustellen, zuerst in seinem Gefüge betrachtet werden.

1.1.2. GESCHLECHTERZEREMONIE MITTELS REQUISITEN

Bereits im Zusatztext werden geschlechterspezifische Requisiten etabliert, die als solche durch die gemeinsame soziale Prägung der RezipientInnen erkannt werden müssen. Es sind dies Make-up und genormte Kleidungsstücke, die teilweise in ihrer Beschreibung noch betont als „Frauenkleid“ oder „sehr sexy Damenslip“ ausgewiesen werden. Die detailliert geschilderte „Verwandlung“ Pedros und die dazu verwendeten Attribute müssen an sich als neutral betrachtet werden. Die empfundene Divergenz wird einzig und allein durch das vorausgesetzte, gemeinsame kulturelle Wissen um definierte Geschlechterunterschiede erzeugt, die durch eine verbale Ergänzung der Substantive Frauen- und Damen- garantiert werden. Der Theatertext etabliert damit die geschlechtliche Differenz als einen prinzipiellen Unterschied zwischen Mann und Frau. Nichtsdestotrotz ist durch den Informationsrückstand der RezipientInnen in diesem Moment die Zugehörigkeit der Requisiten noch unbestimmt. Mit beflissener, liebevoller Aufmerksamkeit widmet sich Pedro seinem Tun. Diese Qualität vermittelt sich über die sorgfältige Beschreibung Pedros und seiner Handlungen im Zusatztext:

Er trägt einen Bademantel, geht zum Schrank und nimmt ein Frauenkleid aus schwarzer Atlasseide und engmaschige, ebenfalls schwarze Strümpfe heraus. Er öffnet die Schublade und stöbert in ihr so lange herum, bis er einen sehr sexy Damenslip findet. Er zieht ihn an, ohne den Bademantel abzulegen, und betrachtet sich im Spiegel. [...] Nach getaner Arbeit betrachtet er sich noch einmal im Spiegel und fängt damit an, Kleid und Strümpfe anzuziehen. [...] Er nähert sich dem Tisch und schminkt sich sorgfältig wie eine Frau.

Pedro genießt sein Handeln. Sein sichtliches Zeitlassen in der Auswahl der Bekleidungs-elemente – denn nicht jeder Slip ist gut genug – weist auf den damit verbundenen Lustcharakter hin. Gleichzeitig gewinnt die Handlung dadurch an Bedeutung und wirkt beinahe zeremoniell. Die gezielte Vorgehensweise des Anlegens von Kleid und Strümpfen unterstützt diesen Eindruck. Durch die Betrachtung im Spiegel kann jede Bewegung beobachtet und kontrolliert, aber auch bewundert werden. Doch nicht nur Pedro erlebt diesen Blick als sinnlichen Moment. Denn der durch den Text vermittelte Blick überträgt sich als Stimulus auf die RezipientInnen, deren voyeuristisches Interesse dadurch eingeleitet wird.

1.1.3. VERHÜLLEN UND VERBERGEN: DAS KOSTÜM MARKIERT DEN KÖRPER

Auch Rosa bedient sich im Verlauf des Stückes geschlechternormierter Requisiten, allerdings nicht aus eigenen Stücken. Nachdem die partielle Informiertheit der Rezi-

pientInnen korrigiert wurde und die für die Handlung wichtige Kontextualisierung des Karnevals stattgefunden hat, überrascht Pedro Rosa mit einem besonderen Kostüm: Er überreicht ihr einen Humphrey-Bogart-Anzug und stellt sich selbst als Lauren Bacall vor. In einem Aktiv/Passiv-Verhältnis beginnt Pedro nun an Rosa eine „schwierige Operation“ vorzunehmen:

55 Pedro: (*zieht ihr die Hose an*) Wir werden seh'n. Wir nehmen jetzt eine schwierige Operation vor. (*nimmt eine Mullbinde*) Ich werde Dir diese anbringen.

56 Rosa: Was ist das?

57 Pedro: Man muss den Busen verbergen. Oder hast du Bogart schon einmal mit solchen Titten gesehen?

58 Rosa: Nein! Das lege ich nicht an!

59 Pedro: Warum nicht?

[...]

61 Komm schon, lass' dich umwickeln.

[...]

63 Wenn es dich sehr drückt, nehme ich es wieder ab, ja?

[...]

68 Rosa: Zieh nicht so straff, du wirst sie [die Brüste] kaputtmachen!

69 Pedro: Aber, aber, sei doch keine Heulsuse! Du musst ganz wie ein Mann aussehen.

70 Rosa: Das ist unmöglich.

71 Pedro: Nichts ist unmöglich.

Nachdem Pedro Rosa die Brust mit einer Bandage abgebunden hat, damit sie „wie ein richtiger Mann“ aussieht, ihr ein Hemd, ein Paar seiner Schuhe, den Humphrey-Bogart-Anzug inklusive Hut angezogen hat, ist er noch immer nicht zufrieden. Selbst das Nachziehen dicker Augenbrauen und das Schminken von Kotletten überzeugen ihn nicht. Noch immer hat Rosa ein „Mädchengesicht“, dass auch nicht durch einen aufgeklebten Oberlippenbart genügend verändert werden kann. Ganz anders als im oben gezeigten Beispiel ist die vollzogene „Operation“ mit Schmerz und Unmut verbunden. Rosa wehrt sich sichtlich gegen die Eingriffe an ihrem Körper und die damit einhergehende Verletzung:

[...]

62 Rosa: Nein Pedro! Ich werde mich sehr unwohl fühlen! Nein!

[...]

72 Ich fühle mich wie amputiert!

[...]

74 Du erwürgst mich!

Noch vor dem Anlegen der Brustbandage äußert Rosa ihr Bedenken, denn ihrer Meinung nach genüge ein weites Hemd, um die Brüste zu verbergen. Nachdem Pedro sein Verlangen durchgesetzt hat, gibt Rosa ihren schmerzlichen Gefühlen Raum. Pedros Handlung wird von Rosa als Verstümmelung und lebensbedrohlicher Gewaltakt empfunden. Auch hier wird durch die Umkehrung erst deutlich, wie Körper durch eine Einwirkung zu dem gemacht werden, wofür sie gehalten werden. Dadurch, dass das als *natürlich* empfundene Frau-Sein Rosas durch die *Vermännlichung* in die Nähe der

Strangulation rückt, wird hier die Bedrohung des geschlechtlich definierten Subjekts deutlich, wenn es die Grenzen der heterosexuellen Matrix überschreitet.

1.1.4. ANLEITUNG ZUR PERFORMATIVEN HERSTELLUNG VON GESCHLECHT

Nachdem Pedro also seine Vorstellungen eines genderspezifischen Aussehens an Rosa materialisiert hat, fehlt nur noch die Bewegung, um das imitierte Geschlecht zum Leben zu erwecken. Dies erfolgt durch gezielte Anweisungen Pedros, indem er den umgesetzten Gestus Rosas zu korrigieren versucht:

92 Pedro: (*klebt ihr den Bart an*) So siehst du viel besser aus. Und jetzt mach ein paar Schritte.
Rosa geht auf und ab.
So nicht! Wackle nicht mit den Hüften.
93 Rosa: Gefällt's dir besser so?
94 Pedro: Runter mit den Schultern.
Entspanne dich!
Zieh' den Arsch ein!
Schau nach unten, zum Boden!
[...]

Wie am Laufsteg versucht Rosa, Schritt für Schritt die anerzogene Körperhaltung, die Materialisierung des Körpers als *weiblicher Körper* zu durchbrechen. Die als weiblich empfundene Betonung des Beckens, des Hinterteils in der spezifischen Gangart, sowie die zu entspannenden Schultern liegen dabei im Fokus der Textpräsentation.

Die Darstellung geschlechtsspezifischer Muster wird hier nicht nur durch Requisiten und Kostüm – durch statische Objekte – repräsentiert. Pedro vervollständigt mit der Aufforderung zur Handlung die Bandbreite sämtlicher *token*³⁰³, über die vermeintliche Geschlechtlichkeit am Körper sichtbar gemacht wird: Kleidung, sekundäre Geschlechtsmerkmale wie Brüste, Körperbehaarung und letztendlich den Gestus in Bewegung und Haltung. Die Imitation der männlichen beziehungsweise weiblichen Zeichenhaftigkeit erfolgt in starker Anlehnung an ein geschlechtstypisches Stereotyp, wie es im Common Sense üblich ist. Der Text etabliert dies im Umkehrschluss: Die Korrektur von Hüftschwung und Gesäß, nachdem die Brüste bereits abgebunden wurden, sind die letzten äußerlich erkennbaren sexuellen Merkmale. Daher muss Rosas schwingender, instabiler Schritt durch kraftvoll geführte, zielgerichtete Bewegungen ersetzt werden. Auch die verlagerte Aufmerksamkeit vom Becken hin zu den Schultern weist auf die Lesart stereotyper Merkmale des Geschlechts hin. Der Betonung von Schultern sowie des Beckens kommt auch die gegengeschlechtliche Kostümierung nach, Kleidung als textile

³⁰³ Der Begriff *token* wird von Butler verwendet und in der deutschen Übersetzung in Klammern beibehalten, weil er die deutsche Bedeutung von *Zeichen* semantisch spezifiziert. *Token* wird demnach verstanden als ein Zeichen, das die sexuelle Differenz markiert in ihrer konkreten Äußerung, also Zeichensetzung. Vgl.: Butler 1997: S. 102.

Zeichen, wie sie durch taillierte Kleider und an den Schultern verstärkte Anzugssakkos eine heterosexuelle Geschlechtlichkeit markieren.

1.1.5. ESSENTIALISIERUNG DES GESCHLECHTS:

Die plakative Zeichnung von Geschlechtermerkmalen in Sprech- und Zusatztext geben die Lesart der Textträger – vermeintlicher Figuren – als Stereotype vor. Dies wird vor allem deutlich, indem Rosa permanent an der Imitation scheitert und den strengen Kritiker Pedro nicht zufriedenstellen kann:

- 95 Rosa: Na, hör' mal! Was ist denn hier los? Willst du mich etwa in einem Wettbewerb präsentieren?
96 Pedro: Die Kutte macht noch keinen Mönch, Süße!
97 Rosa: Logo! Und der Körper ist der Spiegel der Seele, stimmt's?
98 Pedro: Genau. Das ist es, was du verändern sollst: die Seele.
99 Rosa: (*versucht auf männliche Art zu gehen*) Die Seele ...! Die Seele ...! (*sieht sich im Spiegel an*) Also, obwohl ein wenig klein ... – ich sehe doch nicht so schlecht aus, oder? [...]

Die Anspielung auf das Verhältnis von Körper und Seele stellt in gewisser Weise den Höhepunkt der Geschlechterimitation dar, der im Sprechtext klassisch definiert wird: Die Seele als Essenz, als Ursprung, als natürlicher Garant der Identität. Damit ist das Stereotyp der Geschlechtsidentität komplett. Die Unmöglichkeit, das andere Geschlecht nicht bloß zu imitieren, sondern tatsächlich zu *werden*, findet hier seine vermeintliche Bestätigung. Der Theatertext etabliert den Gedanken einer dem Körper innewohnenden Authentizität, die an das Geschlecht gebunden scheint.

1.2. DIE HETEROSEXUELLE MATRIX ALS BEZUGSRAHMEN

1.2.1. MEIN UND DEIN ALS EINFÜHRUNG DER GESCHLECHTERDIFFERENZ

Auf die Sorgfältigkeit, mit der Pedro seine Verwandlung als Zeremonie gestaltet, ist bereits hingewiesen worden. Die gezielt ausgeführten Handgriffe wirken gekonnt, als ob bereits mehrmals getätigt. Unter der Voraussetzung einer Geschlechterdifferenz der RezipientInnen wird die Assoziation an Travestie ermöglicht. Pedro könnte sich eventuell für die Nacht als Transvestit vorbereiten. Doch der Status der Informationsvergabe verhindert zum momentanen Zeitpunkt ein Mehr als die Ausbildung von Hypothesen. Dies ändert sich mit dem Auftritt Rosas schlagartig:

- 3 Rosa: (*schaut ihn von oben bis unten an, erholt sich langsam vom Schreck*) Du siehst toll aus! [...]
Ich flipp aus! (*lacht*) Ich finds toll.
[...]
5 Rosa: Gott im Himmel, was für ein Chaos hast du bei meinen Schminksachen angerichtet! Und du hast meine neuen Strümpfe angezogen! Du wirst sie mir kaputt machen!
6 Pedro: Ich trage auch deinen Slip.
7 Rosa: (*schaut ihn verdutzt an*)
Und woher hast du die Schuhe? Mit diesen Absätzen wirst du dir das Genick brechen!

8 Pedro: Ach, was ! Schau her ... (*schlendert auf und ab, hüftschwingend und sicheren Schrittes*) Na, wie mach ich das?

9 Rosa: (*verblüfft*) Junge, du bist ein scharfes Teil! Ich werde dich keine Sekunde unbewacht lassen können heute Nacht, falls du es wagst, so auszugehen, was ich bezweifle ...

[...]

Wo hast du die ganzen Klamotten her?

12 Pedro: Ich habe sie gemietet.

Trotz der prinzipiell positiven Kommentare Rosas – deren Oberflächlichkeit weiter unten aufgezeigt werden soll – findet hier eine Zuordnung statt. Die Possesivpronomen *mein/dein* verweisen in einer klassischen Lesart primär auf eine Zugehörigkeit und definieren somit Slip, Strümpfe und Make-Up als Rosas Eigentum. Weiter aber findet eine geschlechtliche Katalogisierung statt, indem die Objekte durch die Possesivpronomen *mein/dein* mit dem Geschlecht der Textträgerin Rosa verbunden werden. Die vorerst neutral etablierten Objekte – denn ihre Zuordnung nach geschlechtlichem Unterschied erfolgt nur durch die soziale Prägung der RezipientInnen – verschmelzen mit einem geschlechtlichen Referenzpunkt. Dies führt zu einer Entmächtigung Pedros, da Slip, Strümpfe und Make-up Rosa zugeordnet werden, der Rest der Kleider gemietet wurde. Sämtliche essentielle Bestandteile der verfolgten Zeremonie liegen nicht mehr in Pedros direkter Verfügungsgewalt. Sein *natürlicher* Anspruch darauf erlischt durch die im Theatertext eingeführte Geschlechternorm.

1.2.2. GEGENGESCHLECHTLICHES BEGEHREN ALS BESTÄTIGUNG VON GESCHLECHT

An drei markanten Stellen im Stück wird das gegengeschlechtliche Begehren definiert. Noch im ersten Drittel des Theatertextes, nachdem Pedro Rosa sein Geschenk – den Plastikdildo – überreicht hat und diese erschrocken und abweisend reagiert. Anschließend stellt sie ihm die Frage, ob er sich denn noch freue, mit ihr verheiratet zu sein.

117 Rosa: [...]

Ehrlich Pedro, entschuldige, aber es ist so.

Du erscheinst mir alt und traurig.

Ich glaube es ist zwei Monate her, dass wir nicht mehr

118 Pedro (*fällt ihr ins Wort*): Rosa, bitte, warum lassen wir nicht dieses Thema?

[...]

Die hier von Rosa eingeforderte Sexualität wird als Liebes- und Zuneigungsbeweis etabliert, weil sich Rosa von Pedro zurückgestoßen fühlt. Diese Haltung kulminiert im zweiten Teil des Theatertextes, nach dem abrupten Ende des Metaspiels, als die vorher das Haus verlassen habende Rosa zurückkehrt und Pedro zur Rede stellt:

221 Rosa: Sag mir, was du empfindest. Warum hast Du das gerade getan?

222 Pedro: Ich habe was getan?

223 Rosa: Und du fragst mich noch, was du getan hast? Alles, was hier geschehen ist. Was du getan hast ... Glaubst du das wäre normal?

224 Pedro: Ich weiß es nicht.

225 Rosa: [...] Wenn ich dir nicht mehr gefalle, so sag' es mir. [...]

226 Pedro: Ich liebe dich, Rosa.

227 Rosa: Aber ich gefalle dir nicht. Ich weiß es. Ich spüre es jeden Augenblick. Wenn ich versuche, dich nachts zu streicheln, schiebst du meine Hand verstohlen weg. Wenn ich dir einen Kuss geben will ..., weichst du zurück. Alle deine Küsse scheinen Abschiedsküsse zu sein. [...] Ich fühle mich nicht mehr als Frau. Ich fühle mich als überhaupt nichts. Dir ist es langsam gelungen, dass ich mich selbst als hässlich, ja scheußlich betrachte ...

[...]

230 Pedro: Sag das bitte nicht. Du bist sehr hübsch.

231 Rosa: Nein, ich bin ein Mensch aus Fleisch und Blut. Ich muss mich erotisch fühlen; als Mensch.

[...]

Auffällig an diesen Passagen ist die von Rosa ins Spiel gebrachte Verbindung zwischen gelebter Sexualität und Liebe. An dieser Stelle ist es erneut von Nöten, nicht nach den psychologischen Parallelen von Figuren und realen Menschen zu suchen, um dem Argument zu entgehen, eine erwachsene Frau habe natürlich Anspruch auf die Erfüllung ihrer sexuellen Wünsche. Der Fokus, der hier beibehalten wird, ist jener, der die Funktion der Aussage nachvollziehen möchte. Unter dieser Voraussetzung werden zwei Dinge sichtbar: Rosa, die aufzeigt, dass sich *natürliche* Sexualität über das Begehren des Gegengeschlechts äußert und gleichzeitig, wie sich diese zu äußern hat.

Interessant scheint, dass das Argument des Begehrens von Rosa mit Liebe gleichgesetzt wird. Dabei wird aber ignoriert, dass Pedro ihr als Mensch genau jene Liebe zusichert. Somit findet er sich als Mann ob seines *natürlichen* und seines *sozialen Geschlechts* wieder in den Koordinaten der heterosexuellen Matrix, die nur eine Orientierung gewährt: das Begehren Rosas als *natürliches* und *soziales weibliches* Geschlecht. Dieses sexuelle Begehren Rosas wird allerdings nur anerkannt, wenn es *richtig* vollzogen wird, also dem genormten, heterosexuellen Ausdruck dieses Begehrens entspricht.

Die rhetorische Frage, ob er denn glaube, dass es normal sei, als Mann penetriert werden zu wollen, stellt Pedros Begehren als *nicht richtig* bloß. Damit gerät erneut die Stabilität des heterosexuellen Machtdiskurses ins Wanken, denn Rosas Status als Subjekt – zuerst als Frau, dann sogar als Mensch – wird bedroht. Rosas Ängste, die bereits die Vorboten Chaos, Zerstörung, Tod durch Pedros unbefugten Eingriff in ihren Machtbereich von textilen und ornamentalen Zeichen erahnt hatte, finden nun ihre Verwirklichung. Was durch die Einführung der Differenz, als Pedro Rosas Unterwäsche und Schminke benutzt, von Rosa noch harmlos als Abweichung registriert wurde, erfährt nun seine letzte Konsequenz: Das von Pedro einforderte Begehren nach Penetration zeigt den Höhepunkt

der zuwiderlaufenden Ordnung, die – stellvertretend von Rosa – nicht geduldet werden kann.³⁰⁴

Dem Theatertext gelingt es an dieser Stelle die Verschleierungsmechanismen der Herstellung von Geschlecht zu entlarven. Durch die Anschuldigungen Rosas wird auf eine Norm verwiesen, die den Menschen primär als Geschlecht begreift, indem sie das Subjekt Frau erst über heterosexuelles Begehren, im Grunde aber über Penetration *sexuell* definiert.

1.2.3. SOZIALISIERUNG DER GESCHLECHTER

Die Mechanismen des Machtdiskurses werden im Fortgang des Stücks konkretisiert, indem der Theatertext nicht darauf verzichtet, eine psychologisch motivierte Begründung für Pedros „sexuelle Identitätskrise“ zu liefern. Rosa fährt fort, Pedro zum Sprechen, zur Erklärung zu bewegen, der nach mehrmaligem Hinweisen, es nicht erklären zu können, letztendlich einen Versuch startet:

252 Pedro: Eines Tages, weißt du, hat mir mein Vater eine runtergehauen. Ich war dabei für meine Schwester [...] Piluca zu singen, als [...] Marisol verkleidet.³⁰⁵ Wir hatten einen Riesenspaß. Aber plötzlich kam er und hat mir eine Ohrfeige verpasst. Was mich am meisten angeschissen hat war, dass er sie auch geschlagen hat. Er sagte zu ihr: „Du wirst aus deinem Bruder eine Tunte machen“.

252 Rosa: Aber wir alle haben uns verkleidet, als wir Kinder waren! Welcher Junge hat sich nicht irgendwann mal die Kleider seiner Schwester angezogen? Nein, ich verstehe dich nicht ...

253 Pedro: Von diesem Tag an habe ich mir geschworen, allen zu beweisen, dass ich mehr Macho bin als alle anderen. Ich durfte nicht versagen, verstehst Du? Ich musste immer das machen, was sie von mir erwarteten. Und mein ganzes Leben ist so verlaufen, dass ich Sachen gemacht habe, die ich ... Jetzt weiß ich nicht mehr, wer ich bin. Ich erkenne mich nicht wieder. Absurd nicht wahr?

Hier wird die Erklärung geliefert, die genauso stereotyp angelegt ist, wie in den vorherigen Passagen die Thematisierung von Geschlecht über äußere Merkmale, Verhaltensweisen und Sexualpraktiken. Die Einführung der Familie, die abwesende Figur des Vaters, der offensichtlich die patriarchale Machtposition innehielt, wie an der körperlichen Zügelung ablesbar wird. Stärker aber scheint hier das Aufkommen der Homosexuellenthematik in den Raum gestellt zu werden. Diese befindet sich in den Erinnerungen Pedros und beschreibt somit eine Norm, die in der Vergangenheit etabliert wurde. Dies ist – wie im

³⁰⁴ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass es den privaten Vorlieben einzelner Individuen obliegt, wie sie ihre Sexualität gestalten möchten und dass die Integration von Penetration des Mannes durchaus in heterosexuellen Beziehungen Platz finden kann. Selbst die Tatsache, dass Pedro sich in einem Frauenkostüm befindet, rechtfertigt die heterosexuelle Norm die in einer Kritik wirksam wird, nicht. Letztendlich handelt es sich um ein Karnevals-kostüm, welches genauso gut ein anderes hätte sein können, ginge es in diesem Theatertext nicht um die politische Dimension der Festschreibung des Geschlechts im Machtdiskurs. Es wird also an den eigenen Einwänden dieser *Gegen-Lesart* sichtbar, wie stark die heterosexuelle Norm selbst bei kritischem Denken weiter wirksam ist. Ein Grund mehr, hier nicht in die Interpretation eines Repräsentationsmodells zu verfallen.

³⁰⁵ Der Autor der deutschen Übersetzung erklärt hier über Fußnoten im Text die im Theatertext verwendeten Namen. Piluca ist demnach der Diminutiv des weiblichen Vornamens Pilar, Marisol war eine bekannte spanische Sängerin und Filmstar. Vgl.: Pedrero, Paloma: „Laurens Ruf“ dt. Übersetzung von Rafael de la Vega. München: Theaterstückverlag Korn-Wimmer & Wimmer, 1993.

theoretischen Teil dargestellt wurde – eine der Umstände, aus denen die Norm überhaupt ihre Macht erst ziehen kann. Durch besagte „kondensierte Geschichtlichkeit“ referiert diese auf eine über die Jahre gewachsene Autorität, die hier über die Figur des Vaters gezeigt wird. Auch hier ist die zitierte Norm durch ihren Bezug auf Geschlecht und damit auf die heterosexuelle Matrix gegeben. Der Sozialisierungsprozess Pedros wird nachvollziehbar gemacht. Pedro als Identität, wie ihn seine Frau Rosa zu kennen scheint, existiert nur indem er mittels Unterwerfung erst zu dem wurde, was er heute repräsentiert.

