



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Elfriede Jelineks Theater.
Eine Analyse des Königinnenduetts
in Nicolas Stemanns Inszenierung von
Ulrike Maria Stuart.“

Verfasserin

Cara-Sophia Pirnat

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	1
1.1	SUBJEKTIVITÄT DER ANALYSE.....	1
1.2	CO-AUTORENSCHAFT ZWISCHEN AUTORIN UND REGISSEUR	5
1.3	ENTSTEHUNGSGESCHICHTE UND THEMATIK DES TEXTES <i>ULRIKE MARIA STUART</i>	6
1.4	FORSCHUNGSSTAND.....	9
1.5	REZEPTION DER INSZENIERUNG	10
1.6	METHODE UND PROBLEMATIK DER INSZENIERUNGSANALYSE	11
2	REGIE: NICOLAS STEMANN.....	13
3	DIE INSZENIERUNG	20
3.1	DIE STRUKTUR DER INSZENIERUNG	20
3.2	DIE MUSIK ALS HANDLUNGSKATALYSATOR.....	21
3.3	DIE BÜHNE ALS „METONYMISCHER RAUM“	23
3.4	DIE BESETZUNG UND FIGURENENTWICKLUNG	28
3.4.1	<i>Begriffsunterscheidungen: Figur, Stimme, Assoziationsfigur</i>	28
3.4.2	<i>Die Besetzung</i>	30
3.4.3	<i>Jelineks Figurenkonstruktion</i>	33
3.4.4	<i>Detailanalyse Zu Ulrike Maria Stuart</i>	35
3.4.5	<i>Exkurs: Die Frau als Repräsentantin der Macht</i>	39
4	DIE KÖNIGINNENDUETTSZENE IN UMS. DAS SZENENPROTOKOLL.....	43
5	DIE ANALYSE DER KÖNIGINNENDUETTSZENE	62
5.1	DER KONKURRENZKAMPF DER ASSOZIATIONSFIGUREN.....	62
5.1.1	<i>Friedrich Schillers „historische Fiktion“, Akt 3, Aufzug 4 in Maria Stuart</i>	63
5.1.2	<i>Das Abhängigkeitsverhältnis der weiblichen Assoziationsfiguren</i>	66
5.2	DER KONFLIKT „ZWISCHEN SPRACHE UND SPRECHENDEM“	71
5.2.1	<i>Exkurs zu Mladen Dolar und Jacques Lacan</i>	74
5.2.2	<i>Warum Blockflöten?</i>	75

5.3	DAS „DILEMMA DER DEKONSTRUKTION“	79
5.4	ZUM VERHÄLTNIS UND KONFLIKT „ZWISCHEN JETZT UND GESCHICHTE“	83
5.5	ZUM GESCHICHTSVERSTÄNDNIS VON FRIEDRICH SCHILLER UND ELFRIEDE JELINEK	89
6	SCHLUSSBEMERKUNG	96
7	QUELLENVERZEICHNIS	98
7.1	PRIMÄRLITERATUR	98
7.2	SEKUNDÄRLITERATUR	99
7.2.1	<i>Selbstständige Werke</i>	99
7.2.2	<i>Unselbstständige Werke</i>	101
7.2.3	<i>Nachschlagewerke/Lexika</i>	105
7.2.4	<i>Interviews</i>	105
7.2.5	<i>Zeitungsberichte/Rezensionen</i>	106
7.2.6	<i>Programmhefte</i>	108
7.2.7	<i>Theateraufzeichnung</i>	109
7.2.8	<i>Internetquellen</i>	109
8	ANHANG	110
8.1	ABSTRACT IN DEUTSCH	110
8.2	ABSTRACT IN ENGLISCH	111
8.3	LEBENS LAUF	112

1 Einleitung

1.1 Subjektivität der Analyse

Der Anschein, eine Aufführung/Inszenierung lasse sich ausschließlich objektiv analysieren, ist zu hinterfragen. Das Metzler Theatertheorie Lexikon gibt dieser Problematik der Aufführungsanalyse breiten Raum. Der Analysierende kann schließlich nur als Zuschauer der Aufführung seinen Beobachtungen nachgehen und wird dadurch unweigerlich ein Teil des „autopoietischen Prozesses“.¹

„Ein Standpunkt außerhalb der zu analysierenden Vorgänge ist ihm prinzipiell nicht möglich. Der Betrachter muss daher selbst zum Gegenstand der Analyse werden ebenso wie die Rolle, die er im Prozess der A[u]fführung] spielt. Eine Analyse der A. losgelöst von der Subjektivität des Analysierenden und den Erfahrungen, die er während der A. gemacht hat, stellt [...] einen Widerspruch in sich dar.“²

Bevor ich in dieser Arbeit eine detaillierte Analyse einer Szene aus Nicolas Stemmanns Elfriede Jelinek-Inszenierung *Ulrike Maria Stuart*³ (2006) am Hamburger Thalia Theater vornehme, will ich die Beweggründe schildern, die mich zu diesem Thema führten. Meine Hoffnung ist es, mithilfe dieses persönlichen Einstiegs – meiner Positionierung als Analysierende in der Aufführung/Inszenierung – meinen Forschungsansatz präziser vermitteln zu können.

Ausgangspunkt für mein Interesse am Thema dieser Arbeit waren zwei Publikumsgespräche mit dem Regisseur Nicolas Stemmann in Berlin 2010. In diesen Gesprächen erfuhr ich, dass Stemmann sich laufend mit den Trends und Entwicklungen der Theaterpraxis und -theorie auseinandersetzt und seinen eigenen Regiezugang dementsprechend reflektiert. Er hatte sich zum Zeitpunkt dieser Publikumsgespräche die Aufgabe gestellt, Theaterstücke in ihrer Gesamtheit – ohne Fremdtexte oder Streichungen – auf die Bühne zu bringen. Allerdings folgte er beim Inszenieren der Texte in ihrer Gesamtheit nicht immer der Chronologie des Originals, sondern stellte teilweise Szenen und Textpassagen um. Der Gedanke eines Konzepts wie dieses, welches nicht durch das jeweilige Stück, sondern durch eine

¹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Aufführung*. In: Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005, S. 16–26, hier S. 23.

² Fischer-Lichte: *Aufführung*, S. 23.

³ Im weiteren Verlauf wird *Ulrike Maria Stuart* mit UMS abgekürzt.

grundsätzliche Frage der Theaterwissenschaft und Theaterpraxis entstand, faszinierte mich. Ich sah darin eine Erforschung von Theatertheorie in der Praxis. Fragen wie „Was ist heute noch Werktreue?“, „Lassen sich Regietheater und Texttreue miteinander verbinden?“, „Ist es überhaupt möglich Theatertexte in ihrer Gesamtheit aufzuführen?“ wurden auf der Bühne selbst thematisiert.

Beim Publikumsgespräch zu seiner fünften Jelinek-Inszenierung, den *Kontrakten des Kaufmanns*, meinte Stemann, dass er aufhören würde, Jelineks Theatertexte zu inszenieren, wenn er keinen neuen Aspekt mehr in diesen fände, den er erforschen möchte. Diese Aussage führte mich zu der Frage, ob sich eine Entwicklung von Stemanns Regiestils anhand seiner Jelinek-Inszenierungen darstellen ließe. Der Ansatz, Theatertheorie in der Praxis zu erkunden, wie Stemann ihn in beiden Publikumsgesprächen forcierte, warf die Frage auf, ob es möglich sei, Jelineks Theatertexte und deren Dramaturgie am Beispiel einer Inszenierungsanalyse verständlicher zu vermitteln als durch eine reine Textanalyse.

Ursprünglich wollte ich einen Bogen über alle bis dato existierenden Jelinek-Inszenierungen Stemanns spannen oder zumindest eine Entwicklung von Stemanns Regieansatz in den drei Inszenierungen zeigen, die zum Berliner Theatertreffen eingeladen waren. Da Jelineks Theatertexte und somit auch deren Inszenierungen keine klare Handlungslogik enthalten, hätte sich die Arbeit vermutlich in den Beschreibungen der Inszenierungen verloren. Außerdem wäre eine derart tiefgründige Analyse im Rahmen einer Diplomarbeit unmöglich gewesen. Ich entschied mich daher dafür, das Thema durch eine detaillierte Szenenanalyse einzuschränken. Unter anderem weil ich mehrere Forschungsartikel über Stemanns UMS-Inszenierung gelesen hatte, die teilweise einzelne Szenen in gekürzter Form wiedergaben und durch ihre Beschreibungen völlig neue Bedeutungen entwickelten.

Die UMS-Inszenierung bot sich außerdem als Beispiel dafür an, wie Theorie und Praxis auf der Bühne verhandelt werden können und Text und Inszenierung sich unauflöslich miteinander verschränken, da Jelinek die Publikation des Theatertextes untersagt hatte. Auf die Unterlassung der Publikation werde ich später noch genauer eingehen. Weiters war UMS Stemanns dritte Jelinek-Inszenierung, in der sich erste Ansätze eines immer radikaleren Umgangs mit Jelineks Texten ablesen lassen, die dann in den späteren Inszenierungen *Die Kontrakte des Kaufmanns* und *Rein Gold* zum Tragen kommen. Es war außerdem neben *Babel* Stemanns einzige Jelinek-

Inszenierung, die ich zwei Mal im Theater gesehen hatte, und es gab sie auch als Fernsehaufzeichnung, welche ich in dieser Arbeit als Ausgangsmaterial für mein Szenenprotokoll verwenden werde.

Die Szene, die ich gewählt habe, ist eine von Jelinek und Stemann überarbeitete Szene aus Friedrich Schillers *Maria Stuart*⁴, das berühmte Streitgespräch zwischen Maria Stuart und Elisabeth. Ich werde diese Szene daher im Laufe dieser Arbeit als Königinnenduettszene bezeichnen. In dieser Szene werden nicht nur Theorie und Praxis illustriert, sondern es handelt sich dabei auch um eine Szene, deren Konzept Stemann später ebenfalls in *Die Kontrakte des Kaufmanns* übernommen hat. Ich sehe in dieser Szene eine Kernaussage Stemanns, wie Jelinek seiner Meinung nach inszeniert werden sollte. Es ist eine Szene, in der er dem Zuschauer die Theorie hinter den Texten und deren Umsetzung vermitteln will. Sie steht exemplarisch für Stemanns Regiestil und für Jelineks Sprach- und Figurenkonzeption. Diese Feststellung stützt sich auf die Tatsache, dass ich bis auf *Über Tiere* (2007) am Deutschen Theater in Berlin von Stemann bis dato alle sechs Jelinek-Inszenierungen gesehen habe. Mein Blick als Analysierende des Königinnenduetts ist außerdem von einer Vielzahl von Theaterbesuchen von Stemanns Klassiker-Inszenierungen sowie Jelinek-Inszenierungen anderer Regisseure geprägt.

Neben den beiden Publikumsgesprächen von 2010 war es vor allem der Artikel *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren*⁵, den Stemann 2006 für die Zeitschrift *Theater der Zeit* verfasst hatte, der den Blickwinkel dieser Arbeit maßgeblich beeinflusst hat.

Darin beschreibt Stemann die Schwierigkeiten, mit denen sich ein Regisseur konfrontiert sieht, wenn er Jelineks Texte auf die Bühne bringen will. Er mimikriert Jelineks Sprache, mokiert sich zum einen über die Autorin und ihre „nervenden“⁶ Texte und preist diese zum anderen im nächsten Moment in den höchsten Tönen. Stemann übernimmt teilweise auch Sätze aus UMS, was vermuten lässt, dass der

⁴ Schiller, Friedrich: *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*. Tübingen: Cotta 1801.

⁵ Stemann, Nicolas: *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren*. In: Landes, Brigitte (Hg.): *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006*, S. 62–68.

⁶ Ebenda, S. 62.

Artikel während des Probenprozesses der UMS-Uraufführung am Hamburger Thalia Theater entstanden ist. Zum Entstehungszeitpunkt des Artikels hatte Stemann bereits Erfahrungen in der Umsetzung von Jelineks Texten in Theaterenergie durch seine Burgtheater-Inszenierungen von *Das Werk* (2004) und *Babel* (2005) sammeln können. Nach UMS führte Stemann bis zur Fertigstellung dieser Arbeit noch bei drei weiteren Jelinek-Produktionen Regie. Es handelt sich dabei um die Inszenierungen *Über Tiere* am Deutschen Theater in Berlin 2007, *Die Kontrakte des Kaufmanns* am Kölner Schauspielhaus 2009 und die Urlesung von *Rein Gold* am Prinzregententheater in München 2012.

„Diese Texte wollen mehr, als nur gelesen und vielleicht analysiert werden. Sie wollen benutzt, beschmutzt, bekämpft und umworben werden. Das ist im Rahmen einer Theaterinszenierung möglich – und nur da.“⁷

Nach diesem Zitat Stemanns funktionieren Jelineks Theatertexte nur auf der Bühne, lassen sich eine tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Material und eine Form von Erkenntnisgewinnung nur durch einen Theaterabend erreichen. Stemann vertritt die Meinung, dass sich Jelineks Theatertexte einer Erforschung durch die Geistes- und Kulturwissenschaften immer entziehen werden. Diese Arbeit ist ein Versuch, Jelineks Theatertexte in dem Moment einer wissenschaftlichen Analyse zu unterziehen, in dem sie ihr ganzes Potenzial offenbaren, nämlich auf der Bühne. Es soll dadurch ein besseres Verständnis der Beschaffenheit der Jelinekschen Sprachdramaturgie ermöglicht sowie die Rolle des Regisseurs als Co-Autor der Texte Jelineks anhand der detaillierten Szenenanalyse des Königinnenduetts veranschaulicht werden. Diese Arbeit ist somit weder ausschließlich als eine solche über den Regisseur Nicolas Stemann noch als eine über die Autorin Elfriede Jelinek zu lesen, sondern will die Inszenierung von UMS als kreatives Zeugnis eines Schaffensprozesses zwischen Autorin und Regisseur in den Blickpunkt rücken. Jelinek selbst überträgt dem jeweiligen Regisseur ihrer Texte die Rolle des Co-Autors. Der Begriff der Co-Autorenschaft zwischen Autorin und Regisseur wird in der Einleitung nach einer kurzen Vorschau auf den Aufbau der Arbeit erläutert werden.

Als Erstes müssen Entstehungsgeschichte und Thematik von Jelineks UMS-Text besprochen werden. Als Zweites folgen eine Schilderung des Forschungsstands, der

⁷ Ebenda, S. 68.

Rezeption der Inszenierung sowie Methode und Schwierigkeiten der Inszenierungsanalyse. Eine Beschreibung des Konzepts der Inszenierung und die Vorstellung des Produktionsteams bilden schließlich den Kontext, der dem Leser ein besseres Verständnis des darauffolgenden Szenenprotokolls des Königinnenduetts und der danach folgenden Szenenanalyse ermöglichen soll. Die Szenenanalyse, die den Kern dieser Arbeit bildet, wird sich auf drei Schwerpunkte konzentrieren: die Figuren, die Sprache und die geschichtlichen Zeitebenen.

1.2 Co-Autorenschaft zwischen Autorin und Regisseur

„Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal“⁸ ist die Art Regieanweisung, die Jelinek gerne an den Anfang ihrer Theatertexte stellt. Die Ansage an die Regisseure ist klar. Alles ist erlaubt, jeder Satz darf verwendet, umgestellt oder ausgelassen werden. Jelinek gibt den Regisseuren die Freiheit, aus ihren Theatertexten eigene Stücke zu entwickeln. Sie gibt ihnen einen Teil ihrer Funktion als Autorin ab, macht sie zu Co-Autoren ihrer Theatertexte. Bezüglich dieser Freiheiten für den Regisseur, als Co-Autor zu fungieren, äußerte sich Jelinek in einem Interview mit Wolfgang Reiter 2007 folgendermaßen:

„Mich interessiert sehr viel mehr, was die Phantasie des Regisseurs aus meinem Text macht. Und meine Texte sind ja auch bewußt als Partituren angelegt, aus denen sich der Regisseur herausnehmen kann, was er will. Sie wären für die Bühne an sich auch viel zu lang. Ich glaube, es würde keines unter vier Stunden dauern. Man kann sie fast gar nicht ungekürzt spielen. Das ist schon eine Art Sample, aus dem der Regisseur selbst auswählen kann.“⁹

Die Dramaturgin von Stemanns UMS-Inszenierung, Sonja Anders, bezeichnet Jelineks Texte als „Baukastensystem für Theatermacher“¹⁰ und der Dramaturg von Jossi Wielers UMS-Inszenierung, Tilman Raabke, sieht in der Narrenfreiheit, die Jelinek ihren Regisseuren bietet, erst die Möglichkeit eines wahren Dialogs zwischen

⁸ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2004², S. 91.

⁹ Jelinek, Elfriede In: Reiter Wolfgang: *Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert (Elfriede Jelinek im Gespräch mit Wolfgang Reiter)*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums), S. 109.

¹⁰ Anders, Sonja: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*, In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S. 109–122, hier S. 110.

Text und Theater.¹¹ Der Intendant und frühere Dramaturg Joachim Lux wiederum sieht in der scheinbar grenzenlosen Freiheit, die Jelinek ihrem Regisseur lässt, eine Weiterführung „ihres eigenen ästhetischen Verfahrens und also Inhalt“.¹²

Das ästhetische Verfahren Jelineks beinhaltet eine Auseinandersetzung, Einschreibung, Übernahme von öffentlichen Texten. Jelinek schreibt sich mit ihrer Sprache in fremde Texte ein, dekonstruiert sie, kommentiert sie. Und genau diesen Vorgang erwartet die Autorin vom Regisseur in dessen Auseinandersetzung mit ihren Texten. Nicolas Stemann hat dieses ästhetische Verfahren Jelineks in seiner Inszenierung von UMS aufgegriffen.

„Er hat Fremdtex te hinzugefügt, ihre Texte vertont, Improvisationen hinzugefügt und präsentiert den Rest Jelinek verschoben, zerstückelt, in Schleifen, in Wiederholungen [...]“.¹³

Er hat in den Text eingegriffen, sich als Co-Autor positioniert und erst dadurch konnte sich die besondere Sprengkraft von Jelineks Sprache entfalten.

1.3 Entstehungsgeschichte und Thematik des Textes *Ulrike Maria Stuart*

Elfriede Jelineks Theatertext UMS stellt vier Frauen in den Fokus: die englische Königin Elisabeth und ihre schottische Rivalin Maria Stuart sowie die beiden RAF Mitglieder Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin. Dieser Text verhandelt Sujets wie Macht, Rivalität zwischen Frauen, Ideologie, Terrorismus und Politik, kann aber nicht umhin, diese Themen immer mit deren mythologischem Potenzial zu korrelieren. Die Veranschaulichung der Mythologisierung und deren Dekonstruktion sind Methode und Ziel des Textes und werden in Stemanns Inszenierung als solche aufgegriffen.

¹¹ Vgl. Raabke, Tilman: „*Wer spricht aus diesen Texten? Tilman Raabke im Gespräch mit Christian Schenkermayr*“. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums), S. 146–150, hier S. 147.

¹² Lux, Joachim: „*Theaterverweigerer*“ an der Burg. Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums), S. 152–168, hier S. 158.

¹³ Anders: „*Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*“, S. 114.

Es geht darum, wie Frauen mit Macht umgehen, wie sie als Personen der Öffentlichkeit für und durch die Macht instrumentalisiert wurden. Und sie werden es auch weiterhin durch Jelinek und all die Regisseure, die UMS in Zukunft auf die Bühne bringen.

„Diese Spielformen weiblicher Herrschaft [...], die alle in den Tod führen, weil politische Herrschaft für eine Frau immer Überschreitung ist, schon indem ihre Weiblichkeit in der Herrschaft überhaupt thematisiert wird (bei Männern ist der Herrschaftsanspruch selbstverständlich), die habe ich festzuhalten versucht. In allen möglichen Kombinationen zwischen diesen historischen weiblichen Figuren.“¹⁴

Jelinek gelingt es mit UMS nicht nur, aufzuzeigen, wie es zur Mythologisierung der vier Frauen kam, und gleichzeitig deren Mechanismen auszustellen und zu hinterfragen, sondern auch das Textmaterial selbst mythologisch aufzuladen.

Der breiten Öffentlichkeit verwehrt die Autorin die Lektüre des Originaltextes von UMS, unterbindet seine Publikation. Allein den Theaterhäusern wird das Original zugänglich gemacht. Es soll den einzelnen Regisseuren, wie Jelinek es bezüglich ihrer Texte oft behauptet, als „Partitur“ für die Inszenierung dienen.¹⁵

Das Original scheint für die Öffentlichkeit verschollen und wird dadurch für diese umso interessanter. Der Entzug führt dazu, dass jede Inszenierung von UMS als Original bzw. Unikat, als eigenständiges Stück, zu kategorisieren ist.

Der beschränkte Zugang zum Text förderte dessen Nachfrage. Bereits vor der Uraufführung wollten sechs deutsche Theater UMS nachspielen.¹⁶ Der Text gewann durch seine Abwesenheit an Exklusivität, weil er sowohl die Neugier der Theatermacher als auch die der allgemeinen Öffentlichkeit nährte.

Auf die Frage, wie er diesen Textentzug Jelineks einordnen würde, antwortete der Regisseur der Uraufführung, Nicolas Stemmann, dass dieser Entzug eine verschärfte Konsequenz des Jelinekschen Bestehens auf einer Co-Autorenschaft von Regisseur und Autorin sei sowie als Kommentar zur damals heißen Diskussion über Werktreue und Regietheater gelesen werden könne.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: In: Anders, Sonja/Blomberg, Benjamin von: „*Vier Stück Frau*“. *Vom Fliessen des Sprachstroms*, In: Programmheft des Thalia Theater Hamburgs zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2006, S. 7–22 (Schriftliches Interview mit Elfriede Jelinek), hier S. 12f.

¹⁵ Jelinek: „*Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert*“, S. 109.

¹⁶ Vgl. Stemmann, Nicolas: *Die Gedanken sind die Handlung. Nicolas Stemmann im Gespräch mit Pia Janke*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 172–177, hier S. 176.

„Letztlich ist es ein Geben und ein Nehmen: Schließlich werden gerade von der Theaterkritik traditionell Stück und Inszenierung gegeneinander ausgespielt [...]. Sie [Jelinek] sagt: Meine Theatertexte sind nicht zum Lesen, nur zum Hören/Spielen! Und damit hat sie Recht!“¹⁷

Interessanterweise gab es trotzdem Kritiken zu Aufführungen von UMS, die den Text gegen die Inszenierung ausspielten. So wünschte sich die Journalistin Silvia Stammen in ihrer Kritik von Jossi Wielers Inszenierung an den Münchner Kammerspielen in *Theater heute* mehr Werktreue bezüglich Jelineks Anliegen, dass die Figuren immer wieder „von sich selbst zurückgerissen werden“ sollen „um nicht mit sich ident zu werden“; dass sie als „Produkte von Ideologie“ inszeniert werden sollten.¹⁸ Dieses Anliegen Jelineks kommt in einer Regieanweisung am Beginn des Originaltextes zum Ausdruck, die im UMS-Programmheft der Münchner Kammerspiele abgedruckt wurde. In Stemanns Inszenierung wird diese Regieanweisung in gekürzter Form als Sprechtext in die Szene des Königinnenduetts integriert. Insgesamt hat Stemann nur ungefähr ein Drittel des Originaltextes verarbeitet sowie teilweise Fremdtex te und im Probenprozess Improvisiertes hinzugefügt.¹⁹ Ohne Jelineks Original ist jedoch nicht festzustellen, wo die Stimme der Autorin aufhört und jene des Regisseurs übernimmt. Ist das verwertete Drittel des Originals die Quintessenz des Textes oder nur ein herausgearbeiteter Aspekt von mehreren Diskursansätzen des Originals? Einen Einblick in Jelineks Sichtweise von UMS bieten daher nur Interviews sowie ihre Essays *Sprechwut*²⁰ und *Zu Ulrike Maria Stuart*²¹.

UMS war der erste Theatertext, der nach Jelineks Nobelpreisverleihung erschien und am 28. Oktober 2006 am Hamburger Thalia Theater zur Uraufführung gelangte. Die Entstehung des Textes fällt damit in eine Zeit, in der die Autorin eine weltweite Medienpräsenz wie nie zuvor in ihrer Karriere erlangt hatte. Mit dem Gewinn des renommiertesten Literaturpreises hat sich Jelinek in die Weltgeschichte eingeschrieben. Es ist sicherlich kein Zufall, dass UMS von vier Frauen handelt, die

¹⁷ Stemann: „»Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt« Ein Interview“, S. 139.

¹⁸ Vgl. Stammen, Silvia: „Am Deutschen Mittagstisch. Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart“. In: Theater heute 05/2007, S. 45.

¹⁹ Vgl. Anders, „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen“, S. 114.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*. 19.01.2005, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014. (Auch abgedruckt in Heft 1/2005 von *Literaturen*.)

²¹ Jelinek, Elfriede: *Zu „Ulrike Maria Stuart“*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (2007), 3. Auflage: Neufassung, S. 15–18.

sich ebenfalls in die Geschichte eingeschrieben haben und dadurch als Allgemeingut der Öffentlichkeit gelten. Die Dramaturgin Sonja Anders geht sogar so weit, in UMS einen der persönlichsten Texte der Autorin zu sehen.²²

1.4 Forschungsstand

Die Verweigerung der Publikation von UMS führt auch zu einer Absage an eine mögliche Vereinnahmung des Textes durch die Literaturwissenschaft. Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit UMS wird daher nur durch eine theaterwissenschaftliche, aufführungsanalytische Auseinandersetzung möglich. Unter anderem kam es gerade wegen des Textentzugs zu einem Symposium über Stemanns UMS-Inszenierung in der Reihe *Theater und Universität im Gespräch*.²³ Verglichen mit früheren Jelinekschen Theatertexten gibt es erstaunlich viele wissenschaftliche Beiträge zu UMS. Generell hat sich die Jelinek-Forschung, vor allem dank der Gründung des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums in Wien, intensiviert. Letzteres bringt seit 2011 jährlich ein ausführliches Jelinek-Jahrbuch heraus. Ferner wurde im Juni 2013 die *Forschungsplattform Elfriede Jelinek: Texte – Kontexte – Rezeption*²⁴, an der Universität Wien geschaffen. Die Forschungsplattform arbeitet in Kooperation mit dem Elfriede Jelinek-Forschungszentrum an der Gestaltung von interdisziplinären Forschungsdiskussionen und an der Erweiterung eines internationalen Netzwerks der Jelinekforschung.

Im Fall der Auseinandersetzung mit UMS wird man mit dem Problem konfrontiert, dass Jelinek das Original nicht zum Druck freigegeben hat und die Stimme der Autorin und jene des Regisseurs somit nicht mehr durch den Text als Korrektiv zu unterscheiden sind. Problematischer allerdings ist die Tatsache, dass das Original als Schwarzmarktgut sehr wohl ausgewiesen ist und verbreitet wird. Jelinek selbst hatte den Text, für jedermann zugänglich, mehrere Tage auf ihre Homepage gestellt. Und so kam es, dass trotz des Textentzugs in Druckform und Jelineks Entschluss, den Text wieder von ihrer Internetseite zu nehmen, das Original in die Hände der Jelinek-Forschung kam. Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit UMS gilt es sich also

²² Vgl. Anders, „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen“, S. 119.

²³ Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5).

²⁴ www.fpjelinek.univie.ac.at (Zugriff: 03.02.2014).

zu entscheiden, entweder das Original für die Analyse zu ignorieren oder es in die Arbeit einfließen zu lassen.

In der Jelinek-Forschung existieren zu UMS einige Artikel, die sich des Originals bedienen, es aber nicht ordnungsgemäß als Quelle anführen. Aufgrund seiner offiziellen Nicht-Veröffentlichung ist es nämlich grundsätzlich verboten, das Original als Quelle zu zitieren. Da es sich beim Original um keine rechtlich zitierbare Quelle handelt, wird es bis auf Auszüge aus den Programmheften nicht in diese Arbeit einfließen. Außerdem würde eine Beschäftigung mit dem Original die Inszenierung als eigentliches Stück entwerten und damit den Gedanken hinter Jelineks UMS-Text verunmöglichen, nach welchem jede Inszenierung von UMS als Original zu betrachten ist. UMS soll ein Werk sein, das in der Öffentlichkeit nur auf dem Theater existiert und nie endgültig festgeschrieben werden kann. Dieser Gedanke ist schließlich Teil des Textes, Teil von Jelineks Thematisierung der Mythologisierung der vier Frauen. Es ist jener Punkt, wo der UMS-Text erst beginnt.

Das Analysematerial dieser Arbeit wird daher ausschließlich die 3sat-Fernsehaufzeichnung von Stemanns UMS Inszenierung bilden. Die Methode, nach welcher das Material analysiert wurde, und die Probleme, welche die Fernsehaufzeichnung dabei stellte, werden in Kapitel 1.6 erläutert. Ebenfalls als Primärquellen herangezogen werden Interviews und Artikel der Autorin und des Regisseurs sowie das Programmheft von UMS und Friedrich Schillers Drama *Maria Stuart*.

1.5 Rezeption der Inszenierung

Die Rezeption von Stemanns UMS-Inszenierung ist vielfältig und begann bereits vor deren Premiere. Die Uraufführung von UMS wurde im Vorfeld mit Spannung erwartet. Unter anderem weil es Jelineks erster Theatertext nach ihrer Auszeichnung mit dem Nobelpreis war sowie wegen der Nicht-Veröffentlichung des Textes. Kurz vor der Premiere am 28. Oktober 2006 berichteten die Medien von einem möglichen Rechtsstreit zwischen Bettina Röhl, der Tochter von Ulrike Meinhof, und dem Thalia Theater, der die Premiere gefährden könnte. Bettina Röhl hatte Ende Mai 2006 die öffentliche Probe von UMS besucht und in der Inszenierung ihre Persönlichkeitsrechte verletzt gesehen. Röhl verlangte, dass die Meinhof nicht als Mutter dargestellt werden solle. Sie schrieb Jelinek sogar ein E-Mail, in dem sie der Autorin anbot, ihr dabei zu helfen, die darin behandelten Ereignisse faktisch richtig

zu schildern.²⁵ Das Thalia Theater beharrte darauf, dass es die Persönlichkeitsrechte Röhls nicht verletze, dass sie als Kind in der Inszenierung gar nicht vorkäme. Am Ende dieses Beinahe-Skandals kam es zu einem Gespräch zwischen Röhl und dem Thalia Theater, der Rechtsstreit blieb aus und die Premiere konnte pünktlich stattfinden. Röhls öffentliche Kritik an der Inszenierung förderte das Interesse für den neuen Jelinek-Text.

Die Kritiken nach der Premiere überschlugen sich aber weder mit Lob noch mit Kritik. Der Skandal sowie die Euphorie für den Text und die Inszenierung blieben aus. Teilweise wurde bemängelt, dass der Theaterabend gegen Ende an Brisanz verliere.²⁶ Manche Kritiken priesen den Theatertext, kritisierten aber die Inszenierung dafür, zu unterhaltsam mit dem Stoff umzugehen, den Ernst des Textes durch zu viel Komik zu verkennen.²⁷ Erfolgreich war die Inszenierung dennoch, sie wurde, wie bereits erwähnt, zum Berliner Theatertreffen eingeladen und als Fernsehaufzeichnung von 3sat ausgestrahlt. Neben Röhl sprach sich nach der Premiere schließlich auch die Schriftstellerin Marlene Streeruwitz öffentlich gegen die Inszenierung aus. Stemmann hatte ein Interview zwischen Jelinek und Streeruwitz aus der Zeitschrift *Emma* von 1997 in den Text integriert.²⁸ Teile aus dem Interview wurden in Anspielung auf Eve Enslers Stück *Vagina-Monologe*²⁹ von den Schauspielerinnen in körpergroßen Plüschvagas dargeboten.