1.3. VERLETZUNGEN IM MACHTDISKURS

1.3.1. INSTABILITÄT DES MACHTDISKURSES

Der Konflikt ist im Theatertext vorprogrammiert: Die nur vermeintlich in der Vergangenheit liegende Prozesshaftigkeit der Identitätsbildung tritt nun zu Tage. Es ist Pedros Unmut über die jahrelange Entsprechung, in der er offensichtlich nicht aufgehen konnte, die sich nun regt und erneut die Stabilität des Machtdiskurses erschüttert. Über mehrere Anläufe versucht er, Rosa klar zu machen, dass er eben nicht zu allen gehört, dass bei ihm etwas anders zu sein scheint und wie sehr er darunter leidet.

249 Pedro: [...] *(fasst sich mit beiden Händen an den Kopf)* Alles ist hier drin. Du bist auch hier. Und die Leute immer auf der Suche nach etwas. Ich muss mich ständig kontrollieren, damit es nicht explodiert. Kontrollieren ...! Kontrollieren!

241 Rosa: Was kontrollieren?

242 Pedro: Alles. Manchmal ist es sehr hart, ein normaler Mensch zu sein. Ich meine damit, dass man manchmal Empfindungen oder Bedürfnisse hat, die ... unzulässig sind. [...] es ist nichts Konkretes. Es ist, als ob das, was die anderen von Dir erwarten, in offenem Widerspruch stünde mit ..., also, deiner Logik, deine innere Logik umstoßen würde.

Rosa möchte davon nichts wissen und verneint sämtliche Versuche Pedros, dem Wunsch nach anderen Möglichkeiten Raum zu geben. Seine Erklärungen speist sie ab mit leeren Phrasen wie „alle anderen hatten sicher auch Angst“ (247), „aber Kinder sind eben so“ (249), „Aber das ist nichts Besonderes ... Es gibt viele Kinder ... viele Menschen, denen es überhaupt nicht gefällt, Steine gegen andere zu schleudern“ (251). Damit verweist Rosa auf das Allgemeine, indem sie das Besondere, das Andere verleugnet und ins Unsichtbare drängt. Rosas Intentionen, den Schein der Norm aufrecht zu erhalten, sind nichts anderes als der Versuch, die Abweichung Pedros zu verschleiern. In ihrer Funktion als Textträgerin entspricht ihr Verhalten dem Versuch des Machtdiskurses, Allgemeines, Universales zu etablieren und die Differenz zu verschleiern. Um von der Bedrohung abzulenken, dass die Verschleierung sichtbar und somit auch die Instabilität des Machtdiskurses offensichtlich wird, betont Rosa immer wieder ihre eigene Verletzung, die Pedro ihr durch sein Handeln zugefügt hat:

251 Rosa: [...] Ich bin erschrocken, Pedro. Ich habe dich so aggressiv erlebt, wie sonst nie. Es war ..., es war, als ob du nicht wusstest, was du tatest. Als ob du unbedingt etwas zerstören musstest.

Wird die Funktion der Textträgerin Rosa gleichberechtigt oder sogar wichtiger betrachtet, als der repräsentierte, stereotypisierte Inhalt, können diese Stellen als letzter Versuch der Verschleierung gelesen werden. Die Instabilität ist sichtbar geworden, indem ihre Tarnung zerstört wurde und Rosas letzter Versuch, das Zerbrechen des Systems aufzuhalten, liegt in dem Verweis auf die eigene Befindlichkeit. Unter der Perspektive der Repräsentationsanalyse müsste dieses Verhalten erneut als stereotyp bezeichnet werden. Rosas Argumentation als eigentlich Verletzte durch Pedros aggressives Verhalten entspricht nicht nur der *typischen* Dichotomie aggressiv/sanft, sondern bedient auch ein Klischee: die Frau in der Opferrolle. Die analytische Herangehensweise an die Funktion jedoch ermöglicht, Rosas Verhalten als Taktik zu entlarven: Pedro wird Schuld zugewiesen und dies ist eine Form von Druckmittel, die vor weiterer Zerstörung schützen könnte.

Doch Pedro scheint das Spiel durchschaut zu haben und macht den tatsächlichen Schmerz „den man auch begehren muss um als Subjekt erkannt zu werden“ sichtbar. Anschließend an obenstehenden Wortwechsel positioniert sich Pedro:

256 Pedro: Ja, heute hab ich dir nicht gegeben, was du wolltest und du hast dasselbe getan, wie mein Vater: Du hast mir eine runtergehauen.

257 Rosa: Was ich habe dir eine runtergehauen? Ich? Ich weiß nicht, was du damit sagen willst!

258 Pedro: Dass ich es restlos satt habe! Dass ich es satt habe, dass man mir ständig sagt, was ich machen soll – wann ich es machen soll, mit wem ich es machen soll und wie ich es machen soll ... [...] das ist es eben, was ich empfinde: dass ich ständig irgendjemandem beweisen muss, wie gut ich mit Steinen werfen kann!

259 Rosa: (*die Stimme erhebend*) Ich verstehe überhaupt nichts! Sprich endlich mal klar und eindeutig! Und zieh' diese Kleider aus! Ich kann es nicht mehr ertragen!
[...]

264 Pedro: Es gefällt mir, in dieser Aufmachung ...

265 Rosa: (*unterbricht ihn, stürzt auf ihn und versucht, ihn mit Gewalt zu entkleiden; zerreißt sein Kleid beim Versuch, es ihm ausziehen; schlägt ihn ...*) Weg damit! Weg mit dieser ganzen Scheiße! Du siehst wie ein Schwuler aus! Wie ein Schwuler!

An dieser Stelle zeigt die Norm ihr hässlichstes Gesicht. Die Taktik der Schuldzuweisung ist fehlgeschlagen und wandelt sich nun in eine stärkere Form der Sanktionierung: Ausgrenzung. Das Subjekt, welches nur innerhalb der heterosexuellen Matrix als solches existent ist, wird mit dem Ausschluss aus derselben konfrontiert. Hier macht sich allerdings zwischen deutscher und spanischer Textfassung ein enormer Unterschied breit, der sich auf den Subjektstatus Pedros auswirkt.

1.3.2. SPRACHLICHE VERLETZUNG

An insgesamt vier Stellen werden verbale Bezüge auf Homosexualität und Travestie getätigt: Beinahe zu Anfang des Stücks fragt Pedro, ob er aussehe wie eine Frau oder wie

ein Transvestit (11). Kurz danach drückt Rosa ihre Be- aber auch Verwunderung gegenüber Pedros Kostüm aus, indem sie meint, er habe doch immer gesagt, „dass alle die so etwas machen, schwul sind“ (33). Das dritte Mal sind es die rezitierten Worte des Vaters in der schon erwähnten Passage, dass Pedros Schwester aus Pedro noch eine Tunte machen werde. Das letzte Mal begegnen wir der Thematik in Rosas eben gezeigtem Wutausbruch.

Die bisherigen Situationen, in denen Anspielungen auf Homosexualität getätigt wurden, waren nie direkt auf Pedro bezogen. Die Frage Pedros, ob er aussehe wie eine Frau oder ein Transvestit, lässt sich mit oben zitierter Formulierung vergleichen: Beides steht in einer Relation zueinander und definiert Pedro zwar ähnlich, aber nicht *wie* einen Homosexuellen/Transvestiten. Die Warnung des Vaters ist in der Zukunft situiert und trifft somit ebenfalls nicht direkt auf Pedro zu. Im letzten Beispiel allerdings gelingt es der deutschen Übersetzung nicht, die an dieser Stelle im Originaltext spürbare Verletzung der Sprache weiterzugeben. Der Übersetzer wiederholt nämlich im letzten Satz das Relativpronomen „Wie (ein Schwuler)“, während im Spanischen nur „Schwuler!“ stehen bleibt. Die Bedeutung der spanischen Originalstelle wirkt sich – im Gegensatz zum Deutschen – durch erneutes Vergleichen direkt auf Pedro aus. Hier wird von Rosa also ein Sprechakt vollzogen, der an dieser Stelle, wenn auch nur für einen Moment, Pedro nicht nur beleidigt, sondern zu dem macht, was die Formulierung ausdrückt, wohingegen Pedro in der deutschen Übersetzung verbal nur an die Grenze der heterosexuellen Matrix geschoben wird und somit nur die Bedrohung an seinen Subjektstatus eine enorme Graduierung erreicht hat. Im Originaltext wird er über die Grenze gestoßen. Der Ausschluss Pedros wird vollzogen, weshalb hier nicht nur von einem verbalen Gewaltakt, sondern von einem performativen Sprechakt gesprochen werden kann. Aussage und Handlung fallen zusammen, indem der Subjektstatus – wenn auch nur für einen kurzen Moment – verändert wird. Die Bezeichnung „Schwuler!“ verschiebt die heterosexuelle Basis auf der Rosas und Pedros Beziehung aufgebaut ist und Pedro verliert innerhalb des Gefüges seine Handlungsfähigkeit, seinen Anspruch, seine Integrität. Doch Pedro lässt den performativen Sprechakt scheitern:

266 Pedro: *(hält ihre Hände fest, damit sie sich beruhigt)* Bleib ruhig! Ich werde alles ausziehen, wenn du es willst! *(lässt sie los und fängt an, sich in aller Eile auszuziehen)*

Pedro gibt sich geschlagen. Er beginnt, seine alten Gewohnheiten wieder aufzunehmen, indem er seine Alltagskleider anzieht und sich um seine Arbeit kümmert.

1.3.3. SANKTIONIERUNG ÜBER SCHULD

In oben stehenden Kapiteln ist über verschiedene Darstellungen sichtbar geworden, wie die Versuche Pedros, anders zu sein als die für ihn durch Namen, Körper, Verhalten, Verwandtschaftsverhältnis, Kleidung, etc. festgelegten Spielräume es erlauben, boykottiert wurden. Als Gegenspielerin trat Rosa auf, die in zunehmender Vehemenz Pedros Vorhaben abwehrte. Unabhängig davon, ob eventuell scherzhafte Bemerkungen wie „du wirst sie [die Strümpfe] mir noch kaputt machen“, übertriebene Aussagen wie „du erwürgst mich“ oder ganz konkrete körperliche, sowie sprachliche Beleidigungen „Schwuler!“ getätigt wurden, alle unterlagen einer Funktion: der Erzeugung von Schuldgefühlen. Die Graduierung ist dabei von sehr leicht bis sehr hoch zu werten. Diese wird gegen Ende des Sprechtextes, als Pedro sich bereits wieder in seinen Schranken befindet, verbalisiert, indem Pedro besagte Schuld auf sich nimmt:

278 Pedro: Mach dir keine Sorgen. Dich trifft keine Schuld. Es sind Neurosen von mir, und ich selbst werde schon damit fertig werden. [...] Ich brauche Urlaub. Ich muss mich erholen.

Auch Rosa verbalisiert das Thema Schuld noch einmal, indem sie fragt, ob tatsächlich nur die Ermüdung daran schuld sei (282) und Pedro betont noch einmal, dass wenn es einem schlecht ginge, man die Schuld auf jemanden anderen schieben würde (285). Es stellt sich hier natürlich die Frage, welche Form von Schuld hier angesprochen wird. Der Sprechtext suggeriert in repräsentativer Sichtweise die Verstörung Rosas, die Pedro durch sein Verhalten erzeugte, sowie die zwischenmenschliche Beziehung, die dadurch beinahe gescheitert wäre. Aber auch der Mechanismus der Schuld ist – laut Butler, zurückgreifend auf Freud – Teil des geschlechtlichen Subjektivationsprozesses:

„Verbote, die das Verbot der Homosexualität einschließen, wirken durch den Schmerz der Schuld. [...]“³⁰⁶

Durch das Verdrängen des Begehrens des gleichen Geschlechts bildet sich die Heterosexualität aus, wobei das Verdrängte als latente Melancholie stets anwesend bleibt, da es nicht verarbeitet werden kann. Muss also das Geschlecht permanent hergestellt werden, muss auch das Begehren permanent verdrängt werden. Es wird also eine duale Spirale erzeugt, die Schuld und Schmerz durch die Verdrängung aufrechterhalten. Für Pedro, der seinen Subjektstatus als Mann offensichtlich durch eine Grenzüberschreitung erweitert, vielleicht auch verlässt, bedeutet dies, einen Versuch des Ausstiegs aus dem diskursiven Machtdiskurs zu wagen. Die Schuldsschleife wird für ihn temporär aufgehoben, da er ja aus der performativen Herstellung des Geschlechts austritt und lustvoll ein anderes Handeln

³⁰⁶ Butler 1997: S. 100.

etabliert. Ganz anders zeigt sich die Situation für Rosa, deren Subjektstatus ebenfalls über die heterosexuelle Matrix konstituiert ist. Da Rosa auf die performative Herstellung von Geschlecht angewiesen ist, fühlt sie sich nicht nur durch Pedros Abweichung, sondern durch ihr eigenes temporäres Austreten selbst schuldig. Das Annehmen der Gegengeschlechter, sowie das Aussetzen aus der Geschlechterbetätigung rückt das verdrängte Begehren ins Bewusstsein. Ein Zustand, der für Pedro vielleicht wünschenswert, für Rosa aber vernichtend ist. Schuldig wird Pedro erst, indem Rosa als Differenz auftritt und die normierte Ordnung einfordert. Dieses Anrecht hält sie den Sprechtext über aufrecht und lässt es kurz vor Schluss, der gemeinsam mit der Metaisierung Ausnahmepunkte bildet, kulminieren. Die Gewalttätigkeit in der Sprache, wie sie bereits geschildert wurde, wird durch körperliche Handlung unterstützt. Damit reiht sich Rosa neben die prägende und symbolische Figur des Vaters, der ebenfalls mittels körperlicher Züchtigung das von der Norm geforderte Verbot festlegte:

255 Du warst immer schon ein wenig ... Ich weiß nicht. Aber das, was du heute getan hast ... das ist etwas anderes. Das ist viel schlimmer.

256 Pedro: Ja, heute hab ich dir nicht gegeben, was du wolltest und du hast dasselbe getan, wie mein Vater: Du hast mir eine runtergehauen.

Durch die reale Einwirkung des Schmerzes am Körper wird auch die Schuld in die Körpergrenze eingeschrieben, die dadurch wieder das Verbot sichtbar macht. Denn das Verbot der Homosexualität *ist* – laut Butler – rückwirkend nichts anderes, als das homosexuelle Begehren.³⁰⁷

1.3.4. DIE ETABLIERUNG DER LATENTEN BEDROHUNG DER NORM

Diese Tatsache, dass Pedro keinerlei Ansprüche auf die von ihm in Besitz genommenen Attribute erheben kann – er *hat* sie also nicht – kommt durch die von Rosa subtil geäußerte Kritik verstärkt zum Vorschein. Sie verdeutlicht nämlich implizite Formen gesellschaftlicher Sanktionierung: Die positiven Zugeständnisse von Rosa, wie Pedro sei ein scharfes Teil, sie fände es toll, werden im nächsten Atemzug relativiert. Rosa äußert Zweifel daran, dass Pedro es wagen würde, in dieser Aufmachung aus dem Haus zu gehen.

Die als Irritation nachvollziehbare Reaktion Rosas trägt aber in sich weitaus größere Belange: Durch den integrierten Zweifel wird eine Ebene der Unsicherheit etabliert, das Vorhaben Pedros steht auf wackeligen Beinen und wird vom Umsturz bedroht. Dieser lässt auch nicht lange auf sich warten: In den restlichen verbal zur Sprache gebrachten Themen/Argumenten der Replik präsentiert sich das gesamte Aufgebot sozialer Sanktionen

³⁰⁷ Ebd.: S. 100.

für ein die Norm gefährdendes Handeln: Chaos, Zerstörung und der als letzte Konsequenz eintretende Tod. Pedro hat ein Chaos – in den Schminksachen – veranstaltet, er wird sie – die Strümpfe – kaputt machen und er wird sich – mit diesen Schuhen – das Genick brechen. Die genannten Ornamentelemente sind stark normiert, dienen sie doch als Koordinaten innerhalb der Geschlechterrepräsentation. Durch die Aneignung fremder Geschlechtsattribute ist Pedro in einen Bereich eingedrungen, indem er keine Macht besitzt. Die Zugehörigkeit der Objekte bleibt ihm verwehrt, er kann sie sich ausleihen (Rosa) oder mieten, niemals aber besitzen.

Der bedrohliche Bogen von Chaos, Zerstörung und Tod zeigt die Instabilität des Machtdiskurses: Die existenzialistische Vehemenz, die den Sanktionen innewohnt, zeigt an, wie stark die Norm durch das „Fehlverhalten“ Pedros gefährdet ist.

2. VERSCHIEBUNGEN DER GESCHLECHTERGRENZEN

2.1. BINNENFIKTIONALE VERSCHIEBUNGEN

2.1.1. DIE DEZENTRIERUNG DER SUBJEKTE DURCH MULTIPLE IDENTITÄTEN

Der Theatertext thematisiert das Verhältnis von Textträgern und Figuren durch das Aufspalten von Rosa und Pedro auf mehrere Identitäten. Diese vermitteln sich durch die intermediale Referenz auf das Nachbarmedium Film, indem am Anfang Humphrey Bogart und Lauren Bacall eingeführt werden. Aber Rosa und Pedro ahmen die beiden Protagonisten des Schwarz-Weiß-Kinos der vierziger Jahre nicht einfach nach, sie transformieren sie in die Friseurin Azucena und den verführerischen Witwer Carlos. In dieser Adaptierung sieht Torres Pou ein parodistisches Element, da Rosa und Pedro nur einen trivialen Abklatsch der Kinohelden liefern. Er verknüpft nun den Mythos von Lauren Bacall als phantasierte Femme Fatal mit der dem Zeichen „Frau“ an sich, was er damit begründet, dass Frauen als Differenz zum Mann ein leeres Zeichen bleiben, in welches sämtliche Phantasien eingeschrieben werden können. Während er diesen Ansatz dahingehend verwendet, Rosa als Opfer zu erkennen, indem Pedro sie mit seinen Phantasien bedrängt, nimmt diese Arbeit Abstand von einer Theorie der „totalen Verobjektualisierung“³⁰⁸ Rosas. Wird nämlich der Theatertext nicht anhand von Figuren, sondern anhand von Textträgern gelesen, kann seine Funktion hinsichtlich der diskursiven Lesart von Identitäten – Rosa/Carlos/Humphrey Bogart und Pedro/Azucena/Lauren Bacall

³⁰⁸ Vgl. Torres-Pou 1993: S. 26.

– sichtbar gemacht werden. Dadurch gibt es auch keine Frage nach der „das wahre Ich“ versteckenden Maske, die dann vielleicht mehr Selbst ist, als man glaubt, wodurch sich auch die Frage nach Homosexualität erübrigt. Durch die Pluralität der Identitäten wird das eindeutige Zuschreiben auf einen Charakter, eine Figur und damit auf einen substantiellen Kern verhindert. Dieses Weigern des Theatertextes, nur jeweils eine Identität zu zeigen, löst diese zeitweise von einer repräsentierten Subjektvorstellung los. Dadurch wird der Textträger in diesem Moment selbst zu einem einzigen Zeichen, der – durch die Annahme mehrerer Identitäten – eine Verschiebung erfährt.

2.1.2. VERSCHOBENE UTOPIE

Neben der intermedialen Referenz³⁰⁹ auf das Nachbarmedium Kino – als weitere, fiktionale Illusionsmaschinerie – bildet Bogart hier für Pedro/Azucena das Idealbild eines Mannes: „hart und romantisch [...] auch tiefführend“ (169). Durch die Nähe zum Film Noir – wie er sich in den vierziger Jahren in Hollywood einer großen Beliebtheit erfreute – konfrontiert der Text mit den Mythen von Femme Fatal und ihrem Gegenteil der „beloved woman“, sowie mit dem männlichen Gegenpart des einsamen Helden. Weniger als den Versuch, diese Mythen nun in den Figuren wieder zu finden, soll die starke Kontrastzeichnung des Film Noirs – als Stilisierung der Differenz – und die durch das eingeschobene Rollenspiel erreichte Vervielfältigung der Identitäten festgehalten werden. In der auf der Metaebene gezeigten Parodie der spanischen Variante von Humphrey Bogart und Lauren Bacall zeigen sich vorerst nur stereotype Geschlechterzitate, die mit der Schwarz-Weiß-Zeichnung des Film Noir in Verbindung gebracht werden können. Im letzten Versuch Rosas allerdings, Pedro doch noch zu verführen, zeigt sich eine Variante, die mehr einer Utopie als einem Stereotyp gleicht:

181 Rosa: Ich will durch ein Meer voll reiner Sirenen fahren ...

182 Pedro: Ich liebe die Reinheit ...

183 Rosa: ... Sirenen die aus dem Wasser auftauchen, ohne Halsketten zu tragen, ohne lackierte Nägel, ohne nach billigem Parfum zu riechen, sondern nach salzigen Algen ...

184 Pedro: Ich mag dieses Meer, von dem du redest ...

185 Rosa: ... Sirenen, die keine Musik, noch Alkohol, noch dumme Worte benötigen, um Liebe zu machen. Nur meine Küsse.

186 Pedro: Und wie sind die Küsse dieses rauen Seemanns?

187 Rosa: Es sind Küsse ohne Angst, Baby.

188 Pedro: Ich möchte deine Sirene sein. Kann ich? (*versucht sie zu berühren*)

189 Rosa: (*weist seine Hand zurück*) Küsse ohne Angst?

190 Pedro: Küsse, ja, Küsse. [...]

³⁰⁹ Hornby nennt dies „literary and real life reference“. Sie bildet in seiner Studie den fünften Typus des Metatheatertextes. Hornby 1986: S. 88.

Dieses Konzept der Sirene ist mehr, als eine weitere Identität im Geschlechterinventar. Es ist die Utopie, ein alternatives Geschlechterbild zu schaffen. In Rosas Ozean „jenseits des Horizonts“ (178) begegnen sich zwei Mythen weiblicher Betörung: die Femme Fatal – durch den intertextuellen Verweis auf Humphrey Bogart und Lauren Bacall – und die Sirene. Durch das Negieren der ornamentalen Zeichen weiblichen Geschlechts – Halsketten, lackierte Nägel, Parfum – sowie der stereotypen Verführungstaktiken, eröffnet diese Zeichnung eine Vorstellung von Identität. Der Theatertext etabliert hier eine Möglichkeit auf eine zukünftige Variante, wie sie nur durch die Verschiebung möglich ist. Rosa kann eine Utopie aussprechen, weil sie in diesem Moment nicht das angerufene Subjekt Rosa, Frau Pedros ist. Daher ist sie – natürlich nur kurzfristig – befreit von den Normen, die ihr Subjekt-Dasein legitimieren. Sie steht außerhalb des Kontextes und beschreibt somit unberührtes Gebiet. Diese Entrückung, außerhalb der das Subjekt konstituierenden Norm ist es, was Butler mit *anstößigem Vergehen* meint, wenn sie formuliert:

„Denkt man eine Welt, die eines Tages denkbar, sagbar und lesbar werden könnte, so zeigt sich, daß sich das Gebiet des sprachlichen Überlebens nur durch ein anstößiges Vergehen erweitern läßt, das auch die Erschließung des Verworfenen und das Sagen des Unsagbaren umfasst. Die Resignifizierung des Sprechens erfordert, daß wir neue Kontexte eröffnen, auf Weisen sprechen, die noch niemals legitimiert wurden, und damit neue und zukünftige Formen der Legitimation hervorbringen.“³¹⁰

Überleben innerhalb der Sprache muss eben auf die Anrufung des Subjekts bezogen werden, welches über Sprache funktioniert. Erfährt die Sprache keine Verschiebung, kann das Verworfenen und das Unsagbare nicht formuliert, und können die von Butler angesprochenen Welten auch nicht erfahren werden, weil diese Welten dem vermeintlich autonomen Subjekt verschlossen bleiben. Dies wird an einer Stelle gegen Ende des Theatertextes sichtbar, als Pedro bereits in Alltagskleidern auf Rosas Fragen zu antworten versucht:

285 Rosa: Und ..., und was ist damit, was du gern wärest ..., dass du gerne wieder so wärest wie vorhin eben hier ...?

286 Pedro: Ich möchte gerne vieles sein, was ich nicht bin, wie jedermann. Intelligenter, sympathischer, wichtiger sein, mehr Geld verdienen. Ich möchte gern gut und gutaussehend sein wie du.