1.6 Methode und Problematik der Inszenierungsanalyse

Das Ausgangsmaterial der Inszenierungsanalyse ist die 3sat-Fernsehaufzeichnung von 2006. Anhand derselben wurde ein Szenenprotokoll entwickelt, mit dessen Hilfe die Struktur der Szene leichter zu analysieren sein sollte. Dadurch war es möglich, die Gewichtung sowie das Zusammenspiel der unterschiedlichen (verbalen, musikalischen, schriftlichen und kinesischen) Zeichen zu dokumentieren und zu

²⁵ Vgl. Seegers, Armgard: „Was Jelinek liefert, ist Schmarrn“. In: Hamburger Abendblatt, 08.09.2006 (Interview mit Bettina Röhl).

²⁶ Vgl. Rathgeb, Eberhard: *Frauenmarotte findet Männermanko*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.2006, S. 33.

²⁷ Fischer, Ulrich: „Ulrike Maria Stuart“: Kontroverse ist die beste Reklame. In: Wiener Zeitung, 30.10.2006.

²⁸ *Emma Gespräch 1997. Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt?* In: Schwarzer, Alice (Hg.) *Emma* 5/1997.

²⁹ Ensler, Eve: *Die Vagina-Monologe*. Hamburg: Ed. Nautilus Verlag 2000. (Aus dem amerikan. Engl. von Peter Staatsmann und Bettina Schültke.)

analysieren. Das gewählte Modell des Szenenprotokolls orientiert sich dabei an der Struktur des Sequenzprotokolls, das von Erika Fischer-Lichte in *Die Aufführung als Text*³⁰ vorgestellt wird.

Ein Problem der Analyse ist der vorgefertigte Blick durch die Fernsehaufzeichnung. Da die Aufzeichnung Groß- und Nahaufnahmen verwendet, sind manche Auf- und Abtritte der Figuren nicht zu sehen. Das Protokoll wurde nicht als Filmprotokoll geführt, es ignoriert den vorgefertigten Blick der Fernsehregie, indem es die Kameraeinstellungen nicht ausstellt und versucht, die Auf- und Abtritte der einzelnen Figuren, die nicht im Bild zu sehen sind, ungefähr an die richtigen Stellen zu setzen. Dies war möglich, da ich die Inszenierung zwei Mal im Theater gesehen hatte und mich noch gut an sie erinnern konnte. Die Entscheidung, die Kameraeinstellungen zu ignorieren, wurde getroffen, um zu verhindern, dass eine zusätzliche Zeichenebene (die Kameraeinstellungen) von den für die Analyse bedeutenderen Zeichen ablenkt. Dem Protokoll sind fünf Bilder beigelegt, die leider schlecht zu erkennen sind, da es von der zu behandelnden Szene keine professionellen Fotos gibt. Es mussten daher Schnappschüsse von der Fernsehaufzeichnung herangezogen werden. Die Bilder bieten aber zumindest einen Überblick darüber, wie die Figuren im Raum verteilt sind und wie der Raum an sich aussieht. Die Bilder sollen nur eine weitere Orientierungshilfe für den Leser sein, sie fließen nicht in die Analyse selbst ein.

Zwei zentrale Werke zur Inszenierungsanalyse dienten bei der Szenenanalyse als Stütze für die Anordnung, Vorgehensweise und Begrifflichkeiten: Erika Fischer-Lichtes *Die Aufführung als Text*³¹ und Hans-Thies Lehmanns *Das Postdramatische Theater*³². Die beiden Werke wurden aber nur zur Orientierung herangezogen. Die Szenenanalyse folgt keiner festgeschriebenen Analysemethode, da es diesbezüglich noch keine allgemein anwendbare Methode gibt.

³⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters 3. Eine Einführung. Die Aufführung als Text*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2009⁵ (Originalpublikation 1983).

³¹ Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text, Band 3*.

³² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005³ (Originalpublikation 1999).

2 Regie: Nicolas Stemann

„Ich zumindest muss nach drei Seiten Jelinek-Lektüre schreiend aus dem Fenster springen. Dieser Schrei ist dann die Inszenierung.“³³

Eine ungewöhnliche Aussage für einen Regisseur, der auf Jelinek abonniert zu sein scheint und damals kurz vor der Premiere seiner dritten Jelinek-Produktion, UMS, stand. Gleichzeitig beschreibt Nicolas Stemann damit ein wichtiges Merkmal seines Inszenierungsstils und im Speziellen seiner Auseinandersetzung mit Jelineks Werken. Der Regisseur Nicolas Stemann vermittelt den Zuschauern seine Position und seine persönlichen Erfahrungen mit den jeweiligen Texten beim Lesen und Probieren. Der Schrei des Regisseurs ist in UMS besonders deutlich, er erklingt vor allem in Szenen, die zum Teil als simulierter Probenprozess konzipiert sind. Der Stimme des Regisseurs in der UMS-Inszenierung gilt das Hauptaugenmerk dieses Kapitels. Zunächst sollen die Person Nicolas Stemann, sein Schaffen und sein Inszenierungsstil vorgestellt werden.

Stemann wurde 1968 in Hamburg geboren, begann zunächst Philosophie und Literatur in Hamburg zu studieren, wechselte aber dann zu einem Regiestudium. Seine Regieausbildung absolvierte er sowohl am Max-Reinhardt-Seminar in Wien als auch am Institut für Theater, Musiktheater und Film in Hamburg bei Christof Nel und Jürgen Flimm. Neben dem Studium war er als Hotel- und Restaurantpianist tätig. Im Theater sah er die Möglichkeit, seine vielseitigen Interessen, Musik, Literatur und Theorie zu vereinen.

„Oft nähert er sich Stücken, indem er sie zunächst musikalisiert. Er legt sie sich als Partitur auf das Klavier und improvisiert dazu.“³⁴

Die ersten Inszenierungen entwickelte er unter anderem auf Kampnagel in Hamburg und am Theater Basel. Größere Bekanntheit erlangte Stemann im deutschsprachigen Theaterbetrieb erstmals mit seiner Inszenierung von Goethes *Werther!* in Nürnberg 1997. Seinen endgültigen Durchbruch erreichte er später mit Shakespeares *Hamlet* am Staatstheater Hannover, der zum Berliner Theatertreffen 2002 eingeladen wurde. Es folgten regelmäßige Engagements an vielen großen Theaterhäusern, darunter das

³³ Stemann: *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will?*, S. 68.

³⁴ www.thalia-theater.de/h/regie_72_de.php?person=10&func=2, Zugriff: 03.03.2013.

Hamburger Thalia Theater, das Deutsche Theater in Berlin, das Kölner Schauspielhaus und eine kurze Periode als Hausregisseur am Wiener Burgtheater. Neben seiner *Hamlet*-Produktion wurden auch die Produktionen *Das Werk* (2003 am Wiener Burgtheater), *Ulrike Maria Stuart* (2006 am Hamburger Thalia Theater), *Die Räuber* (2008 Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Thalia Theater), *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009 Koproduktion des Kölner Schauspielhaus mit dem Thalia Theater), *Faust I+II* (2012 Koproduktion der Salzburger Festspiele mit dem Thalia Theater) zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Von der Zeitschrift *Theater heute* wurde er zum Nachwuchsregisseur des Jahres 2000 gekürt und 2012 wählte *Theater heute* seine Faust-Inszenierung zur Inszenierung des Jahres, für die er auch den 3sat-Preis des Berliner Theatertreffens erhielt.

Im Folgenden soll Stemanns Regiestil erläutert und die Entwicklung seines Regieansatzes veranschaulicht werden. Die Argumentation geht dahin, dass die Änderung seiner Regiearbeit stark mit seiner kontinuierlichen Auseinandersetzung mit Jelineks Texten zu tun hatte. Es ist zu bemerken, dass es zu einer enormen Änderung seines Inszenierungsansatzes in und nach seiner *Kontrakte des Kaufmanns*-Inszenierung kam. Die UMS-Inszenierung legte aber bereits den Grundstein für eine Produktion wie die *Kontrakte des Kaufmanns*. Die Wahl, das Königinnenduo für die Szenenanalyse zu behandeln, fiel unter anderem aus dem Grund, dass es in den *Kontrakten* eine ähnlich konstruierte Szene gibt. Beide Szenen loten die Möglichkeiten des Theaters bzw. der Schauspieler aus, Jelineks Stimmen auf der Bühne darzustellen. Die Schauspieler führen in diesen Szenen die Identitätslosigkeit der Stimmen vor, die sich von den Körpern der Schauspieler nicht bändigen lassen. Mit viel Ironie und einem Hang zur Dekonstruktion wird in diesen Szenen über das Theater und die Jelinekschen Stimmen reflektiert und somit auf spielerische Weise Theatertheorie inkorporiert.

Vor allem bei einem Blick auf Stemanns Jelinek-Produktionen lässt sich erkennen, wie er mit ähnlichen Theatermitteln stetig zu einer Weiterentwicklung und Radikalisierung der Umsetzung der Texte fortschreitet. Die Inszenierungen scheinen geradezu aufeinander aufzubauen.

Generell lassen sich zwei Merkmale von Stemanns Regieführung feststellen, die auf sein gesamtes Theaterschaffen zutreffen. Es sind Merkmale, die sich auf die Fragen „Was ist die Aufgabe des Theaters, des Regisseurs?“ und „Wie lassen sich Texte in

Theater übersetzten“ stützen. Es geht um das Verhältnis zwischen Text und Theater im Allgemeinen, bevor der Inhalt des jeweiligen Stücks eine Rolle spielt. In Interviews reduziert Stemann dieses Unterfangen auf eine einfache Formel:

„Es geht immer darum, den Text auf einer Bühne zum Klingen zu bringen. Darum, hierfür eine Form zu finden, die dem jeweiligen Text entspricht und auf eine sinnliche Art mit uns und den Zuschauern kommuniziert.“³⁵

Stemann verfolgt in seiner Funktion als Regisseur also zwei Ziele. Zum einen sieht er seine Rolle darin, den Text in einer Form auf die Bühne zu bringen, in der dieser sich optimal entfalten und wirken kann, zum anderen muss diese Form der Textwiedergabe und Übersetzung eine sinnliche Verbindung zwischen dem Text, den Theaternachern und dem Publikum ermöglichen. Joachim Lux beschreibt diese beiden Merkmale besonders treffend als „Stemanns spezifische Form der Werktreue“.³⁶ Eine zutreffende Beschreibung, die nach folgender Aussage Stemanns als Werktreue gegenüber dem Text sowie dem Theater zu verstehen ist, Werktreue im doppelten Sinne also.

„Ich suche nach einem Theater, in dem die Herstellung eines literarischen Textes auf einer Bühne und die Entfesselung einer theatralischen Energie einander gleichberechtigt gegenüber stehen (oder manchmal auch nebeneinander herlaufen), ohne dass das eine dem anderen untergeordnet wird, ohne dass das eine das andere verhindert, eindämmt oder unmöglich macht. Es geht um eine Theaterform, in der das Theater nicht den Text und der Text nicht das Theater beschädigt.“³⁷

Theater und Text sollen gleichberechtigt auf der Bühne wirken können, anstatt sich gegenseitig zu verhindern. Wie versucht Stemann diesem Anliegen in seinen Inszenierungen gerecht zu werden? Erstens indem er den Text in seiner Materialität auf die Bühne bringt. Sei es als Blätter, von denen die Schauspieler den Text ablesen, oder in projizierter Form auf Wänden ausgestellt oder als rote Leuchtstreifenbandschrift als Teil des Bühnenbilds. Der Text als Text, nicht nur die Sprache, sondern auch seine Materialität in Form von Buchstaben und Papier wird immer wieder ausgestellt. Stemann spricht davon, den Text erst einmal wirken zu lassen, ohne Berücksichtigung des Inhalts, dessen Interpretation oder Aktualisierung.

³⁵ Stemann, Nicolas: *Dem Stück den Hass zurückgeben. Benjamin von Blomberg im Gespräch mit Nicolas Stemann*. In: Programmheft des Thalia Theater Hamburg zu Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*, 2009 (Redaktion: von Blomberg, Benjamin / Susanne Berthold, Koproduktion mit dem Schauspielhaus Köln, Spielzeit 2009/2010, Nr. 11 Premiere 02.10.2009), S. 38–45, hier S. 45.

³⁶ Lux: „*Theaterverweigerer*“ an der Burg, *Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann*, S. 161.

³⁷ Stemann: *Dem Stück den Hass zurückgeben*, S. 45.

Es geht ihm darum, den Text „in seiner Fremdheit, seiner spezifischen Künstlichkeit“ erfahrbar zu machen.³⁸

„Am Anfang seiner Regiearbeit steht die Fremdheit gegenüber dem Text. Dies ist keine künstliche Fremdheit, die sich im Laufe der Proben aufhebt oder aufheben soll, sondern sie bleibt. Vielleicht kann man das als die Dialektik zwischen dem Text und seinen Performern bezeichnen, die ihr Bewusstsein für die Differenz behalten und gar nicht danach trachten, eins mit dem Text zu werden.“³⁹

Joachim Lux beschreibt hier bereits dieses gleichberechtigte Wechselspiel zwischen Text und Theater. Nicht nur der Text wird durch seine Materialität erblickbar und durch das Lesen als Fremdkörper fühlbar, sondern gleichzeitig wird dabei der Performer als solcher ausgewiesen. Der Schauspieler als Vermittler des Textes, als Person, die sich am Text abarbeitet und sich zu diesem verhalten muss, wird sichtbar gemacht. Stemann sieht den Beginn jeder Handlung in einer Aufführung genau in dem Moment, in dem sich der Schauspieler mit einem Text auseinandersetzt: Was passiert mit dem Schauspieler, wenn er den oder den Text spricht, liebt, spielt?⁴⁰ Stemann lässt seine Schauspieler während der Aufführung in ihre Rollen finden, sofern welche vorgegeben sind, und lässt sie diese zwischendurch wieder ablegen oder wechseln. Das Publikum kann somit teilhaben am Entstehungsprozess, der Entwicklung der Figuren, Handlungen und Haltungen. Illusion und die Herstellung dieser Illusion sollen sich in Stemanns Inszenierungen gegenseitig bedienen.⁴¹ Alle Theatermittel zur Entstehung der jeweiligen Atmosphäre werden offengelegt. Der Schauspieler agiert mit dem Text in der Hand, der Musiker spielt auf der Bühne, eine Videokünstlerin bastelt Modelle, filmt und projiziert live, die leere Hinterbühne ist sichtbar, Kostüm- und Rollenwechsel passieren auf der Bühne statt dahinter, der Regisseur, die Dramaturgen sitzen mit auf der Bühne am Probentisch, der auf die Bühne transportiert wurde. Der Probenprozess soll sich in der Aufführung wiederfinden, die Gedankenprozesse, die zur Aufführung führten, auf diese Weise dem Zuschauer verständlich gemacht werden. Es sind also Inszenierungen, die extrem selbst-referenziell sind. Dieser Akt der Ausstellung der Theatermacher als

³⁸ Vgl. Stemann: *Dem Stück den Hass zurückgeben*, S. 40.

³⁹ Lux: „*Theaterverweigerer*“ an der Burg, Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann, S. 161.

⁴⁰ Vgl. Stemann, Nicolas: *Die Verkörperung des Unidealen. Der Regisseur Nicolas Stemann und Florian Loycke vom Puppentheater Das Helmi über ihre gemeinsame Arbeit „Faust I + II“ und Puppen, die beim Spielen zerfallen wie Gedanken*. Von Decker Gunnar / Lena Schneider. In: *Theater der Zeit* 06/2012, S. 12–16, hier S. 16.

⁴¹ Vgl. Stemann: *Die Verkörperung des Unidealen*, S. 15.

Theatermacher, die sich mit einem Text konfrontiert sehen und diesen erproben, bezeichnet Lux als „metatheatralische Ebene“⁴² der Aufführung.

„Die während des Probenprozesses auftauchende Frage, wie und ob man überhaupt weiterspielen kann, wird Teil der Aufführung. Dabei ist der Sturz in die tatsächliche Unmöglichkeit zu spielen durchaus drin und kann zum produktiven Motor und Energiefaktor werden, wenn es gelingt, sich aus dem Sumpf zu ziehen, um sich z.B. einer Autorin zu nähern, die selbst mit jedem Satz Kontingenz und Selbstrelativierungen produziert. Absolutes Wissen, sei es das eines Regisseurs oder einer Autorin, ist unmöglich: „Es kann immer auch ganz anders sein.“ Stemmann bezieht sein Theaterkapital aus einer erkenntnistheoretischen Falle, legt sie offen und macht sie produktiv.“⁴³

Lux schildert hier ein Schlüsselmerkmal der produktiven Zusammenarbeit Stemmanns und Jelineks. Auf die Frage, was sie miteinander verbinde, antwortete Jelinek zögerlich: Vielleicht die Sozialisierung mit Musik, „die Offenheit der Musik, die einen überallhin führen kann“.⁴⁴ Stemmann nannte ebenfalls die Musikalität als Gemeinsamkeit, führt aber auch den „Hang zur Ironie“ als verbindendes Element an.⁴⁵ Sicherlich sind Humor und Musik wesentliche Mittel, derer sich die Autorin und der Regisseur bedienen, doch bei näherer Betrachtung der Arbeiten Jelineks und Stemmanns lässt sich erkennen, dass es vielmehr die Einschreibung der eigenen Person in den Text, die Inszenierung ist, die die beiden miteinander verbindet und die Zuschauer mitreißt. Jelinek lugt immer wieder in ihren Texten als Autorin hervor, Stemmann verlangt das Gleiche von seinen Darstellern und seiner Regie in seinen Inszenierungen. In UMS wird diese Positionierung von Autorin und Regisseur im Produkt, in der Inszenierung unter anderem durch mehrfache Verweise auf den Titel des Textes und seine Autorin durch die Schauspieler propagiert: „*Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek“. Mit diesem Mittel verweisen die Schauspieler immer wieder auf den Ausgangspunkt für den Theaterabend, die Aufführung, den Text Jelineks und positionieren sich als Schauspieler, die sich mit dem Text auseinandersetzen müssen. Man könnte es als eine Art simulierter Probenprozess bezeichnen, der zeigen soll, dass die Entwicklung eines Theaterabends und die Beschäftigung mit dem jeweiligen Text immer eine Interpretation und subjektive Herangehensweise sind. Jelinek wird in UMS aber nicht nur mehrmals namentlich

⁴² Lux: „*Theaterverweigerer*“ *an der Burg, Schleeß – Stemmann – Schlingensief – Häusermann*, S. 162.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Jelinek: „*Vier Stück Frau*“. *Vom Fließen des Sprachstroms*, S. 20.

⁴⁵ Stemmann, Nicolas: Anders, Sonja/Blomberg, Benjamin von (Hg.): *Sich wesentlich fühlen – oder: der Sprung in die Tat*, In: Programmheft des Thalia Theater Hamburgs zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2006, S. 23–32, hier S. 31.

genannt, sondern am Ende der Inszenierung vom Regisseur höchstpersönlich imitiert. Auf einem schlichten schwarzen Stuhl sitzend, in eine Trainingsjacke gekleidet, mit rot geschminkten Lippen und Jelinek-Perücke – der berühmten 40er-Jahre Frisur, den geflochtenen Zöpfen mit aufgetuppter Tolle in der Mitte – und mit einem Mikrofon in der Hand liest Stemann mit aufgesetztem Wiener Dialekt einen Jelinek-Text über Resignation und die Sehnsucht nach dem Schlaf. Also einen Text über das Verlangen einer Getriebenen nach Ruhe und die Sehnsucht nach einem Ende. Währenddessen stehen alle Schauspieler im Raum verteilt mit Blick zum Publikum und im Hintergrund ist auf der rechten Seite ein großes Foto der Autorin zu erkennen. Die Szene schafft es, in ihrer Zurückhaltung und Ruhe der Stimme der Autorin Raum zu geben, ihrer Sprache Respekt zu zollen und sie gleichzeitig mit einem Augenzwinkern durch die Imitation ihrer Person zu verspotten. Man könnte aber auch argumentieren, dass in dieser Szene Regisseur und Autorin gewissermaßen gemeinsam auftreten, sich dem Publikum und seinem Urteil aussetzen und Stemann seine Rolle als Co-Autor bildlich interpretiert. Allerdings versteckt sich der Regisseur noch zum Teil hinter der Autorin, indem er mit verstellter Stimme spricht und eine Perücke trägt. In den *Kontrakten* setzt Stemann sich als Regisseur dann tatsächlich dem Publikum aus, indem er teilweise live auf der Bühne inszeniert. Damit bewegt er sich in der Nähe der Performance Kunst wie zum Beispiel der Lecture-Performance.

„[...] seit den ‚Kontrakten des Kaufmanns‘ entwickelt sich mein Interesse in eine andere Richtung. Mich interessieren eine bestimmte Form des politischen und diskursiven Unterhaltungstheaters, die sehr performativ ist, Stücke, in denen ich selber mitspiele, die viel mit Musik zu tun haben, weniger klassische Texte.“⁴⁶

In seiner Urlesung von Jelineks *Rein Gold* (2012) hat Stemann diese Form des Freien-Live-Inszenierens weiterbetrieben. Er selbst bezeichnete diese Form der Aufführungen als „Literatur und Theater in Echtzeit“⁴⁷ oder als die Möglichkeit, „(...) die Wirklichkeit durch eine Art Kunst-Literatur-Theatermaschine durchfließen

⁴⁶ Stemann, Nicolas: „Nur Künstler erschüttern noch das Herz“ (*Peachum*). Ein Gespräch mit Nicolas Stemann über Brecht, Jelinek, Lessing... *Theater und Musik*, In: Programmheft des Kölner Schauspielhaus zu Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper*, 2011 (Redaktion: Pees, Matthias / Rita Thiele, Spielzeit 2010/2011, Nr. 10, Premiere 27.03.2011), S. o. A.

⁴⁷ Stemann, Nicolas: *Protokoll des Online-Chat mit Nicolas Stemann vom 24.4.2009*: „Eine Art Kunst-Literatur-Theatermaschine“. Zur Kölner Uraufführung von „Die Kontrakte des Kaufmanns“. In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum 2010. Wien: Praesens-Verl., 2010, S. 116–128, hier S. 120.

zu lassen, die selbst nicht wirklich weiß, wie ihr geschieht (...)“.⁴⁸ Diese freiere Form des Inszenierens prägte auch den Liederabend *Aufhören! Schluss jetzt! Lauter! 12 letzte Lieder* am Deutschen Theater in Berlin (2011), bei dem Stemann mit eigenen Texten arbeitete. Das jüngste Projekt Stemanns mit freiem Unterhaltungstheater mit Schnittstellen zur Performancekunst war die Koproduktion der Wiener Festwochen mit dem Thalia Theater Hamburg (2013) *Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine* mit dem Untertitel *Nachrichtentheater von Nicolas Stemann*. Idee des Projekts war es, die Nachrichten des jeweiligen Tages als Texte einer Theateraufführung zu verwenden. Es war der Versuch, die Nachrichten szenisch umzusetzen, sie mit den Mitteln der Kunst zu transformieren. Die Nachrichten wurden in den unterschiedlichsten Formen und Genres wiedergegeben, zum Beispiel als Musicalnummer, Märchenstunde, Talkshow, Arie oder mit einem Chor. In Wien setzte sich das Produktionsteam des Projekts fünf Tage lang dem Nachrichtenstrom aus, um diesen daraufhin szenisch interpretieren zu können. Vier Aufführungen sollten daraus entstehen, die leider nicht so unterschiedlich waren, wie Stemann es zu propagieren versuchte, sondern in ihrem szenischen Bau fast identisch wirkten; allein die Texte bzw. Nachrichten variierten, Grundaussage und Form jeder Aufführung schienen jedoch die Gleichen zu bleiben. Es gab eine einzige Szene in den Aufführungen, die mehr Spielraum für Unvorhergesehenes bot, die offener gebaut war. Es handelte sich um eine Art Diskussionsrunde, die an einem Lagerfeuer stattfand, um das sich das ganze Produktionsteam versammelt hatte. An diesem wurden vor allem von Stemann Fragen zum Thema „Wie wirklich sind die Nachrichten?“ an eingeladene „Außenkorrespondenten“ gestellt, die sich entweder mit Medien beschäftigen, wie Peter Weibel, oder im Nachrichtenbereich tätig sind, wie der *Zeit im Bild*-Nachrichtensprecher Eugen Freund. In dieser Szene kamen auch die Zuschauer zu Wort, und zwar via zu Beginn der Aufführung erhaltenen Textkärtchen, auf welche sie Kommentare schreiben konnten, die in dieser Szene eingesammelt und am Lagerfeuer vom Regisseur und den Außenkorrespondenten vorgelesen wurden. Was Stemanns Regiestil betrifft, so unterscheidet sich dieses Projekt nicht von seiner ersten Live-Inszenierung der *Kontrakte des Kaufmanns*. Die Idee, die Nachrichten als Stück heranzuziehen, ist außerdem sehr Jelinek-affin, verarbeitet die Autorin doch selber gerne Nachrichten in ihren Texten.

⁴⁸ Stemann: *Protokoll des Online-Chat mit Nicolas Stemann vom 24.4.2009*, S. 121.

3 Die Inszenierung

Nach diesem ersten Überblick über Stemanns Regiestil soll nun konkreter auf die Entwicklung der UMS Inszenierung eingegangen werden. Den Anfang bildet eine Beschreibung der Struktur der Inszenierung, mit Fokus auf die beiden strukturbestimmenden Mitteln: Musik und Raum. Eine Schilderung der zentralen Konflikte, die Stemann aus dem Text herausgearbeitet hat, sowie die Vorstellung der Besetzung mit einer Einführung in Jelineks Figurenentwicklung und deren szenische Umsetzung in der Inszenierung sollen zum besseren Verständnis des darauf folgenden Szenenprotokolls des Königinnenduetts und dessen Szenenanalyse führen.

3.1 Die Struktur der Inszenierung

„[...] die Gedanken sind die Handlung, und das ist etwas, was sich erst im Theaterkontext, also auf der Bühne und gesprochen, zeigen kann.“⁴⁹

Da Jelinek keine linearen Handlungen in ihren Theatertexten entwickelt, sind die Regisseure und Dramaturgen mit der Frage konfrontiert, „wie sich neben dem Diskurshaften eine Spieldynamik, so etwas wie eine Handlung schaffen“⁵⁰ lässt. Wie Stemann diese Frage beantwortet, soll nach einer Beschreibung des Handlungsbaus des Originaltextes geschildert werden. Wie bereits erwähnt, wurde das Original nicht veröffentlicht, weswegen als Quellen Angaben der Dramaturgen Sonja Anders und Benjamin von Blomberg zur Beschreibung der Struktur des Originals und der Abweichungen von dieser Struktur in der Inszenierung herangezogen werden. Eine zweite hilfreiche Quelle ist die Beschreibung der Handlungsstruktur des Originals von Tilmann Raabke, dem Dramaturgen der UMS-Inszenierung von Jossi Wieler an den Münchner Kammerspielen. Die originale Handlungsstruktur besteht aus drei ungefähr gleich langen Teilstücken.

„Das Erste Teilstück scheint ein Familiendrama wiederzuspiegeln, das am 14. Mai 1970 mit Ulrike Meinhofs Beteiligung an der Befreiung von Andreas Baader beginnt und mit ihrem Tod im Stammheimer Gefängnis am 8. Mai 1976 endet. Das Zweite Teilstück kreist dagegen manisch um einen einzigen Augenblick: Gudrun Ensslins Verhaftung in einer Hamburger Boutique am 7. Juni

⁴⁹ Nicolas: *Die Gedanken sind die Handlung. Nicolas Steman im Gespräch mit Pia Janke*, S. 174f.

⁵⁰ Blomberg, Benjamin von: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*, In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S. 109–122, hier S. 115.

1972. [...] Erst im Dritten Teilstück taucht Schillers Schatten im Text wirklich auf, stehen sich die beiden Königinnen unversöhnlich gegenüber, beginnt ein großes Trauer-Stück von Zürnen und von Flehen.“⁵¹

In Stemanns Inszenierung wird, wie bereits erwähnt, ungefähr ein Drittel des Originals verwendet, wobei der Text nicht nur gekürzt, sondern teilweise auch umgestellt und mit Fremdtexten ergänzt wurde. Wie in Raabkes Beschreibung der groben Handlungsstruktur des Originals befasst sich der Anfang der Inszenierung vor allem mit Ulrike Meinhofs Eintritt in die RAF, ihrem Abgleiten in die Illegalität und die Bedeutung dieses Ereignisses für ihre Kinder. Danach wird ausführlich Gudrun Ensslins Verhaftung thematisiert, bevor es zum Streitgespräch der beiden Frauen kommt. Die Königinnenduettszene findet also anders als im Original nicht im dritten Teilstück, sondern genau in der Mitte der Inszenierung statt. Stemann orientiert sich in Bezug auf diese Szene an Schillers Struktur für *Maria Stuart*. Dieser platzierte die besagte Streitszene ebenfalls in der Mitte des Dramas. Nach der Königinnenduettszene folgen Szenen über die Gefangenschaft in Stammheim, die Hungerstreiks und die Abgrenzung der anderen RAF-Mitglieder von Ulrike Meinhof, bis am Ende der Selbstmord von Ulrike Meinhof gezeigt wird. Die Struktur der Inszenierung verläuft somit, was die verarbeiteten historischen Begebenheiten betrifft, chronologisch von Ulrikes RAF-Beitritt bis zu ihrem Tod im Stammheimer Gefängnis. Da UMS aber kein dokumentarischer Text über die RAF ist, sondern die historischen Begebenheiten verfremdet und dekonstruiert behandelt, fehlt dem Original weiterhin Kausalität.

3.2 Die Musik als Handlungskatalysator

Im Allgemeinen liefert die grobe Handlungsstruktur nur den Außenrahmen der Inszenierung, die einzelnen Szenen lassen sich eher als aneinandergereihte Nummern beschreiben, die nicht zwangsläufig aufeinander aufbauen, die keine Kausalität im klassischen Sinn verbindet. Zusammengehalten und miteinander verflochten werden die einzelnen Szenen durch musikalische Beiträge in Form von Gesangseinlagen, Begleit- und Übergangsmusik. Wie bei einem guten Liederarrangement wird eine

⁵¹ Raabke, Tilmann: In: Programmheft der Münchner Kammerspiele zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2007 (Redaktion: Raabke, Tilman, Spielzeit 2006/2007, Premiere 29.03.2007), S. 8 und 10.

heitere, aktionsreiche Szene von einer ernsten, ruhigen Szene abgelöst, die wiederum erneut eine aktionsreiche, laute Szene einleitet.

Durch den „musikalischen Bau“ der Inszenierung lässt sich laut Blomberg eine Art „Energielogik (entwickeln, die [...]) eine klassische, lineare Handlungslogik“ ersetzt und die Inszenierung zusammenhält.⁵²

Auch Stemann spricht in Interviews oft von einer „Energielogik“, die es ihm ermöglicht, dekonstruiert oder assoziativ angelegte Szenen miteinander zu verbinden, um einen stimmigen Theaterabend zu gestalten. Im Fall von UMS greift der „musikalische Bau“ der Inszenierung einen wesentlichen Aspekt auf, den Stemann in seinen Inszenierungen herauszuarbeiten versucht.

Es handelt sich um den „Konflikt hinter allen anderen Konflikten: der zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Jetzt und Geschichte, zwischen Augenblick und Ewigkeit.“⁵³

Ein Konflikt, der in Jelineks UMS-Text besonders ausgeprägt ist. Bereits im Titel wird dieser Konflikt durch das Namensmorphing⁵⁴ der historischen Personen Ulrike Meinhof und Maria Stuart angesprochen. In der Musik wird die Gegenwart durch Pop Songs wie Robbie Williams „I will talk, Hollywood will listen“ vertont und durch Keyboardmusik, zu der die Schauspieler tanzen, sowie durch das Musizieren der Schauspieler Knopp und Rudolph auf E-Gitarre und Schlagzeug ausgewiesen. Die Vergangenheit wird durch Kammermusik und Renaissanceklänge durch den Einsatz von Cembalo, Klavier, Geige und die Blockflöten aus dem Königinnenduet kanalisiert. Eine Aussage von Franziska Schößler zur Musik in Stemanns Inszenierung der *Kontrakte des Kaufmanns* lässt sich auch auf UMS übertragen und zeigt noch einmal, dass diese beiden Inszenierungen aufeinander aufzubauen scheinen.

⁵² Blomberg: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*, S. 115.

⁵³ Stemann: „»Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt« Ein Interview“, S. 136.

⁵⁴ Vgl. Haß, Ulrike: *Morphing Schiller. Die Szene nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks „Ulrike Maria Stuart“*. In: Schößler, Franziska / Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 331–342, hier S. 331.

„Die unterschiedlichen Instrumente und Genres sind dabei sorgfältig gewählt. Insbesondere das Klavier und die Geige als bildungsbürgerliche Instrumente dienen dazu, die ideologischen Verschleierungen durch sentimentale Klänge zu imitieren und hörbar zu machen.“⁵⁵

In Kapitel 5 soll gezeigt werden, wie die Wahl der Instrumente und des musikalischen Genres, nämlich der Blockflöten spielenden Königinnen mit Cembalobegleitung, in der Königinnenduettszene den Rahmen der Szene schafft und gleichzeitig hilft, die abstrakten Themen wie Ideologie und Mythologie, die die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit bestimmen, klanglich wiederzugeben, zu verarbeiten, zu verfremden und zu dekonstruieren.

Eine wilde Mischung aus Pop, Schlager und Klassischer Musik dient der Inszenierung als Gerüst, als Verbindungsmöglichkeit der einzelnen Szenen. Die Musik ist der Handlungskatalysator, durch den eine Spieldynamik erzeugt wird, welche die „drei zentralen dramatischen Konflikte“⁵⁶, die Stemann im Text verhandelt sieht, sowohl rhythmisch als auch thematisch vorantreibt. Die drei zentralen Konflikte des Textes und somit auch die der Inszenierung sind: erstens der bereits erwähnte Konflikt „zwischen Gegenwart und Vergangenheit“; zweitens der Konflikt „der Figuren mit sich selbst“, was bei Jelineks Figuren, die allein durch die Sprache entstehen, auch als der „Konflikt zwischen Sprache und Sprechendem“ zu verstehen ist;⁵⁷ und drittens der weniger abstrakte Konflikt der beiden Königinnen Meinhof/Ensslin, der durch Schillers Maria Stuart/Elisabeth Figuren gespiegelt, verbunden und übermalt dargeboten wird.

Die in Kapitel 5 folgende Szenenanalyse des Königinnenduetts soll im Detail veranschaulichen, wie diese drei Konflikte szenisch umgesetzt wurden.

3.3 Die Bühne als „metonymischer Raum“⁵⁸

Die Handlungsstruktur der Inszenierung wird neben deren „musikalischem Bau“ auch durch eine Raumkonstruktion gestaltet, die den Blick der Zuschauer bewusst lenkt und immer wieder einschränkt und öffnet. Anhand einer detaillierten

⁵⁵ Schöbler, Franziska: „Die Arbeit des Herkules als »Schöpfung aus dem Nichts«“, In: Janke, Pia (Hg.): Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens-Verl., 2011, S. 327 – 343, hier S.335.

⁵⁶ Vgl. Stemann: „»Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt« Ein Interview“, S.135.

⁵⁷ Vgl. Ebenda.

⁵⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 287.

Beschreibung der Bühne soll als Nächstes gezeigt werden, wie es der Inszenierung gelingt, die „Energiealogik“ des Theaterabends durch die Raumkonstruktion mitzubestimmen.

Gestaltet wurde die Bühne von der Bühnenbildnerin Katrin Nottrodt, die bereits seit 2002 regelmäßig mit Nicolas Stemann zusammenarbeitet. Insgesamt hat Nottrodt bis zum Zeitpunkt des Entstehens dieser Arbeit bei vier seiner sechs Jelinek-Inszenierungen mitgewirkt.⁵⁹ Vor UMS fungierte Nottrodt bereits bei den beiden Burgtheaterproduktionen *Das Werk* und *Babel*, als Stemanns Bühnenbildnerin und nach UMS entwickelte sie auch die Bühne für *Die Kontrakte des Kaufmanns*.

Nottrodt konzipiert, wie so viele ihrer zeitgenössischen Kollegen, keine Bühnenbilder im klassischen Sinn, sondern sie entwirft, gestaltet und schafft Räume für die Bühne. Eine Besonderheit ihres Schaffens ist es, Räume in ihrer Funktion als Theaterräume explizit zu betonen. Sie beispielsweise durch den Einsatz von roten Samtvorhängen, Showtreppen oder die Offenlegung der Hinterbühne als Orte des Spiels auszustellen.

Diese Stilmittel bestimmen auch die Raumgestaltung in UMS. Die Bühne lässt sich in UMS als „*metonymischer Raum*“ bezeichnen. Keine symbolische Welt, die sich von jener des Zuschauers trennen lässt, entsteht in dem Raum, vielmehr wird die Bühne als Theaterraum fokussiert, als realer Raum des Geschehens bestimmt.⁶⁰

Bereits das erste Bild der Inszenierung stellt den Theaterraum explizit als solchen aus.

Aus der Öffnung in der Mitte eines klassischen roten Samtvorhangs stolpert der Schauspieler Sebastian Rudolph an die Rampe, ein Stapel Papier, der sich als Textfassung der Inszenierung entpuppt, wird ihm nachgeworfen. Auf den Vorhang wird das Gesicht von Ulrike Meinhof projiziert. Rudolph sammelt die Papiere ein und beginnt zu lesen, es handelt sich dabei um den Titel „UMS“ und den Namen der Autorin. Rudolph versucht die Anweisungen der Autorin, die er etwas ratlos liest, nämlich, dass es sich um „verschiedene Stimmen [handelt,] deren Urheber man aber

⁵⁹ Bei *Über Tiere* am Deutschen Theater Berlin hat Stemann selber die Bühne gestaltet. Bei der Urlesung von *Rein Gold* am Prinzregententheater in München hat Claudia Lehmann Video und Raumgestaltung übernommen.

⁶⁰ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 287–288.

nicht sieht“, ⁶¹ szenisch zu probieren. Mit wechselnder verstellter Stimme liest er die Stimmen der „Prinzen im Tower“ und den „Chor der Greise“. Währenddessen treten die Schauspieler Felix Knopp und Andreas Döhler auf und versuchen sich ebenfalls an den ersten Textzeilen. Die Schauspieler streiten darüber, wer „die Mutter“ sprechen darf und wer „Stefan Aust“ ist. Jeder probiert, den Text der Mutter auf unterschiedliche Weise zu vermitteln, einmal mit quietschender Piepsstimme, dann mit ernster Miene oder pathetisch und stark gestikulierend. Erst nach ungefähr zehn Minuten öffnet sich der Vorhang, der allerdings nicht die Bühne, sondern nur einen weiteren Vorhang preisgibt, und zwar nicht in Rot, sondern in Purpur. Vor diesem steht die Schauspielerin Elisabeth Schwarz und fordert von den Männern „etwas Achtung“ ⁶² für ihre Person ein, weil sie „so viel schrieb und schrieb und schrieb“ ⁶³.

Es folgt ein Blackout, nach welchem eine transparente, bühnengroße Leinwand auf Höhe des Proszeniums heruntergefahren wird. Auf diese wird ein fiktiver Bernd-Eichinger-Trailer projiziert, mit dem Titel *Der Untergang 2. Die letzten Tage von Stammheim*, „nach dem Stück UMS von Elfriede Jelinek“. Die drei männlichen Schauspieler sitzen gespannt als Zuschauer vor der transparenten Leinwand. Hinter dieser sieht man, wie der Trailer scheinbar live gedreht wird: Die beiden Schauspielerinnen Judith Rosmair und Susanne Wolff filmen sich gegenseitig in Close-Ups, die auf der Leinwand zu sehen sind. Danach wird es wieder hell im Zuschauerraum, die Leinwand fährt nach oben, während der erste rote Vorhang sich schließt und die Männer zwingt, an die Rampe zu flüchten. Was sich hinter dem Vorhang befindet, bleibt weiter ungelöst, erst nach ungefähr einer halben Stunde wird der Bühnenraum als Ganzes offengelegt. In dieser halben Stunde, den ersten vier Szenen, kommen gleich drei unterschiedliche Vorhänge zum Einsatz. Die beiden Samtvorhänge und die transparente Leinwand ermöglichen eine Steuerung der Wahrnehmung des Zuschauers. Die Verweigerung der Öffnung des ersten Vorhangs für ganze zehn Minuten führt zur Entschleunigung einer möglichen Handlungsentwicklung, die durch die Offenbarung des zweiten Vorhangs hinter dem ersten verstärkt wird. Hinter dem Vorhang befindet sich somit keine neue Welt, in

⁶¹ *Ulrike Maria Stuart*, Regie: Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburg; TV-Ausstrahlung, 3sat/ZDF Theaterkanal 05.04.2007, 00:03:15'.

⁶² Ebenda, 00:11:35'.

⁶³ Ebenda, 00:11:45'.

die man für die Dauer der Aufführung flüchten kann, sondern nur ein weiterer Vorhang. Dieses Mehr ist ein Verweis auf die Konstruiertheit des Theaterraumes, eine Verweigerung der Illusion durch ein Mittel, das eigentlich zum Träumen anregen sollte, weil es unsere Neugier weckt; die Ungewissheit, was hinter dem Vorhang ist. Die Vorhänge sind aber auch eine Möglichkeit, die einzelnen Szenen zu trennen, zu unterbrechen und miteinander zu verbinden. Die Vorhänge zwingen die Schauspieler ja, wie oben beschrieben, auch ihre Positionen zu verlassen, um nicht vom Vorhang geschluckt zu werden. Sie sind also auch Mittel der Beschleunigung von Handlungen, dienen zur Entwicklung der Energielogik. Stemmann beschreibt diese erste halbe Stunde folgendermaßen:

„Ähnlich wie Jelinek Textflächen aneinander setzt, verschränke ich Theatererebenen. Der Abend fängt damit an, dass auf verschiedenen Arten ausprobiert wird, das Stück zu spielen. Es werden verschiedene Haltungen ausgetestet, sich mit dem Thema auseinander zu setzen, verschiedene Arten, sich der Welt gegenüber zu veräußern. Zum Beispiel in Form eines durchgeknallten Kabarett oder durch merkwürdige Chiffren modernen Theaters [...].“⁶⁴

Die Vorhänge beschränken und gestatten dieses Probieren des Werks und schaffen zusammen mit der Musik einen äußeren Rahmen, der ein assoziatives Spiel mit dem Text ermöglicht und gleichzeitig eine Energielogik beibehält. Doch was befindet sich nun tatsächlich hinter den Vorhängen? Was freigelegt wird, ist die große leere, dunkle Bühne des Thalia Theaters, auf deren hinterem Teil, in der Mitte, eine weitere Bühne steht. Eine Art Podest mit einer weißen Showtreppe mit integrierten Leuchtstäben. Der Rahmen des Podests besteht aus braunen Platten, die etwas Industrielles, Kaltes an sich haben, in deren Mitte, je nach Szene, entweder eine weiße Leinwand, ein weißer Vorhang, ein roter Samtvorhang, ein glitzernder Fadenvorhang oder gar kein Vorhang zu sehen ist. Zusätzlich wird die Podestbühne manchmal durch Glühbirnen, die sich am Außenrahmen befinden, oder durch Glühbirnenreihen, die an den Seiten des Innenrahmens montiert sind, beleuchtet.

Diese Podestbühne wandelt sich im Laufe der Aufführung dank der unterschiedlichen Vorhänge und integrierten Lichtquellen mehrmals. Sie versteckt, offenbart, blendet, fördert das Spiel mit den Assoziationen und bleibt dennoch stets als Schauplatz, als Theaterraum erkennbar. Durch den regen Einsatz unterschiedlicher Vorhänge wird nicht nur die Neugier des Zuschauers gehalten,

⁶⁴ Stemmann: *Sich wesentlich fühlen – oder: der Sprung in die Tat*, S. 26.

sondern werden die Vorhänge als Rahmen des auf der Bühne Stattfindenden ausgestellt. Diese ständigen Verweise auf den Rahmen der Bilder verdeutlichen ihre Konstruiertheit. Das Hervorheben des Theaterraums als solchen führt zur Unterbindung einer eindeutigen Semiotik des Raumes und ermöglicht stattdessen einen assoziativen Blick. Lehmann spricht bezüglich des *metonymischen Raumes* von einem Raum, der „unvorsehbare Verschaltungen und Konnexionen der Wahrnehmung“⁶⁵ ermöglicht.

„Er will mehr gelesen und phantasiert, denn als Informationsdatum registriert und gespeichert werden, schult eine neue ‚Zuschau-Kunst‘, das Sehen als freies und aktives Konstruieren, rhizomatisches Verkoppeln.“⁶⁶

Nottrodt fördert zwar zum einen „das Sehen als freies und aktives Konstruieren“, was besonders durch den Einsatz der Drehbühne ersichtlich wird, durch welche scheinbar die gesamte Bühne offengelegt wird, zum anderen wird der assoziative Blick in der Inszenierung aber durch das Öffnen und Schließen der Vorhänge eingeschränkt und gelenkt. Den Wechsel in der Raumansicht zwischen freier Assoziation und eingeschränktem Blick könnte man als Darstellung der allgemeinen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Menschen deuten, die, wie der Bühnenraum im Kleinen, nichts anderes als konstruiert und wandelbar sind.

Es ist das Spiel mit der Wahrnehmung, mit dem Nottrods Raumgestaltung dem Zuschauer unter anderem vorführt, wie die Medien funktionieren und agieren. Einerseits wird dem Rezipienten von den Medien vermittelt, alles sehen zu dürfen, die ganze Wahrheit zu erfahren, was in der Inszenierung durch die Offenlegung der Hinterbühne und durch den Einsatz der Drehbühne dargestellt wird. Andererseits zeigen die Medien ihren Rezipienten immer einen vorgefertigten, gelenkten Blick, setzen vermittelte Informationen in einen Rahmen, der sie zwangsläufig beschränkt und in ihrer Bedeutung verändert. Auf diese Weise arbeitet auch das menschliche Gedächtnis. Erinnerungen sind somit ebenfalls konstruiert und wandelbar, weswegen auch die Geschichte sich nie fixieren lässt, sondern sich weiterspinnt und verändert. Sie ist vom Blickwinkel und durch den jeweiligen Kontext bestimmt, wodurch die Mythologisierung von Geschichte erst möglich wird. Diese Konstruiertheit von Geschichte ist das Hauptthema in Jelineks UMS und wird in der Inszenierung durch

⁶⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 298.

⁶⁶ Ebenda.

Mittel wie den metonymischen Raum szenisch umgesetzt. Die Inszenierung führt diesen Wandel der Bedeutung von Informationen, von Geschichte durch ihre Kontextualisierung mithilfe der Einschränkung des Blicks, durch das Öffnen und Schließen der multiplen, variierenden Vorhänge vor.

3.4 Die Besetzung und Figurenentwicklung

Als Nächstes sollen Jelineks Prozess der Figurenentwicklung im Allgemeinen wie im Speziellen für UMS erläutert und die deren szenische Umsetzung durch die Schauspieler veranschaulicht werden.

3.4.1 Begriffsunterscheidungen: Figur, Stimme, Assoziationsfigur

Bezüglich Jelineks Figurenentwicklung muss vor der Vorstellung der Besetzung und deren Rollen in UMS die Begriffswahl „Figuren“ in Jelineks Texten hinterfragt werden. Denn wer in Jelineks Texten eigentlich spricht, ist eine grundsätzliche Frage der Jelinek-Forschung. Die Schwierigkeit bis schiere Unmöglichkeit, diese Frage in den einzelnen Texten eindeutig zu beantworten, führte die bisherige Jelinek-Forschung zu der Schlussfolgerung, dass es in den aktuellen Jelinek-Texten keine Figuren mehr gäbe, sondern nur „polyphone Stimmen“. ⁶⁷ Diese Sichtweise mag für eine literaturwissenschaftliche bzw. textanalytische Auseinandersetzung mit Jelineks Texten fruchtbar sein, für eine theaterwissenschaftliche Analyse ist sie es nicht. Vor allem wenn man, wie diese Arbeit es tut, mit dem Terminus „Figur“ der theaterwissenschaftlichen Definition des Metzler Theatertheorie Lexikon folgt.

„Für die Theaterwissenschaft kann gelten, dass die F. [Figur] auf der Bühne nicht als ontologische Einheit aufzufassen ist, sondern als Konstrukt, welches sich erst in einem je spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler konstituiert und durch die Wahrnehmung der Zuschauer vollzogen wird. F. kann damit nicht reduziert werden auf die sprachlichen Zeichen des Rollentextes, sondern sie umfasst auch die leibliche Erscheinung des Schauspielers.“⁶⁸

Es ist außerdem anzumerken, dass trotz der weit verbreitet vertretenen Meinung, nach welcher man bei Jelinek nicht mehr von Figuren sprechen darf, der Großteil der Forschungstexte trotzdem öfter den Begriff „Figur“ als den der „Stimme“ verwendet.

⁶⁷ Vgl. Lochte, Julia: *Totschweigen oder die Kunst des Berichtes. Zu Jossi Wielers Uraufführung von Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel) an den Münchner Kammerspielen“*. In: Janke, Pia (Hg.): *Die endlose Schuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens Verlag, 2010, S. 411–425, hier S. 412.

⁶⁸ Roselt, Jens: *Figur*. In: Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005, S. 104–107, hier S. 105.

Jelinek selbst gebraucht die Bezeichnung „Figur“ vielfach in ihren theoretischen Essays über ihren Schreibprozess.

Da es sich bei dieser Arbeit um eine Szenenanalyse und nicht um eine Textanalyse handelt, soll im folgenden Kapitel von Figuren und nicht von Stimmen die Rede sein. Der Begriff der „polyphonen Stimmen“ ist für die Aufführung allein schon durch die Präsenz der Körper der Schauspieler hier inadäquat. Obgleich den Zuschauern ein Verzeichnis der *dramatis personae* im Programmheft verwehrt bleibt, so werden doch darin die Namen der Schauspieler und Schauspielerinnen aufgelistet.

Unterdessen ist allerdings zu bemerken, dass in den Forschungstexten zur UMS-Inszenierung vermehrt die Begriffe „Assoziationsfiguren“⁶⁹ und „Mischfiguren“ verwendet werden, um zu veranschaulichen, dass es sich nicht um Figuren im klassischen Sinn handelt, also Figuren, die festgeschrieben, fixiert sind. Vielmehr sind es die polyphonen Stimmen aus Jelineks Text, die durch den Schauspieler im Sprechakt und der szenischen Umsetzung für einen Moment zu Figuren werden. Durch sprachliche oder bildliche Assoziationen werden die polyphonen Stimmen zu ständig changierenden Figuren, deren Existenz an den Körper des Schauspielers gebunden ist. Es handelt sich bei den Assoziationsfiguren um „bekannte Wesenlose“⁷⁰, um die historischen Figuren Königin Elisabeth I. von England und Maria Stuart, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader sowie um die rein fiktiven Figuren der Prinzen im Tower, des Chors der Greise und des Engels und um die zeitgenössischen Personen Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek.

Über diese Assoziationsfiguren trifft Gutjahr, die den Begriff ausführlich erläutert, zwei wichtige Feststellungen. Erstens sind die Assoziationsfiguren ständig im Wechsel, sie tauchen in einem gesprochenen Satz, einer Requisite auf, werden von

⁶⁹ Gutjahr, Ortrud: *Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“ und ein Blick auf Friedrich Schillers „Maria Stuart“*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S.19 – 38, hier S.23.

⁷⁰ Kandioler, Nicole: *Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann. „Ulrike Maria Stuart“ und „Das Werk“ in 17 Punkten und Kontrapunkten*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen*. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S.337-346, hier S.338.

den Zuschauern als bestimmte Figuren erkannt und im nächsten Moment von einer neuen Assoziation vernichtet, ersetzt oder zu einer Mischfigur verwandelt.⁷¹

Zweitens „finden die Schauspieler als körperlich präsente und stimmlich vernehmbare Individuen in deutlich ausgestellter Weise nie ganz in ihre jeweilige Rolle. Immer tragen sie ein Stück notwendiger Verstellung und Verkleidung gut sichtbar neben sich, auch wenn sie ihre Perücke auf den Kopf setzen.“⁷²

Der ständige Wechsel der sprechenden Personen, die sich in Jelineks Text zu Wort melden, und das Fehlen einer kausalen Handlung machen es den Schauspielern unmöglich, die herausgearbeiteten Figuren dauerhaft an sich zu binden, sich als Schauspieler hinter ihnen zu verstecken. Der Konflikt mit dem Text und den darin vorkommenden Figuren wird von Stemmann in der Inszenierung bewusst in Szene gesetzt, die anfängliche Ratlosigkeit und Überforderung, die Jelineks Text beim ersten Lesen oder Hören erzeugt, thematisiert. Durch diese Metaebene entsteht erneut ein Verweiß auf die Konstruiertheit des Theaterabends.

3.4.2 Die Besetzung

Jelinek gibt in UMS, wie bereits in ihren vorherigen Theatertexten, keinerlei Auskunft darüber, wie die Personen im Text aussehen, noch wie viele Personen es eigentlich sind, die diesen Text sprechen.⁷³ In der Hamburger UMS-Inszenierung sind es vier Schauspieler und vier Schauspielerinnen sowie zwei Musiker, die die unterschiedlichen Figuren spielen. Die Dramaturgin Sonja Anders beschreibt die gewählte Figurenzeichnung als „Schatten-Prinzip [...] um die Stimmenhaftigkeit [und] das Überlagern als Spiegelspiel etablieren zu können“.⁷⁴ Mit Schattenprinzip ist gemeint, dass die zentralen Figuren sowohl von jungen als von auch älteren Schauspielerinnen gespielt werden. Die junge Schauspielerin Susanne Wolff spielt zum einen Ulrike Meinhof, Schillers Maria Stuart und eine Mischfigur aus diesen beiden, Ulrike/Maria. Zum anderen spielt sie eine junge Schauspielerin, die versucht, diese Figuren zu spielen, sich ihrer zu bemächtigen. Die alte Schauspielerin Elisabeth

⁷¹ Anmerkung: Statt dem Begriff Mischfigur wird in vielen der Forschungstexte der Begriff des Morphing verwendet: „Wenn wir eine erspielte Rolle für eine Weile zu greifen meinen, verlieren wir sie unversehens wieder an die nächste Assoziation.“ Gutjahr: *Königinnenstreit*, S. 24.

⁷² Gutjahr: *Königinnenstreit*, S. 22.

⁷³ Vgl. Anders: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*, S. 111.

⁷⁴ Ebenda.

Schwarz spielt dieselben Figuren wie Wolff und wird damit zum „dreifachen Alter Ego“ der jungen Schauspielerin und deren Figureninterpretation.⁷⁵ Nach dem gleichen Prinzip spielen die junge Schauspielerin Judith Rosmair und die alte Schauspielerin Katharina Matz die Figuren Gudrun Ensslin, Schillers Elisabeth I. und die Mischfigur Gudrun/Elisabeth. Matz wandelt sich wie Schwarz zum „dreifachen Alter Ego“ der jungen Schauspielerin Rosmair sowie der Figuren Gudrun Ensslin und Elisabeth I.

Die männlichen Figuren hingegen werden nicht nach dem „Schatten-Prinzip“ gedoubelt. Der alte Schauspieler Peter Maertens spielt die Figur Andreas Baader und einen Engel, während die drei jungen Schauspieler Felix Knopp, Andreas Döhler und Sebastian Rudolph die Prinzen im Tower und den Chor der Greise sprechen sowie Schauspieler, die versuchen ein Stück zu spielen und dabei zusätzlich Texte der Figuren Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin übernehmen. Rudolph spricht ferner auch die Figur Elfriede Jelinek.

Der Musiker Thomas Kürstner spielt Polizeimeister Sippel und liest ebenfalls die Figur Jelinek, und der Musiker Sebastian Vogel spielt Holger und liest die Figur Marlene Streeruwitz. Die Figur Jelinek wird außerdem von Susanne Wolff und jene von Streeruwitz von Judith Rosmair übernommen. Mehrere Schauspieler sprechen somit zum Teil die gleichen Figuren.

Die Problematik, die diese Inszenierung und der ihr zugrunde liegende Text erzeugen, indem sie vier berühmte historische Frauen namentlich, sprachlich sowie bildlich zitieren, erschwert eine Analyse der Figuren ungemein. Als Zuschauer versucht man allzu gern und vor allem wegen des ständig ausufernden Textes und der regelmäßigen Figurenwechsel, sich am eigenen Geschichtswissen über die historischen Frauen festzuhalten. Erst durch dieses Übermaß an Zeichen, das die Inszenierung produziert, können diese Assoziationsfiguren entstehen. Der Dramaturg Benjamin von Blomberg spricht in diesem Zusammenhang von „Prototypen“, die Jelinek anstatt „fassbarer Figuren“ herausgearbeitet hat.⁷⁶

⁷⁵ Gutjahr: *Königinnenstreit*, S. 23.

⁷⁶ Blomberg: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*, S. 112.

In einer Szene der Inszenierung, die kurz nach dem Königinnenduettt stattfindet, kann verfolgt werden, wie die Inszenierung mit der Tatsache kokettiert, historische Personen auf der Bühne darzustellen bzw. sie zu karikieren. Alle Schauspieler stehen vor der Revuebühne, auf der sie, in der Szene davor, eine spektakuläre Show-Einlage zum James-Bond-Lied *You only live twice* von Nancy Sinatra geboten haben. Susanne Wolff geht von links nach rechts hinter der Revuebühne herum und in die Mitte der Bühne. Sie trägt in ihren Händen Trenchcoat, Perücke und Sonnenbrille sowie den Text auf einzelnen Blättern. Sie zieht die Kleidungsstücke, die ihr als bildliche Zeichen für ihre Rolle als Ulrike Meinhof dienen, über das Königinnenkostüm, das als bildliches Zeichen für ihre Rolle als Maria Stuart fungiert hat, während die anderen Schauspieler im Hintergrund verbleiben und ihr zuschauen. Sie nimmt den Text in die Hand, schaut erst ratlos ins Publikum und beginnt dann zu lesen.

„Ich ... bin die Vorstandsvorsitzende der Ausgebeuteten. Soviel steht für mich fest und damit für euch ebenfalls. Das soll von nun an meine Rolle sein. Ich spreche für sie die Ausgebeuteten das muss ich wohl, denn keiner spricht mehr als er selber, Wer ist Wer, es ist in jedem Fall ein Jammer Wer zu sein. Wir sprechen ohne Unterbrechung doch wissen wir nicht mehr von wem die Rede ist. Dazu kommt noch, wer kennt sich schon denn keiner kennt sich. Ich zum Beispiel bin ja schon seit dreißig Jahren tot.“⁷⁷

Diese Passage des Textes, in dem es, wie so oft bei Jelinek, um die Auseinandersetzung mit den Fragen „Wer spricht hier?“, „Wer bin ich?“ geht, zeigt, dass die Autorin sowie der Regisseur und die Schauspieler diese Figuren mit einem Augenzwinkern sich ständig widersprechen und selbst infrage stellen lassen. Der Kostümwechsel von Susanne Wolff auf offener Bühne ist ein Beispiel für die bereits erwähnte Feststellung Gutjahrs, dass die Figuren immer ein Stück Verkleidung mit sich tragen. Die Figuren sind also nie ganz festgeschrieben. Denn wenn sie wollte, könnte Susanne Wolff ihre Perücke im nächsten Moment wieder abnehmen, um den weiteren Text als Mischfigur Ulrike/Maria zu sprechen. Der Text würde dadurch wieder ganz neue Geschichtsassoziationen erzeugen.

In der Inszenierung macht Wolff das zwar nicht, sie lässt die Blätter mit dem Text aber zu Boden fallen, weil sie ihn angeblich für „Quatsch“⁷⁸ hält. Erst nach der Aufforderung durch die anderen Schauspieler, doch weiter zu lesen, weil sie den

⁷⁷ *Ulrike Maria Stuart*, 00:55:15'.

⁷⁸ Ebenda, 00:56:00'.

Text so gut spielt, greift sie den Text wieder auf. Auf ironische Weise wird durch diese Szene die Entstehungsweise der Inszenierung simuliert, der Probenprozess nachgespielt.

„Wir thematisieren unsere Reibungen, unsere Widerstände dem Text, den darin enthaltenen abstrakten Themen gegenüber. Die Schauspieler auf der Bühne zeigen sich dabei, wie sie den Text stellvertretend für uns probieren, wie sie in Rollen schlüpfen, diese wieder verlassen, sie wieder verlassen wollen. Das ‚Wie‘ dieser Art des Spielens ist also fast wichtiger als das ‚Was‘ der Inhalte.“⁷⁹

Die Konstruiertheit des ganzen Theaterabends wird unter anderem durch Szenen wie diese Thema der Inszenierung und führt dabei gleichzeitig die Konstruiertheit von Geschichte vor. Die Metaebene der Theaterprobe, die durch die scheinbar noch probierenden Schauspieler und die Requisiten, die Textblättern entsteht, sowie die changierenden Figuren funktionieren wie der metonymische Raum zur Vorführung der Konstruiertheit. Oder wie Blomberg es formuliert, das „Wie“ wird bedeutender als das „Was“.⁸⁰

3.4.3 Jelineks Figurenkonstruktion

Die Produktion scheint Jelineks Umschreibung ihrer Arbeit an ihren Figuren, die sie in ihren Essays vorstellt, aufzugreifen. In ihren Essays kokettiert die Autorin damit, Herrin ihrer Figuren zu sein, nur um ein paar Zeilen später darauf hinzuweisen, dass auch sie den Überblick über ihre Figuren verliert und sich diese ihrer Kontrolle ständig entziehen. Besonders widersprüchlich sind ihre Aussagen über sogenannte „Untote“⁸¹, historische Personen, die sie zitiert und mit ihrer eigenen Sprache konfrontiert. Vor allem im Text *Zu Ulrike Maria Stuart* scheinen sich die Argumente über die Entstehung der Figuren immer wieder zu entkräften und ins Gegenteil umzukippen. Als wäre die schreibende Autorin ebenfalls nichts anderes als eine ihrer Figuren, die sich in ihrem Sprechen, in diesem Fall Schreiben, verzettelt.

Nach einem allgemeinen Einblick in Jelineks Aussagen zur Entstehung ihrer Figuren und ihre Vorliebe für Untote folgt eine detaillierte Analyse des Textes *Zu Ulrike Maria Stuart*.

⁷⁹ Blomberg: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen*, S. 112.

⁸⁰ Vgl. Ebenda.

⁸¹ Jelinek: *Da gibts nichts zu lachen (im Gedenken an Heiner Müller)*. 29.01.2009, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014.

In einem ihrer frühesten und bekanntesten Essays *Ich möchte seicht sein* von 1983 beschreibt Jelinek den Kern ihrer Figurenzeichnung, der auf alle ihre Theatertexte zuzutreffen scheint.

„Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele.“⁸²

Jelineks Figuren sind im Allgemeinen, wie dieses Zitat verdeutlicht, nicht festgeschriebene Figuren, sondern in ständigem Wandel. Der oben bereits beschriebene Kostümwechsel auf offener Bühne von Susanne Wolff ist ein Beispiel dafür, wie Stemann versucht, dieses Reservoir von unterschiedlichen Stimmen sowohl teilweise zu bändigen als auch bildlich umzusetzen. Susanne Wolff verwandelt sich in dieser Szene von der Figur Maria Stuart in eine Schauspielerin, die versucht, einen Text zu sprechen bzw. in die Figur der Ulrike Meinhof hineinzufinden. Aber nicht immer ist der Wechsel der Figuren so offensichtlich und genau herausgearbeitet wie in dieser Szene. Sie scheint verdeutlichen zu wollen, wie Jelinek diese Figuren anlegt, um dem Publikum die Dramaturgie der Jelinek-Figuren näherzubringen.