287 Rosa: Und das mit dem Frausein?

288 Pedro: Nein, du hast mich nicht verstanden. Es ging eigentlich nur um ein Spiel: das Spiel, neue Dinge zu finden, verstehst du? Und uns von den Umständen treiben zu lassen, zu träumen, anders zu sein. Irgendjemand.

Der Theatertext spricht hier von Träumen, und verweist damit auf jene Welt, die eines Tages lesbar und denkbar wird. Da Pedro in diesem Moment von Rosa aufgefordert ist, als *souveränes Subjekt* Stellung zu nehmen, kann er nur noch von vergebenen Möglichkeiten

³¹⁰ Butler 2006: S. 71.

sprechen. Dadurch bleiben Pedro und Rosa innerhalb des binnenfiktionalen Geschehens mittels verbalen Codes in ihren Subjektpositionen festgeschrieben.

2.2. VERSCHIEBUNGEN IM ÄUßEREN KOMMUNIKATIONSMODELL

2.2.1. DIE THEMATISIERUNG DES VISUELLEN CODES ALS AUSSTELLEN DES WAHRNEHMUNGSMODUS

„MANCHMAL STREIFT DIE ZEIT LEICHT,
OHNE SCHWERE UND OHNE FORM VORBEI.
MANCHMAL ABER ZIEHT SIE SICH ZUSAMMEN
UND IN EINEM MOMENT
VERÄNDERT SIE DIR DEN BLICK
FÜR IMMER.“³¹¹
–PALOMA PEDRERO–

Wie oben gezeigt wurde, verhindert der verbale Code das Aussteigen der Subjekte aus der heterosexuellen Matrix, weil Sprache – durch das Prinzip der Anrufung – diese immer auch hervorruft. Somit kann über den Sprechtext – mit Ausnahme des eingeschobenen Metaspiels – nachvollzogen werden, wie Subjekte über textile, verbale und gestische Zeichen ihre permanente Reproduktion wiederholen. Der hier behandelte Theatertext zeigt aber dennoch eine Verschiebung auf, die den Blick auf die Geschlechtsidentitäten – anhand der Textträger Rosa und Pedro – verstört. Bei *La llamada de Lauren* handelt es sich um einen Theatertext, der aufgeführt werden will. Er unterläuft das konventionelle Repräsentationsmodell genau dort, wo er in seiner Inszenierung sichtbar wird: Im *Schau-Spiel*. Die von Poschmann beschriebene kritische Nutzung der dramatischen Form findet sich nicht in der Unterwanderung des verbalen, sondern in der des visuellen Codes. Durch das explizite Thematisieren des Blickes, des Schauens, des Betrachtens – also der Wahrnehmung – wird hier auf das äußere Kommunikationssystem Bezug genommen.

2.2.1.1. „SCHAUFAKTOREN“: DER VISUELLE WORTBESTAND

Der visuelle Wahrnehmungsmodus, auf den der Theatertext Bezug nimmt, lässt sich innerhalb des Textes an verschiedensten Stellen ausweisen. Zwei Hauptthematiken werden dabei angesprochen: Der Blick von außen und damit das Gesehenwerden, sowie sämtliche Varianten des Verbergens, um diesem Blick offensichtlich zu entgehen. Beide thematisieren die visuelle Wahrnehmung und die damit verbundene Bewertung, die zur Strukturierung von Bedeutungsprozessen notwendig ist:

³¹¹ Vgl.: Pedrero 2007: S. 79. Übersetzung d. d. Verfasserin.

34 Rosa: (*retuschiert ihm die Schminke hier und da*) Nein, im Ernst, es gefällt mir. Es ist als ob du die Maske des Bürogehilfen abgenommen hättest ... ekelhaft. Ich schau' Dich an und ich sehe einen ganz neuen Mann.

Relativ am Anfang des Stückes bestätigt hier Rosa Pedros Mut zur Verkleidung als Lauren Bacall. Diese Aussage beinhaltet bereits sechs verschiedene Verweise auf Wahrnehmung. Schminke, Maske und das Retourschieren verweisen auf das Medium Theater und seine Illusionswirkung selbst: als eine „von dem Illudierten als lustvoll empfundene [...], kunstvolle [...] Täuschung“³¹². Diese lustvolle Verführung zeigt sich im Metatheatertext durch intertextuelle Verweise wie Pedros Aufforderung an Rosa, sich doch „umwickeln“ (61) zu lassen, bis hin zum eingeschobenen Rollenspiel, welches sogar mit der Aufforderung „Verführe Mich“ (126) eingeleitet wird und mit „das Spiel ist aus“ (211) beendet wird. Neben dieser im Inneren stattfindenden Metaisierung scheint im Bezug auf das Geschlecht und seine Herstellung vor allem aber der lustvolle Blick des äußeren Kommunikationssystems bedeutend zu sein. In Bezugnahme auf das äußere Kommunikationssystem soll an dieser Stelle noch einmal auf den Auftritt Pedros im Zusatztext verwiesen sein. Dreimal betrachtet sich Pedro während seiner lustvollen Verwandlung dabei im Spiegel. Diese Lust verweist auf nichts anderes als den voyeuristischen Blick der RezipientInnen auf das Bühnengeschehen. Wichtig wird dieser Zusammenhang in seiner Unterwanderung mittels visueller Zeichen. Während sich nämlich die Verweise auf Maske, Schminke und Spiel auf die Illusionswirkung und die Metaisierung der Fiktion im binnenfiktionalen Kommunikationssystem beziehen, verweisen Kommentare wie das oben genannte „Schauen“ und „Sehen“ auf den Blick von außen. Bei den häufigen Verweisen auf visuelle Eindrücke wie „Pedro betrachtet sie von Kopf bis Fuß“ (78), „Rosa schaut in den Spiegel und lacht“ (86), „Wie wirst du wohl aussehen, wenn du dir diese ganze Schminke wegmachst?“ (117), „dazu brauchst du nur einen Blick“ (172), „Ich brauche es [...], dass du mich mit einem anderen Blick anschaust“ (231), „Warum schaust du mich nicht an“ (260), geht ihre Funktion im wahrsten Sinne des Wortes über das heteroreferentielle Verweisen hinaus. Der binnenfiktional verhandelte Inhalt überschreitet die Grenze der vierten Wand und korrespondiert mit den RezipientInnen über die Frage nach der Lesart von Bedeutung.

In oben stehendem Beispiel findet sich der Kognitionsprozess von Bedeutungsgenerierung schlechthin wieder: Wahrnehmen – Deuten – Verstehen.³¹³ Rosa, nachdem sie Pedro ge-

³¹² Fischer-Lichte/Kolesch/Warstat 2005: S. 140.

³¹³ An dieser Stelle sei auf den triadischen Zeichenbegriff bei Charles Peirce verwiesen, dem der Gedanke der *Semieose* entnommen ist, sowie auf die Fortführung bei Umberto Eco in der Idee der „unendlichen Semiose“. Vor allem aber auf die beeindruckende Vorlesung von Bernhard Pelzl „Das medienästhetische

sehen hat, verortet durch das „richtige“ Deuten der Veränderung Pedros diesen in einem neuen Kontext. Deuten meint hier die Kontextualisierung der Wahrnehmung durch ein *interpretierendes Bewusstsein* und das darauf folgende Verankern, worunter Verstehen geortet werden kann. Diese Kette beschreibt den alltäglichen Prozess von Wahrnehmung, der in der binnenfiktionalen Kommunikation keine Besonderheit aufweist. Wird nun aber die Fokussierung auf den visuellen Code verlagert – textile und gestische Zeichen beispielsweise – so wird sehr schnell deutlich, dass der Theatertext damit die Wahrnehmung unterläuft. Dies sei an zwei Merkmalen verdeutlicht: an der Umkehr des Status von Sprech- und Zusatztext und am Oszillierungseffekt von verbaler und visueller Zeichenebene.

2.2.2. DER AUFSTAND DER VISUELLEN ZEICHEN ALS MÖGLICHKEIT DER VERSCHIEBUNG

2.2.2.1. STATUSWECHSEL VON SPRECH- UND ZUSATZTEXT

An der Oberfläche des Theatertextes findet sich – vorwiegend dialogisch gestaltet – der Sprechtext, der die im herkömmlichen Sinne die unter „Inhalt“ zusammengefasste „Handlung“ erzählt. *La llamada de Lauren* auf diese Art zu lesen, würde bedeuten, dass der verbale Ausdruck – ehemals unter „Haupttext“ verstanden – tatsächlich auch den wichtigsten Vermittlungsteil einnimmt, während der ihm zur Seite gestellte „Nebentext“ lediglich zur Instruktion desselben dient. Hier aber bedient sich der Sprechtext der theatralen Metaisierung von visuellen Wahrnehmungsprozessen und tarnt sich nur mehr mit der Fassade einer „Geschichte“. Während also der „Haupttext“ nur mehr über Visuelles spricht, zeigt der „Nebentext“ den performativen Einsatz jener visuellen Zeichen, die zur Wahrnehmung von Geschlecht notwendig sind. Er zeigt sie aber nicht nur, sondern er stellt sie aus. Der Zusatztext verhandelt die Verschiebung von Zeichen und Bedeutung, indem er die „Falle der gesteuerten Kommunikation“ sichtbar macht:

„Der Empfänger (der in Wirklichkeit keiner mehr ist) nimmt dabei einen Eingriff in das Wesentliche vor, er stellt seinen eigenen Code dem des Senders entgegen, er erfindet eine wirkliche Antwort [...]“³¹⁴

Trivium: Ästhetik – Semiotik – Rhetorik“ Vgl.: dazu weiters Peirce, Charles S.: „Semiotische Schriften“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. Sowie Eco, Umberto: „Semiotik und Philosophie der Sprache“ München: Fink, 1985. Die *Semiose* versteht sich als Prozess der Wirkung von Zeichen, ihrer Bedeutungsgenerierung, die ins Unendliche reicht. Gedacht als Dreieck (nicht zu verwechseln mit dem semiotischen Dreieck von Ogden und Richards) von wahrnehmen – deuten – verstehen – bildet jeder Eckpunkt einen weiteren Ausgangspunkt für einen neuen Bedeutungsprozess.

³¹⁴ Baudrillard, Jean: „Requiem für die Medien“ IN: Pias/Vogl/Engell/u.a., Claus/Joseph/Lorenz/u.a. (Hrsg.): „Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard“ 5. Aufl. Stuttgart: DVA, 2004. S. 279–301. S. 296.

Hier handelt es sich um das Zeichensystem geschlechtlich codierter Markierungen, mittels gestischer, ornamentaler und textiler Zeichensetzung, die durch die umgekehrte Anwendung des geschlechtlichen Codes – Pedro trägt „Frauendessous“, Rosa schlüpft allein in die Rolle von Bogart – diesen in eine (Ver)wendung bringt. Textlich unterstreicht sich dies durch die Fixierung im Zusatztext. Damit erfährt die konventionelle Deutung – Haupttext, Nebentext – ebenfalls eine dramaturgische Verschiebung. Der Sprechtext bleibt trotz Thematisierung sogenannter „Tabuthemen“ von seiner Gestaltung her oberflächlich. Er zeigt eine Beziehungskrise, die durch unterschiedliche Bedürfnisse eskaliert. Thematisch finden sich heterosexuelle Klischees wieder: Liebe wird über sexuelle Bestätigung erzeugt, deren Vollendung in der Zeugung eines Kindes gefunden wird (303); Pedro als Mann möchte nicht, dass Rosa erwerbstätig wird und möchte sie wie eine Königin behandeln (291); das Verlangen penetriert zu werden, führt zu der Schlussfolgerung, eventuell homosexuell zu sein; die Rechtfertigung für ein abweichendes Verhalten wird auf die Sozialisierung zurückgeführt (237ff); Diese Verhandlungen in alltagsnaher Sprache wirken derartig stereotyp, dass der Sprechtext banal erscheinen muss. Dabei kommt dem Sprechtext aber eben diese Funktion zu: Er soll *versprechen* und zwar jene Art von Verweissprache, die nur Inhalt und Form kennt.

Der Zusatztext hingegen stellt die Antwort aus. Wird der Sprechtext als eigentlicher Sender des Inhalts angenommen, so verschließt sich die Antwort des Theatertextes, die sich im Zusatztext befindet. Es sind die performativen Angaben in Zusatztext I/A, die Pedros Verwandlung beschreiben und in Zusatztext V/B, die Rosa gegen Ende des Stücks noch einmal im Verführungsspiel zeigen, sowie die nur im Zusatztext wörtliche Bezeichnung des „Phallus, wie sie in Sex-Shops verkauft werden“ (108). Der Großteil des Sprechtextes wird verbalisiert, während Pedro mit textilen und ornamentalen Zeichen *verhandelt*, die gemeinhin als *weiblich* gelesen werden. Die „symbolische Tauschbeziehung“³¹⁵ wie sie in dem hier inszenierten Cross-Dressing von männlichen und weiblichen Attributen vollzogen wird, unterläuft permanent den Sprechtext und somit den herkömmlichen Sinn der Bedeutung.

Festzuhalten wäre also eine Umkehr des Status’ von Sprech- und Zusatztext: Der gesprochene Inhalt vermittelt keine, oder kaum mehr, Bedeutung, wohingegen der Zusatztext nonverbal dem Ausdruck verleiht, worum sich der Theatertext *La llamada de Lauren* zu drehen scheint: Um den Blick von außen, jener Blick, der immer schon ein vorgefertigter ist. Der Körper wird auf Geschlechtsmerkmale – soziale und biologische – untersucht und

³¹⁵ Ebd.

durch diese konfiguriert. Durch denselben Modus, der reale Körper auf der Bühne mit denen der Textträger zusammenfallen lässt. Doch diese Körperbilder werden verhindert, indem die visuelle Wahrnehmung durch die Verschiebung der textilen, ornamentalen und gestischen Zeichen verstört wird. Dabei erfährt die Sprache, als symbolische Ordnung der phallogozentrischen Logik eine Abfuhr. Sie bleibt zwar weiter bestehen und erzählt sich in alltagsnaher Manier. Sie erzählt aber genau das, wofür sie steht: Eine alltägliche Wahrnehmung von Geschlecht, einen Modus der verschleiert, sanktioniert und vorschreibt. Auch wenn der Theatertext den Sprechtext nicht völlig auflöst, so verlagert er dennoch sein Gewicht auf den Körper, auf eine den Körper visuell (um)schreibende Wahrnehmung.

2.2.2.2. DER KONFIGURIERENDE BLICK(WECHSEL) IM INNEREN UND ÄUßEREN KOMMUNIKATIONSMODELL

Die oben festgestellte stumme Revolution der textilen und ornamentalen Zeichen ist im Rezeptionsprozess nicht immer präsent, da sie sich zur Grundlage des Theatertextes entwickelt, der ja preisgibt, dass Pedro und Rosa sich auf den Karneval vorbereiten. Deutlich wird ihr Eigenwert immer dann, wenn der sprachliche Code darauf Bezug nimmt und somit zwei konträre Ebenen gleichzeitig ins Spiel kommen. Dieser Effekt des Oszillierens, der den Verstörungswert der Metaisierungstechnik ausmacht, soll nun zu beschreiben versucht werden.

Die im obigen Teil gezeigten verschiedenen Mechanismen der Verwendung von Zeichen zur Herstellung von Geschlecht finden ihren Höhepunkt im Spiel mit dem konstituierenden Blick gegen Ende des Theatertextes. Nachdem Pedro in mehreren Varianten versucht hat, Rosa zu verdeutlichen, dass er anders *ist*, auch wenn sie dies nicht wahrhaben will, „hat er es restlos satt“ (258) sich immer beweisen zu müssen. Rosa reagiert erneut mit dem Versuch, die störenden visuellen Zeichen Pedros zu vernichten, das heterosexuelle Gefüge wiederherzustellen:

(259) Rosa: (*die Stimme erhebend*) Ich verstehe überhaupt nichts! Sprich endlich mal klar und eindeutig! Und zieh' diese Kleider aus! Ich kann es nicht mehr ertragen!

(260) Pedro: Warum schaust du mich nicht an?

(261) Rosa: (*ohne ihn anzusehen*) Ich habe schon genug gesehen ... (*schreiend*) Ich ertrag es nicht mehr, dich so zu sehen ...

(262) Pedro: Warte, bitte. Schau mich gut an. Schau mich an. Schau mich an!

Die Aufforderung Pedros, Rosa solle ihn ansehen, sie solle ihn so betrachten, wie er sich fühle, wie er zu sein glaubt, misslingt. Rosa – als Repräsentantin der konventionellen Sichtweise – möchte ihn gar nicht anders sehen. Sie verlangt, dass er die *falschen*, die verschobenen, textilen Zeichen entfernt, die ihre Vorstellung von Pedro, ihren Blick auf „ihren Mann“ trüben, ja verzerren. Stattdessen solle er sich im sprachlichen, im

symbolischen Zeichensystem von Zeichen/Bezeichnetes doch endlich „klar und eindeutig“ ausdrücken. Im binnenfiktionalen System entsteht hier ein Verweis auf die sich ineinander schiebenden Ebenen des verbalen und des visuellen Zeichencodes, die sich nicht überlagern, sondern widersprechen. Dieser (Wider)spruch kann als Antwort, als Botschaft gelten, die das Medium an sich selbst zurückgibt. Die Verschiebung der Signifikanten, die Entkoppelung aus dem Repräsentantenmodell Ausdruckseite/Inhaltsseite appelliert an dieser Stelle erneut an das äußere Kommunikationssystem: „Schau mich an. Schau mich gut an. Schau mich an!“ Durch die dreimalige Wiederholung vermittelt sich im binnenfiktionalen System die von Pedro insistierte Aufforderung an Rosa, ihn zu erkennen als das, was er ist. Gleichzeitig ist es der Hinweis ins äußere Kommunikationssystem, wahrzunehmen. Und zwar in einer Art und Weise, die jene Verschiebung begreifbar, die deutlich macht: Der Körper, der hier zur Betrachtung freigegeben wird, ist einer, der vom außen stehenden Blick – sowohl von Rosa als auch vom Rezipienten – als solcher vorbestimmt wird. Pedro – als Zeichenträger – wehrt sich gegen die ihn innerhalb eines Kontextes festschreibende Macht, die ihn dadurch in ein Subjekt verwandelt, welches handlungsunfähig ist. Der Blick von außen – wie auch der Blick in den Spiegel – sind beides Verweise an die Entstehung und die gleichzeitige Entfremdung des Selbst im Spiegelstadium.³¹⁶

Durch die Thematisierung, die Bloßstellung der Wahrnehmung an sich, appelliert Pedro in diesem Moment an die Veränderung der Lesart. Die Inhalte, die bereits für Geschlechtersubjekte gewählt worden sind, können nicht verändert werden, denn sie sind die phantasierten Vorstellungen selbst. Als *männlich* und *weiblich* schweben sie also viel mehr durch den Raum, bis sie ein Zeichen finden, in das sie sich einschreiben können. Ist dies geschehen, handelt es sich – im Falle von Rosa als Frau und Pedro als Mann – um „politische Signifikanten“³¹⁷ von Geschlecht. Da vor allem Pedro sich aber nicht der herkömmlichen Zeichen bedient, die ihn als männlichen politischen Signifikanten lesbar machen würden, zwingt er Rosa – vor allem aber die RezipientInnen – sich einer unterbrechenden Lesart hinzugeben. Doch diese ist nicht von Dauer, sie kann immer nur in

³¹⁶ Die Bezeichnung Spiegelstadium geht zurück auf die psychoanalytischen Studien von Jacques Lacan zur *Selbstwerdung des Ichs*. Es beschreibt nach Lacan jenen Moment, in dem das Kleinkind im Spiegel sich zum ersten Mal als autonomes Wesen losgelöst von der Symbiose zur Bezugsperson erkennt. Vgl: Schößler 2008: S. 79f. Eine interessante Studie legt Wendy Llyn Zaza vor, die das Spiegelstadium von Lacan zur Betrachtung des Verhältnis Frau/Subjekt in u.a. Pedreros Theatertexten heranzieht. Die Perspektivierung fällt – durch die Koppelung Figur/Subjekt/Geschlecht – dementsprechend aus: Die Protagonistinnen verharren in den angestammten Rollenverhältnissen der Machtverteilung männlich/weiblich. Vgl.: Zaza 2007: S. 94–118. Da die in dieser Arbeit gewählte Methode das Figurenkonzept an sich auflöst, wird hiervon Abstand genommen. Die Textträger tragen einen vergeschlechtlichten Text, besitzen aber selbst keines. Damit werden Zeichen in gewisser Weise *frei* zur (Be)deutung gegeben. Erst dadurch kann die Vergeschlechtlichung von Zeichen überhaupt entschleiert, sichtbar und damit verschiebbar gemacht werden.

³¹⁷ Butler 1997: S. 264.

Momenten aufblitzen. Das „seeing double“, wie es Hornby nennt,³¹⁸ spricht auf ein Bewusstsein an, dessen die rationale Logik des Machtdiskurses nicht befähigt ist. Eine Möglichkeit, die zwei Ebenen zur selben Zeit wahrnimmt, würde damit die Differenz und Dualität auflösen. Die Instabilität des Machtdiskurses blitzt, bedingt durch die Verschiebung, zwar manchmal auf, kann aber von Pedro letztendlich nicht zur Handlung genützt werden. Rosa zerschlägt den Moment der Möglichkeit, weil sie dem Zustand nicht gewachsen ist und Pedro resigniert:

(266) Pedro: Ich hätte gern deine Hilfe in Anspruch genommen [...] Du bist der einzige Mensch, der es verstehen hätte können ... Das habe ich geglaubt. Man sagt, wenn man liebt kann man alles verstehen ... Aber das ist eine Lüge ... Es ist eine Scheißlüge!
Ich kann mich selbst nicht betrachten und du willst mich nicht sehen.

Pedro, der bis jetzt versucht hat, sich selbst eine neue Möglichkeit zu verschaffen, eine neue Sicht auf die Dinge zu liefern, der sich im Endeffekt befreien wollte von den normierenden und einschränkenden Konstituenten, die ihn nur als dieses vorbestimmte Subjekt möglich machten, muss einsehen, dass dies nicht erwünscht ist. Dieser Satz verweist auf die Prinzipien der Anerkennung, wie sie in den theoretischen Ausführungen behandelt worden sind. Pedro – der vorher allein im Spiegel lustvoll sein Verschieben der Geschlechterzeichen beobachtet hat – wird durch den Blick Rosas daran erinnert, dass sein eigener im normierten sozialen Gefüge ein machtloser ist. Rosas Blick verbindet sich als Blick von außen mit dem der RezipientInnen. Gemeinsam stellen sie damit eine gewaltige Autorität dar, der Pedro nicht gewachsen ist. Bestückt mit textilen und ornamentalen Zeichen, die ihm nicht gehören, ist er entmächtigt worden: durch die Tatsache, dass er nicht gesehen werden will.