Die Szene des Königinnenduetts wiederum ist, wie sich zeigen wird, ein Beispiel dafür, dass jeder Schauspieler jede Figur sein kann, indem er einfach deren Text übernimmt. Die Schauspieler Andreas Döhler und Felix Knopp sprechen den Text der Stimmen Ulrike und Gudrun. Verkörpert werden Ulrike und Gudrun aber von den Schauspielerinnen Susanne Wolff und Judith Rosmair. Die Schauspielerinnen Elisabeth Schwarz und Katharina Matz wiederum tragen in der darauf folgenden Szene die gleichen Renaissance-Kostüme wie Wolff und Rosmair. Schwarz und Matz werden durch dieses bildliche Zeichen vom Publikum als Ulrike und Gudrun erkannt. Die Verteilung des Textes und die Kostümparallelen, wie sie Stemann in dieser Szene erstellt, können als bildliche Transformationen des Zitates gelesen werden, wonach, „Jeder [...] ein anderer sein [kann] und von einem Dritten dargestellt werden [kann], der mit einem Vierten identisch ist“.⁸³ Die Bedeutung des

⁸² Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*, In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102.

⁸³ Jelinek: *Ich möchte seicht sein*, S. 102.

„Anderen“ und dessen fortwährende Präsenz, die Jelinek indirekt in diesem Satz anspricht, werden in Kapitel 5 besprochen.

Wieso sprechen Jelineks Figuren ständig durcheinander und übernehmen die Texte von mehreren unterschiedlichen Stimmen, wenn dieser Akt ihre Identität infrage stellt, ihren Figurenstatus scheinbar entwertet? Sie tun es gerade weil sie dadurch ihre Figurenexistenz erlangen und halten, zumindest solange sie sprechen. Denn Jelineks Figuren existieren, wie sie in *Die Leere öffnen* sagt, nur im Sprechakt, jegliche Möglichkeit, außerhalb desselben zu existieren, wird den Figuren von der Autorin verwehrt.⁸⁴

„Und sie sprechen, wie gesagt, immer, meine Figuren. Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht, und ich verweigere auch die Illusion, daß sie außerhalb dieses Sprechens auch nur existieren könnten.“⁸⁵

In der Königinnenduettszenenanalyse in Kapitel 5 wird sich zum Beispiel zeigen, wie Stemann die Existenzgebundenheit der Figuren an den Sprechakt nutzt, um in der Inszenierung die Prinzen im Tower von reinen „Stichwortgebern“ zu zentralen Figuren aufzuwerten.⁸⁶

3.4.4 Detailanalyse Zu *Ulrike Maria Stuart*

Als Nächstes soll Jelineks Sicht auf ihre Figuren anhand einer Detailanalyse ihres Textes *Zu Ulrike Maria Stuart* veranschaulicht werden.

Der Text *Zu Ulrike Maria Stuart* bietet einen ausführlichen Einblick in Jelineks Ansichten über ihre Figuren, sowohl im Speziellen bezogen auf die vier historischen Frauenfiguren in UMS als auch im Zusammenhang mit ihrer Methode der Figurenkonstruktion in ihren Texten im Allgemeinen. Der Text ist von widersprüchlichen Aussagen durchzogen. Auf der einen Seite beschreibt Jelinek sich in dem Text als Herrin ihrer Figuren, auf der anderen Seite spricht sie davon, machtlos hinsichtlich der Entwicklung der Figuren zu sein. Jelineks wichtigstes Ziel in ihrem Schreibprozess scheint es zu sein, zu verhindern, dass der Leser oder das Publikum meinen könnten, ihre Texte, Figuren verstanden zu haben. Für Jelinek

⁸⁴ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*. 24.11.2006, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014.

⁸⁵ Ebenda.

⁸⁶ Vgl. Stemann: „*Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt*“. Ein Interview“, S. 136.

bedeutet das Verstehen ihrer Figuren und deren Handlungen immer auch ein Verstehen der Welt im Allgemeinen, und da sie meint, dass ein Verstehen der Welt unmöglich ist, verweigert sie jegliche Form eines verständlichen Figuren- und Handlungsaufbaus.

„[...] denn meine Schreib-Basis ist das Nichts, die Unkenntnis, das Nichtwissen über das Vorhandene. Und wenn man drauf tritt, fällt man ins Bodenlose? Kann sein. Denn eine andre Möglichkeit, Figuren zu erfinden und auftreten zu lassen, habe ich leider nicht.“⁸⁷

Dieses Zitat steht am Ende von *Zu Ulrike Maria Stuart* und widerspricht zum Teil den vorhergehenden Aussagen des Textes. Es ist ein gutes Beispiel dafür, wie Jelinek mit dem „Nichtwissen“ kokettiert. Ein „Nichtwissen über das Vorhandene“ würde voraussetzen, nichts über die historischen Personen gelesen zu haben. Jelineks Schreibbasis kann nicht das Nichts sein, weil sie sich in andere Texte einschreibt, weil sie andere Texte, Personen zitiert, paraphrasiert oder deren Aussagen verfremdet, dekonstruiert. Jelinek meint in dem Essay, dass sie sich nicht „in der Welt“, also der Wirklichkeit aufhält, sondern nur im „Geschriebenen“ und „Beschriebenen“.⁸⁸ Also in der Abbildung von der Wirklichkeit, die immer eine verfremdete, schablonenhafte Darstellung der Welt ist und die Jelinek durch ihre Sprache erneut verfremdet. Den historischen Figuren Maria Stuart und Elisabeth I. meint Jelinek sich nur über Schillers „historische Fiktion“⁸⁹ der Königinnen genähert zu haben. Zugleich beschreibt sie zu Beginn des Textes Attribute der beiden Königinnen, die sie nicht von Schillers *Maria Stuart* gelernt haben kann, sondern aus historischen Dokumenten entnommen haben muss.

„Ich bewege mich nicht in der Welt, sondern im Geschriebenen, das ich benutze, ich werfe mich also in das über die beiden Königinnen und die beiden Terroristinnen Geschriebene, und erst an dieser Schnittstelle entsteht so ein Stück, das aber nichts mit dem In-der-Welt-Sein zu tun hat, nur mit dessen Beschreibungen, in die ich mich hinein verlege wie einen verflisten Boden [...]“⁹⁰

Die Schreibbasis kann, wie dieses Zitat zeigt, also nicht das Nichts sein, weil sich Jelinek in bereits existierendes Material einschreibt statt etwas völlig Neues zu produzieren. Allerdings führt Jelineks Umgang mit den unterschiedlichsten Quellen

⁸⁷ Jelinek: *Zu Ulrike Maria Stuart*, S. 18.

⁸⁸ Vgl. Ebenda, S. 16.

⁸⁹ Ebenda, S. 17.

⁹⁰ Ebenda, S. 16.

als Collagematerial auch zu jenem Übermaß an Textmaterial, welches ein Verstehen der Figuren bzw. Stimmen verhindert und Jelineks Texte bodenlos erscheinen lässt.

„[...] da ich nicht anders kann, muss ich das Konstruierte meiner Figuren meiner Nichtexistenz abringen, bis deren Existenz (die der geschriebenen Figuren) durchsichtig ist, aber als Konstrukt, da ich ja nichts von ihnen verstehe und nichts über sie weiß, soviel ich auch über sie gelesen, und nur gelesen! haben mag, denn ich weiß über niemanden irgendetwas. Ich weiß ja nur, dass diese (auch für mich) völlige Undurchschaubarkeit der Handlungen meiner Figuren, die eben nur: herbeigeschrieben sind, aus keiner Existenz heraus, die ich je hätte verstehen können, gerade weil so viel über sie geschrieben worden ist, als ein leeres Handeln, ein leerer Lärm, irgendwie bezogen auf Andere, aber trotzdem orientierungs- und beziehungslos herumtaumelnd (da ich sie ja nicht verstehe), in diesem fundamentalen Nichtverstehen gegründet ist, denn ein Verstehen meiner handelnden Personen würde ja immer bedeuten, dass man auch die Welt zumindest irgendwie versteht?“⁹¹

Die Konstruiertheit der Figuren, das Fehlen einer klar definierten Existenz, obgleich es sich um vier historisch bekannte Frauen handelt, über die es unzählige Biografien gibt, ist auf dem Prinzip des Nichtverstehens begründet. Jelinek bezeichnet sich selbst und die Figuren als orientierungslos und Stemanns Inszenierung greift diese Orientierungslosigkeit der Figuren sowie der Leser und Schauspieler auf. Der Inszenierung gelingt das, indem sie die Konstruiertheit der Figuren durch ein ständiges Hantieren mit Verkleidungen und Verstellungen der Stimmen der Schauspieler sowie ein Lesen und Ausprobieren des Textes auf der Bühne ausstellt. Außerdem trägt die Anordnung der Inszenierung nach einem Shownummernprinzip dazu bei, die Künstlichkeit und Schablonenhaftigkeit der Figuren zusätzlich zu verdeutlichen. Nicht die Wirklichkeit, sondern eine Fabrikation vielfacher, unterschiedlicher Abbildungen der Welt bilden den Ausgangspunkt des Textes und der Inszenierung UMS.

Die Orientierungslosigkeit der Figuren ist unvermeidlich nicht aus dem Grund, den Jelinek beschreibt, weil sie selbst orientierungslos ist und die Figuren ihre Worte sprechen müssen, sondern weil Jelinek verschiedene Abbildungen, Aussagen der historischen Personen in ihren Figuren miteinander vereint. Es sind nicht nur Jelineks Worte, die die Figuren sprechen müssen, es sind auch jene Schillers und Stefan Austs und die historischen Parolen der RAF, die diese Figuren wiedergeben. Die Verbindung dieser unterschiedlichen Porträts der vier historischen Frauen macht sie, wie bereits erwähnt, zu Assoziationsfiguren. Der ständige Perspektivenwechsel bezüglich ihres jeweiligen Charakters und ihrer jeweiligen Rollen in der Geschichte

⁹¹ Ebenda, S. 16f.

führt dazu, dass ihr Figurenstatus nie gesichert ist, da eine Figurenentwicklung und ein Handeln der Figuren dadurch verunmöglicht wird.

„[...] indem ich Möglichkeiten des Existierens für mein Personal zu entwickeln versuche (es geht ja nicht, da ich keine Macht darüber habe, denn ihre Entwicklung ist keine, sie besteht eben aus dieser Orientierungslosigkeit in jedem Augenblick ihres Sprechens, das sie konstituiert), ist in diesem Entwurf von Möglichkeiten auch schon ihr Sein, aber auch gleichzeitig das, was man von diesem Sein verstehen könnte, vorweggenommen, bevor noch ein einziges Wort gesprochen ist. Es ist vorweggenommen und vorgegeben, und gleichzeitig entwickelt es sich, dieses Sein, ohne dass ich es noch steuern könnte, durch die fortwährenden Interpretationen, die die Figuren (durch mich) von sich geben und die sie zusammenhalten (ich liefere die Interpretationen der Figuren ja immer gleich mit, wie praktisch!, das heißt, ich lasse sie sich selbst definieren), meine ihnen in den Mund gelegten Worte liefern ihnen die Richt-Schnur, wie es gradeaus weitergeht zum Richt-Block, und ihr Dasein wird gleichzeitig auch ihr eigenes Verständnis, das ich ebenfalls mitliefere – es ist im Preis inbegriffen –, und durch dieses Verstehen sind sie jetzt da, die Figuren. Obwohl ich selbst, wie gesagt, gar nichts verstehe. Ich lasse die Bühnenfiguren an meiner Richterstatt etwas durch sich selbst verstehen, dass ich nicht verstehe. Sie sind klüger als ich, aber durch mich.“⁹²

Dieses Zitat zeigt noch einmal, wie widersprüchlich Jelineks Aussagen über ihre Figuren sind. Auf der einen Seite spricht sie davon, ihre Figuren nicht zu verstehen, genauso orientierungslos zu sein wie diese, ohne Kontrolle über deren Verhalten, auf der anderen Seite gibt sie zu, den Weg („zum Richt-Block“) der Figuren vorzugeben. Jelinek bezeichnet sich in dem Text auch als „Benutzerin“ statt als „Erfinderin“ der Figuren, weil es sich um historische Personen statt um erfundene Figuren handelt.⁹³ Die Begriffswahl „Benutzerin“ setzt einen Machtanspruch über die Figuren voraus. Jelinek konfrontiert die Leser/das Publikum mit deren eigenen und den gesellschaftlichen Wahrnehmungen historischer Personen, indem sie die Figuren mit unterschiedlichen Stimmen ausstattet, widersprüchliche Aussagen über die Figuren miteinander vereint bzw. Mischfiguren wie Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth kreiert.

„Meine Stücke konstituieren sich aus Stimmen, die ich den Personen zuschreibe. Das ist, als ob man Schablonen ausmalen würde. Je nachdem, wie real eine Person ist oder war, umso größer wird die Differenz zwischen ihrem Sein und dem, was ich ihr zuschreibe, werden.“⁹⁴

Es ist dieses Spiel mit der Differenz zwischen der subjektiven Sicht des Zuschauers von den vier historischen Frauen und den Figuren in Jelineks Theatertext, die auch die Darstellung der Figuren durch die Schauspielerinnen prägt. Dabei ist auch zu bemerken, dass alle Schauspieler und Schauspielerinnen, die im Ulrike-Meinhof-

⁹² Ebenda, S. 17–18.

⁹³ Vgl. Ebenda, S. 17.

⁹⁴ Jelinek: „*Vier Stück Frau*“. *Vom Fliessen des Sprachstroms*, S. 9.

Kostüm auftreten, nicht identische Trenchcoats und Perücken tragen, sondern Varianten von beigefarbenen Trenchcoats und braunen Perücken. Damit zeigt die Inszenierung gleich zu Beginn, dass es nicht eine richtige Darstellung der Ulrike Meinhof gibt, sondern dass jeder Schauspieler und jeder Zuschauer über leichte Abschweifungen eines scheinbar genormten Bildes der historischen Person verfügt. Die Differenz zwischen den realen Personen und Jelineks Figuren ermöglicht eine Vielfalt an Perspektiven bezüglich der Funktionen dieser vier Frauen in der Geschichte.

3.4.5 Exkurs: Die Frau als Repräsentantin der Macht

Als Nächstes soll kurz eines der zentralen Themen des UMS-Textes und der Inszenierung angerissen werden, welches in der vorzunehmenden Analyse der Königinnenduettszene nur eine untergeordnete Rolle spielt, aber dennoch in jeder Szene mitzudenken ist. Es handelt sich dabei um die Frage nach dem Verhältnis der Frauen zur Macht und die Darstellung dieses Verhältnisses in der Öffentlichkeit. Dieses Thema ist so vielschichtig und komplex, dass in diesem Exkurs keine tief gehende Analyse, sondern nur weitere Aspekte der Inszenierung vorgestellt werden sollen, die zu erforschen wären.

„Die Frau ist eben nicht in der gleichen Weise in der Welt wie der Mann. Das ist es ja, was mich daran interessiert hat, wenn Frauen Geschichte machen wollen (wie Ulrike M. und Gudrun E.). Oder Geschichte bereits gemacht haben (wie die beiden Königinnen).“⁹⁵

Jelinek erforscht durch ihren Theatertext zwei ihrer Meinung nach gegensätzliche Rollenbilder der Frau, in denen Frauen im Allgemeinen einen Machtanspruch besitzen. Diese Rollenbilder sind die der Mutter und der Revolutionärin. Die realen Frauen, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, waren sowohl Mütter als auch Revolutionärinnen. Jelinek argumentiert in UMS, dass diese beiden Frauen dadurch einen doppelten Machtanspruch ausübten, aber auch, dass die jeweilige Rolle und der ihr innewohnende Machtanspruch durch die andere Rolle und deren Machtanspruch infrage gestellt werden.

Die spärliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Terroristinnen zeigt, dass „physische Gewaltausübung von Frauen [... als] ein Angriff auf tief verwurzelte, bis heute nicht völlig überwundene Überzeugungen von der natürlichen Ordnung der

⁹⁵ Jelinek: *Zu Ulrike Maria Stuart*, S. 15.

Geschlechter“⁹⁶ betrachtet wird. In dem Sammelband *Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert* kommt die Herausgeberin Christine Hikel zu dem Ergebnis, dass die Terroristinnen zwar aus gesellschaftlicher sowie aus der Sicht „des eigenen Lagers das bürgerliche Geschlechtermodell“ durch ihre Gewalttaten infrage stellten, eine „tatsächliche Aufhebung des bürgerlichen Geschlechtermodells“ aber weiterhin ausblieb.⁹⁷ Eine Feststellung, die auch die UMS-Inszenierung anspricht, wenn Susanne Wolff als Ulrike Meinhof beschreibt, wie Gudrun Ensslin ihre eigenen Kinder durch Andreas Baader ersetzt, ihn zu ihrem Baby erklärt.

Ulrike Wolff:

„Es tut mir leid, ich hasse Mütter! Und obwohl ich selber eine bin (...).“⁹⁸

Die Rolle der Mutter scheint für die beiden RAF-Frauen eine unumgängliche gewesen zu sein, die sie später als Revolutionärinnen nicht einfach ablegen konnten. Jelinek beschreibt diesen Widerspruch zwischen dem bürgerlichen Leben dieser beiden Frauen als Mütter und ihrem späteren Abgleiten in die Illegalität und ihren neu gewonnenen Rollen als Revolutionärinnen.

Die Bezeichnung „Mutter“ für die Ulrike/Maria-Figur bezieht sich nicht nur auf den historischen Zustand, nach welchem sowohl Ulrike Meinhof als auch Maria Stuart Mütter waren, sondern auch auf ihre Funktion als Mutter einer Gruppe, der RAF, und als Mutter der Nach-68er. Nicht als Anführerinnen der Gruppe, sondern als Mütter bezeichnet Jelinek die Revolutionärinnen Meinhof und Ensslin, denn nur als Mütter sind sie als Machtinhaberinnen unantastbar.

Ulrike Wolff:

„Die Frauen sind ja immer stärker als die Männer, und am stärksten sind sie wohl als Mütter! Mütter bleiben sie! Und auch als Revolutionärin sind sie stark! Das ist das Gegenteil von Mutter. Die aus ihrem Stolz heraustritt, wenn es ums Kind geht, die sich selbst vergisst, bevor sie sich gekannt hat, komisch, bei der Königin geht das zusammen, die schafft das, und das Nationale noch dazu, den

⁹⁶ Terhoeven, Petra: „Der Tod und das Mädchen. Linksterroristinnen im Visier der italienischen und deutschen Öffentlichkeit.“ In: Schneider, Ute / Raphael, Lutz (Hg.): „Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dipper“, Frankfurt am Main u. a.: Lang Verlag 2008, S. 437–456, hier S. 439.

⁹⁷ Christine Hikel „Zu den Beiträgen“, S. 29. In: Christine Hikel / Sylvia Schraut (Hg.): „Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert.“ Campus Verlag, Frankfurt / New York 2012.

⁹⁸ *Ulrike Maria Stuart*, 01:01:15'.

Kampf um Deutschland, die kann solche Gegensätze mühelos verbinden ... Ich bewundere sie dafür. Diese Frauen! Mütter müssen sie ja immer sein, egal von wem.“⁹⁹

Die Inszenierung kommentiert dieses Dilemma der Frau, die ihren Machtanspruch geltend machen will und sich dadurch unweigerlich mit den ihr zur Verfügung stehenden Rollenbildern auseinandersetzen muss. Dabei spielt die Inszenierung mit dem Unterschied zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen, indem sie in Jelineks UMS-Text in zwei Szenen Ausschnitte aus einem Gespräch zwischen Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz aus dem Jahr 1997 einarbeitet, das in der feministischen Zeitschrift *Emma* erschienen ist. Stemmann gestaltet die beiden Szenen dabei als eine Art Vagina-Dialog in Anlehnung an Eve Enslers *Vagina-Monologe*. Die Ausschnitte des Gesprächs der Autorinnen werden in der ersten Szene von den Schauspielerinnen Wolff und Rosmair in menschengroßen Plüschvaginakostümen mit aufgesetztem Wiener Dialekt vorgetragen. Wolff spricht in der besagten Szene die Jelinek-Passagen, Rosmair die von Streeruwitz. Das Ganze wirkt den Schriftstellerinnen gegenüber leicht despektierlich, aber auch unheimlich komisch. Die zweite Szene hingegen ist bitterer Ernst. Als menschengroße Plüschvaginas sind nun die beiden Musiker Thomas Kürstner als Jelinek und Sebastian Vogel als Streeruwitz zu sehen. Sie lesen die Worte der beiden Autorinnen mit resignierender Stimme, ohne aufgesetzten Dialekt und ohne jegliche Anstalten, möglichst weiblich zu wirken.

Man könnte argumentieren, dass Stemmann in gewisser Weise in diesen beiden Szenen veranschaulicht, wie Frauen, die ihre „natürliche“ Rolle ablegen und sie – wie Jelinek es formuliert – „überschreiten“¹⁰⁰, in der Öffentlichkeit wirken. Zum einen „re-feminisiert“¹⁰¹ wie in der ersten Szene und zum anderen „vermännlicht“¹⁰² wie in der zweiten Szene. Diese Sichtweisen der Öffentlichkeit sind es auch die Sue Malvern in ihrer Recherche über die Darstellung der gewalttätigen Frau herausgearbeitet hat.

⁹⁹ Ebenda, 00:57:20'.

¹⁰⁰ Vgl. Jelinek: „*Vier Stück Frau*“. *Vom Fliessen des Sprachstroms*, S. 12.

¹⁰¹ Malvern, Sue: „*Zum schwierigen Verhältnis zwischen Feminismus und Terrorismus: Die Darstellung der Terroristin in der zeitgenössischen Kunst.*“ In: Hikel, Christine / Sylvia Schraut (Hg.): „Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert.“ Frankfurt am Main: Campus Verlag 2012, S. 303–322, hier S. 308.

¹⁰² Ebenda.

„Um der paradoxen Gestalt der gewalttätigen Frau Rechnung zu tragen, werden solche Personen manchmal vermännlicht und manchmal re-feminisiert. Bei der Feminisierung von Terroristinnen schreibt man Frauen, die verbotene Gewalttaten begehen, persönliche und nicht politische Handlungsmotive zu. Anders ausgedrückt, man begegnet ihnen mit dem herkömmlichen Verständnis von Weiblichkeit und Gewalt, das heißt man betrachtet sie als Opfer und nicht als Täterinnen. [...] Eine solche Konstruktion untermauert die Vorstellung von einem öffentlichen und einem privaten Raum, wobei die Öffentlichkeit als Arena für Politik und Männlichkeit gilt und das Private als der Bereich des häuslichen Lebens und der Weiblichkeit. Es scheint, als ob jemand anderes für die von gewalttätigen Frauen begangenen Taten verantwortlich gemacht werden soll.“¹⁰³

Diese Feminisierung, die Malvern hier beschreibt, findet sich bereits in Schillers Darstellung der Maria Stuart; sie wird, trotz des Vorwurfs, Mittäterin eines Komplotts gegen die englische Königin zu sein, als Opfer und nicht als Täterin dargestellt. Und der Konflikt der beiden Königinnen Maria und Elisabeth wird vor allem auf persönliche statt auf politische Beweggründe zurückgeführt, auf ihre Rivalität um die Gunst des Lord Leicesters.

Jelinek überträgt diese Sichtweise auf die beiden RAF-Terroristinnen. Ulrike Meinhof ist das Opfer, Gudrun Ensslin, wie bereits Elisabeth, die Eifersüchtige, Kalkulierende, die ihren Anspruch als Liebhaberin des Andreas Baader halten will. In der UMS-Inszenierung wird allerdings der Gedanke, es gäbe noch einen privaten Raum, negiert. Die in dieser Arbeit zu behandelnde Szene des Königinnenduetts verarbeitet Schillers im Geheimen, also im privaten Raum stattfindendes Streitgespräch als Konzertveranstaltung oder Radioaufzeichnung. Der private Schlagabtausch wird somit zum Instrument der Öffentlichkeit, zur bildungsbürgerlichen Unterhaltung. Indem der private Raum, anders als bei Schiller in der Königinnenduettszene, negiert wird, können die Frauenfiguren, vor allem die Terroristinnen, ihr volles mythisches Potenzial ausleben. So scheint es zumindest auf den ersten Blick. Die Analyse der Königinnenduettszene wird zeigen, dass diese Mythologisierung der Figuren ausgestellt, theoretisiert, ironisiert, transformiert und ad absurdum geführt wird.

¹⁰³ Ebenda.

4 Die Königinnenduettszene in UMS. Das Szenenprotokoll.

Vor dem eigentlichen Szenenprotokoll des Königinnenduetts soll zunächst der Rahmen der Szene beschrieben werden, das heißt die Bühne, die Kostüme und die vorangehende Szene. Das Szenenprotokoll verwendet die Form des Sequenzprotokolls, wie sie Fischer-Lichte in *Die Aufführung als Text* vorstellt. Es werden darin lediglich verbale und kinesische Zeichen dokumentiert. Da die Inszenierung aus dem Jahr 2006 stammt und nicht mehr gespielt wird, diente die 3sat-Fernsehaufzeichnung als Ausgangsmaterial für das Szenenprotokoll. Die Fernsehaufzeichnung verwendet in dieser Sequenz unter anderem Groß- und Nahaufnahmen, wodurch teilweise nicht alle Auftritte und Abgänge von den Schauspielern sichtbar sind. Nicht alle Bühnengeschehnisse sind in der Fernsehaufzeichnung ständig im Bild. Insgesamt bietet die Fernsehaufzeichnung aber einen adäquaten Überblick über die Szene.

Die Bühne in der Szene

Die Bühne ist nur mäßig mit kaltem Licht beleuchtet. Der Boden schimmert schwarz. In der Mitte des hinteren Bühnendrittels steht die bereits oben beschriebene Podestbühne. Zum Beginn der Szene ist die Podestbühne mit einem roten Samtvorhang ausgestattet. Dieser öffnet sich im Laufe der Szene an den Seiten und gibt den Blick auf eine weiße Leinwand frei, auf welche Texte projiziert werden, und zwar in weißer Schrift auf schwarzem Hintergrund. Auf der rechten Seite neben der Podestbühne ist im Dunklen ein Klavier zu erkennen. Ansonsten ist die Bühne leer, bis auf einen schlichten, lebensgroßen Kerzenständer aus Metall, der zu Beginn der Szene von Sebastian Rudolph auf die linke Seite neben die Podestbühne getragen wird. Eine schwache Lichtgasse hinter dem Proszenium fungiert als weitere Lichtquelle sowie als Trennung zwischen dem Geschehen auf der Vorder- und der Hinterbühne. Der rote Samtvorhang der Guckkastenbühne lugt auf den Seiten des Proszeniums hervor.

Die Kostüme der einzelnen Figuren in der Szene

Christoph Schlingensief, Falk Richter, René Pollesch, Nicolas Stemmann – die Liste der Regisseure, mit denen die Kostümbildnerin Marysol del Castillo bereits

zusammengearbeitet hat, ist lang und die Handschriften dieser Regisseure könnten unterschiedlicher nicht sein. Marysol del Castillo hat bei vier von Stemanns sechs Jelinek-Inszenierungen als Kostümbildnerin mitgewirkt. UMS war die erste gemeinsame Jelinek-Inszenierung. Darauf folgten die Produktionen *Über Tiere* am Deutschen Theater in Berlin, *Die Kontrakte des Kaufmanns* am Schauspielhaus Köln und die Urlesung von *Rein Gold* am Prinzregententheater in München.

In UMS spielt die Zeit, das Vergehen von Zeit und das Wirken der Vergangenheit in die Gegenwart, eine wesentliche Rolle, was vor allem durch die epochenübergreifenden Mischfiguren Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth zum Tragen kommt. Die Kostüme spiegeln dieses Abhängigkeitsverhältnis von Vergangenheit und Gegenwart durch den wilden Mix an unterschiedlichsten Kleidungsstilen wider.

Als Nächstes sollen die Kostüme der Figuren in der Königinnenduettszene beschrieben werden sowie die Kostüme der Figuren in der vorhergehenden Szene, da diese Szenen fließend ineinander übergehen.

Die junge Ulrike/Maria/SchauspielerIn, gespielt von Susanne Wolff

Susanne Wolff trägt eine zeitgenössische Interpretation der historischen Kostüme von Maria Stuart, die von der klassischen spanischen Damenmode inspiriert sind. Es handelt sich um ein schwarzes, bodenlanges, langärmliges Samtkleid mit einer weißen, bis zum Hals hoch geschlossenen Bluse. Das Oberteil hat eine taillierte, eng geschnürte Silhouette, an die ein kegelförmiger, faltenloser Rock anschließt. In diesem befindet sich in der Mitte ein breiter Schlitz, unter dem sich ein cremefarbener Stoff abzeichnet, der einen weiteren Rock unter dem schwarzen Oberkleid andeutet. Es ist zu bemerken, dass Wolff in dieser Szene keine symbolisch aufgeladene Ulrike-Meinhof-Perücke trägt, sondern ihre Haare nach hinten gebunden sind, während die beiden Schauspieler Felix Knopp und Andreas Döhler sehr wohl die braunhaarige, schulterlange Ulrike-Perücke mit langem Pony tragen.

Die junge Gudrun/Elisabeth/SchauspielerIn, gespielt von Judith Rosmair

Judith Rosmair trägt eine zeitgenössische Interpretation der elisabethanischen historischen Kostüme von Elisabeth I. Der Oberteil des Kleides besteht aus einem eng anliegenden Korsett mit einem kleinen Stuartkragen der vom U-förmigen

Dekolleté ausgeht. Der Ausschnitt ist mit Goldketten verziert. Das Kleid ist aus einem hellen, fast weißlichen Stoff, der mit Goldfäden bestickt ist. Es ist langärmelig und reicht bis zum Boden. Der Unterteil ist ein üppiger, tonnenförmiger Reifrock, der schon in der Taille voluminös ausfällt. Rosmair trägt ihre Haare in dieser Szene wie Wolff nach hinten gebunden. In anderen Szenen trägt sie manchmal eine Perücke mit Gudrun-Ensslin-Frisur – blonde, schulterlange Haare mit langem Pony.

Die Prinzen im Tower/Schauspieler, gespielt von Felix Knopp, Andreas Döhler und Sebastian Rudolph

Wahllos zusammengeschustert und unmotiviert wirken die Kostüme der Prinzen im Tower. Der einzige verbindende Faden zwischen den Outfits der drei Männer ist, dass es sich um Frauenkleidung handelt. Ihren Kostümen fehlt ein klarer Zeitbezug zur Gegenwart oder zur Vergangenheit. Die Willkür der Kostüme zeigt die Identitätslosigkeit der Prinzen.

Sebastian Rudolph trägt ein giftgrünes, tailliertes Frauenkostüm mit einer gelb-violett gemusterten Seidenschleife um den Hals und roten Pumps. In manchen Szenen, zum Beispiel in der Königinnenduettszene, trägt er auch flache schwarze Pantoffel. Er trägt keine Perücke in dieser Szene.

Felix Knopp trägt ein bodenlanges, glänzendes, hochgeschlossenes und langärmeliges weißes Kleid mit schwarzen Pumps und Pilotensonnenbrille. Das Kleid erinnert ans Christkind, an Taufkleider oder Hochzeitkleider. Dazu trägt er noch die oben beschriebene Ulrike-Perücke.

Andreas Döhler trägt ein kurzes blaues, hochgeschlossenes, tailliertes Kleid mit einer karierten, offenen Strickjacke in weiß und cremefarben mit Dreiviertelärmeln, dazu noch graue Stutzen und flache braune Schuhe. Sein Outfit erinnert an das eines kleinen Mädchens; es besitzt leicht uniformartigen Charakter, passt aber farblich nicht zusammen. Auch er trägt eine Ulrike-Perücke, die allerdings sehr zerzaust und mitgenommen aussieht.

An jedem der Outfits gibt es ein Detail, welches nicht zum Gesamtensemble passt, und somit spiegeln die Kostüme der Prinzen im Tower das offensichtlich Groteske der Männer in Frauenkleidern gleich doppelt wider.

Die Figuren der vorangehenden Szene und ihre Kostüme

Die alte Ulrike, gespielt von Elisabeth Schwarz, trägt eine weite dunkelgraue Hose mit Bundfalten, dazu schwarze, flache Schuhe und eine beige Bubikragenbluse und darüber eine groß karierte rosafarbene Weste. Dazu trägt sie eine graufarbige Kurzhaarperücke und hält zusätzlich eine Gehhilfe in ihrer rechten Hand.

Die alte Gudrun, gespielt von Katharina Matz, trägt ebenfalls eine weiße Kurzhaarperücke, allerdings ist ihre Frisur etwas lockerer, wilder. Matz trägt ein rosafarbenes, knielanges A-Linien-Kleid mit Dreiviertelärmeln und einer schwarzen Verzierung um den Ausschnitt herum, dazu eine gleichfarbige Strumpfhose und Pantoffel. Auch sie verwendet einen Stock zum Gehen.

Die vorangehende Szene

Die Szene des Königinnenduetts wird durch das Einsetzen eines Musikstückes sowie durch einen Requisiten- und Schauspielerwechsel eingeleitet. Der Szenenwechsel vollzieht sich hier ausgesprochen fließend. In der Szene davor sind die beiden Schauspielerinnen Katharina Matz und Elisabeth Schwarz als Assoziationsfiguren der beiden RAF-Frauen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin zu sehen. Sie sprechen scheinbar im Dialog, aber zum Publikum gerichtet vorne an der Rampe, mittig stehend, über ihre Tätigkeiten bei der RAF und ihre Liebesrivalitäten bezüglich ihres Verlangens nach Andreas Baader. Die Musik des Königinnenduetts beginnt einzusetzen, während die beiden alten Frauen noch im Zwiegespräch sind. Das Szenenprotokoll beginnt daher ab dem Einsatz der Musik.



(Das Bild zeigt den Szenenwechsel/Szenenbeginn: Vorne zu sehen sind Katharina Matz als Gudrun und Elisabeth Schwarz als Ulrike. Dahinter, vor der Podestbühne, Sebastian Rudolph und Susanne Wolff als Ulrike/Maria)¹⁰⁴

¹⁰⁴ *Ulrike Maria Stuart*, 00:40:34'.

Szenenprotokoll: Das Königinnenduet in UMS (40:21' – 46:16')¹⁰⁵

Verbale & Schriftliche Zeichen

Kinesische Zeichen

U. S.: „Andreas!“

„Ulrike Schwarz“ steht vorne rechts an der Rampe, auf ihre Gehhilfe in der rechten Hand gestützt, mit besitzergreifendem, verlangendem Blick ins Publikum schauend.

Einsetzen der Musik

„Gudrun Matz“ steht vorne links auf gleicher Höhe wie „Ulrike Schwarz“, ebenfalls auf ihren Stock gestützt, den sie mit beiden Händen vor ihrem Körper umfasst, mit stolzem Blick und kampfeslustigem Lächeln ins Publikum blickend.

G. M.: „Andreas!“

U. S.: „Etwas Achtung könnten Sie schon noch für mich haben, weil ich so viel schrieb! So viel schrieb und schrieb und schrieb und dachte und schrieb und dachte und schrieb! Und schrieb, bevor ich dachte, und dachte noch, bevor ich schrie, nein, schrieb, schrieb sogar beim Pferderennen.“

„Ulrike Schwarz“ hebt ihre linke Hand an ihre Brust, mit vorwurfsvoller Stimme ins Publikum sprechend.

„Gudrun Matz“ wirft ihre Hände genervt in die Höhe, ihr Blick bleibt in Richtung Publikum gerichtet. Dann wendet sie sich ab und geht einige Schritte nach links, „Ulrike Schwarz“ den Rücken zuwendend.

G. M.: „Schwester, würdest du nicht weggehen. Du klebst ja so an uns! Du bist durch gar nichts wegzubringen, für dich gibt's kein Tipp-Ex, keinen Fleckentferner! Doch ich will dich nicht, was soll ich machen. Andreas will dich auch nicht. Niemand will dich.“

Dann dreht sie sich energisch zu „Ulrike Schwarz“ um und fällt ihr ins Wort. Dabei wackelt sie mit ihrem Stock, den sie in der linken Hand hält, mehrmals in der Luft in Richtung „Ulrike Schwarz“ und mit der rechten Hand macht sie abwertende Wegwischbewegungen. Beide reden gleichzeitig weiter und werden immer lauter und energischer.

¹⁰⁵ Die folgende Tabelle zitiert den Text Jelineks wie er in der Fernsehaufzeichnung wiedergegeben wird. *Ulrike Maria Stuart*, 00:40:21' – 00:46:16'. Bei den vier integrierten Bildern handelt es sich um Schnappschüsse der Fernsehaufzeichnung.

„Rudolph“ trägt währenddessen buckelnd, mit Blick zum Boden, einen Kerzenkranzleuchter im Renaissancestil langsam von rechts kommend auf die linke Seite neben die Podestbühne, deren roter Samtvorhang sich langsam öffnet und eine weiße Leinwand preisgibt.

Der Kerzenkranzleuchter ist elektronisch, er beginnt langsam zu leuchten, der Rest der Bühne wird dunkler.

„Ulrike Wolff“ tritt, eine lange Blockflöte in beiden Händen vor sich haltend, gleichzeitig von rechts hinten auf und geht mit zügigem, selbstsicherem Schritt in die Mitte vor die Podestbühne.

„Döhler“ und „Knopp“ treten langsam von rechts auf, sie bleiben auf der rechten Seite auf mittlerer Höhe stehen. Sie schauen den anderen Figuren beim Spielen zu.

„Rudolph“ geht langsam links ab.

Pfeifton von U. W. auf Blockflöte

Musik hört abrupt auf.

Moment der Stille.

„Gudrun Matz“ und „Ulrike Schwarz“ schauen verstört in Richtung des Pfeiftons.

„Ulrike Wolff“ hält, hinten in der Mitte stehend, die Blockflöte vor ihrem Körper, lächelnd, mit stolzem, fast überheblichem Blick in Richtung „Gudrun Matz“. Als „Döhler“ und „Knopp“ mit Textblättern in den Händen rechts vorne an die Rampe gehen, wendet „Ulrike Wolff“ ihnen den Blick zu, er ist nicht mehr überheblich, sondern erwartungsvoll.

D.: „Sie hören aus dem Königinnenduet.“

„Ulrike: So will ich mich noch diesem unterwerfen, Schwester, auch wenn es mir recht schwerfällt.“

„Adagio ma non troppo“

„Döhler“ an der Rampe, mit gesenktem Kopf, konzentriert auf den Text in seinen Händen starrend, spricht mit nüchternem Ton in ein Mikrofon in seiner rechten Hand. Nachdem er fertig gesprochen hat, hebt er den Kopf und blickt bescheiden mit angedeutetem Lächeln ins Publikum.

Flötenspiel von U. W. mit
Cembalobegleitung.

Projizierter Text:

Ulrike: *„So will ich mich noch diesem
unterwerfen, Schwester, auch
wenn es mir recht schwerfällt.“*

(nächster Textabschnitt, Slide)

*„Stolz, fahr hin, ich hab ja
ohnedies kein Auto mehr, keine
Wohnung, keine Kinder und kein
Haus, also kannst von mir aus
auch du fahren, lieber Stolz.“*

Ende der Musik und des Flötenspiels
U. Ws.

K.: Gudrun: „Jetzt mal Klartext,
Schwester: Ich distanziere mich in aller
Deutlichkeit von diesem blödsinnigen
Attentat, das dieser Zeitung galt.“

„Allegro assai“

Flötenspiel von G. R. mit
Cembalobegleitung.

Projizierter Text:

„Knopp“ steht neben „Döhler“, er schaut
über das Publikum, lässt seinen Blick
schweifen.

„Ulrike Wolff“ beginnt mit züchtigem
Blick Flöte zu spielen, konzentriert gehen
ihre Augenbrauen zusammen und öffnen
sich wieder. Hinter ihr ist auf der
Leinwand der Podestbühne in weißer
Schrift auf schwarzem Hintergrund Text
projiziert. Der Text ist auf zwei Slides
aufgeteilt, der eine faded out während der
nächste Textabschnitt faded in.

„Gudrun Matz“ geht langsam links ab.

„Ulrike Schwarz“ geht langsam rechts
ab.

„Döhler“ und „Knopp“ klettern die
Bühnenrampe nach unten, sodass sie vor
der Bühnenrampe auf der Zuschauerseite
stehen. Sie blicken ins Publikum.

„Gudrun Rosmair“ tritt rechts mittig auf.
Sie steht etwas seitlich, leicht mit dem
Körper schwingend, sodass sich ihr Kleid
bewegt und sie mit kokettem Blick
Richtung Publikum schaut.

„Knopp“ dreht sich zuerst mit dem Kopf
zu den Protagonistinnen um, dann wieder
zurück Richtung Publikum. Er liest
schnell und bestimmt den Text in seiner
rechten Hand, in der linken hält er das
Mikrofon. Er blickt beim Lesen
mehrmals auf, Blickkontakt mit dem
Publikum suchend. Am Ende wendet er
seinen Blick erwartungsvoll „Gudrun
Rosmair“ zu.

„Gudrun Rosmair“ wendet sich nach
einem Blick zu „Ulrike Wolff“ dem
Publikum zu und beginnt munter zu
flöten.

*Gudrun: „Jetzt mal Klartext, Schwester:
Ich distanziere mich in aller
Deutlichkeit von diesem
blödsinnigen Attentat, das dieser
Zeitung galt,“*

(nächster Textabschnitt, Slide)

*„man kann ja nicht mal Attentat
es nennen, das war blankes
Chaos.“*

(nächster Textabschnitt, Slide)

*„Wer war es denn der eine
Tiefgebeugte uns hat
angekündigt eine immer noch
zu Stolze finden wir vom
Unglück keineswegs
geschmeidig oder untertänig.“*

Ende der Musik und Flötenspiel G. Rs.

„Gudrun Rosmair“ setzt die Flöte ab, sie bleibt weiterhin von „Ulrike Wolff“ abgewandt, zeigt ihr die kalte Schulter.

D.: Ulrike: „Den Boden unter meinen Füßen hab ich längst verloren, ich weiß nicht, wohin ich mich da werfe.“

„Döhler“ liest weiter nüchtern vom Textblatt, mit gesenktem Kopf, am Ende lächelt er wie zuvor das Publikum an.

„Largo cantabile“

Einsetzen der Musik und Flötenspiel U. Ws.

„Ulrike Wolff“ geht, während sie die Flöte spielt, anmutig, langsam gerade nach vorne, bis sie auf der gleichen Höhe wie „Gudrun Rosmair“ ist.

Projizierter Text:

*Ulrike: „Den Boden unter meinen Füßen
hab ich längst verloren, ich weiß
nicht, wohin ich mich da werfe,“*

(nächster Textabschnitt, Slide)

*„mich ins selbst-gemachte Seil
dann irgendwann mal fallen
lasse, bis die Träne stockt“*

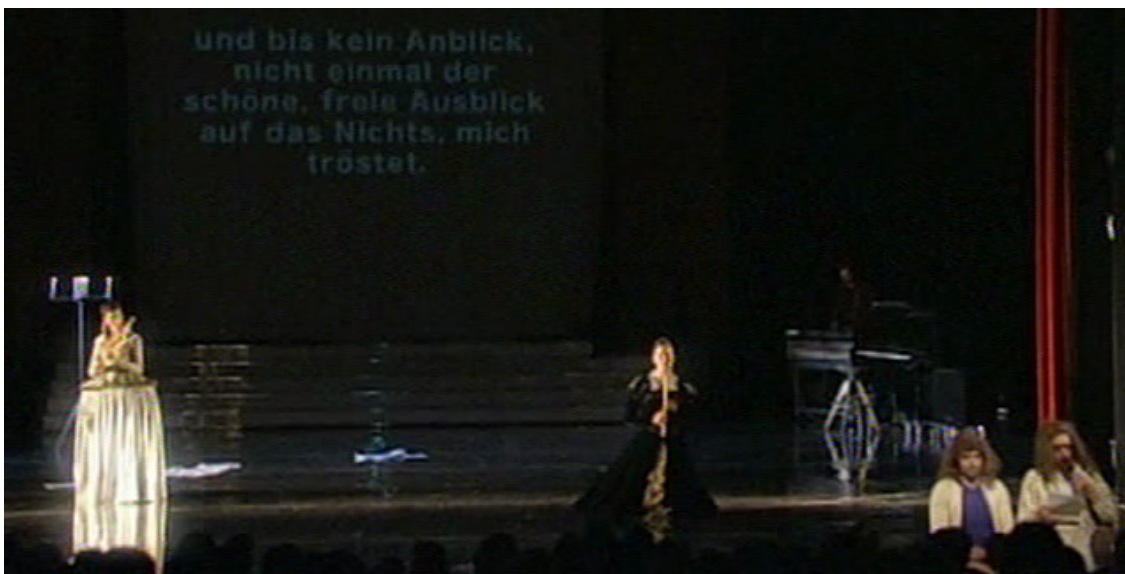
„Ulrike Wolff“ geht mit weiterhin aufrechtem Oberkörper in die Knie, ihr Blick weiterhin frontal Richtung Publikum.

(nächster Textabschnitt, Slide)

„und bis kein Anblick, nicht einmal der schöne, freie Ausblick auf das Nichts, mich tröstet.“

„Gudrun Rosmair“ bleibt mit dem Rücken zu „Ulrike Wolff“, aber sie dreht ihren Kopf nach ihr um. Ihre Flöte hält sie dabei so, dass sie an ihrer Schulter aufliegt.

Ende der Musik und Flötenspiel U. Ws.



(Zu sehen sind Rosmair, Wolff, Döhler und Knopp. *Ulrike Maria Stuart*, 00:41:51')

D.: Gudrun:

„Nur eine dumme Kuh wie du kann in ner Zeitung eine Gegnerin bekämpfen.“

„Presto furioso“

„Döhler“, der davor den Frauen zugeschaut hat, dreht sich zum Publikum um und liest auf die gleiche Weise wie zuvor mit ständigem Blickkontakt mit dem Publikum. Am Ende blickt er erneut gespannt in Richtung „Gudrun Rosmair“.

Einsetzen der Musik und Flötenspiel G. Rs.

„Gudrun Rosmair“ setzt die Flöte an, während sie sich kurz „Ulrike Wolff“ zudreht, dann dreht sie sich schnell in Richtung Publikum und beginnt flott zu spielen.

Projizierter Text:

*Gudrun: "Nur eine dumme Kuh wie du
kann in ner Zeitung eine
Gegnerin bekämpfen. Diese
Zeitung und auch andre – sie sind
zum Benutzen da!"*

(nächster Textabschnitt, Slide)

*„In der schönen Zeitung – dort
könnten wir alle doch mit
Leichtigkeit veröffentlichen,
hätten alle Platz, wenn nicht um
dich allein sich immer alles
drehen würde!“*

Ende der Musik und Flötenspiel G. Rs.

„Gudrun Rosmair“ steht weiter
abgewendet von „Ulrike Wolff“, die am
Boden kniend auf ihren Einsatz wartend
die Männer anschaut.

D.: Ulrike: „Wir sind hier in unsrer
Hühnersteige, einer wie der andre, und
wir gackern auf den ungelegten Eiern.“

„Lento meno mosso“

„Döhler“ liest und gestikuliert in gleicher
Weise wie die Male davor.

„Ulrike Wolff“ setzt, zum Publikum
blickend, zum Flötenspielen an, genauso
wie „Gudrun Rosmair.“

Einsatz der Musik (G. Rs. Thema) mit
Flötenspiel von G. R.

„Gudrun Rosmair“ flötet bestimmt, aber
ruhig in Richtung Publikum und wendet
sich dann „Ulrike Wolff“ und den beiden
Männern zu. Alle drei drehen ihr irritiert
die Köpfe zu, schauen sie überrascht an.

Projizierter Text:

*Gudrun: "Und dann als armes
Schweineopfer für die Kameronas
posieren! Opferschwein!"*

Ende der Musik und Flötenspiel G. Rs.

„Ulrike Wolff“ schaut die beiden Männer
beunruhigt, verstört, fragend an.

D.: Ulrike:

„Wir sind hier in unsrer Hühnersteige,

„Döhler“ wiederholt seinen Text mit der
gleichen Ruhe und Routine, als ob nichts
gewesen wäre.

einer wie der andre, und“

Einsatz der Musik (G. Rs. Thema) mit
Flötenspiel von G. R.

„Gudrun Rosmair“ flötet erneut fröhlich
drauflos, unterbricht „Döhler“ im Satz.
Ihr Blick ist weiter auf die anderen
Figuren gerichtet.

Projizierter Text:

*Gudrun: „Du kommst an diesem Tag
nicht zum Prozeß, an dem ich
mich von deinem Tun bezüglich
dieser Zeitung da in aller
Öffentlichkeit distanzieren,“*

„Ulrike Wolff“ erhebt sich wieder, schaut
auf die Männer, nicht auf „Gudrun
Rosmair“.

„Döhler“ und „Knopp“ klettern genervt
zurück auf die Bühne um einzugreifen,
blicken in Richtung „Gudrun Rosmair“.

Ende der Musik und Flötenspiel

D.: „So danke schön.“

„Döhler“ hakt schnell, bestimmt und
leicht genervt nach Ende des
Flötenthemas ein. Er und „Ulrike Wolff“
richten sich in Richtung Publikum aus,
versuchen ihren Rhythmus von vorhin
wiederzufinden.

D.: „Ulrike“

Einsatz der Musik (G. Rs. Thema) mit
Flötenspiel von G. R.

„Gudrun Rosmair“ unterbricht „Döhler“
erneut mit ihrem Flötenspiel, diesmal
spielt sie nur in Richtung Publikum.

Projizierter Text:

*„und deshalb hängst du dich
gleich auf? Da wird es doch wohl
andre Gründe geben. Ach, von
mir aus, mach das doch und häng
dich auf!“*

„Ulrike Wolff“ wendet hastig ihren Kopf
von „Gudrun Rosmair“ zu den Männern
hin. „Döhler“ und „Knopp“ stöhnen
genervt auf, reißen sich ihre Ulrike-
Perücken vom Kopf, wenden sich
schulterzuckend verärgert von „Gudrun
Rosmair“ ab.

Ende der Musik und des Flötenspiels
G. Rs.

„Gudrun Rosmair“ beendet ihr Spiel
lächelnd, mit gehobenem Kopf und
stolzem Blick Richtung Publikum. Den
anderen Figuren hat sie ihren Rücken
zugedreht.

R.: „Grundsätzliches, mit einem schönen
Gruß, einem gehörigen Schuss von der
Autorin.“

„Rudolph“ tritt von links vorne auf. Er
geht auf das Publikum zu. An der Rampe
bleibt er stehen. Er gestikuliert stark mit
den Händen. Zweimal zeigt er mit dem
rechten Arm ins Off der Bühne, bei
„Gruß“ und „von der Autorin“. Er blickt
dabei gefällig ins Publikum.

Einsatz der Musik (U. Ws. Thema) und Flötenspiel von U. W.

R.: „Die Figuren müssen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden.“

„Denn diese Figuren sind ja nicht sie selbst, sondern Produkte von Ideologie.“

Projizierter Text:

„Als ich dir damals sagte, daß wir umsichtiger vorgehn müßten und nicht sinnlos Aktionen starten, ohne mit der Örtlichkeit vertraut zu sein,“

R.: „Das muss also so inszeniert werden,“

Projizierter Text:

„da hatte ich ganz sicher recht, doch ihr habt nicht auf mich gehört, ihr wolltet immer vorwärts, doch ihr habt nie gesehn wohin“

R.: „dass die Figuren quasi neben sich selber herlaufen,“

„Ulrike Wolff“ geht währenddessen zurück vor die Mitte der Podestbühne und macht sich bereit zum Flötenspielen, sie hat wieder ihren anmutigen Gang und Gesichtsausdruck. Sie beginnt zu flöten.

„Rudolph“ zeigt mit der linken Hand auf die Figuren, sein Blick wird ernst, seine Sprechart bedacht. Zur Unterstützung der Gedanken gestikuliert er stark mit den Händen. Er wägt mit ihnen jeden neuen Gedanken seiner Aussage ab. Eine Kreisbewegung mit den Armen, von außen nach innen, schließt seine Rede ab.

„Gudrun Rosmair“ hat sich jetzt neben „Ulrike Wolff“ in die Mitte vor der Podestbühne platziert. Sie hält die Blockflöte vor dem Körper, bereit zu spielen. Auf die Podestbühne wird weiter Text projiziert, während „Ulrike Wolff“ flötet.

„Döhler“ und „Knopp“ beobachten die anderen Figuren, rechts abseits stehend, ihre Textblätter haben sie wie ihre Perücken davor fallen gelassen.

„Rudolph“ dreht sich kurz zu den beiden Frauen um, dann spricht er ins Publikum. Mit dem linken Arm deutet er dabei auf die beiden Frauen. Er hält kurz inne.

„Ulrike Wolff“ flötet jetzt in Richtung „Gudrun Rosmair“ und nicht mehr ins Publikum.

„Ulrike Wolff“ und „Gudrun Rosmair“ beginnen sich gegenseitig mit hohem, schrillum Flötenspiel anzuspielen. Das Publikum und die anderen Figuren scheinen sie ausgeblendet zu haben. Sie kommen sich immer näher, berühren sich mit ihren Blockflöten fast, die sie wie

Musik setzt aus. Flötentöne, aber keine von U. W. und G. R. gespielte Melodie.

R.: „dass eine Differenz erzeugt wird, und zwar von ihnen selber.“

Waffen vor sich halten.

Die Körperhaltung beider ist nicht mehr aufrecht, sondern nach vorne gelehnt zur jeweils anderen, wobei „Gudrun Rosmair“ mit ihrem Körper wilder nach vorne und zurück wippt. Sie wirkt insgesamt energischer, unkontrollierter.



(Zu sehen sind Rosmair und Wolff. *Ulrike Maria Stuart*, 00:43:18. ')

„Döhler“ rennt auf „Gudrun Rosmair“ zu und hält sie zurück, während „Knopp“ zu „Ulrike Wolff“ rennt und sie zurückzieht.

„Rudolph“ lächelt ins Publikum.

„Gudrun Rosmair“ setzt noch einmal an, einen hohen Ton in Richtung „Ulrike Wolff“ zu spielen.

K.: „Ja, ja ist angekommen.“

„Döhler“ und „Knopp“ halten „Gudrun Rosmair“ davor zurück, wieder auf „Ulrike Wolff“ loszugehen, und reden auf sie ein. Sie stehen an beiden Seiten von „Gudrun Rosmair“, die mit ihrem Blick „Ulrike Wolff“ folgt.

„Ulrike Wolff“ wandert erhabenen Schrittes, „Gudrun Rosmair“ keines weiteren Blickes mehr würdigend zu „Rudolph“. Sie macht sich zum Flötenspielen bereit, dreht sich dann in Richtung „Döhler“ um und wartet, demutsvoll zu Boden blickend, auf ihren Einsatz.

D.: Ulrike:

„Ich selbst bin das Opfer“

Grave sostenuto

„Döhler“ liest auf die gleiche Art wie zuvor, den Text in seiner linken Hand, das Mikrofon in der rechten Hand haltend. Danach schaut er in Richtung „Ulrike Wolff“, neben ihm steht „Gudrun Rosmair“, kontrolliert, mit stolzem Blick.

Einsatz der Musik und Flötenspiel
U. Ws.

„Rudolph“ spricht Richtung Publikum, zeigt dabei mehrfach auf die neben ihm demutsvoll Flöte spielende „Ulrike Wolff“.

R.: „Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht.“

„Ich möchte, dass das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verlässt, bis sogar die Ironie am Schluss verschwindet.“

Musik wird immer leiser, endet mit Rs. Rede.

„Rudolph“ beginnt leiser zu sprechen, er schaut nur noch ins Publikum, sein Blick wird immer ernster, das leichte Lächeln vom Beginn seiner Rede ist verschwunden.

R.: „In der Höhe der Ideologie, aus der die Figuren sich erlesen haben, ist dann nur noch ein Fensterkreuz, an dem man den Handtuchstrick festknoten kann.“

Die weiße Projektionswand der

Revuebühne ist aufgegangen und dahinter ist nun ein großer roter Stern mit einem Gewehr und der Abkürzung RAF in weißer Schrift zu sehen. Der Stern hängt in der Mitte der Revuebühne. Alle schauen den Stern an. „Gudrun Rosmair“ zeigt mit ihrem linken Arm auf den Stern.



(Zu sehen sind Rudolph, Wolff, Knopp, Rosmair und Döhler. *Ulrike Maria Stuart*, 00:44:10'.)

R.: „Und irgendetwas rennt aus den Figuren auf und davon.“

„Rudolph“ spricht fast stakkatoartig, bedacht.

„Ulrike Wolff“ rennt in die Mitte der Podestbühne. Sie springt mit einem Schrei hinunter. Die anderen schauen ihr nach.

Nach dem Sprung folgt ein Lichtstimmungswechsel, die Revuebühne, die davor im Dunklen lag, ist nun erhellt. Ihre Treppen leuchten

blitzweiß.

R.: „Es sucht eben: das Weite“

„Rudolph“ macht lächelnd, dem Publikum zugewandt, eine Halbkreisbewegung mit dem linken Arm.

R.: „aber das gibt es nicht.“

„Gudrun Rosmair“ hebt den Rock ihres Kleides mit beiden Händen, läuft die Treppe der Podestbühne hinauf, hebt ihren linken Arm und springt schreiend hinunter. Die drei Männer schauen ihr nach.

R.: „Und jetzt springe ich!“

„Rudolph“ dreht sich zum Publikum zurück, hebt lächelnd die Arme und lässt sie wieder fallen. Er hält kurz inne, läuft dann mit kleinen Schritten nach vorne in die Mitte der Vorderbühne, den Rücken dem Publikum zugewandt. Er läuft mit kleinen Schritten schreiend die Podestbühne hinauf und springt in der Mitte hinunter. Dabei streckt er seine Beine und Arme in alle Richtungen.

„Döhler“ und „Knopp“ wollen ihn erst aufhalten, schauen ihm dann aber nur nach.



(Zu sehen sind Döhler, Knopp und Rudolph.
Ulrike Maria Stuart, 00:44:50'.)

D.: „Und jetzt spring ich auch!“

„Döhler“ läuft kurz darauf ebenfalls auf die Podestbühne. „Knopp“ will ihn erst aufhalten, lässt ihn dann aber springen. Er schreit wie die anderen vor ihm beim Sprung und hebt dabei seinen rechten Arm in die Höhe, in der linken hält er noch den Text.

K.: „Ja. Jaaaa!“

„Knopp“ schaut erst verdutzt zum Publikum zurück, dreht sich dann aber wieder um zur Podestbühne, läuft mit einem Schrei auf sie zu und springt mit einem hohen, schrägen Schrei und in der Luft rudernden Armen hinunter.

Eine kurze Pause.

Die Figuren erheben sich eine nach der anderen hinter der Podestbühne. Als Erste sind es wieder „Ulrike Wolff“ und „Gudrun Rosmair“.

U. W.: „Ich spring noch mal.“

„Ulrike Wolff“ läuft von rechts hinten auf die Vorderbühne. Auf dem Weg legt sie ihre Blockflöte beiseite. Sie blickt wie ein glückliches Kind Richtung Publikum und läuft dann erneut auf die Podestbühne zu und springt hinunter.

G. R.: „Ich auch.“

„Gudrun Rosmair“ läuft gleichzeitig von links auf die Vorderbühne, spricht ebenfalls zum Publikum und läuft und springt erneut drauflos.

Die Männer folgen ihnen wieder nach vorne, „Döhler“ von links, „Rudolph“ und „Knopp“ von rechts.

Nun springen alle mehrmals hintereinander, immer mit einem

R.: „Wir haben den Hals noch lang nicht voll.“

dazugehörenden Schrei, und laufen dann wieder nach vorne. Bevor sie springen, wenden sie sich ans Publikum und kommentieren ihren Sprung mit RAF-Parolen.

K.: „Das Umbringen ist für vieles eine Lösung.“

D.: „Diesmal heißt nicht Bürger gegen Bürger, sondern Bürger gegen nacktes Nichts.“

G. R.: „Und natürlich darf geschossen werden.“

R.: „So, jetzt spring ich aber richtig.“

D.: „Man kann nicht immer nur, man muss auch mal.“

K.: „Wer weiß schon, was passieren muss, bis endlich was passiert.“

Am Ende läuft als Erste „Ulrike Wolff“ an die Rampe und wartet dort, bis „Gudrun Rosmair“ sowie „Rudolph, „Knopp“ und „Döhler“ bei ihr sind. Alle nehmen sich bei den Händen, sie stehen mit dem Rücken zum Publikum.

„Gudrun Rosmair“ spricht über ihre Schulter zum Publikum.

G. R.: „Wir springen jetzt alle zusammen.“

Dann laufen alle gemeinsam, sich an den Händen haltend und schreiend auf die Podestbühne und springen hinunter. Auf der Podestbühne ist währenddessen ein lauter Knall zu hören und Glitzerkonfetti fallen auf die Figuren herab.

Dann verdunkelt sich die leere Bühne langsam.

Ende der Szene.

5 Die Analyse der Königinnenduettszene

Im folgenden Kapitel soll nun die eigentliche Analyse der Königinnenduettszene erfolgen. Die Analyse orientiert sich strukturell an der bereits in Kapitel 3 erwähnten Aussage Stemanns bezüglich der drei zentralen Konflikte, die er in seiner Inszenierung von UMS behandeln wollte.

Als Erstes soll der Konkurrenzkampf der Königinnen besprochen werden, der Konflikt zwischen den Assoziationsfiguren Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth. Im Zentrum der Analyse steht hier die Frage nach der Identität der Figuren, die mit dem nächsten zu analysierenden Konflikt eng verbunden ist, jenem „zwischen Sprache und Sprechendem“.¹⁰⁶ In diesem Analysepunkt wird der Fokus auf der Vermittlung des Textes liegen. Diese vollzieht sich darin auf unterschiedliche Arten und wirft Fragen bezüglich der Trennung der Stimmen von ihren Körpern und von der Sprache an sich auf. Vor allem soll hier aber das Blockflötenspiel als Kommunikationsform untersucht werden. Der dritte Analysepunkt ist der essenziellste der Szene, es handelt sich dabei um den Konflikt „zwischen Jetzt und Geschichte“.¹⁰⁷

5.1 Der Konkurrenzkampf der Assoziationsfiguren

Die Rivalitäten der Assoziationsfiguren Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth ziehen sich durch die gesamte Inszenierung. Obgleich diese Auseinandersetzung ihren Höhepunkt in der Königinnenduettszene findet, wie schon bei Schillers Streitszene in *Maria Stuart*, so ist es doch wichtig, zu bemerken, dass der Konkurrenzkampf bereits in zwei vorangehenden Szenen auf Schillers Streitszene Bezug nimmt. Somit müssen zunächst diese beiden Szenen kurz vorgestellt werden, um zu zeigen, wie sich die Identität der Frauen durch die Vermittlung und Weiterentwicklung ihrer Gegnerschaft verändert. Vor der Schilderung der zwei Szenen und ihrem Verhältnis zur Königinnenduettszene soll Schillers Streitszene besprochen werden, damit ersichtlich wird, was die UMS-Inszenierung aus dem Streitgespräch übernommen hat bzw. wie Attribute von Schillers Frauenfiguren in der Königinnenduettszene aufgegriffen werden.