2.3. POTENZIERUNG DER URSPRUNGSLOSEN SPIEGELBILDER

DIE THEATRALE SPRACHE, WIE JEDE FORM DER LITERATUR,
BESITZT EINE MUSIK, EINEN RHYTHMUS, EINE SYNTHESE,
EINE SUCHE NACH BILDERN. SIE IST EINE SYMPHONIE.³¹⁹
–PALOMA PEDRERO–

2.3.1. OSZILLIEREN ZWISCHEN SPRACHLICHEM UND VISUELLEM CODE

In oben genanntem Zitat stehen sich verbales und textiles Zeichensystem gegenüber. Der Theatertext verwendet eine alltagsnahe Sprache, die sich neo-realistisch auf die Textträger verteilt. Somit kann Rosa Pedro dazu auffordern, die symbolische Sprache als Repräsentantenstruktur zu verwenden, um sich wieder lesbar zu machen. Denn seine textilen

³¹⁸ Hornby 1986: S. 32. Hornby setzt diesen Effekt mit dem Verfremdungs- und Entfremdungseffekt gleich, als „true source of the significance of metadrama, and [...] the true subject of this book“. Ebd. S. 32.

³¹⁹ Pedrero 2006: S. 126.

Zeichen widersprechen den herkömmlichen Codes. An dieser Stelle oszillieren also sprachlicher und visueller Code der Darstellung im binnenfiktionalen und im äußeren Kommunikationssystem: Binnenfiktional durch das eingeschobene, den Textträgern bewusste Rollenspiel, das textile Zeichen zur Kenntlichmachung der getauschten Rollen einsetzt. Dadurch, dass der Blick auf den Prozess des Erkennens – im äußeren wie im inneren Kommunikationssystem – versprachlicht wird, finden sich die Rezipientinnen in einem Moment der Gleichzeitigkeit von Wahrnehmungen: Erstens des Bühnenereignisses, zweitens in einer ähnlichen Verwirrung, wie Rosa. Nur vermeintlich allerdings handelt es sich hierbei um den Effekt des Einfühlens, wie er vom Repräsentationsmodell zu erwarten wäre. Die Verwirrung entsteht durch das Oszillieren der Ebenen, durch die permanente Verschiebung zwischen den Codes. Die Aufgabe der Sprache ist es, die RezipientInnen zu verführen, indem sie sich als Verweissprache gibt. Sie ist die als realistisch wahrgenommene Folie, von der sich das verschobene textile Zeichen abheben kann. Sie bietet den Referenzpunkt zum Repräsentationsmodell, weshalb auch der Konflikt sprachlich verhandelt wird. Sie nimmt Bezug auf die symbolische Ordnung, die der Sprache innerhalb der Gesellschaft beigemessen wird. Die Performativität der Sprache, durch ihre kondensierte Geschichte, durch ihre Zitathaftigkeit und damit durch ihre Macht erschafft verbalisierte Bilder von (Geschlechter)identitäten. Die symbolische, die abgebildete Realität in abstrahierten Zeichen der Sprache schreibt diese dem (Geschlechts)körper zu und wird somit erst zur *Wirklichkeit*. Der verbale Code verfährt also konstruierend, er ist *Zeugungskraft* von *männlichen* und *weiblichen* Körperbildern. Kontrastiert wird dieser durch den visuellen Code, der dekonstruierend verfährt und somit diese durch Sprache erzeugten Materialisierungen erst sichtbar macht. Das Oszillieren entsteht also durch die Umkehrwirkung, die hier explizit ausgestellt wird: Das gesprochene Wort erzeugt über seine Performativität materialisierte Geschlechterkörper. Der Körper wird in diesem Fall visuell wahrgenommen. Der visuelle Code rebelliert gegen diese Festschreibung, macht sie sichtbar und sich selbst wahrnehmbar, er kommuniziert und entwickelt somit eine eigene Form von Sprache. Mit anderen Worten: Sprache erzeugt (Körper)bilder, die Bildern des Körpers (wider)sprechen. Sie tun dies sowohl im inneren, als auch im äußeren Kommunikationssystem, wobei über die Metaisierung die Ebenen ineinander fallen und zu vorübergehenden Kurzschlüssen führen. Durch diese Doppelung der Ebenen entsteht der Eindruck einer multiplen Spiegelung. Das autoreflexive Verhandeln von Wahrnehmung springt dabei wie in einer Kettenreaktion von Ebene zu Ebene und wirft sich wieder zurück. Durch die Benennung – die Anrufung – der Begriffe werden Bilder einer Vor-

stellung in die Realität eingeschrieben. Da der Sprache eine derartige Macht innewohnt, muss sie mittels visuellen Codes unterlaufen werden, wodurch sie instabil und die Festschreibungen aufgebrochen werden.

2.3.2. FORMALE, FIGURALE UND KONTEXTUELLE METALEPSE³²⁰

Das Element der Spiegelung führt die Betrachtung des Theatertextes dorthin zurück, wo es begonnen hat: zum Textmaterial. Die in Kapitel III vorgenommene grobe Einteilung in Sequenzen soll nun spezifiziert werden. Die primäre Unterteilung erfolgte über die Oberflächenstruktur von Sprechtext (II, III, IV) und Zusatztext (I/A; V/B), die folgendes *Schriftbild* ergibt:

KURSIV – RECETE // RECETE – *KURSIV*

Die weitere Unterteilung der Hauptsequenzen I–V in ihre verbalen Teilsegmente – bestimmt durch quantitative, sinnbedingte Wendepunkte – ergaben eine ähnliche symmetrische Aufteilung:

I/A – II/6 – III/9 – IV/6 – V/B

Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass es sich bei der Anordnung um eine formale Spiegelfigur handelt, indem Hauptsequenz III/9 die Spiegelachse bildet. Erstens befindet sich in III/9 das binnenfiktionale Metaspiel in acht Teilsequenzen und stellt somit die quantitativ höchste Reflexion auf das Medium selbst dar. Zweitens stellt die neunte Teilsequenz den Höhepunkt des Theatertextes dar. Dieser Teil unterscheidet sich vom Zusatztext durch seine verbale Qualität, vom Sprechtext, dass es der einzige Teil des Theaterstücks bildet, indem ein Textträger allein gezeigt wird. Pedro bleibt – nachdem Rosa die Wohnung verlassen hat – allein zurück und schreit *Nein, nein, nein!* (216). Das Ergebnis der quantitativen Verteilung der Wortwechsel ergibt ein ähnlich ausgewogenes Bild: Den Sprechtext umrahmen die Teile A und B des Zusatztextes, die jeweils zwölf Handlungsakte und somit folgendes Verhältnis aufweisen: 12:12. Die Wortwechsel in den Segmenten des Sprechtextes II und IV zeigen ein Verhältnis von 120:127. Die Spiegelfigur der Textsegmente

nonverbal – verbal // verbal – nonverbal

³²⁰ Auf die Metalepse ist bereits unter Kap. III eingegangen worden. Sie bezeichnet, wie bereits erwähnt, jenen Zusammenfall der – ursprünglichen Ebenen – als Kurzschluss der *narrativen* Metalepse. In diesem Moment wird die Erzeugung von Illusion bewusst, beziehungsweise aufgebrochen. Somit bildet sie den Drehpunkt, an der sich zwei Ebenen zu drehen beginnen: Vorder- und Hintergrund werden abwechselnd wahrgenommen, die Achse bildet die Metalepse, welche – die eigentlich voneinander getrennte Ebenen – für einen Moment zusammenfallen lässt.

wird durch die An- und Abwesenheit der Textträger intensiviert:

I/A Pedro – II/6 Rosa + Pedro // Rosa + Pedro – V/B Rosa.

Auch auf formaler Ebene ergibt sich also ein Schattenwurf nach dem anderen, der sich Ebene für Ebene potenziert. Die erste Spiegelung findet auf der Ebene der Textoberfläche in der reinen Organisation der Textsegmente statt. Innerhalb des Spiegels auf der formalen Ebene bricht dieser auf und zeigt in sich erneut eine Verdoppelung der Elemente. Das binnenfiktionale Spiel von Pedro und Rosa wird gedoppelt und vervielfältigt, durch die Verweise auf das Nachbarmedium Film mit Lauren Bacall und Humphrey Bogart in den Filmrollen Marie Browning und Harry Morgan. Die bereits dort vorhandenen Verweise auf Liebelei im Film und erstem gemeinsamen Dreh des berühmten Hollywoodpaares, sowie der Film selbst, der wiederum auf einem Roman basiert, vervielfältigen das Perspektivenspektrum wie in einem Kaleidoskop. Rosa und Pedro in ihren selbst erschaffenen Charakteren von Carlos und Azucena setzen erneut eine Spiegelwand. Sowohl formal als auch inhaltlich stellt sich jener Effekt ein, der oben beschrieben worden ist: Ein Ineinanderfallen, das nicht länger zwischen zwei Ebenen kippt, sondern ein Bild von Spiegel zu Spiegel wirft. Diese Sonderform der Metaisierung wird *Mise en abyme* genannt, als eine Art innerer Spiegel, der sich ins Unendliche potenziert.³²¹

In *La llamada de Lauren* nehmen die Spiegelungen kein Ende: Jede gezogene Grenze bietet Platz für eine in ihr erneut gedoppelte Welt. Denn auch die Vervielfältigung der Identitäten auf der Ebene der Textträger wirft die Bilder weiter in den Text hinein: Textliche, textile, verbale, ornamentale und dekorative Zeichen verweben sich zu einem Labyrinth der Bedeutungen, werden unterwandert und werfen schlussendlich ein Bild in den letzten Spiegel: Das Ende der Bühnenrampe, der *vierten Wand*.³²² Unter einer wirkungsästhetischen Prämisse wird hier deutlich, dass das konventionelle Verständnis eines Repräsentationsmodells aufgebrochen wird und somit kein reines Abbild mehr stellt. Die Spiegelachse wird durchbrochen, die Metaisierung evoziert somit den Blick nicht auf, sondern hinter die vierte (Spiegel)wand und löst erneut – durch das Wechseln zwischen Erzeugen und Auflösen des Spiegeleffekts – den schon beschriebenen Kippeffekt des *double seeing* aus. Die Metalepsen und Metaisierungen bilden somit Fluchtpunkte aus, in denen sich die Ebenen – kurzfristig – treffen. In diesem Moment gleicht die entstandene Bewegung weniger einem Kippen, denn dies mutet zu statisch an. Vielmehr bündelt die Meta-

³²¹ „Mise en abyme“ IN: Nünning: 2004. S. 373.

³²² Denkt man an das Repräsentationsmodell, bilden sich *hinter* der vierten Wand *realitätsähnliche* Charaktere, Handlung etc. ab. Sie *spiegeln* also Realität wider.

lepse für einen Moment die verschiedenen Zeichenstränge auf unterschiedlichen Ebenen, um sie dann – wie ein Lichtstrahl, der durch ein Prisma fällt – in viele aufzubrechen.

2.3.3. DIE METALEPSE ALS UMKEHR VON URSACHE UND WIRKUNG

Der Spiegel und somit die Spiegelung in all ihren Ebenen fungieren zum einen, wie gezeigt, als formale Metaisierung im Bereich des Textmaterials, als figurale Metaisierung im Bereich der Vervielfältigung der Textträger, und als theatrale Metaisierung im Bereich der Wahrnehmung des äußeren Kommunikationssystems. Bei der *Mise en abyme* und ihrer Grundform, der *Metalepse*, handelt es sich genau genommen nicht um eine reine Spiegelung, sondern um eine Vertauschung von Ursache und Wirkung, wobei „der metaleptische Wechsel hilft [...] die fiktionale Welt als das Produkt von Observationsmodi zu erkennen, die die erzählte Welt ordnen.“³²³ Auch hier sind also Rezipient und Rezipientin maßgeblich beteiligt, wenn ausgestellt wird, dass der Blick auf das scheinbar Repräsentierte nicht zeigt, was ist, sondern das dieses durch jenen Blick erst erzeugt wird. Diese Tatsache erinnert an Butler, die Geschlecht als konstruiert feststellt. Auch sie definiert, in Anschluss an Paul de Man, die Metalepse als „dekonstruktive Denkfigur, die darauf abzielt, das als Effekt aufzuweisen, was als Ursache vorausgesetzt werden muss.“³²⁴ Dabei besteht der Effekt der Umkehr darin, dass die Ursache immer erst nach der Wirkung erkenntlich wird. Das Befremdlichkeitsgefühl, welches das Oszillieren der Ebenen auslöst, ist die Wirkung der Metalepse, die indirekt darauf hinweist, dass konstruierte Inhalte nicht einfach wahrgenommen werden, sondern dass die eigene Wahrnehmung erst zur Konstruktion jener Inhalte führt. Nachzuvollziehen, dass in *La llamada de Lauren* dieser kognitive Prozess ausgestellt wird, ist sicherlich ein Rückschluss, der erst durch die genaue Analyse erkenntlich wird. Das Zusammenspiel der verschiedenen Mechanismen, die zur Bedeutungskonstruktion von Geschlecht führen, stellt dabei jenes als Effekt bloß, was ursprünglich als Tatsache, als Ursache angenommen wurde.

Das Wahrnehmen, das Spüren des Effektes selbst aber ist unabhängig von einem rationalen Begreifen und vielleicht mehr die Art von Effekt, die Pedrero erzielen möchte. Durch das Verweigern der Erklärung der Wirkung nämlich, wird die Verantwortung des Hinsehens

³²³ Bruycker, de Melissa: „Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas *Der Verschollene*, Schnitzlers *Theres* und Walsers *Räuber-Roman*“ Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.S. 54

³²⁴ Vgl.: Paul de Man definiert in seinen Betrachtungen zu Nietzsche *metalepsis* – also zurückgreifend auf den in der griechischen Rhetorik verwendeten Begriff, nicht auf den der Erzähltheorie bei Gerard Genette – als eine Figur „die sich durch die endlose Wiederholung derselben Figur zwischen der Wahrheit und dem Tod dieser Wahrheit suspendiert.“ Man, Paul de: „Allegorien des Lesens“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984: S. 159.

an das Publikum und die RezipientInnen delegiert, als Möglichkeit eines eigenen, individuellen Betrachtens. So viele Metalepsen der Theatertext als Spiegelung aufwirft, so viele individuelle Blickwinkel auf ihn und so viele Wirkungen durch ihn sind zu finden. Pedrero appelliert somit an das Individuum, welches die Kraft der Veränderung in sich trägt. Und dasselbe Individuum trägt die Verantwortung, zu entscheiden, ob es den Blick hinter den Spiegel wagen möchte.

Mit ihrem ausgestellten In-Kontakt-Treten mit dem Publikum vereinen sich die anstößigen Vergehen, die Grenzüberschreitungen des Mediums Theater, über die verschiedenen Blickrichtungen im binnenfiktionalen und äußeren Kommunikationssystem. Die Ansichten der Textträger Rosa und Pedro und jene der RezipientInnen vereinen sich zuletzt mit jenen der Autorin, wenn diese explizit meint:

„Die Poesie im Theater liegt weder in den Worten, noch in der Zerstörung der Sprache, noch in ähnlichen Dingen. Im Theater liegt die Poesie vor allem im Blickwinkel des Autors.“³²⁵

Der damit letzte thematisierte Blick, jener der Autorin selbst, schließt den Kreis der Konstituenten, die zur Wahrnehmung eines fiktiven Geschehens notwendig sind: Paloma Pedrero taucht, durch die Thematisierung des visuellen Codes als Ausstellung des Wahrnehmungsprozess, als letzte der Trias Autorin – Theatertext – RezipientIn innerhalb von *La llamada de Lauren* auf. Pedreros poetischer Blick stellt sich dabei als persönlicher und somit subjektiver Blick innerhalb einer historischen Verankerung dar. Der Verweis auf die Autorin selbst kann als Referenz an jene Geschichtlichkeit gelesen werden, die Butler auch für die Sprache geltend macht. Unter dieser Voraussetzung stellt Pedrero jene Instanz dar, die in die Vergangenheit weist und die Verwendung von Zeichen im Augenblick nie zu einer reinen Sache der Gegenwart macht. Durch die Verschiebung, die Pedrero innerhalb des Theatertextes etabliert, wird ihr Teil der Verantwortung sichtbar. Durch die Verwendung theatraler Metaisierung von Wahrnehmung macht Pedrero sich innerhalb des Textes erkenntlich und bürgt für ihren eigenen, subjektiven Blick auf die Dinge.

Subjektive Augenblicke historischer Erkenntnisse – vergangene durch die Sichtweise der Autorin, gegenwärtige durch die Blicke der Textträger und zukünftige durch die Rekonstruktion von Bedeutung der RezipientInnen – werden als individuelle Wahrnehmung der Dinge sichtbar. Spiegelfläche zu Spiegelfläche wirft ein Bild das andere wieder und wieder zurück, bis die Frage nach dem allerersten Abbild ad absurdum geführt

³²⁵ Pedrero, Paloma: „En lo original, la diferencia. O las rosas hablan“ IN: *Las puertas del Drama*. N°8/2002. S. 14–17. S. 16.

wurde. Geschlechterbilder einer Wirklichkeit bleiben somit im Auge des Betrachters, als Erkenntnis eines Moments in der Zeit, mit der Möglichkeit zur Er-Neuerung der Vorstellung davon.

VII. SCHLUSSWORT

„DEKONSTRUKTION HEIßT FÜR DIE ORDNUNG DER GESCHLECHTER, ZUNÄCHST DAS
MODELL DER KONSTRUKTION ZU EXPONIEREN [...]“³²⁶
–BETTINE MENKE–

Die Frage nach der Darstellung – vielmehr – der Reproduktion oder Dekonstruktion von historischer Geschlechteridentität innerhalb des Metatheatertextes *La llamada de Lauren* wird anhand der Ergebnisse der Analyse mit einem Sowohl-Als-Auch beantwortet. Der Theatertext verfährt diskursiv, indem er zwei gegensätzliche Ebenen etabliert und diese auf unterschiedliche Weise miteinander zum Oszillieren bringt. Dabei zitiert er im binnen-fiktionalen Bezugssystem Geschlecht – sowohl biologisches als auch soziales – mittels verbalem und visuellem Code. Er unterteilt die für Geschlechterwahrnehmung notwendigen Zeichen in unterschiedliche Kategorien, wie sie hier in sprachliche, textliche, gestische und ornamentale Zeichen zu unterscheiden versucht wurden.

Mit dem Einsatz der performativen Verwendung der Zeichen beginnt auch die Verschiebung der Wahrnehmung von Geschlechteridentität, wie sie im Theatertext angelegt ist.

Hierbei liegt die erste Schwierigkeit, die der Analyse bei der Betrachtung von *La llamada de Lauren* begegnet. Bedingt durch das Erscheinungsjahr und den Zeitpunkt der Uraufführung mit seiner skandalösen Wirkung Mitte der achtziger Jahre in Spanien, orientiert sich der Großteil der damaligen Studien an Verfahren, die vom heutigen Standpunkt der Wissenschaft nicht mehr adäquat erscheinen. Deutlich wird dies vor allem an jenen Quellen, die vorwiegend nach dem Prinzip der Textinterpretation der Literaturwissenschaft verfahren.³²⁷ Diese werden zwar meist mit anderen wissenschaftlichen Aspekten verknüpft, bedienen sich aber weiterhin des traditionellen Interpretationsverfahrens. Ersichtlich wird dies am Versuch, Inhalte, Figuren und dementsprechende Rückschlüsse auf gesellschaftliche Bedeutungsverweise zu erstellen. Problematisch werden diese Interpretationen in Bezug auf die Besonderheit von *La llamada de Lauren*, die in seinem formalen Aufbau, nämlich der Metaisierung liegt. Der Begriff der Metaisierung wurde zur Beschreibung der Phänomene der Selbstbezüglichkeit von Werner Wolf übernommen, um weiterer Verwirrungen innerhalb der Termini zu entgehen und dem

³²⁶ Menke, Bettina: „Dekonstruktion der Geschlechteropposition.“ IN: Haas, Erika (Hg.): „Verwirrung der Geschlechter: Dekonstruktion und Feminismus“ München/u.a.: Profil, 1995. S. 35–68. S. 37.

³²⁷ Die Analysemodelle werden in den verschiedenen Studien – mit Ausnahme der Doktorarbeit von Sonia Sanchez – nicht explizit angegeben. Bezüge werden aber neben Richard Hornby zu Mikhail Bakhtin hergestellt. Vgl.: Torres-Pou 1993.

hier vorliegenden Theatertext gerecht zu werden. *La llamada de Lauren* wird innerhalb der Tradition des Metadramas beziehungsweise des Metatheaters gelesen, wobei es zum sogenannten figuralen Metadrama gerechnet wird. Diese Einteilung greift aber viel zu kurz, wie der Überblick über die Forschungsliteratur zur dramatischen und theatralen Metaisierung zeigt. Dabei liegt die Wurzel allen Übels dort, wo Literatur- und Theaterwissenschaft sich voneinander unterscheiden, nämlich in der Beachtung der Besonderheit der Theatertexte, ihrem theatralen Potenzial, also ihrer prinzipiellen Wesensart, aufgeführt zu werden.

Die zweite Schwierigkeit liegt darin, *La llamada de Lauren* als funktionalen Theatertext und nicht dramentheoretisch in der Tradition der Literaturwissenschaft zu lesen, um damit seine doppelte Metaisierung verorten zu können. Dass diese unterschiedlichen Lesarten innerhalb der Wissenschaften zu Problemen führen, zeigt sich in der unkonkreten Zuordnung der Funktionsfelder, in metadramatisch und metatheatral. Hierin aber liegt nicht nur eine wissenschaftlich geforderte Genauigkeit bezüglich der Terminologie, sondern auch die Voraussetzung zur Feststellung des ästhetischen Potenzials der Theatertexte. Die Betrachtung von *La llamada de Lauren* wurde dahingehend mit einem entsprechenden Analysemodell für zeitgenössische Theatertexte von Gerda Poschmann aktualisiert. Das ebenfalls auf Poschmann zurückgehende Funktionsmodell von Janine Hauthal, basierend auf kommunikationstheoretischen, gattungs- und medienspezifischen Differenzkriterien, wurde ebenfalls auf den Theatertext angewandt. Dabei konnte festgestellt werden, dass *La llamada de Lauren* Metaisierungsmomente sowohl im dramatischen als auch im theatralen Bezugsrahmen aufweist. Dies lässt sich anhand der Wirkungsfunktion feststellen: Während Metaisierungen im binnenfiktionalen Kommunikationssystem als metadramatisch gelten, muss das performative Potenzial des Theatertextes als metatheatral verzeichnet werden. Diese wirkungsästhetischen Erkenntnisse herrschen ob der Eigenart von Theatertexten durch die Tatsache, dass diese immer schon für die Aufführung geschrieben wurden, bereits in ihrem Textsubstrat vor.³²⁸ Die herkömmliche Einordnung von *La llamada de Lauren* zum Metadrama³²⁹ greift also

³²⁸ Bei der dramaturgischen Analyse eines Theatertextes wird – durch seine implizierte Inszenierung – die Stellvertreterfunktion der RezipientIn deutlich: Die LeserIn erweist sich hierbei als implizites Publikum, sowie die einen Theatertext umzusetzenden Instanzen wie Regie, SchauspielerInnen etc.