¹⁰⁶ Stemann: „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview, S. 135f.

¹⁰⁷ Ebenda.

5.1.1 Friedrich Schillers „historische Fiktion“¹⁰⁸, Akt 3, Aufzug 4 in *Maria Stuart*

Erste Überlegungen, ein Stück über Maria Stuart zu schreiben, kamen Schiller bereits 1783, aber erst nach seiner erfolgreichen Fertigstellung von *Wallenstein* begann er 1799 das Stück zu entwickeln. Am 14. Juni 1800 kam es dann, bereits eine Woche nach Fertigstellung des Werkes, zu dessen Uraufführung und 1801 folgte die Publikation des Textes.¹⁰⁹ *Maria Stuart* ist als klassische Tragödie konzipiert und gilt als Paradebeispiel für die Struktur der Gattung.¹¹⁰ Schiller selbst sprach davon, sie der euripideischen Tragödie nachempfunden zu wollen, und so sollte die unvermeidliche Katastrophe der Handlung in der Exposition eingeführt werden.¹¹¹ Der Zeitraum der Handlung ist auf drei Tage begrenzt. In diesen drei Tagen schildert Schiller die verzweifelten Versuche der seit zwei Jahrzehnten im englischen Tower in Gefangenschaft lebenden schottischen Königin Maria Stuart, ihre Verurteilung zum Tode zu verhindern. Aufgrund eines neu eingeführten Gesetzes wird Maria Stuart durch ihren Thronanspruch nicht mehr vor einer Hinrichtung geschützt. Der Konspiration gegen die englische Königin Elisabeth I. angeklagt, sucht Maria das Gespräch mit derselben, da diese ihr Schicksal in der Hand hält. Dank des Charmes und der Überredungskunst Lord Leicesters, eines ehemaligen Freiers der Maria sowie erfolglosen und gekränkten gegenwärtigen Geliebten der Elisabeth, lässt sich Elisabeth auf ein geheimes Treffen mit Maria ein.

Das Treffen findet schließlich im dritten Akt im vierten Aufzug statt und ist eben die berühmte Streitszene zwischen den beiden Protagonistinnen, die in der Königinnenduettszene in UMS dekonstruiert wird. Bei Schiller ist diese Szene, laut Gert Sautermeister, der „Dreh- und Angelpunkt der symmetrischen Antithetik“¹¹² des Dramas. Dieses Gespräch hat aus historischer Sicht nie stattgefunden, ist aber auch keine Neuerfindung Schillers gewesen, denn vor Schillers *Maria Stuart* hat es,

¹⁰⁸ Jelinek: *Zu Ulrike Maria Stuart*, S. 17.

¹⁰⁹ Vgl. Guthke, K. S.: *Maria Stuart*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Körner 1998, S. 415–441, hier S. 417.

¹¹⁰ Vgl. Ebenda, S. 420.

¹¹¹ Vgl. Darsow, Götz-Lothar: *Friedrich Schiller*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2000 (Originalpublikation: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1999), S. 195.

¹¹² Sautermeister, Gert: *Maria Stuart*. In: Hinderer, Walter (Hg.): *Schillers Dramen. Interpretationen*. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 280–335, hier S. 284.

laut Karl Kipka, bereits über 40 Maria-Stuart-Adaptionen gegeben und in mehr als einem Stück findet sich eine Begegnung der beiden Königinnen, manchmal sogar zwei.¹¹³ Nichtsdestotrotz ist die Szene das Herzstück des Werkes und wurde nicht nur positiv gedeutet, sondern verstörte auch einige von Schillers Zeitgenossen. Das Irritierende an der Szene war, dass Schiller die beiden Königinnen hier in erster Linie nicht in ihrer höfischen Funktion und Stellung, also als Repräsentantinnen der Öffentlichkeit und der Macht, auftreten lässt, sondern als Privatpersonen, als Frauen, die um die Gunst eines Mannes, Leicester, streiten. Goethe soll sich deswegen zu der Aussage hinreißen haben lassen, die Protagonistinnen als Huren zu bezeichnen, und eine anonyme Kritik von 1800 beklagte, dass die Königinnen „wie Fischweiber zankten“.¹¹⁴ Ein Motiv, das Brecht in dem Text „Übungsstücke für Schauspieler“ in der Szene „Der Streit der Fischweiber“¹¹⁵ aufgreift, in dem er Schillers Streitszene auf einem Fischmarkt ansiedelt. Die klassische Tragödie bricht in ihrer Schlüsselszene somit auf radikalste Weise mit den Konventionen der Gattung. Die Szene ist der Beweis dafür, dass Schiller selbst das „Schöne oder Hohe von Idealen“¹¹⁶, welches Jelinek in UMS vernichtet sehen will, auf eine harte Probe stellt. Es zeigt sich darin, wie Darsow bemerkt, dass Vorwürfe gegen Schillers Werke, laut denen er „reinen Idealismus“ produzierte, die „destruktiven Aspekte“ in seinen Texten, in welchen sich bereits eine Kritik des Idealismus erkennen lässt, ausklammern.¹¹⁷

In dieser Szene entdeckt sich das wahre Wesen der beiden Protagonistinnen, die Masken ihrer Repräsentationen fallen und ihre Privatinteressen, ihre Menschlichkeit werden im Streit enthüllt. „Schiller entfaltet [hier]“, laut Martina und Hans-Peter

¹¹³ Vgl. Kipka, Karl: „Maria Stuart“ im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts, S. 403.

¹¹⁴ Köhnke, Klaus: Schillers „Maria Stuart“ – philosophische Theorie und dramatische Praxis. In: Knobloch, Hans-Jörg / Helmut Koopmann (Hg.): Schiller heute. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1996, S. 99–114, hier S. 103.

¹¹⁵ Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke in acht Bänden. Stücke 3. Elisabeth Hauptmann (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967, S. 3007–3013.

¹¹⁶ Ulrike Maria Stuart, 00:43:50'.

¹¹⁷ Darsow, Götz-Lothar: Friedrich Schiller, S. 138.

Herrmann, „eine komplexe Dialektik von Menschlichem und Politischem und damit das Zentralthema seines Werkes“.¹¹⁸

Dass es sich bei Schillers *Maria Stuart* um kein Stück über faktisch exakte, historische Staatsaktionen im England des 16. Jahrhunderts handelt, sondern um ein Stück über zeitgenössische politische und soziologische Entwicklungen im Europa des 18. Jahrhunderts, wird in der Streitszene deutlich.

„Erst die Bürgerliche Gesellschaft kennt den Gegensatz zwischen öffentlicher und privater Sphäre (Habermas). In seinem Spannungsfeld bewegen sich die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, die an der ideologischen Durchsetzung dieser Gesellschaft arbeiten, indem sie ihre Probleme formulieren. Die Identitätsproblematik des bürgerlichen Individuums mit seiner Gespaltenheit in private und öffentliche Existenz wird von Schiller an den Hof der Elisabeth von England transponiert.“¹¹⁹

Um die Protagonistinnen in ihrer Menschlichkeit und einander ebenbürtig darstellen zu können, siedelt Schiller die Streitszene in einem offenen Raum im Park an anstatt im Kerker oder am Hof. Er verhindert durch seine Ortswahl eine Machtpositionsdominanz Elisabeths und ermöglicht dadurch ein Gespräch in einem privaten Raum zwischen gleichgestellten Charakteren.

Es zeigt sich, wie Sautermeister bemerkt, dass Schiller sich in seiner „Darstellung der weiblichen Antipoden hütet [...] vor der gängigen Schwarzmalerei“¹²⁰, die manche Historiker und Autoren und sogar einige *Maria Stuart*-Interpreten und -Forscher verleitete, die beiden Frauen in die rein Gute und die rein Böse zu unterteilen. Schiller gelingt es aber gerade dank des Königinnenstreites, seine Protagonistinnen als komplexe „gemischte Charaktere“¹²¹ darzustellen. Dass es einigen Zuschauern und Interpreten schwerfallen wird, Elisabeth die gleiche Sympathie entgegenzubringen wie Maria, wollte Schiller umgehen, indem er Iffland für die Aufführungen vorschlug, die Hauptdarstellerinnen nach jeder Vorstellung die Rollen wechseln zu lassen.¹²² Hier ist anzumerken, dass in der Königinnenduettszene der UMS-Inszenierung die Sympathien und die Aufmerksamkeit ebenfalls eher der Ulrike/Maria-Figur zukommen. Dabei verliert Schillers Maria in der Streitszene ihre

¹¹⁸ Herrmann, Hans Peter / Martina Herrmann: *Friedrich Schiller: Maria Stuart*. Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg Verlag 1989 (Roloff, Hans-Gert (Hg.): Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas), S. 63.

¹¹⁹ Ebenda, S. 117.

¹²⁰ Sautermeister: *Maria Stuart*, S. 283.

¹²¹ Sautermeister: *Maria Stuart*, S. 283.

¹²² Vgl. Guthke: *Maria Stuart*, S. 421.

Anmut und verwandelt sich im Laufe der Szene in eine wutentbrannte Furie, die beinahe handgreiflich geworden wäre, hätten die umherstehenden Männer dies nicht verhindert. Maria startet in die Szene als würdevolle, kontrollierte Repräsentantin der Öffentlichkeit, die am Ende zur rachsüchtigen Privatperson wird, deren größte Genugtuung die Bloßstellung der Rivalin vor ihrem ehemaligem Geliebten Lord Leicester ist. Elisabeth verfolgt das gleiche Ziel wie Maria, sie will die Gegnerin um jeden Preis vor Leicester demütigen. Im Unterschied zu Maria ist das bereits zu Beginn der Szene ihr Anliegen, sie versucht während des gesamten Gesprächs, die Rivalin zu schmähen. Die beiden Königinnen hängen ihren eigenen Wert und damit auch ihre eigene Identität an dem der anderen auf. Diese unabwendbare Verbindung von Schillers Frauenfiguren greift die UMS-Inszenierung in der Darstellung der Assoziationsfiguren Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth auf.

5.1.2 Das Abhängigkeitsverhältnis der weiblichen Assoziationsfiguren

In der UMS-Inszenierung wird der Konkurrenzkampf der beiden Frauenfiguren Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth gleich in deren erstem gemeinsamen Auftritt behandelt. Die Schauspielerin Wolff beginnt als Ulrike in die von der Schauspielerin Rosmair als Gudrun geführte Kamera zu sprechen. Wolff eröffnet mit den Worten aus Schillers Streitdialog, die sie im Laufe der Inszenierung wiederholt: „Ich bin die Schwache, sie die Mächtigen.“¹²³ Wenn dann Rosmair als Gudrun vor die Kamera tritt, während Wolff die Kamera übernimmt und der Ulrike-Figur mit den Worten: „Rausgehalten. Du hast dich immer rausgehalten Ulrike“¹²⁴ antwortet, sind die Parallelen zu den Schillerschen Königinnen klar gezogen. Ulrike ist in dieser Inszenierung das Opfer, „die Schwache“, eine Märtyrerin, die von ihresgleichen verstoßen wird, wie beim Großteil der Interpretationen Schillers Maria-Stuart-Figur. Gudrun wird wie Elisabeth als die aggressivere, rücksichtslosere dargestellt, die sich in ihrem Hass auf Ulrike von ihrer Liebe zu Andreas Baader leiten lässt.

Als Nächstes folgt in der zweiten Szene eine Art Federballspiel der beiden Schauspielerinnen, welches von den Prinzen unterbrochen wird. Sie schlichten den ersten Schlagabtausch, das erste Duell der beiden Frauen. Diese werden von den Prinzen dazu genötigt, nebeneinander zu stehen und in die Kamera zu sprechen, die

¹²³ *Ulrike Maria Stuart*, 00:12:45'.

¹²⁴ *Ulrike Maria Stuart*, 00:13:45'.

diesmal von Döhler geführt wird, während hinter den Frauen die Schauspieler Rudolph und Knopp stehen. Rudolph und Knopp tragen ihre Ulrike-Meinhof-Perücken, sie agieren dabei so, als wollten sie sich ebenfalls als Ulrike-Figur positionieren, Teil der Szene sein. Es gelingt ihnen aber nicht wirklich, sie bleiben unnütz im Hintergrund verhaftet. Wolff hingegen hält den Tennisschläger vor ihr Gesicht, sodass es so aussieht, als wäre das Gitter des Schlägers ihre Gefängniszelle, während Rosmair neben ihr im hüftbreiten Stand steht und ihren Tennisschläger wie eine Waffe hält. Rosmairs Körperhaltung strahlt eine Überlegenheit, Dominanz aus, während Wolffs Körperhaltung minimalistisch ist, sie wirkt eingeeignet, unterwürfig.

Ulrike Wolff (in die Kamera. Das Gefilmte wird auf die Leinwand der Podestbühne projiziert): „So will ich mich noch diesem unterwerfen, Schwester auch wenn es mir recht schwerfällt. Stolz fahr hin ich hab ohne dies kein Auto mehr, kein Haus, keine Kinder, keine Wohnung, also kannst von mir aus auch du fahren, lieber Stolz!“

Gudrun Rosmair (in die Kamera.): „Wer war es denn der eine Tiefgebeugte uns hat angekündigt, eine immer noch zu Stolze finden wir, vom Unglück keineswegs geschmeidig oder untertänig. Du bleibst an deinem Platz den du dir selber ausgesucht Ulrike, und das ist endgültig.“¹²⁵

Ulrike Wolffs und Gudrun Rosmairs Reden bilden den ersten Austausch der beiden Konkurrentinnen in der später folgenden Königinnenduettszene.¹²⁶ Der verfremdete Schillerstreitdialog findet somit gewissermaßen schon etwas früher in der Inszenierung statt. Dass er als solcher nur schwer zu erkennen ist, liegt an der Abwesenheit bildlicher Verweise auf Schillers Königinnenfiguren. In der eigentlichen Streitszene hingegen, dem Königinnenduet, finden sich weitaus reichere sprachliche Referenzen auf RAF-Aktivitäten als in der oben beschriebenen Szene. Die bildlichen Verweise und kinesischen Zeichen auf Schillers Streitgespräch in *Maria Stuart* dominieren hingegen die Königinnenduettszene. Wobei die kinesischen Zeichen in der oben beschriebenen Szene, was die Körperhaltung der beiden Frauen betrifft, jenen der Schillerschen Charaktere nahe sind, Rosmair als die „Mächtige“ auftretend, Wolff als die „Schwache“ und hinter einem Gitter Gefangene. Zudem versuchen die Prinzen schon in dieser Szene, wie in Schillers Streitszene, einen Kampf zwischen den Frauen zu unterbinden.

Das Verhältnis der Prinzen zu den vier historischen Frauenfiguren, den Untoten, in den zwei oben beschriebenen Konkurrenzkampfszenen und der

¹²⁵ *Ulrike Maria Stuart*, 00:25:30'.

¹²⁶ Siehe Szenenprotokoll.

Königinnenduettszene zeigt auf, dass die weiblichen Assoziationsfiguren durch die Gegenwart manipuliert werden.

Die Königinnenduettszene ist eines von mehreren Beispielen, wie Stemann die Existenzgebundenheit der Figuren an den Sprechakt nutzt, um die Prinzen im Tower zu bedeutenden Figuren aufzuwerten.¹²⁷ Stemann lässt die Prinzen im Tower die Texte der vier Protagonistinnen sprechen. Die Stimmen von Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Maria Stuart und Elisabeth I. werden von den Prinzen im Tower kanalisiert, um ihre Existenz zu sichern. Eine eigene Stimme entwickeln die Prinzen, die als Repräsentanten der Nach-68er-Generation zu deuten sind, nicht.

„Sie bleiben dem Sprechen der ‚Mutter‘ durch Imitation und Plagiat verhaftet, greifen in delirierendem Suchen nach jedem sich anbietenden Diskursmuster [...]“¹²⁸

Obgleich die Prinzen im Tower durch die Aneignung fremder Texte zu Erzählern der Handlung¹²⁹ mutieren und dadurch als Figuren scheinbar aufgewertet werden, zeigt ihr Nachplappern von längst vergangenem ideologischem Gedankengut den Mangel dieser Figuren auf. Es fehlt ihnen eine eigenständige Identität.

Aber nicht nur die Identität der Prinzen scheint instabil und von den geschichtlichen Protagonistinnen abhängig zu sein, auch die vier Frauenfiguren sind auf die Prinzen, die Vertreter der Gegenwart, angewiesen. Die Identität der Prinzen und der vier Frauenfiguren kann nur diskursiv entstehen und aufrechterhalten bleiben. Diese Form der Darstellung der Identitätsbildung der Figuren findet sich nicht nur in UMS, sondern bestimmt alle Figuren Jelineks. Eine Beschreibung dieses Prozesses, die Aline Vennemann im Hinblick auf Jelineks Theatertext *Ein Sportstück* und dessen Einar-Schleef-Inszenierung vornimmt, trifft auch auf Stemanns Figurenzeichnung in den Konkurrenzkampfszenen der UMS-Inszenierung zu.

„Die Autorin und der Regisseur zeigen, dass Identität *diskursiv* entsteht. Sie ist ein Amalgam aus (Vor-)Bildern, Vor- und Darstellungen, (Vor-)Urteilen und Diskursen. Indem die Figuren selbstreflexiv über sich und die *anderen* sprechen, verleihen sie sich eine dramatische Identität, die auf der Performativität der Sprache beruht.“¹³⁰

¹²⁷ Vgl. Stemann: „*Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt*“. *Ein Interview*, S.136.

¹²⁸ Gutjahr: *Königinnenstreit*, S. 24.

¹²⁹ In den Jelinek-Texten ist die Handlung der Sprechakt der Figuren.

¹³⁰ Vennemann, Aline: „*Hallo, wer spricht?*“ *Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks Ein Sportstück: Text und Aufführung*. Masterarbeit, Univ. Rennes 2007, S. 64.

Die Diskursivität von Identität im Fall der vier historisch aufgeladenen Frauenfiguren zeigt Stemmann in der Veränderung des Blickwinkels und der wechselnden Verantwortung der Szenengestaltung in den drei Szenen, die Schillers Streitgespräch verarbeiten. In der ersten Zusammenkunft von Ulrike Wolff und Gudrun Rosmair agieren die beiden Schauspielerinnen noch eigenständig, ohne Anweisungen der Prinzen. Die Prinzen schauen ihnen von der Bühnenrampe aus als unbeteiligte Zuschauer zu. Die Szene selbst wird als fiktiver Trailer eines Bernd-Eichinger-Films mit dem Titel „Die letzten Tage in Stammheim. Untergang 2“¹³¹ eingeleitet. Die Konstruiertheit der Szene wird somit wieder ausgestellt, die Handlungen der beiden Protagonistinnen als Unterhaltung inszeniert. Der Blickwinkel auf die Figuren wird außerdem durch die Kamera und deren projizierten Film auf der Leinwand bestimmt. Es gibt also ein Vermittlungsmedium, die Kamera, die das Bühnengeschehen live vergrößert wiedergibt und den Blickwinkel auf das Geschehen bestimmt und sondert. In dieser Szene filmen die beiden Frauen einander gegenseitig, während sie ihre Reden halten. Die jeweils andere bestimmt, wie die gerade Sprechende vom Publikum wahrgenommen werden soll. Am Ende der Szene ist zum Beispiel nur noch Rosmairs Mund auf der Leinwand zu sehen. Die Identität der beiden Frauen ist in dieser Szene noch allein von der jeweils anderen abhängig. Die Prinzen dienen zwar als Publikum, als Zeugen für ihre Existenz, verändern und gestalten die Form der Darstellung des Konkurrenzkampfes der beiden Frauen aber noch nicht. Erst in der Federballspielszene, in der erneut mit der Kamera gearbeitet wird, greifen die Prinzen aktiv ins Geschehen ein. Sie stoppen nicht nur das Federballspiel, also den direkten Austausch der beiden Königinnen miteinander, sondern sie dirigieren die beiden Frauen vor die Kamera. Die Prinzen übernehmen gleichsam die Regie, sie bestimmen, wie der Konkurrenzkampf vermittelt werden soll. Die beiden Frauen reden nicht mehr miteinander, sondern halten Reden für die Kamera, für das Publikum. Am Ende der Szene wird deren Konstruiertheit und die Vereinnahmung der vier historischen Frauengestalten dann von der Schauspielerin Rosmair angesprochen:

¹³¹Ulrike Maria Stuart, 00:12:20'.

„Ich möchte mal wissen bin ich jetzt im Kino? Nein im Kino bin ich sicher nicht, da muss ich dich nur anschauen und weiß schon im Kino bin ich nicht, oder bin ich? Was bin ich? Bin in einem Film ich oder eine Suppenschildkröte oder was bin ich, bin ich, bin ich?“¹³²

Sie begreift als Untote nicht mehr, wer oder was sie ist, geschweige denn, wo sie ist. Die Prinzen, also die Repräsentanten der Gegenwart, die Autorin, der Regisseur und die Zuschauer bestimmen ihre Identität.

Besonders deutlich wird die scheinbare Vereinnahmung der Untoten im Königinnenduet. Dieses besteht im Prinzip aus zwei Teilen, der erste ist das verfremdete Streitgespräch aus *Maria Stuart*, der zweite stellt die Getriebenheit der Figuren dar und thematisiert die unaufhörliche Erneuerung und den Verlust ihrer Identität. So ist der Konkurrenzkampf im ersten Teil der Königinnenduettszene wesentlich stärker von den Prinzen inszeniert, als es die Federballspielszene ist. Die beiden Königinnen dürfen in dieser Szene nicht einmal mehr ihre Texte sprechen. Die Prinzen übernehmen das Sprechen für die Untoten, den Frauen bleibt nur noch das Vermitteln des Gesagten durch ihr Blockflötenspiel. Erst nachdem sich die Schauspielerin Rosmair als Gudrun/Elisabeth den Vorgaben der Prinzen widersetzt und der zweite Teil der Königinnenduettszene durch diesen Befreiungsakt eingeleitet wird, erlangen sie und die Schauspielerin Wolff als Ulrike/Maria ihr Recht zu sprechen wieder zurück. Die Statik des ersten Teiles wird durch die Loslösung der beiden Frauen von der von den Prinzen vorgegebenen Regie durchbrochen. Die Frauen beginnen sich in ein schrilles Flötenspielduell zu verstricken, bevor die Prinzen wieder in die Szenen eingreifen und die Kontrolle übernehmen. Hier wird wieder auf den Handlungsverlauf von Schillers Streitszene verwiesen, wo ebenfalls die Männer den Streit beenden. Im Gegensatz zu Schillers Streitszene, in der die Frauen bis zum Eingreifen der Männer erstmals die alleinigen Akteure der Szene sind, müssen sie sich in der Königinnenduettszene als Kunstgestalten inszenieren lassen. Die drei Konkurrenzszenen und vor allem die Königinnenduettszene sollen zeigen, wie der Wandel des jeweiligen Kontextes der Szenen die Identität der Assoziationsfiguren verändert.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die Ablöse der Sprache von ihren Figuren Fragen über die Machtverhältnisse zwischen diesen aufwirft.

¹³² Ebenda, 00:26:05'.

5.2 Der Konflikt „zwischen Sprache und Sprechendem“¹³³

Zur Erinnerung: Im Interview mit Ortrud Gutjahr verweist Nicolas Stemann auf drei wesentliche Konflikte, die er in UMS verhandelt sieht. Einer dieser Konflikte ist

„der der Figuren mit sich selbst. (...) Die Sprache konstituiert die Figur. Dahinter steht ein großer dramatischer Konflikt zwischen Sprache und Sprechendem. Mehr als in vielen anderen Jelinek-Stücken ist genau dieser Konflikt hier Thema.“¹³⁴

Die wohl wichtigste Szene in Stemanns Inszenierung von UMS, in der dieser Konflikt in seiner ganzen Komplexität zum Ausdruck gebracht wird, ist die in dieser Arbeit analysierte Szene des von Jelinek übermalten Streitgesprächs zwischen Maria Stuart und Elisabeth I. aus Schillers *Maria Stuart*. Bei Schiller ist es eine Schlüsselszene, in der durch den Dialog der beiden Königinnen die Unterschiedlichkeiten zwischen ihnen beleuchtet werden, um dem Publikum zu verdeutlichen, wofür diese Figuren stehen, welche Ideale sie vertreten.

Bei Schiller sagt Maria Stuart noch:

„Jetzt ist kein fremder Mund mehr zwischen uns, [...] Wir stehn einander selbst nun gegenüber. Jetzt, Schwester, redet!“¹³⁵

In Stemanns Inszenierung jedoch sprechen nicht die beiden Königinnen die verfremdeten sowie direkten Zitate aus Schillers Streitgespräch, sondern die Prinzen im Tower. Die beiden Königinnen werden also, so könnte man argumentieren, in der Inszenierung ihrer Sprache beraubt. Sie dürfen sich allerdings musikalisch, mithilfe von Blockflöten, zu Wort melden.

Wie lässt sich dieser Regieeinfall im Hinblick auf den Konflikt „zwischen Sprache und Sprechendem“¹³⁶ deuten?

Gutjahr beispielsweise sieht im Flötenspiel der Königinnen, das teils in „schrille Misstöne“ umkippt, den „Nachhall einer Sprache, durch die sich ein moralisches Gesetz offenbaren sollte (...)“.¹³⁷ Gutjahr argumentiert weiter, dass der Grund für den Verlust der Sprache oder vielmehr die Übersetzung von Schillers Rhetorik in

¹³³ Stemann: „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview, S. 135f.

¹³⁴ Ebenda, S. 136.

¹³⁵ Schiller, Friedrich: *Maria Stuart*, S. 130.

¹³⁶ Stemann: „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview, S. 135f.

¹³⁷ Gutjahr: *Königinnenstreit*, S. 33.

Musik darin liegt, dass „ihre Aussage nicht mehr generierbar ist“.¹³⁸ Dieser Deutungsversuch des Flötenspiels ist durchaus plausibel, bedenkt man das Umkippen der klaren Themen des Flötenspiels in „schrille Misstöne“. Allerdings lässt diese Deutung außer Acht, dass Teile aus Schillers Streitgespräch durch die Prinzen im Tower sehr wohl gesprochen werden. Hier lässt sich argumentieren, dass durch das sprachliche Verstummen der Königinnen ihre Vereinnahmung durch die Prinzen gezeigt werden soll. Denn laut Stemmann sind die Prinzen im Tower Vertreter der Gegenwart, die in der Inszenierung die Vergangenheit ständig befragen.¹³⁹ Die historischen Frauenfiguren werden also dazu gezwungen, nach der Pfeife der Gegenwart zu tanzen. Die Geschichte hat sie vereinnahmt, sie für ihre Zwecke manchmal sogar instrumentalisiert.

Und das größte Beispiel einer Instrumentalisierung von historischen Figuren bietet uns Schillers Streitgespräch selbst. Das ja, wie bereits erwähnt, in der Realität nie stattgefunden hat. Schillers Interpretation der historischen Frauenfiguren prägt das Bild, das wir von diesen Frauen haben, beeinflusst unser Geschichtsverständnis vor allem durch die geschlossene Form des klassischen Dramas. Jelineks Einschreiben in Schillers Texte sprengt diese geschlossene Form, die die Klassikerrezeption in *Maria Stuart* sieht. Ulrike Haß meint, Jelinek mache in UMS „auf die Form der auf sich selbst gestellten und auf sich selbst angewiesenen Rede in den Dramen der Klassik als Archetypus aufmerksam“.¹⁴⁰ Sie geht davon aus, dass es gerade die „Ablösung der Sprache von den Figuren und die relative Autonomie des Sprachkörpers“ von Schillers Streitszene waren, die Jelinek daran interessierten.¹⁴¹

Der Text von Ulrike Haß zu UMS preist die Autorin und ihr gelungenes Unterfangen, sich in Schillers Sprache einzuschreiben, kritisiert aber gleichzeitig stark Nicolas Stemmanns Umsetzung von Jelineks Text. Für Haß ermöglicht es Jelineks Verarbeitung von Schillers Frauenfiguren aus *Maria Stuart*, die „Ideologie zu verbrauchen“, die ein abendländisches Publikum mit diesen Figuren und Schillers

¹³⁸ Ebenda.

¹³⁹ Vgl. Stemmann: „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview, S. 136.

¹⁴⁰ Haß, Ulrike: *Morphing Schiller. Die Szene nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks „Ulrike Maria Stuart“*. In: Schöblier, Franziska / Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 331–342, hier S. 338.

¹⁴¹ Haß: *Morphing Schiller*, S.338.

Sprache verbindet.¹⁴² Stemanns Inszenierung jedoch, so meint Haß, ver helfe der Ideologie der Figuren zum „Nachleben“, weil sie deren „Geschlossenheit“ nicht befragt, noch versucht, wie es hingegen der Text tut, diese Geschlossenheit zu sprengen.¹⁴³ Obgleich der Essay von Haß einer der präzisesten, detailliertesten, argumentativ überzeugendsten in der bisherigen Forschung zu UMS ist, soll hier der oben beschriebenen Kritik an Stemanns Inszenierung widersprochen werden, spielt doch die transformierte Streitszene zwischen den Königinnen in Stemanns Inszenierung sehr wohl mit der geschlossenen Form dieser Szene und ihren Figuren. Durch die Entscheidung, den Text von den Prinzen wie in einer Radiokonzertaufnahme vorsprechen zu lassen, wird die Künstlichkeit, Konstruiertheit veranschaulicht und zu Beginn eine geschlossene Form der Szene sowie der Figuren vorgeführt. Doch ist es nicht gerade das Abweichen der Königinnen von ihren vorgegebenen Flöthemen zu schrillen Tönen, das die Geschlossenheit der Szene und der Figuren infrage stellt? Wird durch dieses neue Bild, welches uns die Inszenierung bietet, nicht unser altes Bild der würdevollen Königinnen beeinträchtigt? Diese Arbeit sieht im Regieeinfall der Flöte spielenden Königinnen nicht den Versuch eines billigen Gags oder unmotivierten Klamauks, sondern eine effektive Möglichkeit, dem Schiller'schen Pathos zu entkommen, um dadurch, wie es Jelineks Text tut, auf die Macht der Ideologie aufmerksam zu machen und sie mit neuen Bildern zu konfrontieren. Dabei wird die Ideologie bekämpft, ohne dass ihre Macht verleugnet wird. Denn die Ideologie lässt sich nicht vollkommen bezwingen, weil sie in unserem kulturellen Gedächtnis verankert ist. Sie lässt sich aber vorführen, verfremden, erweitern und transformieren.

Stemann hinterfragt diese „Produkte von Ideologie“, die diese Figuren laut Jelinek sind, indem er sich, wie oben bereits erwähnt, mit dem „Konflikt zwischen Sprache und Sprechendem“ auseinandersetzt.

Wer spricht hier eigentlich? Diese Frage ist eine viel gestellte in der Jelinek-Forschung und in der Aufführungspraxis aller Jelinek-Texte. Ein Exkurs zu Jacques Lacans psychoanalytischen Ansichten zum Verhältnis von Sprache und Sprechendem soll dieser Frage nachgehen, um eine neue Interpretationsebene für die Streitsszene zu ermöglichen.

¹⁴² Vgl. Haß: *Morphing Schiller*, S. 341.

¹⁴³ Vgl. Ebenda.

5.2.1 Exkurs zu Mladen Dolar und Jacques Lacan

Ein langes, kompliziertes Zitat Mladen Dolars zu Jacques Lacans Verständnis von der Bedeutung der Stimme und ihrer Funktion für das Ich und seine Umwelt bildet den Ausgangspunkt dieses Exkurses.