³²⁹ Durch die herkömmlichen Ansätze eines dramentheoretischen Zugangs folgte zwangsläufig die Verortung der Metaisierung anhand der *Figuren* bzw. der *Rolle*, weshalb Hornbys 3. Typus des *role playing within the role* festgestellt wurde. Den Analysen zu Folge, wären diese besser mit Vieweg-Marks Typus des *figuralen Metadramas* beschrieben, das die Argumentation der Gleichsetzung von Figur/Rolle/Mensch folgt, und das wirkungsästhetische Potenzial nicht von einem illusionsorientierten, repräsentationalen Charakter trennt. Aus

dahingehend zu kurz, dass damit zwar das innerhalb der binnenfiktionalen Ebene eingeschobene „Rollenspiel“ im Spiel ersichtlich wird, nicht aber die verstörende und verunsichernde Wirkung auf die RezipientInnen, die durch die Metaisierung des Wahrnehmungsprozesses selbst erzeugt wird. Zugunsten der Eigenart, die Metaisierung als Grenzüberschreitung sowohl im binnenfiktionalen als auch im äußeren Kommunikationssystem anzusiedeln, wurde *La llamada de Lauren* neu definiert. Nachdem die vier Kriterien von Hauthal für das Metadrama am vorliegenden Theatertext festgestellt wurden, konnte er aufgrund des für diese Analyse bedeutenden Aspekts der theatralen Metaisierung als Metatheatertext neu verortet werden.

Diese Verschiebung der ästhetischen Betrachtung geht einher mit einem philosophischen Paradigmenwechsel: Während dramentheoretische Ansätze von der Analogie Mensch/Figur/Rolle ausgehen, orientieren sich diese an einem heteroreferentiellen Verweismodell. Das Untersuchen von *Bedeutung* und *Inhalten* funktioniert also über die Frage nach dem *Was*. Der Blickwinkel eines wirkungsästhetischen Modells hingegen macht sich auf die Suche von Bedeutungsgenerierung selbst und fragt daher nach dem *Wie*. Wenn also das ästhetische Analysemodell von Repräsentation ausgeht, wie dies bei der theoretischen Definition des Dramas und somit auch des Metadramas der Fall ist, läuft die Wissenschaft Gefahr, an der Oberfläche des Theatertextes *La llamada de Lauren* abzurutschen. Nur auf diese Weise ist es möglich, die Identitätsfrage, gezeigt am Geschlecht mit individueller Identitätskrise zu verbinden, die politische Dimension aber – nämlich die Infragestellung des Machtdiskurses – dabei aber außer Acht zu lassen. Die Frage nach dem *Was wird dargestellt* erliegt der Antwort *sexueller Identitätskrise*. Die Frage nach dem *Wie wird dargestellt* erkennt die Problematisierung der *Geschlechterthematik* an sich und fragt weiter nach den Funktionen, die der Theatertext für diese Akzentuierung bereitstellt.

Die dritte Schwierigkeit betrifft nun, diese Funktionen herauszustellen, um ihren Einfluss auf die Konstruktion oder Dekonstruktion von Geschlechterdarstellung nachvollziehbar zu machen. Demnach wurde mit Rückgriff auf die Thesen von Gerda Poschmann festgestellt, dass *La llamada de Lauren* die dramatische Form kritisch nutzt. Dies ist dahingehend zu verstehen, dass die Vorstellung eines Verweissystems von Zeichen/Bezeichnetes hinterfragt wird. Kritische Nutzung wird dort spürbar, wo der Theatertext an repräsentationale Versatzstücke wie Figuren, Handlung und Inhalte anspielt, diese aber unterläuft. So präsentiert er Rosa und Pedro innerhalb der binnenfiktionalen Ebene als Figuren, ihre

diesem Grund wird das Infrage-Stellen von normierten Geschlechterrollen mit privater, sexueller Identitätskrise verbunden und nicht mehr dem heterosexuellen Machtdiskurs.

Funktion aber ist jene der Textträger. Damit erteilt der Theatertext der Vorstellung von SchauspielerInnen, die wirklichkeitsähnliche Charaktere abbilden, eine Absage. Stattdessen verteilt er Funktionen auf seine Träger. Diese liegen sowohl im binnenfiktionalen als auch im äußeren Kommunikationssystem: in der Sichtbarmachung von Wahrnehmung selbst. Dadurch, dass der Theatertext das Phänomen der Selbstbezüglichkeit aufweist, thematisiert er nichts, außer seiner Bestandteile selbst. In diesem Falle ist es die Wechselwirkung der Erzeugung von Bedeutung durch Wahrnehmung.

Die Analyse ergab somit ein, wie eingangs erwähnt, Bild von ineinander übergreifenden Ebenen. Dabei verfährt der Theatertext vorrangig über zwei Drehpunkte: Binnenfiktional thematisiert er mittels verbalem Code die Herstellung von Geschlecht durch die meta-dramatische Metaisierung der Text- und Geschlechterträger. Durch den gezeigten Tausch der Geschlechterrollen macht er sichtbar, dass es sich dabei gar nicht um Rollen handelt, sondern um ein wissentliches Einsetzen von geschlechtlich codierten Zeichensystemen. Textliche, textile und ornamentale Zeichen konnten festgestellt werden, sowie die Art und Weise wie diese eingesetzt werden, um *männliches* oder *weibliches* Geschlecht erkennbar zu machen. Möglich wird dies in der kontrastierenden Verwendung von visuellen, wie etwa textilen Zeichen, die damit das *korrekte* Geschlechterbild unterlaufen. Gleichzeitig konnte binnenfiktional festgestellt werden, dass die Funktion der Textträger die Sichtbarmachung der Mechanismen des Machtdiskurses ist. Dabei wurde sowohl die performative Herstellung von Geschlecht als auch die Etablierung der Differenz dargestellt. Ebenso konnten die Instabilität des Machtdiskurses und seine Verschleierversuche – wie Essentialisierung oder Sanktionierung über Schuld und Androhung des Subjektverlusts – gezeigt werden. Über das Oszillieren von sprachlichem und visuellem Code, wobei ersterer die symbolische Ordnung darzustellen vorgibt, zweiterer diese durch konträre Setzungen untergräbt, trägt die poetische Funktion des Theatertextes zur Entschleierung bei.

Gleichzeitig zur Grenzüberschreitung im binnenfiktionalen System findet eine weitere ins äußere Kommunikationssystem statt: durch die Metaisierung der theatralen Dimension der Wahrnehmung. Es konnte gezeigt werden, wie der *Blick der RezipientInnen* explizit angesprochen und somit zum ästhetischen Merkmal erhoben wurde. Der Theatertext errichtet also eine Multiperspektivität – über die Vervielfältigung von Identitäten sowie Blickwinkel – und organisiert diese rhizomatisch. Somit ergibt sich eine Wechselwirkung zwischen Illusion und Illusionsbruch, die weniger einem Kippbild, sondern mehr dem Prinzip der Lichtbrechung gleicht. Ein Kippbild funktioniert dual, es schwankt zwischen

zwei fixierten Ebenen hin- und her: Zwischen der Illusion als Spiegelung von Realität und Illusionsbruch als Dekonstruktion dieser Spiegelung, welche den Illusionspakt als hergestellt entlarvt. Die Lichtbrechung allerdings geht darüber weit hinaus: Ein Lichtstrahl fällt in eine Glasoberfläche und wird nicht zurückgeworfen, sondern vervielfältigt und abgelenkt: Werden die Aussagen im Theatertext nun von einem Spiegel gebrochen, wird die Richtung des *Bedeutungsstrahls* abgelenkt und gleichzeitig durch seine Aufspaltung potenziert. Denn in jedem nun entstandenen Bruchteil ist die Möglichkeit zu neuen Verknüpfungen enthalten. Somit werden *Wahrheiten* von Inhalt und Bedeutung in Frage gestellt. Die damit erzielte Verstörung der eigenen Wahrnehmung macht diese erst *spürbar* und dadurch ihre Subjektivität bewusst. Die Thematisierung der individuellen Wahrnehmung, des persönlichen Blickwinkels, wird ersichtlich: Bedeutung herrscht nicht einfach vor, sondern wird erzeugt.

Somit verschränken sich der ästhetische Zugang Pedreros und der philosophische Aspekt von Judith Butler im Appell an das Individuum. Beide entlarven den Prozess der Wahrnehmung von Identität – thematisiert am Geschlecht – als permanente Erzeugung innerhalb eines wirkungsregulativen Machtdiskurses. *La llamada de Lauren* gelingt es, durch die pluralen Verschiebungen die Mechanismen der (Geschlechter)konstruktion aufzuzeigen. Dabei werden geschlechterspezifische Zeichen in einem permanenten Wechsel zwischen Konstruktion und Dekonstruktion eingesetzt, um die dynamische Herstellung von Geschlecht sichtbar zu machen. Während also auf binnenfiktionaler Ebene Inhalte, Themen, Figuren und Handlung auf eine repräsentationale Wiedergabe von Wirklichkeit abzielen, stellt die gleichzeitige Verschiebung über die Ausstellung von Wahrnehmung mittels visueller Zeichen die Unmöglichkeit dieses Vorhabens bloß.

Erneut verdichtet sich hier, durch das Einbeziehen des mitgedachten Publikums im Theatertext die Delegation der Verantwortung an das Individuum. Denn durch die Absage an die Repräsentation von Abbildern der Wirklichkeit entgeht der Theatertext dem Anspruch einer Aussage. Er verhindert die Behauptung von Tatsachen und verstellt sich somit selbst das Recht auf ein Urteil. Somit wird die Aussage des Theatertextes an die RezipientInnen freigegeben, sie obliegt der individuellen Verantwortung jeder und jedes Einzelnen.

Die Absage an die Unzulänglichkeit der dramatischen Form entspricht im Theatertext *La llamada de Lauren* der Verschiebung der Darstellung einer Wirklichkeit hin zur Wahrnehmung von Wirklichkeit(en). Dem einzelnen Individuum wird dabei sprichwörtlich

vor Augen geführt, wie sich manifestierte Begriffe und Ideen zu einem Blick auf die Dinge verdichten und diese somit erst in Anbetracht der Tatsachen zu Subjekten und Inhalten verfestigt. Betrachter und Betrachterin erkennen sich somit als Ko-ProduzentInnen einer als *natürlich* gedachten Wirklichkeit. Das ästhetische Verfahren der Metaisierung stellt somit den Prozess der Herstellung – statt einer vermeintlichen Gegebenheit – von Wirklichkeit(en) auf die Bühne. Damit erfährt der Machtdiskurs eine Erschütterung, seine Instabilität wird ersichtlich: Wirklichkeit – Dinge, die einfach so sind – werden in ihrer dynamischen Prozesshaftigkeit sichtbar, anstelle von als Fakten und allgemeingültig angenommenen Gesetzmäßigkeiten. Damit verbindet sich der Theatertext in seiner Verweigerung einer Aussage, in der Vervielfältigung von Identitäten, in der Loslösung der (Geschlechter)zeichen und letztendlich in der Thematisierung von Wahrnehmung als subjektives Empfinden mit Judith Butler in einem Appell an jede Einzelne und jeden Einzelnen: Die Kraft zur Veränderung liegt in der Übernahme von Verantwortung für das eigene Tun. Bewusstes Handeln setzt zuerst den Prozess bewusster Wahrnehmung und dementsprechende Erkenntnis voraus. Diese dienen zu einer Um-Deutung festgeschriebener Inhalte und ermöglichen eine Form des Verstehens, welche die Grenzen der symbolischen Ordnung zu überschreiten vermag.

Warum werden die spanischen Dramatikerinnen nicht aufgeführt fragte O'Connor zu Beginn der achtziger Jahre.

Diese Frage kann zwar nicht beantwortet, wohl aber über Umwege mit Judith Butler eingegrenzt werden: Neben der Thematisierung von performativen Geschlechterinszenierungen stellt Pedrero in letzter Instanz den patriarchalen Machtdiskurs selbst auf die Bühne, die Erzeugung seiner Dynamik und die Herausstellung von vermeintlich souveränen Subjekten. Nicht allein durch die Thematisierung von Gender, sondern durch die Infragestellung der Geschlechter(rollen) rückt sie die soziale Problematik in den Bereich des Politischen. Die Frage nach der eigenen (sexuellen) Identität – und im Zuge dessen von Homosexualität und Heterosexualität – stellt die Mechanismen des Machtdiskurses bloß, die Thematik hat längst den Bereich des Privaten verlassen.

Es ist demnach kein Wunder, dass innerhalb eines patriarchal dominierten Wertesystems, welches in Spanien über beinahe vierzig Jahre gefördert wurde, die Reaktionen 1985 dementsprechend ausfielen. Die vehementen Reaktionen, die das Theaterstück auslöste, sind also nicht auf die Rückkehr zum Wort, zur Sprache von Pedrero zurückzuführen. Vielmehr liegt die Kraft des Theatertextes in einem Zur-Sprache-Bringen: Weniger der als

Modeerscheinung abgewertete Versuch, „das Phänomen“³³⁰ Homosexualität zu verstehen, sondern Sexualität als erste Instanz des Machtdiskurses und gleichzeitig als seinen Garant zu entlarven, war und ist es, was dieses Stück einerseits auszeichnet und andererseits zur politischen Bedrohung werden lässt.

³³⁰ Vgl.: Lázaro Carreter zitiert nach Sanchez 2005: S. 405.

VIII. RESUMEN

LA (DE)CONSTRUCCIÓN EN EL METATEXTO DE TEATRO *LA LLAMADA DE LAUREN* DE PALOMA PEDRERO

En mi tesina, que funciona como nexo de mis estudios de Filología Hispánica y Ciencia del Teatro, he analizado un texto de teatro español teniendo en cuenta la perspectiva de los estudios de género. Mi pregunta principal es cómo una obra actual, es decir del siglo veinte, presenta o mas bien (re)presenta los conceptos *hombre* y *mujer* como aspectos de identidad. Para especificar esta pregunta he elegido una obra escrita por una mujer del llamado ámbito *alternativo*, porque quiero investigar si el simple hecho de *ser alternativo*, -a es suficiente no sólo para ofrecer una alternativa a la *norma* teatral sino también a la *norma* del género.

Elegí el texto de teatro³³¹ *La Llamada de Lauren* de Paloma Pedrero, que fue estrenado como primera obra de la dramaturga en 1985. En su tiempo recibido como innecesario, obsceno y violento³³², el aprecio hacia esta obra ha cambiado bastante. Hoy en día vale como “texto imprescindible, entre lo mejor que la dramaturgia española ha dado en los últimos años [...]”.³³³ Por el motivo de un reestreno de la obra en el año 2001 la dramaturga misma expresa en cuanto a la actualidad del texto dramático:

“*La llamada de Lauren* marcó mi carrera como autora y fue todo un escándalo en su momento. Cuando la productora me planteó hace poco su reestreno tuve mis dudas, porque no sabía si la obra iba a sobrevivir al paso del tiempo. Pero la he releído y me he dado cuenta de que está más a la actualidad que nunca. No he retocado ni una coma.”³³⁴

Dicha actualidad se encuentra sin duda en el planteamiento del concepto de identidad y su característica seguramente más relevante: el sexo. Un hombre vestido según el código femenino y una mujer con traje de Humphrey Bogart viven una crisis fatal mientras alrededor de ellos las preparaciones para un carnaval avanzan. Mediante un *metajuego* dentro del juego intraficcional, el conflicto se complica, hasta que finalmente fracasa.

Para enfocar el tema del género como aspecto de la identidad, este trabajo utiliza la teoría del *género* tanto como la del *sujeto* de Judith Butler. La presentación detalladamente de sus conceptos en el capítulo II es necesario por los siguientes aspectos:

³³¹ Uso este término en analogía al término de Gerda Poschmann. Según su definición el texto de teatro concluye tanto el concepto del texto teatral como dramático.

³³² Véanse Francisco Alvaro citado por Guerrero 1998: p. 228.

³³³ Véanse *El Mundo* citado por Sánchez 2005: p. 408.

³³⁴ Paloma Pedrero en una entrevista con Itziar de Francisco. Francisco 2001.

Primero, para explicar la posición de la que la investigación parte, un hecho que exige del lector o de la lectora cambiar los conceptos corrientes sobre todo de la generación de significado. Segundo, para formar la base de las categorías del análisis del texto dramático en el capítulo VI, con respecto a la representación de la identidad de género. Y finalmente, para facilitar una mirada que permite el desmontaje de los fuentes de la literatura secundaria mediante un discurso analítico.

El capítulo II empieza con la presentación del concepto de Judith Butler de que una condición para la producción del *sujeto* es el proceso de relación de discurso y poder. Enfoca el aspecto político tras este proceso, antes de llegar al concepto de la “subjection”³³⁵. Ahí se muestra como el sujeto no sólo está formado por la influencia de la sociedad, sino que también aporta a las limitaciones de esta. Más aun, necesita someterse a dichas limitaciones para que llegue al estatus de sujeto.³³⁶

Después de señalar los mecanismos que producen el sujeto inteligible con los medios del discurso, el trabajo da el paso hacia el planteamiento más conocido de Judith Butler: la construcción del sexo *material*.³³⁷

El concepto de la performatividad ayuda a entender el primero: No sólo cambia la concepción tradicional del *sujeto* como autónomo y prediscursivo, sino que también en cuanto al género como marca natural de la diferencia sexual. No sólo duda la existencia de un género *femenino* o un género *masculino* como hecho natural sino que lo deja ver como *efecto* del proceso de poder. Es decir que la *idea* de lo masculino o lo femenino no es más que imaginario, dado que nadie sabe qué y cómo de verdad es el original de *la mujer* o de *el hombre*, por lo que Butler les llama *copias sin original*.³³⁸ La concepción de la identidad de género, marcado por el sexo natural, es el efecto de un proceso interactivo entre el individuo y la sociedad. Lo que destaca de esta perspectiva es que Butler se niega a entender el género como *papel social* de la vida, hecho que rechaza consecuentemente como esencialización:

“As a consequence, gender cannot be understood as a role which either expresses or disguises an interior self [...]. As opposed to a view such as Erving Goffman's which posits a self which assumes and exchanges various roles within the complex social expectations of the game of modern life [...] I am suggesting that [...] the ascription of interiority is itself a publically regulated and sanctioned form of essence fabrication.”³³⁹

³³⁵ Véanse Löchl 2002.

³³⁶ Ya en la palabra *sujeto* esta incluido este movimiento doble: Por un lado se refiere al sustantivo, por otro lado se refiere al verbo con su sinónimo de su subyugar.

³³⁷ Véanse Butler 1991: p. 21.

³³⁸ Véanse Villa 2003: p. 33.

³³⁹ Butler 1988: p. 528.

En todos sus reflexiones Butler deja claro que no hay nada a priori al discurso, un proceso recíproco, en que las ideas construyen la realidad y al revés. Con los conceptos del *discurso de poder, la matriz heterosexual y el falologocentrismo*³⁴⁰ encontramos la base de aquella dinámica. Producen los parámetros con los que se estructura la sociedad y que – normalmente – siguen ocultos. Hecho que para el discurso de poder resulta importante: El parecer *natural* respalda su aspecto firme y inalterable, aún que en realidad su construcción muestra cierta inestabilidad. Como ya se ha explicado arriba, el *sujeto* está dependiente de esta construcción, porque es el mismo que la produce. El *sujeto* dentro de este sistema puede ser *o* masculino *o* femenino. Para que se nota el sexo y el género de cada uno, hay ciertas maneras para *crear su propio género*. Butler caracteriza este concepto del *doing gender* como una puesta en escena del propio género, con la ayuda de ciertas combinaciones de signos repetitivos.

La performatividad del signo lingüístico lleva a Butler a acercarse al signo corporal, ya que ambos funcionan parecidos: Ambos se pueden ver como una unidad semiológica o sea que tiene un significado determinado. Por contrario a la idea de los estructuralistas, el significado no simplemente existe – de manera *natural* – sino que sigue a los mismo principios como el discurso. Explico en esta parte, como Butler subraya la importancia de la analogía cita - *citabilidad* de Derrida, y su concepto de *interabilidad*. Los dos hacen referencia a la repetición, pero bajo la condición de que nada se repita igualmente. Con cada repetición, el conjunto semiológico – sea una palabra, una entonación de voz o una manera de mirar – se llena con más y más significado por lo que éste nunca está limitado. Al mismo tiempo se comprime toda la historia del significado dentro del conjunto, por lo que logra una historicidad condensada y de ahí su efecto poderoso.³⁴¹

Después de mostrar varios métodos de *fabricar* el propio género con la ayuda de signos que marcan la identidad sexual, se deja ver que el *ser mujer* o el *ser hombre* no es nada natural, sino una combinación de signos repetitivos que están interpretados como *femenino* o *masculino*. Mediante la organización de aquellos signos en actos repetitivos, el ser humano produce la idea de un género determinado, así como de un cierto sexo, materializándolo en la superficie del cuerpo. Por fin, Butler llega a la conclusión de que no es el cuerpo que funciona como expresión de un ser interior, sino la *puesta en escena* del cuerpo, que está repitiéndose, construye la idea de un ser interior.³⁴²

³⁴⁰ Butler 1991, p. 9.

³⁴¹ Véanse Butler 2006: p. 12.

³⁴² Véanse Butler 1991: p. 207.

La última idea de Butler que estoy presentando dentro de mis aproximaciones a la ideación de la identidad, es su concepto de *sujeto pos-soberano*. Bajo este término Butler entiende un individuo que toma responsabilidad por su propio estado, por el hecho de que cada sujeto está repitiendo cada día o el género masculino o femenino, que nuestra mirada está enfocada en ver y reconocer los dos géneros y que esta mirada está reproducida por la mayoría de las imágenes en los medios de comunicación. Con el conocimiento de las estrategias del discurso del poder se pueden encontrar maneras de repetir, pero de una manera subversiva con la consecuencia de (re)mover los márgenes de la matriz heterosexual y producir nuevas formas en el futuro.³⁴³

El capítulo III y el capítulo IV contextualizan la dramaturga Paloma Pedrero y su obra *La llamada de Lauren* en el ámbito de los años ochenta, enfocando los cambios culturales en Madrid, a partir de la muerte de General Franco. Verena Berger explica como con el gobierno del partido socialista (PSOE) en 1982, iban formándose las intenciones culturales: Bajo el mando del *Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música* (INAEM), que ya se fundó en 1978, se establecieron el *Centro Dramático Nacional* (CDN) en el mismo año con orientación a la dramaturgia contemporánea, la *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (CNTC) en 1986 con orientación a la herencia cultural clásica de España y el *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (CNNTC), ya en el año 1984. El último se instaló en el distrito *Lavapiés* en la *Sala Olimpia* y ofreció formas de educación y producción alternativa, contemporánea y experimental.

Otro aspecto de los años ochenta fue que las dramaturgas empezaron a aparecer. Por un lado, las dramaturgas despertaron el interés de las ciencias, sobre todo en el extranjero. 1984 Patricia O' Connor dedica una monografía a las dramaturgas españolas en su revista teatral *Estreno*. Por otro lado muestran las entregas de premios y la fundación de premios exclusivamente para dramaturgas el interés de promover la producción femenina. Con la formación de la *Asociación de Dramaturgas* en 1986 formula María Victoria Oliva claramente las metas en la revista *El Público*:

„Promover el teatro español, en general, y el femenino en particular; incentivar el intercambio y los contactos culturales para un mayor desarrollo y divulgación del quehacer teatral; promocionar el papel de la mujer en el ámbito escénico y contribuir a su integración en la vida cultural española.“³⁴⁴

Paloma Pedrero es un ejemplo típico de artista en los años ochenta. Dos aspectos marcan las producciones de esta época: El regreso de la palabra al escenario y cierta manera de transgresión, tanto con respecto a las características estéticas como también al curriculum

³⁴³ Véanse Butler 2006: p. 71.