„In *Seminar I* prägt Lacan eine weitere seiner bemerkenswerten Losungen: ‚Das Über-Ich ist gleichzeitig das Gesetz und seine Zerstörung.‘ (Lacan 1990, S. 134) In dieser Unterseite des Gesetzes können wir einen Widerhall des Vaters der Urhorde erkennen, des Schattens, der dem Gesetz immer folgt, es heimsucht. Wenn das Gesetz im Freudschen Szenario durch den Mord am Vater der Urhorde eingesetzt wurde, wenn es das Gesetz des toten Vaters, d.h. seines Namens war, dann besteht die Schwierigkeit darin, daß der Vater nie ganz tot war – er hat als Stimme überlebt (dies war die Funktion des Schofars).“ [Fußnote: „Mit dem Schofar wird der stimmliche Überrest des Urhordenvaters in ein rituelles und öffentliches Siegel des Gesetzes verwandelt, dessen Unterseite damit anerkannt, gestützt und für das ‚Allgemeinwohl‘ in Dienst genommen.“]¹⁴⁴

Mit diesem Zitats stellen sich nicht nur eine Vielzahl an neuen Fragen für die Interpretation der Streitsszene und der Bedeutung des Flötenspiels, sondern ergibt sich auch ein Mittel einer neuen Argumentation für Gutjahrs Interpretation des Flötenspiels der Königinnen.

Um das etwas komplizierte Zitat besser zu verstehen, ist zu vermerken, dass Lacan die Sprache als dem Vater zugehörig sieht. Der Vater ist in der Bildung des Ichs derjenige, der durch die Sprache und die Schrift Ordnung und Gesetz vertritt.

Zur Erinnerung: Knopp und Döhler kündigen das Königinnenduett wie eine Konzertaufnahme an und sprechen den verfremdeten Schiller-Text, der dann von den Königinnen geflötet wird. Während Wolff und Rosmair musizieren, wird der Text in schriftlicher Form, aber immer mit etwas mehr Text, als die beiden Männer davor angesagt haben, auf die Rückwand projiziert. Und später tritt Rudolph auf und erklärt uns in Worten, die er als die der Autorin ankündigt, dass „die Figuren ja nicht sie selbst sind, sondern nur Produkte von Ideologie“ seien.¹⁴⁵

Die Königinnen, die als „Produkte von Ideologie“ ausgestellt werden, sind also der „Widerhall des Vaters der Urhorde“¹⁴⁶. Der auf die Rückwand projizierte Text ist dabei die offizielle Sprache, die Sprache des Vaters, die für Ordnung und Gesetz steht.

¹⁴⁴ Dolar, Mladen: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*. Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina Engels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007, S. 138f.

¹⁴⁵ Ulrike Maria Stuart, 00:43:00'.

¹⁴⁶ Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, S.138f.

Aus dieser Sicht betrachtet ist das Flötenspiel vielleicht wirklich, wie Gutjahr es schreibt, ein Nachhall einer Zeit, die wir eben nicht mehr verstehen. Über die wir immer unsere heutige Sicht auf die Dinge stülpen und die aber trotzdem in uns verankert ist, uns nicht verlässt. So wie die beiden Königinnen, die als Untote von den Prinzen im Tower gefügig gemacht und in Kunst verwandelt werden, indem sie in eine uns heute adäquat erscheinende Form gepresst werden; im Fall der Szene ist dies die Radiosendung bzw. das Konzert. Es handelt sich hier also um den Versuch, wie bereits oben im Fußnotenteil des Dolar-Zitats steht, die „stimmliche[n] Überrest[e] des Urhordenvaters in ein rituelles und öffentliches Siegel des Gesetzes [zu] [verwandeln]“. ¹⁴⁷ Wobei die Frauen am Ende der Szene, wie bereits gesagt, versuchen, gegen diese Vereinahmung zu revoltieren.

Angeichts der Feststellung, dass es sich bei dem Flötenspiel der Königinnen um einen Überrest des Urhordenvaters handelt, stellt sich die Frage, ob das Flötenspiel überhaupt, wie zu Beginn des Kapitels vermutet, ein Ausdruck der Unterdrückung der Königinnen durch die Prinzen, also durch die Gegenwart, ist. Ist das Flötenspiel weniger oder mehr wert als die Stimme, das Wort? Und wieso lässt Stemann die Königinnen Blockflöten und keine anderen Instrumente spielen? Um diesen Fragen nachzugehen, muss auch die Geschichte der Blockflöte und ihre Bedeutung besprochen werden.

5.2.2 Warum Blockflöten?

Diese Frage gewinnt an Bedeutung, wenn man weiß, dass der Dramaturg der UMS-Inszenierung – Benjamin von Blomberg – Musikwissenschaften studiert hat. Es ist also auszuschließen, dass es sich bei der Wahl des Instrumentes um reine Willkür handelt. Infolgedessen wird dieses Kapitel auf die Geschichte und die symbolische wie soziokulturelle Bedeutung der Blockflöte eingehen.

Flöten, genauer eine Art der Kernspaltflöte, wurden schon in der Steinzeit aus Tier- und Menschenknochen angefertigt. ¹⁴⁸ Die Flötenfamilie, zu der die Blockflöte gehört, zählt also zu einer der ältesten Instrumentenarten. Die Blockflöte erlebte vor

¹⁴⁷ Dolar: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme*, S. 138f.

¹⁴⁸ Vgl. Darmstädter, Beatrix: *Die Blockflöte in nicht-musikalischen Quellen der Renaissance*. In: *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums*. Seipel, Wilfried (Hg): Kunsthistorisches Museum Wien: Skira editore Milano 2006, S. 25.

allem in der Renaissance und der Barockzeit einen musikalischen Aufschwung.¹⁴⁹ Sie geriet danach allerdings zunehmend in Vergessenheit und wurde erst wieder im 20. Jahrhundert mit der sogenannten „alten Musik“ durch eine veränderte Sicht auf historische Musikinstrumente wiederentdeckt. Bemerkenswert ist im Zusammenhang mit der Streitszene der beiden Königinnen, dass die Blockflöte im 15. und 16. Jahrhundert in allen gesellschaftlichen Schichten vertreten war.¹⁵⁰ Sie war nicht, wie wir heute oft vermuten, ein reines Instrument der Volksmusik, sondern auch ein Instrument des Adels und des Hofes für sogenannte „höhere Musik“. Einige Könige spielten sogar selbst Blockflöte, wie zum Beispiel Heinrich VIII., der Vater von Elisabeth I.¹⁵¹

Wie komplex sich die symbolische Bedeutung der Blockflöte bzw. generell der Spaltflöten in unterschiedlichen Kulturen darstellt, zeigt uns Beatrix Darmstädter, wenn sie meint, dass „aufgrund der äußeren Form des Instruments der Bedeutungskomplex des Fruchtbarkeits- und Liebeszaubers, aber auch der Vorstellungskreis der Wiedergeburt“ am stärksten verbreitet sind.¹⁵² Diese Symbolik findet man sowohl in griechischen und römischen als auch in südamerikanischen Kulturen. Weil die Flöte als Symbol der Wiedergeburt galt, wurde sie in diesen Kulturen unter anderem bei Begräbnissen eingesetzt. Das Flötenspiel war wie eine Nachahmung der menschlichen Stimme. Es wurde bei Begräbnissen auch als Substitut der Stimme der Toten gelesen.¹⁵³

Das Flötenspiel der untoten Königinnen kann also als Nachhall ihrer Stimmen gelesen werden, als Erinnerung an die Verstorbenen, als eine Art letzte Ehre. Sicherlich lässt der strenge Ablauf, den die Prinzen zu Beginn der Königinnenduettszene vorgeben, solche Assoziationen zu. Die Szene wirkt schließlich anfänglich beinahe wie eine Zeremonie. Erst Gudrun Rosmairs Ungehorsam, ihr Bruch mit der Dramaturgie der Zeremonie öffnet die Szene. Hier

¹⁴⁹ Vgl. Alker, Hugo: *Die Blockflöte. Wiener Abhandlungen zur Musikwissenschaft und Instrumentenkunde* Band 1. Wien: Verlag H. Geyer 1962, S. 59.

¹⁵⁰ Vgl. Peter, Hildemarie: *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau 1953, S. 37.

¹⁵¹ Vgl. Welch, Christopher: *Lectures on the Recorder in Relation to Literature*. London: Oxford University Press 1961, S. 26.

¹⁵² Darmstädter: *Die Blockflöte in nicht-musikalischen Quellen der Renaissance*, S. 27.

¹⁵³ Vgl. Ebenda.

zeigt sich, wie die in der Szene etablierte und ausgestellte Ideologie angegriffen wird, um im weiteren Verlauf der Szene verbraucht, wieder aufgeladen und transformiert zu erscheinen. Dem Wunsch der Autorin, wonach das „Ideale“ zunehmend entschwinden soll, ohne eine Alternative anzubieten, wird stattgegeben.¹⁵⁴ Der Bruch mit der Form, den Gudrun vornimmt, lässt sich auch als ein Austreten aus ihrer vorgegebenen Rolle lesen, als Überschreitung ihres natürlichen Machtanspruchs. Am Ende der Szene zeigt sich dieser Versuch der Rebellion dann als fruchtlos. Gudrun und Ulrike wechseln nur von einem Machtsystem ins nächste, von der Bürgerlichkeit zum Terrorismus. Beides sind Systeme, die ihre eigenen Gesetze haben, denen die Figuren folgen müssen. Als „Produkte der Ideologie“ ist der Versuch der beiden Frauen, sich der Ideologie und ihrer inhärenten Macht zu entledigen, zum Scheitern verurteilt. Vielleicht hat sich Stemmann für dieses Königinnenduo an einer Passage aus seiner vorhergehenden Jelinek-Produktion *Babel* orientiert. Dort spricht die Peter-Figur einen philosophischen Gedanken, der sprachlich leicht variiert im Laufe der Geschichte wiederholt gefasst wurde und sich bereits in der Antike, beispielsweise in Sophokles' Tragödie *Ödipus auf Kolonos*, finden lässt. Jelinek zitiert diesen berühmten Gedanken aus Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*: „Das Beste ist, niemals geboren zu sein, das Zweitbeste, sobald wie möglich zu sterben“¹⁵⁵ und lässt ihn von ihrer Peter-Figur um die Worte „Das Drittbeste: Flöte spielen können“¹⁵⁶ erweitern. Joachim Lux sieht in dieser Aussage eine Absage an die politischen Möglichkeiten, vor allem jene der Kunst, für welche die Flöte hier stellvertretend steht.

„Kunst ist, so meint Peter-Jelinek, ohnehin nur eine Notlösung [...]. Die Sehnsucht nach klassisch-humanistischer Moral, wie sie z. B. ein Friedrich Schiller noch vertreten konnte, ist groß, aber im Zug sich wechselseitig unterlaufender Bewusstseinsströme kaum mehr möglich [...].“¹⁵⁷

Sicherlich findet sich die Resignation, wie Lux sie beschreibt, auch in UMS, vor allem die Prinzen suchen vergeblich nach vertretbaren Möglichkeiten der Rebellion.

¹⁵⁴ Vgl. *Ulrike Maria Stuart*, 00:43:35'.

¹⁵⁵ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek: Rowohlt 2004, S. 176.

¹⁵⁶ Ebenda, S. 176.

¹⁵⁷ Lux, Joachim: „Ja ich öffne Ihnen jetzt die Augen.“ *Durchs Dickicht von „Babel“*. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Elfriede Jelineks *Babel*, 2005 (Redaktion: Lux, Joachim, Spielzeit 2004/2005, Nr. 113, Premiere 18.03.2005).

Eine weitere Symbolik, die das Instrument der Blockflöte hervorruft, ist noch zu erwähnen. Die Blockflöte ist auch ein beliebtes Symbol der Vanitas, man findet sie als solche im griechischen Mythos des musikalischen Wettstreits zwischen Apoll und dem Satyr Marsyas.¹⁵⁸ In diesem Wettstreit maß sich Marsyas an, auf seiner Flöte besser zu spielen als Apoll, der Gott der Künste, auf seiner Leier. Apoll gewinnt das musikalische Duell, indem er den Satyr austrickst. Er stellt seine Leier auf den Kopf und fordert Marsyas auf, es ihm mit seiner Flöte gleichzutun. Da sich die Flöte so nicht spielen lässt, gewinnt Apoll. Als Strafe für seine Anmaßung, ein besserer Musiker zu sein als ein Gott, lässt Apoll den Satyr häuten. In Jelineks *Babel* wird dieser Mythos ebenfalls verarbeitet und der Satyr mit der Peter-Figur verbunden. Das Flötenspiel als drittbeste Lösung könnte, unter Berücksichtigung des antiken Wettstreitmythos, auch als Protest gegen die Machtinstanzen ausgelegt werden. Die drittbeste Lösung bleibt es freilich, weil die Macht, die Apoll als Gott verkörpert, immer siegen wird.

„Marsyas ist Subjekt und Objekt. Als Subjekt scheitert er nicht an seinem Kunstvermögen, sondern an den Bedingungen seines Instruments, als Objekt ist er ein Produkt des Apoll und bietet den Anblick wüster Misshandlung.“¹⁵⁹

Der Marsyas wird somit zu einem integralen Teil des Herrschaftssystems Apolls. Die Macht des Apoll wird erst durch die Maßregelung des Satyrs offenbart. Ähnlich zeigt sich die Vereinnahmung der vier historischen Frauenfiguren durch die Gegenwart in der Königinnenduettszene erst durch Gudruns Bruch mit der Dramaturgie des Flötenkonzerts. Wie der Satyr sind die beiden Frauen in dieser Szene als Flöte Spielende sowohl Subjekte als auch Objekte. Das Flötenspiel ist zum einen instrumentalisierbar und interpretierbar, zum anderen ist es ein Nachhall der Stimmen der Frauen, etwas Individuelles, das sich nicht ganz vereinnahmen lässt, ein Akt der Rebellion. Die schrillen Töne, die am Ende des Flötenkonzerts die Flöten Themen ersetzen, spiegeln das Schreien der Frauenstimmen wider. Die Künstlichkeit und Konstruiertheit der Szene wird in diesem Streit der Misstöne für einen kurzen Augenblick ersetzt durch etwas Ursprüngliches. So wie in Schillers Streitgespräch, in dem sich der wahre Charakter der beiden Königinnen erschließen

¹⁵⁸ Alker, Hugo: *Die Blockflöte. Wiener Abhandlungen zur Musikwissenschaft und Instrumentenkunde*, S. 51.

¹⁵⁹ Hofmann, Werner: *Marsyas und Apoll*. In: Programmheft des Wiener Burgtheater zu Elfriede Jelineks *Babel*, 2005 (Redaktion: Lux, Joachim, Spielzeit 2004/2005, Nr. 113, Premiere 18.03.2005).

sollte. In der UMS-Inszenierung wird dieser Ausbruch der Figuren aber durch das Einführen eines Kommentars der Autorin sofort wieder kontrolliert. Der Schauspieler Sebastian Rudolph erklärt dem Publikum das Konzept der Figurendarstellung in dieser Szene, wonach dieser Befreiungsakt der Frauenfiguren Teil ihrer Figurenanlage sein soll. Ihre Verselbstständigung in der Szene ist nur eine versinnbildlichte Vorgabe der Figurenkonzeption der Autorin.

5.3 Das „Dilemma der Dekonstruktion“¹⁶⁰

Als Nächstes soll auf diesen Jelinek-Kommentar und seine Bedeutung innerhalb der Szene eingegangen werden.

In Elfriede Jelineks Regieanweisung zu UMS, die im Königinnenduetts vom Schauspieler Sebastian Rudolph dem Publikum vorgetragen wird, lassen sich bereits die Resignation und die Ratlosigkeit der Nach-68er-Generation erkennen, die in Stemanns Inszenierung immer wieder aufblitzen und am Ende des Theaterabends vorherrschen.

„Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht.
Ich möchte, dass das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verlässt, bis sogar die Ironie am Schluss verschwindet.
In der Höhe der Ideologie, aus der die Figuren sich erlesen haben, ist dann nur noch ein Fensterkreuz, an dem man den Handtuchstrick festknoten kann.“¹⁶¹

Diese Regieanweisung ist repräsentativ für die gesamte Königinnenduettszene. Sie beinhaltet Jelineks „dekonstruktives Schreibverfahren“¹⁶², durch welches es der Autorin gelingt, in einem einzigen Satz den literaturwissenschaftlichen Diskurs über die Problematik der Ideologie hinter Friedrich Schillers Frauengestalten in *Maria Stuart* mit einem historischen Verweis auf Ulrike Meinhofs Sprung aus dem Fenster bei der Befreiung von Andreas Baader 1970¹⁶³ zu verbinden.

Gleichzeitig ist der letzte Satz der Regieanweisung auch ein Verweis auf das unausweichliche „Nichts“, das die Existenz der Figuren permanent bedroht und nur durch deren Sprechen verhindert werden kann. Der Handtuchstrick ist nicht nur ein

¹⁶⁰ Fliehl: *Terror im Spiel*, S. 60.

¹⁶¹ *Ulrike Maria Stuart*, 00:43:35'.

¹⁶² Fliehl: *Terror im Spiel*, S. 55.

¹⁶³ Vgl. Ebenda, S. 56.

Symbol für den Fenstersprung Meinhofs in die Illegalität, sondern auch ein Zeichen für ihren Selbstmord in der Gefängniszelle in Stammheim 1976. Beide Zeichen lassen sich als Sprünge ins „Nichts“ lesen. In der Königinnenduettszene wird dieser Sprung nahezu konkret umgesetzt, wodurch eine ironische Distanz zum Fatalismus, der die Figuren zu bestimmen scheint, erzeugt wird. Die Schauspieler laufen von der Vorderbühne zuerst zweimal hintereinander, dann gemeinsam nach hinten auf die Podestbühne zu, schreien dabei RAF-Parolen über die Schulter in Richtung Publikum und springen schließlich mit einem Schrei von der Podestbühne ins Nichts, welches sich in späteren Szenen, in denen die Drehbühne aktiviert wird, als große Matratze entpuppt.

„Und irgendetwas rennt aus den Figuren auf und davon. Es sucht eben: das Weite, aber das gibt es nicht.“¹⁶⁴

Der Sprung wird hier bildlich übertragen und die weitere Anweisung der Autorin zum Konflikt der Figuren buchstäblich szenisch umgesetzt.

Die Figuren rennen und springen in die Ferne und kommen doch wie Bumerangs wieder zurück, weil die „Weite“ im Theaterraum nicht existiert. Der Raum, in dem allein sie existieren dürfen und agieren, ist durch die Aufführung und durch die Sprache begrenzt. Was hier begrenzt wird, sind nicht einfach irgendwelche Figuren, sondern Repräsentantinnen von Macht und damit die Macht an sich.

„Die Macht herrscht nicht mehr über die ganze Welt, sondern nur noch über einen abgegrenzten Raum, und daher kann man anfangen, mit ihr zu spielen.“¹⁶⁵

In dem Text *In Mediengewittern* schildert Jelinek den Vorteil des Theaters gegenüber anderer Medien dahingehend, dass dieses sich dank des begrenzten Raumes konsequent mit dem Motiv der Macht auseinandersetzen könne. Die Mechanismen der Macht lassen sich so darstellen, hinterfragen, bearbeiten und bekämpfen. Ein Machtmechanismus, der in UMS hinterfragt wird, ist jener der Ideologisierung und Mythologisierung der Geschichte und ihrer Protagonistinnen.

Die zentrale Problematik und Thematik des UMS-Textes wird damit genau hier in der Regieanweisung ausgelegt. Ein Theaterabend über Königinnen mit Schillers

¹⁶⁴ Ulrike Maria Stuart, 00:44:15'.

¹⁶⁵ Jelinek, Elfriede: *In Mediengewittern*. www.elfriedejelinek.com, 28.4.2003, Zugriff: 09.01.2014.

Pathos und RAF-Terroristinnen wird unweigerlich mit dem Mythos und der Ideologie konfrontiert, die diesen historischen Gestalten innewohnen. Der Text und die Aufführung werden durch die Figuren Teil der Maschine, die den Mythos um die Figuren vorantreibt. Die Macht des Räderwerkes der Mythenbildung soll offengelegt und mit der Dekonstruktion der Geschichte der Protagonistinnen bekämpft werden. Dekonstruktion lautet das Zauberwort, mit dessen Hilfe eine Verselbstständigung der Macht verhindert werden soll. Dass es sich dabei um ein äußerst komplexes Verfahren handelt, schildert Konstanze Fliedl in ihrem Artikel *Terror im Spiel*, in dem sie Rezensionen und Forschungsaussagen zur Inszenierung von UMS heranzieht, in denen der Begriff Dekonstruktion verwendet wird. Fliedl stellt am Ende die gewagte These auf, dass die Inszenierung von UMS „nicht Dekonstruktion, sondern dieses *Dilemma* der Dekonstruktion“¹⁶⁶ darstellt.

„Ulrike Maria Stuart positioniert sich in der Balance der Alternativlosigkeit: Der Diskurs – die Dekonstruktion – geht folgenlos in die Endlosschleife; der Diskursstopp – die Destruktion, der Terror – trägt folgenreich zur ebenso endlosen Eskalation der Macht bei.“¹⁶⁷

In dem Sprung der Figuren ins nicht vorhandene „Nichts“, so lässt sich argumentieren, ist dieses „Dilemma der Dekonstruktion“ immanent zum Ausdruck gebracht. Die Alternativlosigkeit ist der Sprung über die Podestbühne ins „Nichts“. Er ist für die Figuren ausweglos, von der Autorin in der Regieanweisung vorbestimmt und durch seine Verbalisierung durch Rudolph unausweichlich. Gezeigt wird diese Unausweichlichkeit durch das aus der Dunkelheit der Hinterbühne langsam hervortretende RAF-Logo: den roten Stern mit den in Weiß gehaltenen RAF-Buchstaben und dem großen schwarzen Gewehr als Erkennungszeichen. Rudolph stoppt daraufhin kurz seine Vermittlung von Jelineks Regieanweisung und starrt gemeinsam mit den anderen Schauspielern auf den Stern, der von der Podestbühne herabthront. Wolff ist die Erste, die auf die Podestbühne läuft und springt, nachdem Rudolph die Regieanweisung der Autorin zu den Figuren weiter vorträgt: „Und irgendetwas rennt aus den Figuren auf und davon.“¹⁶⁸ Nach ihrem Sprung strahlt die Podestbühne monumental in hartem, kaltem Licht. Die Macht

¹⁶⁶ Fliedl: *Terror im Spiel*, S. 60.

¹⁶⁷ Ebenda.

¹⁶⁸ *Ulrike Maria Stuart*, 00:44:15'.

lockt die Figuren. Auf Rudolchs weitere Anweisung: „Es sucht eben: das Weite“¹⁶⁹ läuft Rosmair los und springt ebenfalls die Podestbühne hinunter. Die beiden Schauspielerinnen sind somit die ersten beiden, die zum Sprung ansetzen, denn in ihnen sind die vier historischen Protagonistinnen des Textes vereint. Die Macht ruft ihre Kinder in Form des RAF-Sterns, sie verlangt den Figuren Parolen ab wie: „Das Umbringen ist für Vieles eine Lösung“¹⁷⁰ und doch zeigt sich diese „Eskalation der Macht“¹⁷¹ nicht ohne die Erlaubnis der Stimme der Autorin.

Die Beschreibung, die Fliedl vornimmt, um die Darstellung der Inszenierung des „Dilemmas der Dekonstruktion“¹⁷² zu erläutern, lässt sich auf die gesamte Königinnenduettszene anwenden. Die Szene beginnt mit der Dekonstruktion von Schillers Streitszene, in der sich allerdings vor allem die Stimmen der RAF-Frauen laut zu Wort melden. Hier überschlagen sich Projektionsflächen und Geschichtsebenen, bis sich die Figuren gegen ihre Vereinnahmung durch die Regie zu wehren beginnen. Der Diskurs wird gestoppt, um der Stimme der Autorin das Wort zu erteilen und die Verantwortung an sie abzugeben:

„Grundsätzliches, mit einem schönen Gruß, einem gehörigen Schuss von der Autorin: [...]. Das muss also so inszeniert werden, dass die Figuren quasi neben sich selber herlaufen, dass eine Differenz erzeugt wird, und zwar von ihnen selber.“¹⁷³

Das Sprachrohr der Autorin ist allerdings nicht sie selbst, sondern der Schauspieler Sebastian Rudolph. Mit der Verkündung der Regieanweisung wird erneut auf die Konstruiertheit des Theaterabends verwiesen. Die Metaebene „Theaterspielen“ dient dabei als Hilfsmittel zur Aufrechterhaltung der Szenenstruktur. Durch diese soll ein völliger Kontrollverlust über das Konglomerat an Projektionsflächen, der durch das dekonstruktive Sprach- und Zeichen-Verfahren droht, vermieden werden. Die Metaebene ist außerdem eine weitere Projektionsfläche, die eingeführt wird. Sie kann als endgültiges Zeichen der Dekonstruktion in „Endlosschleife“ gelesen werden und ist doch gleichzeitig, wie oben bereits beschrieben, der Ausgangspunkt für die

¹⁶⁹ *Ulrike Maria Stuart* 00:44:25'.

¹⁷⁰ Ebenda, 00:45:20'.

¹⁷¹ Fliedl: *Terror im Spiel*, S. 60.

¹⁷² Ebenda.

¹⁷³ *Ulrike Maria Stuart*, 00:42:45'.

Darstellung der unaufhörlichen „Eskalation der Macht“¹⁷⁴, die sich in den Sprüngen ins nicht vorhandene „Nichts“ offenbart.

5.4 Zum Verhältnis und Konflikt „zwischen Jetzt und Geschichte“¹⁷⁵

Die Königinnenduettszene, so die These dieser Arbeit, zeigt auf, wie Geschichte die Gegenwart prägt und wie die Gegenwart gleichzeitig die Geschichte formt und kanalisiert. Es zeigt sich, dass die Dekonstruktion, die Text und Inszenierung an historischen Ereignissen vornehmen, ein alltäglicher Akt unserer Gesellschaft ist. Geschichte lässt sich nicht fixieren, sondern ist, wie Schiller bereits in seiner Geschichtsphilosophie äußert, „permanent revisionsbedürftig“ und in ihrer Vermittlung nichts als „subjektive Interpretation“.¹⁷⁶

Diese Sicht von Funktion und Wirkung der Geschichte für die Gegenwart äußert sich in der Selbstreferenzialität des Textes und der Inszenierung, in der Hervorhebung der Metaebene „Theaterspielen“/„Probenprozess“, also in der Konstruiertheit des Theaterabends.

„Zu denken, dass sind im Stück zwei historische Rekonstruktionen, ist Schwachsinn. Da versteht man den Text falsch, man nähme ihn zu ernst, so ernst, wie der Text sich selbst sich nicht nehmen will. Es ist ein Spiel mit Chiffren und Projektionsflächen, es sind keine Menschen, die aufeinander treffen, es sind Karikaturen, bzw. Ideen von Menschen.“¹⁷⁷

„Das Spiel mit Chiffren und Projektionsflächen“¹⁷⁸, die Stemann dem Text zuschreibt, bestimmt auch seine Inszenierung und vor allem die Königinnenduettszene.

Die Szene vereint fünf Zeitebenen, davon eine die Metaebene „Probenprozess“, zwei Ebenen der Textvermittlung sowie eine musikalische Ebene. Das Überangebot an Projektionsflächen bietet den Zuschauern ein unerschöpfliches Maß an möglichen Assoziationen.

Zur Darstellung des „Konflikts zwischen Gegenwart und Geschichte“¹⁷⁹ verwebt Stemann fünf Zeitebenen miteinander. Diese wären: erstens der englische Hof im 16.

¹⁷⁴ Fliedl: *Terror im Spiel*, S. 60.

¹⁷⁵ Stemann: „*Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt*“. Ein Interview, S. 135f.

¹⁷⁶ Vgl. Darsow: *Friedrich Schiller*, S. 90.

¹⁷⁷ Stemann: *Sich wesentlich fühlen – oder: der Sprung in die Tat*, S. 30.

¹⁷⁸ Ebenda.

Jahrhundert, zweitens Europa im 18. Jahrhundert bzw. Schillers Sicht auf diese Zeit, drittens Deutschland in den Siebzigerjahren bzw. der Terrorismus der ersten RAF-Generation, viertens die Metaebene, also die Zeit der Proben für die Inszenierung, sowie fünftens die jeweilige Aufführung, also die Gegenwart.

Die erste Zeitebene, jene des englischen Hofes im 16. Jahrhundert, wird durch die höfischen Renaissance-Roben der beiden Königinnen abgebildet sowie durch die Requisite des Kerzenkranzstehleuchters, der vom Schauspieler Rudolph zu Beginn der Szene auf der Bühne abgestellt wird. Die Cembalo-Musik und das Blockfötenspiel sind ebenfalls Verweise auf die Renaissance. Da die Kostüme auf Schillers Stück verweisen sollen, spielt die erste Zeitebene bereits auf die zweite Zeitebene an, auf die Zeit der Aufklärung. Gert Sautermeister meinte, dass Schiller sein Stück über Macht, Recht und Gesetzausübung aus zwei Gründen im elisabethanischen Zeitalter angesiedelt hatte. Erstens weil Deutschland damals noch ein in Kleinstaaten zerteiltes Land war, dem es an bedeutenden nationalen Themen fehlte. Und zweitens lässt sich in Elisabeths Staatsführung, die sich bei ihrem Amtsantritt mit einem erstarkten Parlament konfrontiert sah, eine Wegbewegung des absolutistischen Monarchen hin zum aufgeklärten Herrscher ablesen. Also ein erster Schritt in Richtung eines aufgeklärten Rechts, bei dem das Gemeinwohl über Privatinteressen stehen sollte.¹⁸⁰

Die zweite Zeitebene ist jene Europas im 18. Jahrhundert, also die Zeit der Aufklärung, der Französischen Revolution und des Aufkommens des Bürgertums. Diese Zeitebene wird aus Schillers Sicht bzw. durch eine gegenwärtige Sicht auf Schiller eingeführt. Schiller gibt, bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Figuren von der Podestbühne springen, die Form der Szene vor. Denn es ist, wie bereits mehrmals erwähnt wurde, Schillers Streitszene aus *Maria Stuart*, die hier dekonstruiert wird und den Handlungsrahmen bestimmt. Die beiden Frauen treffen aufeinander, Gudrun würdigt Ulrike zunächst keines Blickes, während Ulrike demutsvoll versucht sich freizusprechen. Es kommt zur Eskalation des Streits zwischen den beiden Frauen. Sie verlieren beide ihre Beherrschung und erst das Dazwischentreten der anwesenden Männer verhindert Handgreiflichkeiten. Das letzte Wort hat, wie bei Schiller, Ulrike. Der Rahmenbau ist somit der gleiche wie in *Maria Stuart*, die Dialoge hingegen sind

¹⁷⁹ Stemann: „Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“. Ein Interview, S. 135f.

¹⁸⁰ Vgl. Sautermeister: *Maria Stuart: in Interpretationen. Schillers Dramen*, S. 315, 316, 332.

verfremdet und enthalten nur noch einen Bruchteil des *Maria Stuart*-Streitgesprächs. Jelinek verstrickt zum Beispiel die Opferung des Stolzes von Schillers Maria zur Rettung ihres Lebens mit einem indirekten Verweis auf Ulrike Meinhofs Aufgabe ihres bürgerlichen Lebens zugunsten ihres RAF-Beitritts. Die Idee hinter dem Text bleibt die gleiche: Eine Figur opfert ihr letztes Gut, ihren Stolz. Der Wille der Figur scheint durch ihre Einsamkeit gebrochen zu sein.

Die Autorin überschreibt Schillers

„Fahr hin, ohnmächt'ger Stolz der edlen Seele!
Ich will vergessen, wer ich bin [...].“¹⁸¹

und verwandelt es in:

„Stolz, fahr hin, ich hab ja ohnedies
kein Auto mehr, keine Wohnung,
keine Kinder und kein Haus,
also kannst von mir aus auch du fahren,
lieber Stolz.“¹⁸²

Was sich verändert, ist die Ausdruckswahl der Sprache. So kommt es zur Ablöse der „edlen Seele“ durch Statussymbole eines bürgerlichen Heims: Auto, Haus, Familie. Doch der Rhythmus der Sprache Schillers wird in Form der Jamben beibehalten.