³⁴⁴ Serrano 2004: p. 565.

de los artistas.³⁴⁵ En el caso de Paloma Pedrero se nota esta tendencia tanto en su carrera, como en la estética de sus obras.³⁴⁶ Empezó como actriz – interpretó el papel de Rosa en el estreno de *La llamada de Lauren* en 1985 en Madrid – y su estética se manifiesta en la reducción de la palabra a un lenguaje familiar, que viene del interés de escribir teatro “válido para tratar problemas de un *aquí y ahora* de individuos de este tiempo.”³⁴⁷ Esta orientación hacia cierto realismo viene de la necesidad de escribir textos para la escena, sin metáforas ni juegos artificiales del lenguaje:

„Tengo la impresión de que se está escribiendo un teatro realista, en el sentido de que se escribe de una forma más directa y más espontánea. La gente de mi generación no ha sentido la censura y esto se nota en nuestras obras. Se cuentan las cosas con bastante claridad, sin metáforas ni alegorías. La gente de mi generación no se interesa por el teatro histórico. Al contrario, escribimos para contar las cosas que nos suceden y nos preocupan. Creo que caminamos por un teatro comprometido, claro y esperanzador.”³⁴⁸

Pedrero se dedica a producir textos de teatros para el escenario. Para lograr esto es necesario buscar claridad y simplicidad en la estructura:

„Busco la síntesis. Pues la literatura dramática es el lugar de lo esencial. Un personaje, otro, un acontecimiento. [...] Para mí la claridad es el alma del talento. Y la claridad no significa ser dogmático o evangelizador. Incluso la duda más grande, la incertidumbre, la confusión hay que intentar expresarla con claridad.”³⁴⁹

Esta claridad resulta de la observación y del interés profundo por el ser humano, “el amor a las criaturas desvalidas, a las criaturas desgraciadas, a las criaturas de la calle” por lo que José María Méndez la llama “otra maestra del Amor”.³⁵⁰ Pero Pedrero no se contenta con observar el caos de la vida, sino desarrolla una manera muy especial de transformarlo en arte:

„Busco la comunicación con el espectador [...]: yo te doy mi universo, con la mayor claridad que me sea posible, para que tú, espectador, lo mezcles con el tuyo.”³⁵¹

Trata en sus obras los problemas socio-políticos que la rodean y usa una manera de imitar al lenguaje de hoy en día, de una manera que no se nota obviamente la forma artística. Esta tendencia le lleva a Wilfried Floeck a llamar su estilo *la poética del cotidiano*. Sin

³⁴⁵ Véanse O' Connor 1991: p. 13.

³⁴⁶ Como se va a ver más abajo, la obra *La llamada de Lauren* muestra una particularidad, su *metateatralidad*. Aunque no es parte de este trabajo, la paralela entre la transgresión medial y la transgresión de la vida en los ochenta, parece interesante. Sobre todo bajo la consideración del fenómeno de *la movida madrileña*, que también mostró las mismas tendencias. Véanse: Nolte, Julia: “Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1971–1985” Frankfurt a. M.: Vervuert, 2009.

³⁴⁷ Serrano 2006: p. 24.

³⁴⁸ Galán 1990: p. 13.

³⁴⁹ Pedrero 2006: p. 127.

³⁵⁰ Méndez 2001: p. 8.

³⁵¹ Pedrero 2006: p. 128.

embargo hay que diferenciar en cuanto a los conceptos de “aristotelismo”³⁵² y “realismo”³⁵³. Dice Paloma Pedrero:

„En mi opinión toda poética dramática, con sus transformaciones y matices diferentes, se puede explicar con La Poética que concibió Aristóteles en su estudio sobre la fábula en la tragedia. Para mí Aristóteles explica mejor que nadie, y en menos espacio, cuáles son los cimientos de una obra para la escena.”³⁵⁴

El hecho de que Pedrero se refiere a Aristóteles simplemente significa que para ella parece imprescindible conocer la teoría aristotélica según la estructura de la forma dramática. No significa que Pedrero no usa esta forma de una manera diferente, de una manera crítica. Justamente en esta diferencia, en la modificación de la forma dramática vamos a encontrar la posibilidad de la comunicación entre el público y el texto del teatro, del que habla Pedrero. Su aproximación caracteriza Pedrero del modo siguiente:

„Miro y me duele. Pero miro y escucho porque ese es mi oficio. [...] Mi teatro es eso y casi nada más, el resultado de unos ojitos que se acercan a observar y se cuelan en las peripecias de la experiencia humana. Es el resultado de una profunda vocación por comprender qué es lo que les pasa a los otros y a mí misma [...] ; capacidad para ponerte en el otro, ser el otro, identificarte con la maldad y la bondad del extraño.”³⁵⁵

Pedrero se mete en su alrededor, se pone en la situación del otro, se enrolla con el mundo. Con los temas, las figuras y los lugares urbanos se coloca muy cerca al *sainete moderno*, como ha mostrado Nicola Wilkes. Pero sobre todo Pedrero encuentra una manera nueva de tratar la forma dramática que hace sentir al recipiente la crisis de los personajes por la forma metateatral que usa.

Antes de mostrar la utilización de la forma dramática de una manera crítica – la forma metateatral y metadramática – los que está aplicando Pedrero en *La llamada de Lauren* como estrategia poética, hay que explicar la manera de aproximación a Paloma Pedrero, que forma gran parte del capítulo IV. He incluido en mi trabajo la descripción y el análisis del estilo de Paloma Pedrero, porque me parece importante dejar hablar a la dramaturga misma, para dar cabida a su propio punto de vista. Recurrir a las palabras de Paloma Pedrero también resulta necesario para contextualizar la autora en el ámbito cultural en los años ochenta, dado que partiendo de diferentes puntos de vista científicos – como político, estético o cronológico – la clasificación de Paloma Pedrero resulta difícil.

A este problema ya se refiere la dramaturga Borja Ortiz Gondra en su artículo “La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena”³⁵⁶. Nota al intentar a buscar una

³⁵² Serrano 2006: p. 25.

³⁵³ Serrano 1997: p. 81.

³⁵⁴ Pedrero 2006: p. 125.

³⁵⁵ Citado por Serrano 2007: p. 27.

³⁵⁶ Gondra 1999: p. 21–35.

clasificación del arte dramático en la segunda parte del siglo veinte una tendencia española: Agrupar a los dramaturgos y dramaturgas dentro de etapas y décadas cronológicas sin respetar las diferencias estéticos, estilísticos o temáticos. Un hecho que Virtudes Serrano explica con lo siguiente:

“Es tarea difícil deslindar los rasgos que distinguen a las autoras de los últimos veinticinco años porque la proximidad temporal oscurece las perspectivas.”³⁵⁷

Sin embargo Serrano intenta presentar un panorama de la última dramaturgia, especificando a la década de los años setenta con el cambio político desde la dictadura a la democracia, a la década de los años ochenta con la escritura en libertad y la vuelta a una forma estética realista y por fin a la década de las noventa con la revolución *neovanguardista*.³⁵⁸

Después de mostrar los tres diferentes modelos más comunes de clasificar Paloma Pedrero – según los criterios de *generaciones*, de aspectos *estéticos* o del *género* – explico las dificultades de estos procedimientos: Mientras la clasificación según una cronología de décadas resulta bastante clara, deja al lado los aspectos estéticos y políticos. Es decir: Se mezcla dentro de una etapa lo tradicional con lo experimental, lo conforme con lo opuesto. En cuanto a la clasificación *alternativa* se nota, que los criterios de la estética y política sí tienen importancia. Sobre todo en relación con el género como marca de diferencia, el criterio del *alternativo* – tanto en su sentido político como poético – cobra relieve. Lo mismo pasa con respecto a Paloma Pedrero.

Con dos ejemplos de miradas científicas opuestas se demuestra como el criterio de género lleva a la esencialización. La primera presenta la recepción alemana de Paloma Pedrero, que a partir de los años noventa empieza a fijarse en la dramaturga. Buscando una expresión femenina, conllevó a que la crítica producida en la tradición del discurso patriarcal constuyó una inferioridad de la obra de Paloma Pedrero. La segunda muestra, también a partir de las noventa, es la recepción de Paloma Pedrero en los Estados Unidos bajo una perspectiva más bien feminista. Ahí se nota, que la apreciación estética de las obras escritas por mujeres está relacionado automáticamente con un discurso político feminista. Es decir: Ambos ángulos opuestos intentan colocar Pedrero dentro de un panorama de décadas, pero en vez de describir su obra y fundar el resultado en su característica poética, se dejan llevar a proyectar las propias expectativas a una autora. Aunque son diferentes – la primera llega a decir que Pedrero no escribe obras con una

³⁵⁷ Serrano 1999.

³⁵⁸ Véanse ibidem.

dimensión relevante socio-político, la segunda toma justamente el carácter socio-político para argumentar la importancia *poética* de las obras de Pedrero – toman como parámetro del análisis más el género de Pedrero en vez de su poética.

Eso Butler llamó esencialismo: tomar rasgos biológicos del autor o de la autora y relacionarlos con temas, ideas y técnicas poéticas. Resulta importante analizar los fuentes de los años noventa para hacer posible una (re)lectura de la obra de Paloma Pedrero, enfocando la particularidad estética y no su persona. Tomando en cuenta las palabras de Roland Barthes que el autor tiene que morir para que nazca el lector, nos acercamos a un método nuevo de analizar un texto de teatro, que permite a descubrir cierto potencial estético y innovador.

Después de la revolución en el escenario, cuando se había desplazado la palabra a favor de una poética visual, lo que Hans-Thies Lehmann titulaba *el teatro pos-dramático*, al retornar la palabra, Patrice Pavis llega a la conclusión de que se ha olvidado cómo se lee un texto de teatro. Por eso el capítulo V, después de describir el texto de teatro *La llamada de Lauren*, presenta otro modelo de análisis, a base de la teoría y con los términos adecuados de Gerda Poschmann y la continuación de las ideas de Janine Hauthal.

En vez de ver el texto de teatro como parte de la literatura, se lo plantea en el ámbito de los medios, con respecto a su función semiológica, es decir su efecto que tiene como signo para los recipientes. En vez de enfocar las categorías de la teoría del drama – la narración y la figuración – las funciones del texto de teatro pasan al primer plano. El núcleo de esta teoría es el concepto del *potencial teatral* – la *teatralidad* – la característica principal tanto del drama como del texto de teatro. Poschmann utiliza este último para encontrar una posibilidad de describir textos teatrales que tienen la forma clásica del drama, tanto como los que la modifican o la destruyen completamente. La diferencia está en la función de la teatralidad: Mientras el drama utiliza (usar = solo para cosas) la teatralidad según un modelo representacional, las nuevas formas del texto de teatro utilizan su potencial teatral en la mayoría de los casos de una manera crítica.³⁵⁹

En cuanto a *La llamada de Lauren* la crítica se encuentra en las técnicas metateatral y metadramática.

Dentro de la teoría se encuentra una larga historia en cuanto a este fenómeno. En la literatura secundaria se usa el término *metateatro* y el *metadrama* como sinónimo para

³⁵⁹ Hay muchos variantes diferentes, como cada obra artística es diferente, por lo que se limita en este trabajo a la descripción de *La llamada de Lauren*.

describir las formas y los procesos auto-reflexivos de una obra de teatro. Ahora bien, qué es el efecto de la metaización? La literatura secundaria suele citar los seis tipos del metadrama de Richard Hornby. Aunque tampoco distingue las funciones diferentes del drama y del teatro, se presentarán aquí para introducir a este fenómeno. Hornby distingue los tipos siguientes: *The play within the play*(1), *the ceremony within the play*(2), *role playing within the role*(3), *literary an real-life reference within the play*(4), *self-reference*(5), *drama and perception*(6).³⁶⁰

Es decir, dentro de la ficción del drama, se establece otro nivel, del que se remite a la ficción primaria o al revés. La teoría del drama suele buscar la metaización en el sistema interior del drama, como también se puede ver en los primeros tipos de Hornby. Pero el último ya reconoce la importancia de la interacción entre el medio y el recipiente, o sea la percepción del público.

Un hecho que en cuanto a *La llamada de Lauren* va a cobrar importancia.

Para mostrar la particularidad de *La llamada de Lauren* hay que dejar claro que no es el objetivo principal de este trabajo, definir el texto de teatro según su efecto teatral o dramático, sino argumentar la representación de identidades de género. Sin embargo, la forma estética de la obra conlleva una función importante, por la que hay que clasificar la *metaización*³⁶¹ correctamente. Ya que es ella que ayuda al texto de teatro a criticar el modo de representación misma, lo expone y por fin establece justamente esta crítica como función poética.

Para distinguir la función metateatral de la función metadramática este trabajo utiliza las ideas de Janine Hauthal – recurriendo a Werner Wolf – para sistematizar el fenómeno de la *metaización* en el drama según cuatro criterios y llega a la conclusión: Mientras el efecto metadramático es una función inmanente del drama, ya que se refiere a las características del drama, el efecto metateatral es una función transcendente del drama, ya que se refiere a la dimensión performativa de lo teatral. El primero se establece en el sistema de comunicación interior, mientras el segundo remite al sistema de comunicación exterior. Una de las características teatrales es la dualidad de la *representación* de figuras y personajes y la *presencia* física de personas reales. Incluso para los actores es importante

³⁶⁰ Como Hornby escribe en inglés resulta que la literatura secundaria de los Estados Unidos tanto como la de España se refiere a sus estudios. La recepción alemana usa el modelo de Karin Vieweg-Marks que ha desarrollado las ideas de Hornby. También el *Metzler Lexikon* hace referencia al estudio de Vieweg-Marks, con respecto al metateatro. Véanse: Metzler 2005: p. 201.

³⁶¹ El término *metaización* usa Werner Wolf para subordinar los diferentes fenómenos de este tipo, que no sólo existen en el teatro sino también en los medios como entre otros la literatura, la película o el cómic.

subrayarles la presencia del público, ya que es el público que perciben la obra del teatro. En cuanto a *La llamada de Lauren* resulta más adecuado dejar al lado los términos metadrama o metateatro, porque utiliza tanto los efectos metadramáticos como metateatrales.

Al final del capítulo V se aplican los cuatro criterios de Hauthal en *La llamada de Lauren*, que critica el modo de representación por medio de la figuración. Un aspecto estético metadramático es la deconstrucción de las figuras, establecido por una ficción dentro de la ficción. Mientras en el sistema *interior* de la obra que cuenta un momento de la vida cotidiana de Rosa y Pedro, los dos desarrollan otro sistema en que cambian los papeles sociales de género: Rosa interpreta el papel de Carlos – una copia de Humphrey Bogart – y Pedro hace el papel de Azucena – una copia de Lauren Bacall.

Analizar *La llamada de Lauren* como metadrama significaría buscar *dentro* de la obra un aspecto de ficción y relacionarlo con el topos de *fingir* la vida. Como la metaización está en la figuración, nuestro interés se concentra en el juego con los papeles de género. La literatura secundaria sigue esta perspectiva y llega a la conclusión que Pedro, usando *signos del código femenino* desde el principio, finge ser heterosexual mientras de verdad tiene tendencias homosexuales.

Es la resistencia contra los papeles tradicionales que la literatura secundaria nota tanto como mérito estético como político: La metaización se refiere – según estos estudios (cuales?) – a los papeles dentro de los papeles, lo que hace posible la analogía del concepto de la figura y del ser humano. Por lo tanto simplemente ofrecen dos argumentos:

But Pedrero's most interesting play [...] [is] *La llamada de Lauren* (The Call of Lauren), in which a married couple invert the roles of Humphrey Bogart and Lauren Bacall – the husband discovering his homosexuality, the victim, accepting it [...]"³⁶²

A parte de la teoría de Butler, esta perspectiva resulta difícil. Por un lado, el tema del homosexual reprimido y la mujer en la papel de la víctima no es nada “innovative and controversial”³⁶³, porque representa dos estereotipos. Por otro lado, tampoco se nota un “feminist instance”³⁶⁴, ya que Rosa no se libera de su papel de la víctima.

La dificultad en cuanto a la clasificación de *La llamada de Lauren*, que se señaló arriba, también aquí se hace patente. Se mezclan las expectativa hacia el texto y se las justifica casi violentamente, aunque no existe ni un aspecto innovador ni feminista *en* el drama. Lo que se nota al leer el texto de teatro – lo que sí que es original y subversivo – no se

³⁶² Ragué 1993: p. 207.

³⁶³ Lamartina-Lens 2006: p. 14.

³⁶⁴ Zatlin 1990: p. 9.

encuentra en el *interior* del drama sino en el *exterior*, que es el ámbito de su percepción. Más aún es lo que uno siente a medida que lee o ve una obra. Por eso resulta tan importante colocar el efecto de la metaización en el sitio adecuado, para evitar una argumentación tan discutible. Desde luego la literatura secundaria tiene razón en cuanto al potencial innovador del texto, pero este no está ni en el tema, ni en la acción y sobre todo no en el contenido, sino en la forma estética de la metaización de la percepción, que pone de relieve la cualidad característica del drama: las impresiones sensoriales de la recepción. Es la percepción que Paloma Pedrero pone en el nivel secundario y la comenta subversivamente. Esto afecta directamente al público, al recipiente en el sistema extraficcional, que provoca un sentimiento confuso de perturbación.

Teniendo en cuenta que *La llamada de Lauren* no solo tiene aspectos metadramáticos sino también metateatrales cambia el foco del texto de teatro. La teatralidad en el drama busca la representación del contenido y del significado. La teatralidad que se relaciona con el sistema de comunicación exterior – como es el caso de la percepción, – clasifica Poschmann como teatralidad analítica. Esta forma destruye la automatización de los principios de la representación y convierte la deconstrucción de los principios del drama en el núcleo del texto de teatro. Este cambio de perspectiva resulta esencial: Los instrumentos del análisis de la representación estético – el contenido, el trama, los personajes – pierden su importancia a favor de los conceptos funcionales de Poschmann. Mientras en la teoría del drama el foco estaba en la palabra que domina toda la acción, el nuevo modelo permite una equivalencia de todos los componentes de un texto de teatro según sus funciones de efecto. Ya que cambia el modelo, también cambian los términos: Se reemplaza al personaje por el portador del texto, al igual como por ejemplo las acotaciones para eliminar la jerarquía que tienen los términos tradicionales en alemán.³⁶⁵

Siguiendo este modelo, se puede definir *La llamada de Lauren* como *metatexto de teatro*, ya que corresponde a los criterios del metadrama, pero sobre todo pone de relieve la función del efecto estético de la percepción.³⁶⁶ Así que hace referencia a su propia particularidad poética, que es nada más que buscar una manera de llegar al escenario, para

³⁶⁵ Los términos de Poschmann el *parlamento* y las *acotaciones* se presentarán en lo siguiente: . La palabra española *parlamento* como “recitado largo de un actor, en verso o en prosa” tiene cierta coherencia al término alemán *Sprechtext* (*que está utilizando Poschmann*) . También sería posible emplear el término de Alfonso Sastre – la *parlatura*. Véanse: Pedrero 2006: p. 128. En cuanto a las acotaciones que se entienden como “aclaraciones relativas al juego escénico” hay que quitar la asociación de añadir, ya que existen obras de teatros en que las acotaciones tienen un estatus autónomo. La definición de *acotaciones y parlamento* están citados por Moliner 1998a: p. 43 y Moliner 1998b: p. 579.

³⁶⁶ Se utiliza este término porque el teatro – como género – incluye tanto al (meta)texto teatral como dramático.

que los actores y actrices lo encarnicen. Ahí desarrolla su característica especial, junto con los recipientes: El juego secreto entre ilusión y realidad, entre saber que todo es ficción y olvidarlo dulcemente.

Aunque este pacto tácito es parte de cada estreno, jugar de una manera explícita con el efecto de la percepción, forma la estética única del metatexto de teatro.

En cuanto al análisis de *La llamada de Lauren*, que usa el efecto de la metaización al nivel de la *figuración* – los portadores del texto – Rosa y Pedro – no se leen como personajes, que tienen ciertas características sino como signos poéticos. En realidad el metatexto de teatro ofrece una perspectiva crítica concretamente a lo que uno *normalmente* utiliza para reconocer a un *fenómeno* o una persona.³⁶⁷ De una manera muy obvia el texto divide todos los signos que componen a un individuo – la lengua hablada, la entonación, el uso de ropa específica, los gesto y los ornamentos – con la consecuencia que no sólo se compone a un ser humano, sino que con la ayuda de los signos correspondientes se puede construir una identidad de género. Así que Rosa y Pedro se convierten en signos semiológicos con valor poético, cuya función no es contar unos acontecimientos, sino comunicar con el público. El contenido de *La llamada de Lauren* no se pierde, pero está al mismo nivel funcional como los otros componentes, por lo que se convierte en un vector temático. Es decir: *La llamada de Lauren* se orienta hacia el público para deconstruir el mecanismo de la representación que tiene como efecto la perturbación del recipiente. Como la metaización está en el nivel de la figuración, se dirige a la deconstrucción de la representación de la *figura*, y en continuación del sujeto.

Pero *La llamada de Lauren* muestra aún más: Con la acentuación del tema de género – en que muestra los cambios de papeles de *hombre* y *mujer* – confunde a la percepción y la idea de un género *natural*.

Ahí se encuentra la teoría de la metaización con los conceptos de Judith Butler: Recurriendo a sus términos, el análisis devela *cómo* el género está construido en la superficie del texto, preguntando en un próximo paso si el metatexto de teatro ofrece posibilidades para cambiar los conceptos de género. Con las ideas de Butler se establece una manera de investigar la (re)producción de imágenes de género en *La llamada de Lauren*, considerando su potencial poético de la metaización. Hay que subrayar que tanto las ideas de Butler como la forma estética del propio texto de teatro piden la misma

³⁶⁷ Nos acordamos de la teoría de Butler, que explica que nuestra mirada ya está fijado a *ver* cierta cosa, para la que ya hemos desarrollado un concepto tanto como una palabra. Este mecanismo prohíbe *ver* los fenómenos de una manera diferente. Pero antes de tener *un nombre*, un fenómeno simplemente *existe*.

perspectiva: Superar el concepto de papeles – tanto en el ámbito social como en el teatro - en cuanto a la relación entre sujeto y género para que se acentue su dimensión política.

Y finalmente en capítulo VI quiero presentar las conclusiones del análisis, e intentar a responder a la pregunta principal por la representación del concepto de la identidad de género. Siguiendo el modelo funcional del efecto estético, se constata que la función se transfiere a los portadores del texto para hacer visibles los mecanismos de la percepción, el efecto recíproco de la producción de significado.

Estableciendo dos niveles contradictorios, *La llamada de Lauren* reproduce y deconstruye la idea de *ser hombre* y *ser mujer* al mismo tiempo. Oscilan de diferentes modos: Por un lado citando los conceptos de género masculino y femenino en el sistema de comunicación intraficcional, además a través del código verbal como también visual. Por otro lado ordenando los signos semiológicos, que prueban la identidad masculino o femenino, por categorías diferentes, que en este trabajo se ha intentado a clasificar en signos verbales, textuales, de gesto y de ornamento.³⁶⁸ Con la utilización performativa de los signos también empieza el (re)movimiento de la percepción de identidades de género, que representa la intención del metatexto de teatro. Destacando el cambio de los *papeles* de género, visualiza que no se trata de papeles, sino que el sujeto – en la definición de Judith Butler – utiliza intencionalmente el sistema de códigos de géneros. De esta manera se puede observar, como se aplican los signos distintos según su función de visualizar el género masculino o femenino.

El metatexto de teatro exhibe el proceso de generación de géneros por medio del uso contrastivo de los conjuntos visuales, como por ejemplo del código textil, cuando Pedro se viste de la ropa interior de Rosa. Parece llamativo que Pedro al principio de la obra se dedique cariñosamente a vestirse de mujer, una escena que casi recuerda a una ceremonia. Mientras está solo, su mundo está perfecta. La tranquilidad que reúne para su ritual – elija exactamente las bragas, el vestido, las medias – completa con tres miradas al espejo. De esta manera puede controlar cada movimiento que hace, mientras al mismo tiempo puede admirar su transformación. Pero no sólo Pedro siente esta mirada sensual, sino que la mirada hace referencia al recipiente, remarcando que en el mismo momento que Pedro se está mirando en el espejo, el recipiente está observando a Pedro. El hecho de que sigue vestido *de mujer* durante toda la obra tiene como consecuencia una subversión total al imagen de género *correcto*.

³⁶⁸ El último se refiere por ejemplo al uso de maquillaje, al costumbre del peinado, etc.

Al mismo tiempo se impone otra función de los portadores en el sistema intraficcional, o sea hacer visible los mecanismos del discurso del poder. Siguiendo analizando el metatexto de teatro, se encuentran la mayoría de los mecanismos del discurso de poder: Con la entrada a la escena de Rosa por ejemplo, se establece el concepto de la diferencia. Rosa y Pedro empiezan a tematizar *el tuyo y el mí*, con el resultado de que los atributos femeninos de Pedro no le pertenecen a él, sino a Rosa – como género correcto – o están alquilados. Mientras al recipiente esto parece lógico, hay que decir, que desde una perspectiva fenomenológica, no lo es. Al principio de *La llamada de Lauren* no está claro, si la ropa es de Pedro y según su comportamiento tampoco se aclara. La asociación a un travestí o a un homosexual³⁶⁹ sólo existe, porque la *mirada* del recipiente está formada por el conocimiento cultural. Con el modelo de funciones en combinación con la teoría de Butler, primero se observa a todos los elementos del metatexto de teatro de una manera neutral, hasta que el conjunto de la función poética deja claro su intención. Se encuentra de esta manera que el metatexto de teatro establece el concepto de la diferencia tanto como la producción performativa del género. Dado que Pedro no interpreta bien a su género, se muestra la inestabilidad del discurso de poder al mismo tiempo que sus mecanismos de ocultarlo. Ya se puede ver la diferencia entre el modelo de la análisis de la representación estético y el modelo funcional del efecto estético: Rosa tiene la función de mostrar el discurso de poder, las normas y las sanciones, mientras Pedro vale para confrontarlo. Como consecuencia, no se puede tratar de homosexualidad, sino *La llamada de Lauren* muestra por medio de la célula mas pequeña de la sociedad, como la misma funciona y qué precio tiene, pertenecer como sujeto en este sistema.

Una herramienta de deconstrucción es la oscilación entre código verbal y código visual, el primero establece las reglas mientras el segundo las invierte. Hay que subrayar que es la intención del metatexto de teatro dejar ver ambos procesos al mismo tiempo, es decir: Tanto *el modo de la construcción verbal* como *las estrategias de deconstrucción* de la subversión visual. Esta función poética es la metaización intraficcional de *La llamada de Lauren*.

La metaización transcendente de la obra se refiere a la percepción misma. *La llamada de Lauren* alude muchas veces a impresiones visuales, tanto en las acotaciones, como en el parlamento.³⁷⁰ Pero es la tematización de la mirada misma, que llama la atención. El

³⁶⁹ Se consta que la travesía no tiene nada que ver con la homosexualidad. Aunque es posible que un travestí también es homosexual, son dos formas de vivir distintas.

³⁷⁰ Por ejemplo, cuando Rosa se convierte en Humphrey Bogart, dicen los acotaciones que Pedro “la mira de arriba abajo” (78), mientras Rosa “se mira al espejo, se ríe”.

metatexto de teatro establece tanto la acción de mirar, como el resultado de la mirada, que es nada más que la percepción misma que llega al clímax en la metáfora del espejo. Como ya se ha mostrado arriba, el espejo no sólo tiene función dentro de la obra, sino que se refiere al mismo tiempo a la acción del público que en el mismo momento está observando los acontecimientos en el escenario.³⁷¹

Como destaca el análisis, la alusión al espejo se encuentra tanto en la organización de la forma del texto, como en la metaización figural y en la metaización transcendente que lleva a la *metalepsis* con su forma especial de *mis en abyme*. Bajo este fenómeno se entiende un proceso de reflejos infinitos, en el que un imagen conduce al mismo imagen que conduce al mismo imagen, etc. Pero no se trata de un reflejo simple, sino del efecto de entender, que todo lo que uno mira es sólo el producto del modo de la propia observación. Con sus diferentes modos de aludir a la observación y a la mirada – de Rosa y Pedro, del público y también de la autora – el metatexto del teatro establece una pluralidad de perspectivas. El efecto que se puede percibir es el cambio rápido de la impresión de ver paralelamente todas perspectiva en un plano – el uno al lado del otro – mientras al momento siguiente todos se caen – el uno en el otro. Un alterno de construcción y deconstrucción de la ilusión en el teatro. Pero en vez de describirlo con el imagen del “seeing double” de Richard Hornby, en mi opinión se parece más a la refracción de la luz. El “seeing double” alude a los espejismos ópticos de un imagen, que puede mostrar o un imagen o otro. Por lo tanto cambia entre dos niveles *fijos*: La ilusión como reflejo de la realidad y la deconstrucción de aquel reflejo, descubriendo a la ilusión como construido. En cambia la refracción va más allá: Un rayo se refracta al pasar por la superficie de un medio y en vez de reflejarse, se multiplica y se dispersa. Ahora bien, si los mensajes de un texto de teatro se refractan en un espejo – que se encuentra en la figura de la *mis en abyme* – se dispersa y se multiplica su significado. De esta manera el contenido y el significado pueden ser cuestionados, porque el concepto de *un* significado *único* desaparece. Produce un efecto perturbado de la propia percepción que lleva a hacerla *sentir* y a descubrir su subjetividad.

Aquí pues se encuentran la aproximación estético de Paloma Pedrero y el aspecto filosófico de Judith Butler: en apelar a la responsabilidad del individuo. Con la negación de la representación de imágenes de la realidad – ya que la obra (re)mueve los códigos de

³⁷¹ Está claro que al leer el metatexto de teatro, el público es equivalente al lector o a la lectora y el acto de leer se refiere a una puesta en escena imaginaria. Sin embargo, es precisamente este fenómeno que resulta como el potencial teatral de cada texto teatral, por lo que me permito hablar como si fuera en el teatro.

género – el metatexto de teatro no ofrece un mensaje concreto. No afirma hechos o opiniones por lo que tampoco puede dar una justificación. Así delega esta tarea a los recipientes, entrega la interpretación al público. Depende de la responsabilidad de cada uno *cómo* quiere leer o mirar a *La llamada de Lauren*. También ahí se encuentran Judith Butler y Paloma Pedrero: La primera con su concepto del sujeto pos-soberano y la segunda con su confianza en el ser humano. Ambos ven la posibilidad de un cambio social en la acción responsable del individuo, con la ayuda del juego performativo de los signos.

QUELLENVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR:

PEDRERO, Paloma: „La llamada de Lauren“ IN: Serrano, Virtudes (Hg.): „Juego de noches. Nueve obras en un acto“ 3. Aufl. Madrid: Catédra, 2007. (=Letras Hispánicas)

PEDRERO, Paloma: „Laurens Ruf“ dt. Übersetz. v. Rafael de la Vega. München: Theaterstückverlag Korn-Wimmer & Wimmer, 1993.

SEKUNDÄRLITERATUR:

ABEL, Lionel: „Metatheatre: a new view of dramatic form“ New York: Hill & Wang, 1963.

ALVARO, Francisco: „El espectador y la crítica. El teatro en España en 1985“ Valladolid: Edición de autor, 1986.

AUSTIN, John L.: „How to Do Things with Words. Zur Theorie der Sprechakte“ Dt. Bearbeit. V. Eike von Savigny. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, 1979.

BABKA, Anna: „Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume“ IN: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung. Wien: 2007. S. 1–75.
http://differenzen.univie.ac.at/texte_dekonstruktion.php?sp=92. (Zugriff: 15.01.2010)

BACHMANN-MEDICK, Doris: „Cultural Turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften“ 3. Neu bea. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

BARTHES, Roland: „Der Tod des Autors“ IN: Jannidis, Fotis (Hg.): „Texte zur Theorie der Autorenschaft“ Stuttgart: Reclam, 2000. S. 181–193.

BARTHES, Roland: „Mythen des Alltags“ Vollst. Ausg. der 1. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2010.

BAUDRILLARD, Jean: „Requiem für die Medien“ IN: Pias/Vogl/Engell/u.a, Claus/Lorenz/Oliver/u.a. (Hrsg): „Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard“ 5. Aufl. Stuttgart: DVA, 2004.

BECKER-SCHMIDT/KNAPP, Regina/Gudrun-Axeli: „Feministische Theorien. Zur Einführung“ 4. Vollst. Überarb. Aufl. Hamburg: Junius, 2007.

BERGER, Verena: „Theater und Sprache. Das katalanische Theater zwischen Diktatur und Demokratie“ Wien: Praesens, 1999. (=Beiheft Quo vadis, Romania? Bd. 7)

BERNECKER/OEHRLEIN, Walther/Josef (Hrsg.): „Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur“ 2. Aktual. Aufl. Frankfurt: Vervuert, 1993.

BERNECKER/DIRSCHERL, Walther/Klaus (Hrsg.): „Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur“ 4. Vollst. Neu bea. Aufl. Frankfurt: Vervuert, 2004.

BITTERLI, Urs: „Die Entdeckung Amerikas: Von Kolumbus bis Alexander von Humboldt“ München: C. H. Beck, 1991.

BOLLOW, Tanja: „Geschichte unter weiblichem Blick: das historische Drama im spanischen Frauentheater der Gegenwart“ Dipl.: Giessen, 2005.

BROOKSBANK JONES, Anny: „Women in contemporary Spain“ Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.

- BRÜSTER, Birgit: „Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre“ Frankfurt a. Main/Berlin/Bern/u.a., Peter Lang: 1993. (=Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 1419).
- BRUYCKER, de Melissa: „Das resonante Schweigen. Die Rhetorik der erzählten Welt in Kafkas *Der Verschollene*, Schnitzlers *Theres* und Walsers *Räuber-Roman*“ Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- BUTLER, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“ 1988. *Theatre Journal*. Vol 40., N° 4/1988, S. 519–531.
<http://www.jstor.org/pss/3207893>
- BUTLER, Judith: „Das Unbehagen der Geschlechter“ a. d. Amerik. V. Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. (=es 1722)
- BUTLER, Judith: „Für ein sorgfältiges Lesen“ IN: Benhabib/Butler/Cornell/Fraser, Seyla/Judith/Drucilla/Nancy: „Der Streit um die Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart“ Frankfurt a. M.: Fischer, 1993.
- BUTLER, Judith: „Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts“ A. d. Amerik. von Karin Wördemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. (= es 1737)
- BUTLER, Judith: „Hass spricht. Zur Politik des Performativen“ Berlin: Berlin Verlag, 1998.
- BUTLER, Judith: „Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- BUTLER, Judith: „Haß spricht. Zur Politik des Performativen“ a. d. Engl. von Kathrina Menke und Markus Krist. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006. (= es 2414)
- BUTLER, Judith: „Kritik der ethischen Gewalt“ Adorno-Vorlesungen 2002. A. d. Engl. v. Reiner Ansén und Michael Adrian. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007.
- CALDERWOOD, James L.: *Shakespearean Metadrama: The argument of the play in 'Titus Andronicus', 'Love's Labour's Lost', 'Romeo and Juliet', 'A Midsummer Night's Dream' and 'Richard II'*“ Minneapolis: Minnesota Archive Editions, 1971.
- COLVIN, Sarah: „Verkörperte Sprache: Bemerkungen zu einer feministischen Theorie des Dramas“ IN: Podsdamer Schriften zur Frauen- und Geschlechterforschung. Verkörperungen. Über die allmähliche Verfertigung der Geschlechter. N°5/2001. S. 127–137.
- DISTELHORST, Lars: „Judith Butler“ Paderborn: Fink, 2009. (=UTB 3038, Profile)
- DUDEN, Barbara: „Die Frau ohne Unterleib. Zu Judith Butlers Entkörperung“ IN: *Feministische Studien*. N°11/1993. S. 24–33.
- DUNGO GUERRERO, Douglas José: „Spanish female playwrights in the twentieth century“ Diss.: University of California, 1998.
- DURONGPHAN, Chalit: „Poetik und Praxis des Erzählens bei Peter Pichsel“ Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005.
- ECO, Umberto: „Semiotik und Philosophie der Sprache“ München: Fink, 1985.
- ECO, Umberto: „Wie man eine wissenschaftliche Arbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften“ Übersetzt von Walter Schick. 7., unveränd. Auflage der deutschen Ausg. Heidelberg: Hüthig, 1998. (=UTB 1512).
- ENDERS/RADCLIFF, Victoria/Pamela: „Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain“ New York: State University, 1999.

ENGELMANN, Peter (Hg.): „Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart“ Stuttgart: Reclam, 2007.

ENRÍQUEZ, Salvador: „La llamada de Lauren“ IN: *Revista mensual del Taller de Artes Escénicas*. N°9/2002. <http://www.tallerartescenicass.com/taeinforma/0102.htm> (Zugriff 14. 08. 2010)

FAULSTICH-WIELAND, Hannelore: „Einführung in Genderstudien“ Hrsg. von Heinz-Hermann Krüger. Opladen: Leske+Budrich, 2003. (=Einführungstexte Erziehungswissenschaft, Bd. 12).

FISCHER-LICHTE, Erika: „Ästhetik des Performativen“ Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2004.

FISCHER-LICHTE/KOLESCH/WARSTAT, Erika/Doris/Matthias (Hrsg.): „Metzler Lexikon. Theatertheorie“ Stuttgart: Metzler, 2005.

FLOECK, Wilfried (Hg.): „Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen“ Tübingen: Francke, 1990.

FLOECK, Wilfried: „Geschlechtslose Kunst? Spanische Dramatikerinnen der Gegenwart“ IN: Bierbach/Rössler, Christine/Andrea (Hrsg.): „Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975. Berlin: Tranvía, 1992. S. 26–47.

FLOECK, Winfried: „Drama und Theater nach 1975“ IN: Ingenschay/Neuschäfer, Dieter/Hans-Jörg (Hrsg.): „Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975.“ Berlin: Tranvía, 1993a.

FLOECK, Wilfried: „Fermín Cabal. Die Poetik des Alltäglichen“ IN: Ingenschay/Neuschäfer, Dieter/Hans-Jörg (Hrsg.): „Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975“ Berlin: Tranvía, 1993b. S. 243–251.

FLOECK, Wilfried: „El teatro español contemporáneo (1939–1993). Una aproximación panorámica“ S. 1–47. IN: Toro/Floeck, Alosnos/Wilfried (Hrsg.): „Teatro español contemporáneo: autores y tendencias“ Kassel: Reichenberger, 1995.

FLOECK, Wilfried: „Das spanische Theater am Übergang vom 20. Zum 21. Jahrhundert“ IN: Bernecker, Walther (Hg.): „Spanien heute. Politik – Wirtschaft – Kultur“ 5., vollst. neu bearbeit. Aufl. Frankfurt a. M.: Vervuert, 2008. S. 443–464.

FOUCAULT, Michel: „Das Subjekt und die Macht“ Nachwort v. Michel Foucault. IN: Dreyfus/Rabinow, Hubert L./Paul: „Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik“ Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.

FOUCAULT, Michel: „Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

FRANCISCO, de Itzíar: „Paloma Pedrero. Algunos autores tenemos al poder en contra“ IN: *El Cultural. El Mundo*. 2001. http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/3691/Paloma_Pedrero/ (Zugriff 14. 05. 2010)

FREUD, Sigmund: „Die Weiblichkeit“ IN: Freud, Sigmund: „Studienausgabe“ Hg. v. Mitscherlich/Richards/Strachey, Alexander/Angela/James. Frankfurt a. M., 1969. S. 544–565. (=Bd.1 Vorlesung zur Einführung in der Psychoanalyse).

GALÁN, Eduardo: „Paloma Pedrero, una joven dramaturga que necesita expresar sus vivencias“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. XVI. N°1/1990. S. 6-10.

GALEANO, Eduardo: „Die offenen Adern Lateinamerikas. Die Geschichte eines Kontinents“ Neuausgabe. Wuppertal: Hammer, 2009.

GARCÍA, Pancho: „Proyecto del actor y director cubano Pancho García para la puesta en escena de la obra Los ojos de la noche, de la dramaturga española Paloma Pedrero“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 32, N°1/2006. S. 6–9.

GILDEMEISTER, Regine: „Die soziale Konstruktion von Geschlechtlichkeit“ IN: Hark, Sabine (Hg.): „Dis/kontinuitäten: Feministische Theorie“ 2., aktual. und erw. Aufl. Wiesbaden: VS/GWV, 2007. (=Lehrbuch zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung). S. 55–72.

GONDRA, de Ortiz Borja: „La última escritura dramática en España: una mirada desde la arena“ IN: Fritz/Pörtl, Herbert/Klaus (Hrsg.): „Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias“ Berlin: Tranvía, 1999. S. 21–35.

HAGEMANN-WHITE, Carol: „Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht“ IN: *Feministische Studien*. N°11/1993. S. 68–78.

HANSEN, P. Klaus: „Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung“ 2. Auflage. München: Beck, 2001.

HARRIS, Carolyn J.: „Concha Romero y Paloma Pedrero hablan de sus obras“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 19. N°1/1993. S. 29–35.

HARRIS, Carolyn J.: „Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero“ IN: John P., Gabriele (Hg.). „De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto“ Frankfurt a. M.: Vervuert/Madrid: Iberoamérica, 1994. S. 170–180.

HARRIS, Carolyn: „Pedrero, Paloma“ IN: Pérez/Ihrle, Janet/Maureen (Hrsg.): „The feminist encyclopedia of Spanish literature“ Westport: Greenwood Press, 2002. S. 464–467.

HARTWIG, Susanne: „Chaos und System: Studien zum Spanischen Gegenwartstheater“ Hrsg. von Alfonso de Toro, Wilfried Fleock, María Francisca Vilches de Frutos u.a. Frankfurt a. M.: Vervuert, 2005. (= TPT, Vol. 14).

HARK, Sabine (Hrsg.): „Dis/kontinuitäten: Feministische Theorie“ 2., aktual. und erw. Auflage. Wiesbaden: VS/GWV, 2007. (=Lehrbuch zur sozialwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung).

HAUTHAL/NADJ/NÜNNING/PETERS, Janine/Julijana/Ansgar/Henning: „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotenziale und Forschungsdesiderate“ IN: Hauthal/Nadj/Nünning, Janine/Julijana/Ansgar u.a. (Hrsg.): „Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen“ Berlin/New York, de Gruyter: 2007. S. 1–22. (=spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien 12). S. 1–22.

HAUTHAL, Janine: „Medienspezifische und kommunikationstheoretische Modifikation der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzung in Sarah Kanes 4.48 Psychosis“ IN: Hauthal/Nadj/Nünning, Janine/Julijana/Ansgar u.a. (Hrsg.): „Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen“ Berlin/New York, de Gruyter: 2007. (=spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien 12). S. 92–126.

HOLZLEITHNER, Elisabeth: „Judith Butlers Dekonstruktion des Subjekts: Herausforderungen für den Rechtsdiskurs“ Leipzig, 2008.

www.homepage.univie.ac.at/.../HolzleithnerButlerDekonstruktionenLeipzig2008.pdf
(Zugriff: 16.01. 2010)

HORMIGÓN, Juan Antonio (Hg.): "Autoras en la historia del teatro español. (1975–2000)" Vol. 3 und Vol. 4, 20. Jh. Madrid: AE: 2000. (=Serie Teoría y práctica del teatro. Bd. 17 & 18).

HORNBY, Richard: „Drama, Metadrama and Perception“ Lewisburg/New York/Toronto: Bucknell University Press, 1986.

HUVEN, Kerstin: „Gendering Images. Geschlechterinszenierung in den Filmen Pedro Almodóvars“ Frankfurt/Berlin/u.a.: Lang, 2002.

JOHN, P. Gabriele: „Metateatro y feminsimo en *el color de agosto* de Paloma Pedrero“ AIH, Actas 11/1992, S. 158–164.

KRÄMER, Sybille: „Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.

LAMARTINA-LENS, Iride: „Otra noche de amor efimero: Los ojos de la noche por Paloma Pedrero“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporaneo*. Vol. XXXII, N°1/2006. S. 10–11.

LEHMANN, Hans-Thies: „Das postdramatische Theater“ 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008.

LINDEMANN, Gesa: „Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechterkonstruktion“ IN: *Feministische Studien*. N°11/1993. S. 44–54.

LÖCHL, Rolf: „Die Tücken des Subjekts. Judith Butler über das Subjekt der Unterwerfung“ IN: *literaturkritik.de*. N°4/2002.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4808&ausgabe=200204
(Zugriff: 25.07.2010).

LÓPEZ, Jerónimo Mozo: „El Premio María Teresa Leon y el teatro hispanoamericano escrito por mujeres“ IN: *Cuadernos hispanoamericanos*. N°670/2006. S. 103–106.

LYOTARD, Jean-Francoise: „Ein Einsatz in den Kämpfen der Frauen“ IN: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): „Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig, 1990.

MAHNE, Nicole: „Transmediale Erzähltheorie: eine Einführung“ Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

MENDEZ, José María Rodríguez: „Buscando mis amores“ Prolog. IN: Pedrero, Paloma: „Una estrella/Besos de lobo“ Madrid: SGAE, 2001. S. 7–89.

MENKE, Bettina: „Dekonstruktion der Geschlechteropposition“ IN: Haas, Erika (Hg.): „Verwirrung der Geschlechter: Dekonstruktion und Feminismus“ München/u.a.: Profil, 1995. S. 35–68.

MOLINER, María: „Diccionario de uso del español. A-H“ Madrid: Gredos, 1998.

MOLINER, María: „Diccionario de uso del español. I-Z“ Madrid: Gredos, 1998.

MORENO, Susana: „Estrenos en el Bellas Artes y el Alfil se suma an las propuestas de Escena Contemporánea. Días de ocio Teatro Paoloma Pedrero presenta ,Noches de amor efimero““ IN: *El País* (2003).

http://www.elpais.com/articulo/madrid/Estrenos/Bellas/Artes/Alfil/suman/propuestas/Esce na/Contemporanea/elpepiautmad/20030201elpmad_28/Tes (Zugriff: 26.08.2010)

NASH, Mary: „Mujer, familia y trabajo. 1875–1936. Barcelona: Anthropos, 1983.

- NOLTE, Julia: „Madrid bewegt. Die Revolution der Movida 1977–1985“ Frankfurt a. M.: Vervuert, 2009. (= Iberoamericana; Geschichte und Gesellschaft 12).
- NÜNNING, Ansgar (Hg.): „Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe“ 3., akt. u. erw. Aufl., Stuttgart/u.a.: Metzler, 2004.
- O’CONNOR, Patricia W.: „¿Por qué no estrenan las mujeres?“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 10. N°2/1984. S. 13–25.
- O’CONNOR, Patricia: „Weibliche Bühnenautoren im zeitgenössischen Spanien und der von Männern dominierte Kanon“ IN: Floeck, Wilfried (Hg.): „Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen“ Tübingen: Francke, 1990. S: 69–87.
- O’CONNOR, Patricia: „The *Primer Grupo de la Democracia* and the Return to the World“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 17. N°1/1991. S. 13–14.
- O’CONNOR, Patricia: „Mujeres de aquí y allí“ IN: John P., Gabriele (Hg.): „De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto“ Frankfurt a. M./Madrid, Vervuert/Iberoamérica : 1994. S. 158–169.
- OEHRLEIN, Josef: „Privatbühnen, freie Gruppen und der Staat. Spaniens Theater- und Musikleben im Wandel“ IN: Bernecker/Oehrlein (Hrsg.): „Spanien heute. Politik Wirtschaft Kultur“ 2. aktl. Aufl., Frankfurt a. M.: Vervuert, 1993. S. 463–490.
- OLIVA, María Victoria: „Las dramaturgas se asocian“ *El público*. 1987.
- OTT, Cornelia: „Die Spur der Lüste. Sexualität, Geschlecht und Macht“ Hrsg. von Ilse Lenz u.a. Opladen: Leske + Budrich, 1998. (=Geschlecht und Gesellschaft. Bd. 10)
- PAVIS, Patrice: „Das französische Theater der Gegenwart. Textanalysen von Koltés bis Rhea“ Paris/München: Epodium, 2002/2008.
- PEDRERO, Paloma: „En lo original, la diferencia. O las rosas hablan“ IN: *Las puertas del Drama*. N°8/2002. S. 14–17.
- PEDRERO, Paloma: „Mi vida en el teatro: una estrella“ IN: Castillo, Romero Carbajo (Hg.): „Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo“ Madrid: Visor Libros/u.a., 2003. S. 41–45. (=Actas del 12. seminario internacional del Centro d. ISLNT, 26–28 Juni 2002)
- PEDRERO, Paloma: „Sobre mi poetica“ IN: *Género y generos: escritura y escritoras iberoamericanas*. N°1/2006. S. 123–128.
- PEDRERO, Paloma: „Palabras con el lector“ IN: Serrano, Virtudes (Hg.): „Juego de noches. Nueve obras en un acto“ 3. Aufl. Madrid: Catédra, 2007. (=Letras Hispánicas) S. 79–80.
- PEIRCE, Charles S.: „Semiotische Schriften“ Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- PERALES, Liz: „Al teatro le amenaza la estupidez. Paloma Pedrero“ IN: *El Cultural. El mundo*. (1999).
http://www.elcultural.es/version_papel/TEATRO/14781/Al_teatro_le_amenaza_la_estupidez/
- PERRI, Dennis: „Paloma Pedrero’s Theater: Seeing is more than believing“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 29. N°1/2003. S. 43–48.
- PEWNY, Katharina: „Ihre Welt bedeuten. Feminismus Theater Repräsentation“ Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 2002.
- PEWNY, Katharina: „Performative Gesten – Theaterwissenschaft und Gender Studies verschränken“ IN: Bidwell-Steiner/Wozonig (Hg.), Marlen/Karin: „Die Kategorie

Geschlecht im Streit der Disziplinen“ Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag, 2005. (=Gendered Subjects. Bd. 1) S. 253-269.

PFISTER, Manfred: „Das Drama. Theorie und Analyse“ 11. Aufl. München: Fink, 2001. (=UTB 580)

P., L. P.: „El estado actual del teatro en España. Entrevista con Paloma Pedrero“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 17. N°1/1991. S. 12.

PODOL, L. Peter: „Sexuality and marital relationships in Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren* and María Manuela Reina's *La cinta dorada*“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 17. N°1/1991. S. 22-15.

POSCHMANN, Gerda: „Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse“ Tübingen: Niemeyer, 1997. (=Theatron. Bd. 22. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste)

RAGUÉ, Maria-José: „Women and the Women's Movement in Contemporary Spanish Theatre.“ IN: *NTQ. New Theatre Quarterly*. Vol. 9. N°35/1993. S. 203-210.

RAMÓN, Francisco Ruiz: „Bemerkungen zum spanischen Theater in den Jahren des Übergangs (1975-1982)“ IN: Floeck, Wilfried (Hg.): „Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen“ Tübingen: Francke, 1990. (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd. 6). S. 259-272.

RÖSSLER, Andrea: „Wiederlesen und widersprechen. Neue Verhältnisse in der Gegenwartsliteratur von Frauen in Spanien“ IN: Bierbach/Rössler, Christine/Andrea (Hrsg.): „Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975“ Berlin: Tranvia, 1992. S. 11-25.

SÁNCHEZ, Sonia Martínez: „Aspectos semiológicos en la dramaturgia de Paloma Pedrero“ Diss. Madrid, 2005.

SCHMELING, Manfred: „Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik“ Rheinfeld: Schauble, 1977.

SCHMIDT, Peer (Hg.): „Kleine Geschichte Spaniens“ Stuttgart: Reclam, 2002

SCHNEIDER, Irmela: „Späte Diskurse. Gender und Medien“ IN: Bidwell-Steiner/Wozonig (Hg.), Marlen/Karin: „Die Kategorie Geschlecht im Streit der Disziplinen“ Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag, 2005. (=Gendered Subjects. Bd. 1) S. 270-288.

SCHÖBLER, Franziska: „Einführung in die Gender Studies“ Berlin: Akademie Verlag, 2008.

SERRANO, Virtudes: „Dramaturgas españolas de fin de siglo“ IN: *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*. N°21/1999. <http://www.matices.de/21/21sautor.htm>

SERRANO, Virtudes: „Política, Teatro y Sociedad: Temas de la última dramaturgia española“ IN: *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. N°2/1997. S. 75-94.

SERRANO, Virtudes: „Dramaturgia femenina fin de siglo. Estado de la cuestión“ IN: *Arbo*. N°177/2004. S. 561-574.

SERRANO, Virtudes: „Paloma Pedrero. Las claves de una dramaturga“ IN: *El coloquio de los perros*. N°10/2005. <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero10/hortelano10.htm>

SERRANO, Virtudes: „El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días“ IN: *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*. N°11/2006. S. 13-40.

- SERRANO, Virtudes: „Introducción“ IN: Serrano, Virtudes (Hg.): „Juego de noches. Nueve obras en un acto“ 3. Aufl. Madrid: Catédra, 2007. (=Letras Hispánicas). S. 9–58.
- SLÁBY/GROSSMANN, Rudolf J./Rudolf: „Wörterbuch der spanischen und deutschen Sprache“ 5. Aufl. neu bearb. U. erw. v. Carlos Illig. In 2 Bd. Wiesbaden: Brandstetter, 1999.
- SOTELO, Elisabeth de (Hg.): „New women of Spain. Social-Political and Philosophic Studies of Feminist Thought“ Münster: LIT, 2005. (=Frauenstudien und emanzipatorische Frauenarbeit. Bd. 4)
- STOCKMEYER, Anne-Christin: „Identität und Körper in der (post)modernen Gesellschaft. Zum Stellenwert der Körper/Leib-Thematik in Identitätstheorien“ Marburg: Tectum, 2004.
- TERVOOREN, Anja: „Körper, Inszenierung und Geschlecht. Judith Butlers Konzept der Performativität“ IN: Wulf/Göhlich/Zirfas, Christoph/Michael/Jörg: „Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln“ Weinheim/München: Juventa, 2001. S.157–180.
- TORRES-POU, Joan: „El elemento paródico en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 19. N°1/1993. S. 26–28.
- TOTZEVA, Sophia: „Das theatrale Potenzial des dramatischen Textes: ein Beitrag zur Theorie von Drama und Dramenübersetzung“ Diss. Tübingen: Narr, 1995.
- TWOMEY, Lesley (Hg.): „Women in Contemporary Culture. Roles and Identities in France and Spain“ Bristol/Portland: intellect, 2000. S. 63–82.
- UNBEKANNT: „About the Playwright“ IN: *Estreno Contemporary Spanish Plays*. N° 6/1994. S. x.
- UNBEKANNT: "Paloma Pedrero": IN: *escritoras.com*: 2003.
<http://www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=923788963>. (Zugriff: 10.08.2010)
- VÉLEZ, Panchita: „La historia que yo quiero contar (Sobre la puesta en escena de París)“ IN: Pedrero, Paloma: „Noches de amor efímero“ Madrid: SGAE, 1994. S. 9–11.
- VIEWEG-MARKS, Karin: „Metadrama und englisches Gegenwartsdrama“ Hrsg. V. Heinrich F. Plett. Frankfurt a. M./Bern/New York/ u.a., Peter Lang, 1989. (=Literarische Studien, Bd. 1)
- VILLA, Paula-Irene: „Judith Butler“ Frankfurt/New York: Campus, 2003. (=Campus Einführungen)
- WEEGE, Cornelia: „El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero“ IN: Fritz/Pörtl, Herbert/Klaus (Hrsg.): „Teatro contemporáneo español posfranquista. Autores y tendencias“ Berlin: Tranvía, 1999. S. 106–115.
- WILKE, Nicola: „Das *sainete madrileño* der Achtziger Jahre. Aktualisierungen des traditionsreichen Volksstückes im spanischen Gegenwartstheater“ Tübingen: Narr, 1999.
- WOLF, Werner: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“ IN: Hauthal/Nadj/Nünning, Janine/Julijana/Ansgar u.a. (Hrsg.): „Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen“ Berlin/New York, de Gruyter: 2007. (=spectrum Literaturwissenschaft. Komparatistische Studien 12). S. 25–64.
- ZATLIN, Phyllis: „Paloma Pedrero and the Search for Identity“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 16. N°1/1990. S. 6–10.

ZATLIN, Phyllis: „Festival Théâtral Ibéral: Spanisch Playwrights in Paris“ IN: *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*. Vol. 17. N°1/1991. S. 15; S. 25.

ZAZA, Wendy-Llyn: „Mujer, historia y sociedad: La dramaturgia española contemporáneo de autoría femenina“ Mit einem Prolog von Itziar Pascual. Kassel: Reichenberger, 2007. (=Problemata Literaria 64).

ZSEBIK, Bernadett: „Man wird nicht als Frau geboren, man wird es“ IN: *trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaft*. N° 15/2004.

http://www.inst.at/trans/15Nr/05_13/zsebik15.htm (Zugriff: 10.01. 2010).

INTERNETQUELLEN:

ZEITUNGS- UND ZEITSCHRIFTENARCHIVE

<http://www.abc.es>

<http://www.elcultural.es>

<http://www.elpaís.com>

<http://www.publico.es>

<http://www.matices.de>

[http://La Ratonera](http://LaRatonera): <http://www.la-ratonera.net>

ANDERE

<http://de.global-rates.com/wirtschaftsstatistiken/inflation/verbraucherpreisen/vpi/vpi.aspx>

<http://www.uni-hildesheim.de/de/23011.htm#id23017>

<http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php>

<http://www.themagdalenaproject.org>

<http://www.cervantesvirtual.com>

<http://www.aat.es/aat.html>

<http://cdn.mcu.es>

<http://www.ebij.es/noticia.php?i=399>

<http://escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=923788963>

<http://www.muestrateatro.com/autores/a0091.html>

ANHANG

ORIGINALBELEGE PALOMA PEDRERO

KAP. I EINLEITUNG

S. 1: „*La llamada de Lauren* marcó mi carrera como autora y fue todo un escándalo en su momento. Cuando la productora me planteó hace poco tiempo su reestreno tuve mis dudas, porque no sabía si la obra iba a sobrevivir al paso del tiempo. Pero la he releído y me he dado cuenta de que está más de actualidad que nunca. No he retocado ni una coma.“ (Paloma Pedrero in einem Interview mit Itziar de Francisco; Francisco 2001)

KAP. III GESELLSCHAFTSPOLITISCHE KONTEXTUALISIERUNG DER ACHTZIGER JAHRE IN SPANIEN

S. 35: „Promover el teatro español, en general, y el femenino en particular; incentivar el intercambio y los contactos culturales para un mayor desarrollo y divulgación del quehacer teatral; promocionar el papel de la mujer en el ámbito escénico y contribuir a su integración en la vida cultural española.“ (María Victoria Oliva; Serrano 2004: S. 565)

S. 35: „La presencia femenina en las filas de la dramaturgia española ha traído como consecuencia una nueva visión del mundo que, plasmada en el producto literario o escénico, cambia los cánones de construcción de personajes y la solución de conflictos a los que el público estaba habituado, y por tanto, favorece una nueva mirada sobre el entorno social y particular.“ (Virtudes Serrano; Serrano 2006: S. 24)

KAP. IV VERORTUNGSVERSUCH VON PALOMA PEDRERO IM SPANISCHEN GEGENWARTSTHEATER DER ACHTZIGER JAHRE

S. 36: „Que haya que bucear, que sean los investigadores los que, escudriñando en lo hondo, encuentren al autor.“ (Paloma Pedrero; IN: Castillo 2003: S. 41)

S. 37: „Lo que creo es que en España sólo se hace caso a los artistas que están con el poder. Y yo, por sistema, no estoy con el poder. No lo estoy por ideología, por biología, por sensibilidad.“ (Paloma Pedrero in einem Interview mit Itziar de Francisco; Francisco 2001)

S. 37: „Es cierto que el teatro es un mundo muy masculino, y he tenido que bregar mucho con los varones, productores, críticos, directores... Las mujeres en el teatro apenas hemos tenido Poder.“ (Paloma Pedrero in einem Interview mit Virtudes Serrano; Serrano 2005)

S. 38: „Tengo la impresión de que se está escribiendo un teatro realista, en el sentido de que se escribe de una forma más directa y más espontánea. La gente de mi generación no ha sentido la censura y esto se nota en nuestras obras. Se cuentan las cosas con bastante claridad, sin metáforas ni alegorías. La gente de mi generación no se interesa por el teatro histórico. Al contrario, escribimos para contar las cosas que nos suceden y nos preocupan. Creo que caminamos por un teatro comprometido, claro y esperanzador.“ (Paloma Pedrero in einem Interview mit Eduardo Galán; Galán 1990: S. 13)

S. 39: „Busco la síntesis. Pues la literatura dramática es el lugar de lo esencial. Un personaje, otro, un acontecimiento. [...] Para mí la claridad es el alma del talento. Y la claridad no significa ser dogmático o evangelizador. Incluso la duda más grande, la incertidumbre, la confusión hay que intentar expresarla con claridad.“ (Paloma Pedrero; Pedrero 2006: S. 127)

S. 39: „Busco la comunicación con el espectador [...]: yo te doy mi universo, con la mayor claridad que me sea posible, para que tú, espectador, lo mezcles con el tuyo.“ (Paloma Pedrero; Pedrero 2006: S. 128)

S. 40: „En mi opinión toda poética dramática, con sus transformaciones y matices diferentes, se puede explicar con La Poética que concibió Aristóteles en su estudio sobre la fábula en la tragedia. Para mí Aristóteles explica mejor que nadie, y en menos espacio, cuáles son los cimientos de una obra para la escena.“ (Paloma Pedrero; Pedrero 2006: S. 125)

S. 40: „Miro y me duele. Pero miro y escucho porque ese es mi oficio. [...] Mi teatro es eso y casi nada más, el resultado de unos ojitos que se acercan a observar y se cuelan en las peripecias de la experiencia humana. Es el resultado de una profunda vocación por comprender qué es lo que les pasa a los otros y a mí misma [...] ; capacidad para ponerte en el otro, ser el otro, identificarte con la maldad y la bondad del extraño .“ (Paloma Pedrero; Serrano 1995: S. 27)

S. 41: „Es que me interesa más el ser humano que el ser social. La sociedad tal y como está sólo puede ser transformada de forma individual. [...] La transformación individual es la que puede transformar el mundo y la sociedad.“ (Paloma Pedrero in einem Interview mit Eduardo Galán; Galán 1990: S. 12)

KAP. V VOM METATHEATER ZUM METATHEATERTEXT *LA LLAMADA DE LAUREN*

S. 56: „Un texto imprescindible, entre lo mejor que la dramaturgia española ha dado en los últimos años [...]“ (Redaktion der Tageszeitung *El Mundo*; Sanchez 2005: S. 408)

S. 56: „[S]e hace necesario reestrenar textos que, como éste, se han hecho universales a fuerza de ser representados por todas partes y por todo tipo de compañías, y que en plena vigencia requieren confrontarse con el público nuevo. Sólo de este modo los textos contemporáneos pueden ir haciéndose clásicos. Pero hay otra razón : Esta obra la he visto representada en muchos países, en muchas lenguas diferentes y, sin embargo, no tuve la ocasión de ver la versión primera, así que acepto el reto de montarla de nuevo“ (Roberto Muro ; Enríquez 2002 : S. 305)

KAP. VI IDENTITÄTS(DE)KONSTRUKTION(EN) IM METATHEATERTEXT *LA LLAMADA DE LAUREN*

S. 89: „A veces, el tiempo pasa ligero, sin peso y sin forma. Otras veces se condensa y en un instante te cambia la mirada para siempre.“ (Paloma Pedrero; Serrano 2007: S. 79)

S. 96: „El lenguaje teatral, como toda la literatura, tiene una música, un ritmo, una síntesis, una búsqueda de imágenes. Es una sinfonía.“ (Paloma Pedrero; Pedrero 2006: S. 126)

S. 100: „[L]a poesía en el teatro no está en las palabras, ni en la destrucción del lenguaje, ni en cosas parecidas. En el teatro la poesía está sobre todo en la mirada del autor.“ (Paloma Pedrero; Pedrero 2002: S. 16)

PALOMA PEDRERO UND LA LLAMADA DE LAUREN

AUDIO:

Lorenzo, Luciano García: „Symposium: „Zwanzig Jahre spanisches Theater: 1975–1995. Paloma Pedrero, José Luis Alonso de Santos und Andrés Amorós“ Madrid, am 18. 01. 1996. Paloma Pedrero (00:23:30–00:42:15):

<http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2323>

VIDEOAUSSCHNITTE VON LA LLAMADA DE LAUREN

Madrid: 09. 01. 2002, Cuarta Pared (Mitschnitt 16. 01. 2010)

http://www.ite.educacion.es/w3/recursos/secundaria/optativas/teatro_hoy/pedrero/material/es/obras/lauren.htm

Alicante: 29. 07. 2009, Teatro Raspeig

Youtube

http://www.youtube.com/watch?v=Qp0D-pOj_L0&feature=related

Homepage Teatro Raspeig

<http://www.teatroraspeig.com/display.ashx?id=356af235-fa3b-4e74-9dbe-d75a8ae418d4®istro=catalogo&idregistro=11e08b1e-7946-49fc-a9dd-f7eb488029b6&plantilla=p11.xslt&idioma=ES&idnodo=c65c6a29-6898-49ca-bcde-2e700f4efa73&cmd=producto&idcesta=NO>

Madrid: 18. 04. 2010, Grupo Cruder, Centro Cultural Antonio Machado

<http://www.youtube.com/user/GrupoCuder#p/a/u/1/Ixle5d4pmV4>

ABSTRACT

Diese Arbeit sieht sich als Versuch, anhand der Subjekt- und Gendertheorien von Judith Butler die (Re)produktion von Geschlechteridentität(en) im zeitgenössischen, spanischen Theatertext zu untersuchen. Anhand Butlers dekonstruktivistischer Methode, nähert sich diese Arbeit der historischen Kontextualisierung des zur Analyse gewählten Theatertextes *La llamada de Lauren* von Paloma Pedrero. Gleichzeitig verfährt die dramaturgische Analyse mittels wirkungsästhetischen und kommunikationstheoretischen Ansatzes, um das ästhetische Potenzial des Theatertextes festzustellen. Dabei wird auf das Funktionsmodell von Gerda Poschmann zum *nicht mehr dramatischen Theatertext* und dessen Weiterentwicklung bei Janine Hauthal zurückgegriffen. Die methodologische Vorgehensweise ergibt sich über die Änderung des Blickwinkels: Analog zur Erläuterung des Performativitätskonzepts von Judith Butler, in dem darauf eingegangen wird, wie Vorstellung und Wissen innerhalb eines Machtdiskurses erzeugt werden, werden in der dramaturgischen Analyse Kategorien erstellt. Die Erzeugung der Vorstellung von Geschlechteridentitäten wird innerhalb des Theatertextes auf der binnenfiktionalen Ebene herausgearbeitet. Gleichzeitig erschließt sich über die Betrachtung des ästhetischen Potenzials des Theatertextes sein formales Dekonstruktionsverfahren, die Metaisierung. Er stellt das Repräsentationsverfahren von Wirklichkeit(en) und in diesem speziellen Fall der Geschlechterwirklichkeit(en) als unzulänglich aus. Im Gegensatz zu vorherigen Studien wird in dieser Arbeit das Störpotenzial im äußeren Kommunikationssystem verortet, dort wo Wirkung als Wahrnehmung empfunden werden kann. Die Analyse zeigt, wie der Theatertext seine eigenen Zeichen – und somit Erzeugung von Fiktion – ausstellt: Durch die binnenfiktionale Metaisierung der Konstruktion der Geschlechterdichotomie, werden die Mechanismen des Machtdiskurses zur Herstellung von Geschlecht entschleiert. Gleichzeitig aber spricht der Theatertext seine eigenste Charakteristik an: die Wahrnehmung selbst. Durch das Ineinanderschieben der unterschiedlichen Ebenen, das Verschieben unterschiedlicher (Geschlechter)zeichen und letztendlich der Thematisierung des voyeuristischen Blicks der RezipientInnen erzielt der Theatertext die Verstörung der eigenen Wahrnehmung. Diese wird als subjektiver, individueller Eindruck *spürbar* und stellt letztendlich die Bedeutungsgenerierung als abhängig von diskursiven Machtbedingungen bloß. Geschlechteridentitäten in *La llamada de Lauren* werden also reproduziert, indem ihr Herstellungsprozess nicht nur vor Augen geführt, sondern auch die essentielle Beteiligung der BetrachterInnen am Kognitionsprozess ausgestellt wird.

DANK

Besonderer Dank gilt meinen Eltern, Ingeborg und Klaus Schwarz für ihre Liebe und Unterstützung.

Weiterer Dank gilt Kathrin Hammerl für lange Diskussionen über Präsenz, Performativität und Wahrnehmungsästhetik. Ebenso Elisabeth Guzy für Gespräche in der Nacht zum Machtdiskurs und seinen „Befindlichkeiten“, sowie die aufbauenden Worte.

Danke an all jene, die mich in der Zeit meines Studiums begleitet haben.

Dank gilt Katharina Lauritsch, für das Korrekturlesen der Erstversion und der spanischen Zusammenfassung.

Dank gilt Daniel Terkl, für das mehrmalige Korrekturlesen und das Erstellen der Endversion. Für alles, was im Dazwischen doch noch sein konnte, für seine Hilfe und Geduld.

LEBENS LAUF

Veronika Schwarz

Geboren 1982 in Schwaz in Tirol. Lebt und arbeitet in Wien.

1996–2001	Bischöfliches Gymnasium Paulinum, Schwaz in Tirol
2001–2005	Studium der Spanischen Romanistik, Völkerkunde und Medienfächerkombination, Karl Franzens Universität Wien
2006–2007	Austauschprogramm Erasmus, Fortsetzung der beiden Studien der Spanischen Romanistik und Theater-Film- und Medienwissenschaften, Universitat d’Alacant/Universidad de Alicante
2008	Wissenschaftliche Assistenz, Jornadas de Antropología, San Vicente, Almendral
2005–2010	Studium der Spanischen Romanistik sowie der Theater- Film- und Medienwissenschaften, Alma Mater Rudolphina Universität Wien