Der Rahmenbau wird außerdem zusätzlich durch einen Außenrahmen erweitert und eingeschränkt. Der Außenrahmen ist die Wiedergabe der Streitszene als ein Konzertabend. Der Außenrahmen ist der Gegenwart, der fünften Zeitebene, zu zuordnen, seine Beschreibung folgt in Kürze. Zuvor muss noch erwähnt werden, dass das 18. Jahrhundert in der Königinnenduettszene auch durch kinesische Zeichen, wie das In-die-Knie-Gehen Ulrikes während ihres Flötenspiels, welches folglich für die projizierten Worte: „und bis kein Anblick, nicht einmal der schöne, freie Ausblick auf das Nichts, mich tröstet“¹⁸³ stehen sollte, ausgewiesen wird. Die Art des Kniefalls findet sich nicht nur in der Streitszene bei Schiller: „Sie fällt vor ihr [Elisabeth] nieder“¹⁸⁴, sondern ist ein durchgängiges Zeichen der damals

¹⁸¹ Friedrich Schiller, *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*, S. 127.

¹⁸² Ebenda, 00:41:05'.

¹⁸³ Ebenda, 00:41:45'.

¹⁸⁴ Friedrich Schiller, *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*, S. 127.

vorherrschenden Schauspielästhetik.¹⁸⁵ Ähnliche Regieanweisungen lassen sich auch bei Lessing und Goethe finden.

Die zweite Zeitebene wird dem Zuschauer somit auch über die Körpersprache der beiden Frauenfiguren vermittelt. Außerdem findet sich in der Regieanweisung der Autorin ein sprachlicher Verweis auf die Begrifflichkeiten der Aufklärer: „das Schöne oder Hohe von Idealen“¹⁸⁶. Es sind Begriffe, die heute befremdlich wirken, mit denen vermutlich nicht jeder Zuschauer etwas anfangen kann und die somit je nach Vorwissen unterschiedliche Assoziationen hervorrufen.

Die dritte Zeitebene ist jene Deutschlands in den Siebzigerjahren bzw. des RAF-Terrorismus der ersten Generation. Diese Ebene wird durch sprachliche und bildliche Zeichen dargeboten. Die bildlichen Zeichen sind die Ulrike-Meinhof-Perücken, welche die Schauspieler Döhler und Knopp in der Szene tragen, sowie das RAF-Emblem, das plötzlich von der Podestbühne thront. Sprachliche Zeichen sind die Vornamen der beiden Terroristinnen „Ulrike“ und „Gudrun“. Die Namen der Schillerschen Figuren hingegen werden nicht genannt. Weitere sprachliche Zeichen sind die übernommenen RAF-Parolen, die die Figuren vor ihrem Sprung über die Podestbühne ins Publikum schreien: „Und natürlich darf geschossen werden“, „Das Umbringen ist für vieles eine Lösung“.¹⁸⁷

Weitaus ambivalenter, unpräziser sind Verweise auf RAF-Aktivitäten, die Jelinek in ihre dekonstruierten Schiller-Dialoge einarbeitet, wie bereits in Bezug auf die zweite Ebene erwähnt wurde. So fallen darin Bemerkungen zum Attentat auf eine Zeitung, zu öffentlich ausgetragenen Streitigkeiten zwischen Ulrike Meinhof und den restlichen RAF-Mitgliedern und es gibt Verweise auf den Selbstmord Ulrike Meinhofs in Stammheim in Form einer Aufforderung von „Gudrun“ an „Ulrike“, sich doch aufzuhängen, sowie durch folgende Seilmetapher: „Ulrike“: „[...] *mich ins selbst-gemachte Seil dann irgendwann mal fallen lasse [...]*“.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Zur Schauspielästhetik des 18. Jahrhunderts siehe: Fischer-Lichte, Erika: *Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, Auflage 5, 2007.

¹⁸⁶ *Ulrike Maria Stuart*, 00:43:52'.

¹⁸⁷ Ebenda, 00:45:20'.

¹⁸⁸ Ebenda, 00:41:42'.

Die vierte Zeitebene ist die Metaebene „Theaterspielen/Probenprozess“. Sie wird in dieser Szene durch den Schauspieler Sebastian Rudolph verkörpert, der, wie bereits mehrfach erwähnt, die Stimme der Autorin und in gewisser Weise auch die des Regisseurs in die Szene einführt. Die Regieanweisung vermittelt das theoretische Gerüst der Szene bzw. die Anliegen des Textes sowie die Begründung für die Form der Umsetzung der Szene durch die Inszenierung. „Das muss also so inszeniert werden [...]“. ¹⁸⁹ Die Metaebene hilft dabei, eine Distanz zum Geschehen aufrechtzuerhalten. Sie fungiert jedoch gleichzeitig als Erinnerung an das Publikum, dass es so etwas wie Distanz zum Text und seinen Aussagen ebenso wenig geben kann wie eine objektive Geschichtsschreibung.

Die fünfte Zeitebene ist die unmittelbare Gegenwart in der jeweiligen Aufführung, was bedeutet, dass hier die subjektive Sicht des einzelnen Zuschauers und der Wahrnehmungs-Konsens des Publikums eine wichtige Rolle spielen. Der Außenrahmen der Streitszene (die Konzertveranstaltung) soll dabei dazu dienen zu veranschaulichen, wie die gegenwärtige Kulturindustrie historische Ereignisse und klassische Stoffe zur Aufrechterhaltung des kulturellen Gedächtnisses vereinnahmt. Die Imitation eines anderen Kulturformats, dem des klassischen Konzertes, ermöglicht es der Inszenierung, eindrücklicher auf die Vereinnahmung von Geschichte und Literatur durch die Kulturindustrie einzugehen, als es weitere selbstreferenzielle Verweise könnten.

Schiller schrieb bereits 1802 in einem Brief an Körner über die problematische Vereinnahmung und Glorifizierung vergangener Werke als einer Charaktereigenschaft der Deutschen.

„Es ist [...] im Charakter der Deutschen, daß ihnen alles gleich fest wird. [...] Deßwegen gereichen ihnen selbst treffliche Werke zum Verderben, weil sie gleich für heilig und ewig erklärt werden.“ ¹⁹⁰

Im Außenrahmen der Duettszene wird mit der Vereinnahmung von Schillers Streitszene als Kulturerbe und unanfechtbare Gelehrtheit gespielt. Der Text der Szene wird von den Schauspielern Andreas Döhler und Felix Knopp mit offiziellem, feierlichem, ernstem Ton per Mikrofon vom Blatt gelesen. Ihre Textvorgaben an die

¹⁸⁹ Ebenda, 00:43:06'.

¹⁹⁰ Albert, C.: *Schiller im 20. Jahrhundert*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Körner 1998, S. 772–794, hier: S. 773.

beiden Flöte spielenden Königinnen beinhalten dabei immer italienische Tempo- und Charakterangaben: „Largo cantabile“, „Presto furioso“¹⁹¹. Die beiden Schauspieler geben also rigide Angaben dazu, wie der Text musikalisch umgesetzt werden muss. Sie besitzen die unanfechtbare Partitur, gegen die sich die Königinnen Jelineks später zu wehren beginnen. Der Außenrahmen gibt somit eine strenge Form vor und transformiert die bei Schiller ursprünglich radikale, formwidersetzende Szene in einen harmlosen bildungsbürgerlichen Kunstgenuss.

Es ist zu bemerken, dass die beiden Schauspieler zu Beginn die Bühne über die Rampe verlassen und ihre Text- und Tempovorgaben vor der Bühne verlesen. Sie befinden sich also außerhalb des konventionellen Bühnenrahmens, ihr Blick ist dem der Zuschauer verwandt. Sie sind daher weder ganz Teil der Szene, noch stehen sie dadurch, dass sie den Text vorgeben und den Szenenablauf bestimmen, wirklich außerhalb der Szene. Hier wird noch einmal visuell vermittelt, dass eine Vielzahl von Betrachtungsmöglichkeiten des Textes und der jeweiligen Aufführung möglich sind. Es tritt hier aber nicht nur erneut die Metaebene Theaterspielen in den Vordergrund, sondern auch die Tatsache, dass jede Aufführung ein kollektives Erleben des Vorgetragenen impliziert. In der Königinnenduettszene, wo sich gleich fünf Zeitebenen ineinander verschränken, wird Theater als „*Gedächtnisraum*“¹⁹² offengelegt, in dem es, wie Hans-Thies Lehmann bemerkt, „keine individuelle Erinnerung unabhängig von kollektiver“¹⁹² mehr geben kann. Die fünfte Zeitebene ist somit nicht wirklich unsere geläufige Gegenwart, weil sie unweigerlich die anderen Zeitebenen der Szene mitbestimmt. Sie ist, wie es Lehmann in seiner Beschreibung der allgemeinen Funktion des Theaters als „*Gedächtnisraum*“¹⁹³ vortrefflich formuliert:

„[...] eine *andere Zeit*, die nicht einfach Gegenwart ist und in ihrer Vieldimensionalität vielleicht nicht einmal in einem deutlich anzugebenden Sinne Zeit. Gedächtnis ist jedenfalls hier immer auch ein Gegen-den-Strich-bürsten der Geschichte, eine Art Verneinung ihres Zeitlaufs.“¹⁹³

Geschichte wird in der Königinnenduettszene somit rein assoziativ dargestellt. Das Geflecht aus den fünf ineinander verstrickten Zeitebenen verhindert dabei die Entwicklung einer klaren Zeitstruktur.

¹⁹¹ Ulrike Maria Stuart, 00:41:55'.

¹⁹² Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 346.

¹⁹³ Ebenda, S. 349.

Trotzdem scheint es einen verbindenden Faden zwischen den Zeitebenen zu geben. Die ersten drei Zeitebenen sind Zeiten, in denen es starke ideologische Auseinandersetzungen gab sowie soziale und politische Wandlungen. Abstrakt schwingen in dieser Szene folgende Ereignisse mit: die katholischen Verschwörungen, Attentate gegen die englische Königin, die Französische Revolution und ihre Auswirkungen auf ganz Europa und der deutsche Terrorismus der 1970er-Jahre. Thematisch verhandelt die Königinnenduettszene somit unterschwellig Zeiten, in denen es zu Widerstandsbewegungen kam. Die fünfte Zeitebene hingegen wird durch die Prinzen im Tower verkörpert, die über das Vermächtnis dieser Zeiten des Umbruchs und des Widerstands reflektieren, diese dabei sowohl romantisieren als auch instrumentalisieren. Der Wunsch zu revoltieren, aber auch die Lächerlichkeit dieses Wunsches sowie die Ratlosigkeit, gegen was und wen man revoltieren soll, bestimmt dabei das Denken der Prinzen. Die Starrheit der Prinzen, der Repräsentanten der Gegenwart, wird dann für einen Moment durch die Untoten aufgebrochen, aber am Ende wieder gerahmt und einem eindeutigen Ablauf unterworfen. Dieser wird in Form des wiederholten hintereinander Springens von der Podestbühne gezeigt, das seinen runden Abschluss im gemeinsamen Abspringen findet. Am Ende der Szene kehrt somit wieder Ordnung ein.

Der Zustand der Stagnation bestimmt die Gegenwart, sie sucht nach Vorbildern in der Geschichte, aber sie findet keine reinen Heiligen mehr. Da es ihnen an Alternativen fehlt, klammern sich die Prinzen in dieser Szene verzweifelt an die Vorgaben des deutschen Bildungsbürgertums, indem sie die Streitigkeiten der Terroristinnen und der Königinnen als Konzertattraktion vorführen. Man könnte auch argumentieren, dass in dieser Szene durch die Verschränkung der Zeitebenen indirekt die Geschichte und die Problematik des deutschen Bürgertums von seinem Aufkommen über sein Anprangern bis zu seiner gegenwärtigen Bedeutung mitschwingt.

5.5 Zum Geschichtsverständnis von Friedrich Schiller und Elfriede Jelinek

In Friedrich Schillers poetologischem Verständnis von Geschichte und dem von Elfriede Jelinek lassen sich einige Gemeinsamkeiten erkennen. Beide Autoren nehmen sich in ihren Texten alle Freiheiten gegenüber der Geschichte zugunsten ihrer Sichtweise auf diese heraus. Die Geschichte beherrscht ihre Texte nicht,

sondern in ihren Werken wird die Geschichte von den Autoren beherrscht. Schiller formulierte es in einem Brief an Caroline von Beulwitz 1788 folgendermaßen:

„Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.“¹⁹⁴

Jelinek gebraucht ein etwas anderes Vokabular als Schiller und spricht vornehmlich über die Freiheiten, die sie sich gegenüber den Protagonisten von Geschichte herausnimmt. Sie nutzt ihre Freiheiten, die sie als Autorin gegenüber der Geschichte hat, weitaus radikaler aus, als es Schiller getan hat, denn sie integriert selbstreferenzielle Verweise in ihre Texte. Sie verschleiern die Tatsache, dass es ein subjektiver Blick auf die Geschichte ist, keinen Augenblick lang. „Ich dichte dem toten Sein eine Geschichte an, die aber immer meine ist [...]“, schreibt Jelinek beispielsweise in *Wir müssen weg*.¹⁹⁵

Statt den Begriff historische Figuren zu verwenden, wählt Jelinek den Begriff Untote. „Untot“ sind die Figuren, weil sie Teil der Geschichte, Teil eines Geschichtsdiskurses sind und damit innerhalb des kulturellen Gedächtnisses herumspuken müssen. In ihrem Unvermögen zu sterben ist ein Großteil ihrer Faszination begründet und so lässt sich ein Mythos um ihre Person aufrechterhalten.

In ihrem Essay *Da gibts nichts zu lachen (Im Gedenken an Heiner Müller)*¹⁹⁶ preist Jelinek nicht nur Heiner Müllers Fähigkeit, in seinen Texten Tote sprechen zu lassen, sondern sie formuliert darin gleichzeitig ihre Faszination und Motivation, tote Figuren anstelle von fiktiven Figuren einzusetzen.

„Die Toten, das sind die, welche einem am wenigsten dreinreden, noch weniger als erfundene Figuren, denn die sprechenden Toten sind ja zur Sicherheit doppelt tot, ihr Sprechen ist Fiktion, und sie selbst, die einmal gelebt haben (z. B. Hitler, Stalin, Goebbels in „Germania 3“), sind, als Tote, Medien der Enttäuschung, weil man sich die Geschichte doch ganz anders vorgestellt hat, nein, nicht anders, aber jedenfalls nicht so, so hätten sie nie handeln dürfen, nur als Tote hätten sie das gedurft! Man kann ihnen jedes Sprechen an den Körper klatschen, um sie, als Golems, als Popanze neu entstehen zu lassen, mit vollkommen neuer Rede, eigens geschrieben vom Dichter.“¹⁹⁷

¹⁹⁴ Schiller, Friedrich. In: Jonas, Fritz (Hg.) Schillers Briefe Band 2. Kritische Gesamtausg. Stuttgart: Dt. Verlag 1893, S. 172f.

¹⁹⁵ Jelinek, Elfriede: *Wir müssen weg*. 22.03.2005, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014. (Geschrieben für den Jubiläumsband der Mülheimer Theatertage „Sonderstück“, Berlin: Friedrich Verlag 2005.).

¹⁹⁶ Jelinek: *Da gibts nichts zu lachen (im Gedenken an Heiner Müller)*.

¹⁹⁷ Ebenda.

In ihrer Beschreibung über ihre Nutzung von bereits toten historischen Personen als Figuren ihrer Texte betont Jelinek gewissermaßen die Tatsache, dass Geschichte in ihrer Vermittlung stets verklärt wird. Auch Maurice Halbwachs schrieb in seinem, die heutige geisteswissenschaftliche Gedächtnisforschung prägenden Werk *Das kollektive Gedächtnis* unserem Umgang mit Verstorbenen ein ähnliches Verfahren zu, wie es Jelinek mit ihren Untoten vornimmt.

„In Wirklichkeit erstarrt das Bild eines Dahingegangenen niemals. In dem Maße, als es in die Vergangenheit zurückweicht, ändert es sich, weil manche Züge sich verwischen und andere hervortreten – je nach der Perspektive, aus der man es betrachtet, d.h. je nach den neuen Verhältnissen, in denen man sich befindet, wenn man sich ihm zuwendet.“¹⁹⁸

Die Vergangenheit wird hier durch den jeweiligen Vermittler und den jeweiligen Rezipienten verändert und bestimmt. Halbwachs' Begriff des kollektiven Gedächtnisses wurde später von Jan Assmann unterteilt in ein kulturelles Gedächtnis und ein kommunikatives Gedächtnis. Das kommunikative Gedächtnis ist zeitlich begrenzt auf nicht mehr als achtzig Jahre, also auf die Erinnerungen von zwei bis drei Generationen. Das kulturelle Gedächtnis hingegen ist zeitlich nicht eingeschränkt, es

„entsteht immer da, wo bestimmte Ereignisse von einer Gemeinschaft als dauerhaft bewahrenswert eingestuft und entsprechende Verfahren zu ihrer Sicherung festgelegt werden. [...] Während das kommunikative Gedächtnis hierbei zunächst der Alltagsorganisation und –deutung dient, sind mit dem kulturellen Gedächtnis ideologische und politische Zielsetzung verbunden: Das kulturelle Gedächtnis ist nicht der Speicher des Vergangenen an sich, sondern der Entwurf derjenigen Vergangenheit, die eine Gemeinschaft sich geben will.“¹⁹⁹

Das kulturelle Gedächtnis lässt sich dann nach Aleida Assmann weiter unterteilen in ein Speicher- und Funktionsgedächtnis.

„Das Speichergedächtnis ist mithin das vollständige Archiv einer Kultur, das Funktionsgedächtnis seine selektive Nutzung durch das jeweils gegenwärtige Kollektiv.“²⁰⁰

Die kollektive Vergegenwärtigung von Vergangenen ist ein komplexes Modell, in dem neben den wichtigsten oben genannten Arten von Gedächtnis weitere Unterkategorien bestehen. Es lassen sich aber einige allgemeine Feststellungen über

¹⁹⁸ Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985 (aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann), S. 59

¹⁹⁹ Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2008, S. 64–65.

²⁰⁰ Ebenda, S. 67f.

das Erinnern festhalten, die für die Auseinandersetzung mit Jelineks Text von besonderem Interesse sind. Das Erinnern ist grundsätzlich ein Prozess des ewigen Neuformens. Das bedeutet, dass die Vergangenheit, wie Jelineks Figuren, nie festgeschrieben sein kann, sondern diskursiv bestimmt wird.

„[...] die Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist.“²⁰¹

Halbwachs' Beschreibung über das Verfahren des Erinnerns weist Parallelen zum „dekonstruktiven Schreibverfahren“²⁰² Jelineks auf. Die Autorin verarbeitet in ihren Texten ebenfalls viel bereits Rekonstruiertes, das sie dann als verfremdete Zitate in ihre Texte integriert. Sie macht sich damit das Vergangene auf ähnliche Art zu Eigen, wie es das menschliche Gedächtnis beim Erinnern tut.

Im Akt des Erinnerns spielt aber auch immer das Vergessene eine wichtige Rolle. Diese duale Verbindung des Erinnerns und Vergessens wird auch in der UMS-Inszenierung gegen Ende durch den Baader-Engel, gespielt von Peter Maertens, angesprochen.

Engel: „Ich schwörs euch, man wird in dreißig, vierzig Jahren von euch noch reden oder Ausstellungen halten oder auch Symposien und Tagungen und Workshops – allerdings wird dort dann in seiner grinsenden Armseligkeit euer Gedächtnis doch erst recht nicht leben. Es wird dann endlich tot sein, so wie ihr „getötet“ worden seid, und zwar durch euch selbst. Nur das Vergessen ist auf eurer Seite [...]“²⁰³

Der Engel erzählt im Grunde, dass durch den Akt des Erinnerns das Vergessen erst gefördert und möglich wird. Der Engel nimmt hier auch Bezug auf Veranstaltungen, Orte des Erinnerns, also auf die Einverleibung der toten Terroristinnen in das gegenwärtige kulturelle Gedächtnis.

„Die komplexe und flexible Struktur des kulturellen Gedächtnisses beruht nicht zuletzt auf diesem Spannungsverhältnis von Funktions- und Speichergedächtnis, d. h. von Erinnertem und Vergessenem,

²⁰¹ Halbwachs: *Das kollektive Gedächtnis*, S. 55–56.

²⁰² Fliedl: *Terror im Spiel*, S. 55.

²⁰³ *Ulrike Maria Stuart*, 01:44:36'.

Eigenem und Fremdem, Synchronem und Diachronem, Bewusstem und Unbewusstem, Manifestem und Latentem.“²⁰⁴

Das Multidimensionale, ewig Changierende, das Aleida Assmann dem kulturellen Gedächtnis zuspricht, lässt sich auch auf Jelineks Texte anwenden. Vielleicht sind diese am besten zu verstehen, wenn man sie als „kollektive Bewusstseinsströme“ begreift,²⁰⁵ in denen Jelineks Repräsentanten von Geschichte nur diskursiv erzeugte Identitäten sind, was bedeutet, dass sie wandelbar und nicht fixierbar sind. Sie verändern sich fortwährend durch die Auseinandersetzung mit ihnen, und da sie als Protagonisten der Geschichte definiert sind, wandelt sich diese ebenfalls ständig.

Folgt man Jelineks Untoten, so gibt es so etwas wie eine „historische Wahrheit“, mit der Schiller sich noch konfrontiert sah, überhaupt nicht mehr.

Gudrun, gespielt von Judith Rosmair, fragt am Anfang der Inszenierung daher:

Gudrun: „Was ist die Geschichte schon? Was soll sie sein? Wer hat sie denn gemacht, wenn jedem vor ihr graust, und nicht mal wir sie in die Hände nehmen wollen.“²⁰⁶

Im Prinzip verwirklicht Jelinek mit UMS Schillers Anliegen, die Geschichte in ihrer „Unbegreiflichkeit“ darzustellen, statt sie ständig erklären zu wollen.²⁰⁷ Denn auch Schiller war der Ansicht, dass der Glaube an Erkenntnis durch die Geschichte bzw. der Glaube an eine „historische Wahrheit“ eine Täuschung ist, die die Geschichte weitaus mehr verfälscht, als es die „innere Wahrheit“ tut, derer er sich in seinen Stücken bedient hat. Die Unterschiede zwischen der „historischen Wahrheit“ und der „inneren Wahrheit“ beschreibt Schiller 1788 in einem Brief an Caroline von Beulwitz. Die „historische Wahrheit“ stützt sich auf die vorhandenen Fakten und versucht stets den historischen Tatsachen, der „historischen Richtigkeit“, zu entsprechen.²⁰⁸ Die „innere Wahrheit“ hingegen ist die, welcher sich der Künstler,

²⁰⁴ Assmann, Aleida: *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses*. In: Erll, Astrid / Ansgar Nünning (Hg.): *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Berlin: Walter de Gruyter 2004, S. 45–60, hier S. 60.

²⁰⁵ Von einem „kollektiven Bewusstseinsstrom“ bei Jelinek spricht auch Julia Lochte in: *Totschweigen oder die Kunst des Berichtes*, S. 422.

²⁰⁶ *Ulrike Maria Stuart*, 00:14:35'.

²⁰⁷ Vgl. Dahnke, Hans-Dietrich: *Zum Verhältnis von historischer und poetischer Wahrheit in Schillers Konzeptionsbildung und Dramenpraxis*. In: Brandt, Helmut (Hg.), *Friedrich Schiller / Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft*. Berlin: Aufbau-Verlag 1987, S. 264–281, hier S. 275.

²⁰⁸ Darsow: *Friedrich Schiller*, S. 92.

der Stückeschreiber vorrangig bedienen sollte. Sie orientiert sich als Erstes an der „ästhetischen Gestalt dessen, was tradiert wird“²⁰⁹, wodurch sie vorhandene Fakten verfremden kann und Ereignisse erfinden darf, die historisch gesehen nie stattgefunden haben, aber stattfinden hätten können. Die „innere Wahrheit“ sollte, laut Schiller nicht „den Menschen“ sondern „den *Menschen*“ offenbaren.²¹⁰ Nicht das Individuum, sondern die Gattung Mensch sollte abgebildet werden. Schiller orientierte sich hier vor allem an der griechischen Tragödie, seine Figuren sollten als „symbolische Wesen“, nicht als Individuen agieren.²¹¹ Schillers Figuren werden zusätzlich, wie Gert Sautermeister bemerkt, vom „gleichmäßigen Rhythmus“ der Sprache ihrer „Individualität entkleidet“ und wandeln sich „zu Trägern überindividueller Ideen und Sachgehalte“.²¹² Sie werden also zu „Produkten von Ideologie“, wie es Jelinek in der Regieanweisung formuliert hat. Doch auch bei Jelinek ist es der „gleichmäßige Rhythmus“ der Sprache, der die Figuren aneinander bindet und jegliche Form von Individualität verweigert. Wie bei Schillers *Maria Stuart* sind Jelineks Figuren in UMS nur Vermittler von im Text verhandelten Diskursen. Jelineks Vorhaben, sich Schillers Sprache und Figuren zu bedienen, begründete die Autorin in ihrem Text *Sprech-Wut* genau darin, dass dessen Figuren „immer sozusagen aufgeladen [sind]. Ihre Armut kann noch verarmen, ihr Reichtum verreichern, er verrichtet dann Entsetzliches, weil er zu Mißbrauch einlädt.“²¹³

Was Jelinek hier beschreibt ist eben diese Überindividualität, von der auch Sautermeister gesprochen hat. Die „symbolischen Wesen“ Schillers erleichtern die Vermittlung seines Geschichtsbildes, nach welchem die vorhergegangenen Epochen die Gegenwart unweigerlich prägen und mitbestimmen.²¹⁴ Im Prinzip ist hier bereits der Gedanke von einem kollektiven Gedächtnis abzulesen.

Diese ausholende Schilderung des Schillerschen und Jelinekschen Geschichtsverständnisses und die Vorstellung des Modells des kollektiven

²⁰⁹ Ebenda, S. 92.

²¹⁰ Vgl. Koopmann, Helmut: *Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie*. In: Knobloch, Hans-Jörg / Helmut Koopmann (Hg.), *Schiller heute*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1996 (Stauffenburg-Colloquium Bd. 40), S. 11–26, hier S. 21.

²¹¹ Vgl. Herrmann / Herrmann, *Friedrich Schiller. Maria Stuart*, S. 22.

²¹² Sautermeister: *Maria Stuart*, S. 326.

²¹³ Jelinek, Elfriede: *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*.

²¹⁴ Vgl. Koopmann: *Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie*, S. 14.

Gedächtnisses soll dazu dienen, die Konstruktion der Königinnenduettszene in UMS besser zu verstehen. Stemann versuchte diese Überforderung des Jelinekschen Bewusstseinsstroms in Theater zu übersetzen. Kollektives Erinnern und Vergessen wird in der Königinnenduettszene szenisch durch die Verschränkung der fünf Zeitebenen, also durch den Konflikt zwischen Gegenwart und Geschichte, umgesetzt. Die Textvermittlung spiegelt die Vorgehensweise unseres kulturellen Gedächtnisses wider. Stemann gelingt das, indem er Jelineks Text bzw. die Aussagen der untoten Königinnen in dieser Szene durch drei aufeinander Bezug nehmende Kommunikationsebenen darstellt: der verbal vermittelten durch die Prinzen im Tower, der musikalischen durch das Flötenspiel der Königinnen mit Cembalo-Begleitung und der visuellen, schriftlichen Ebene durch die Projektion des Textes auf die Leinwand der Podestbühne.

6 Schlussbemerkung

Das Unterfangen dieser Arbeit, anhand der Analyse einer einzelnen Szene zu veranschaulichen, wie sich Elfriede Jelineks Theatertexte in Theater transformieren lassen, erwies sich vor allem strukturell als äußerst verzwickelt. Um schriftlich darlegen zu können, was die Co-Autorenschaft zwischen Nicolas Stemann und Elfriede Jelinek, im Speziellen auf die Königinnenduettszene aus UMS angewendet, eigentlich ausmacht, mussten zuerst die Einstellungen der Autorin und jene des Regisseurs zum Theater vorgestellt werden. Ein Anliegen war es vor allem, beide Positionen – die textliche und die theatrale – angemessen auszuführen, ohne dass eine der beiden überhand nehmen sollte. Die Entscheidung zur Beschränkung auf eine einzelne Szene sollte verhindern, dass sich die Arbeit in Beschreibungen der Inszenierung verliert. Damit sich die Arbeit nicht allzu lange mit Beschreibungen aufhalten muss, wurde das Szenenprotokoll der Königinnenduettszene als Hilfsmittel für den Leser vor den Analyseschwerpunkt der Arbeit gestellt, statt es lediglich im Anhang anzuführen. Da die Königinnenduettszene eine extrem vielschichtige Szene ist (mit fünf Zeitebenen und drei Kommunikationsebenen), erschien es wichtig, das Szenenprotokoll als Anhaltspunkt für den Leser klar auszustellen.

Aufgrund dieser Komplexität war es notwendig, die Szenenanalyse weiter einzuschränken und sich auf einzelne Schwerpunkte zu konzentrieren (den Konflikt der beiden Königinnen, den Konflikt der Sprache bzw. der Vermittlung des Textes, den Konflikt zwischen Gegenwart und Geschichte). So kam es, dass ein äußerst interessanter Aspekt der Inszenierung, der aber nur minimalen Einfluss auf die Königinnenduettszene hat, nicht behandelt wurde. Gemeint ist das Crossdressing der Prinzen im Tower. Generell ist zu bemerken, dass das Crossdressing in Jelinek-Inszenierungen in der Jelinek-Forschung kaum bis inadäquat untersucht ist.

Ein weiterer Aspekt, der bewusst ausgegrenzt wurde, war eine Fokussierung bzw. generelle Behandlung der real historischen Ereignisse und der historischen Frauen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin. Diese Entscheidung entwickelte sich während der Recherche. Die zahlreichen Forschungsarbeiten, die sich mit der Darstellung der beiden historischen Frauen im Stück und in der Inszenierung sowie mit ihrem Verhältnis zu den wirklichen Geschehnissen befassen, scheinen den Sinn des Werkes UMS missverstanden und nichts mehr mit diesem zu tun zu haben. Sie wirken vom

Mythos der historischen Figuren geblendet. Anstatt die Mechanismen der Macht zu analysieren, die Konstruiertheit, die Struktur, verlieren sie sich in der Beschreibung des Mythos. Die Ausklammerung der real historischen Ereignisse sollte genau das verhindern. Denn UMS ist kein Text über Einzelschicksale, die Protagonistinnen sind keine Abbilder ihrer historischen Namensgeber. Sie sind Assoziationsfiguren mit Attributen aus unterschiedlichen Zeitaltern. Sie sagen mehr über die gegenwärtige Gesellschaft als über die historischen Personen aus. Vor allem in der Königinnenduettszene wird dieser zentrale Aspekt des Jelinekschen Textes szenisch thematisiert.

7 Quellenverzeichnis

7.1 PRIMÄRLITERATUR

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in acht Bänden. Stücke 3.* Elisabeth Hauptmann (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1967, S. 3007–3013.

Ensler, Eve: *Die Vagina-Monologe.* Hamburg: Ed. Nautilus Verlag 2000 (aus dem amerikan. Engl. von Peter Staatsmann und Bettina Schültke).

Jelinek, Elfriede: *Bambiland.* Reinbek: Rowohlt 2004.

Jelinek, Elfriede: *Da gibts nichts zu lachen (im Gedenken an Heiner Müller).* 29.01.2009, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014.

Jelinek, Elfriede: *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).* 24.11.2006, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014.

Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein.* In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102.

Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen.* Berlin: Berlin Verlag 2004².

Jelinek, Elfriede: *In Mediengewittern.* www.elfriedejelinek.com, 28.4.2003, Zugriff: 09.01.2014.

Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos. – Sens : indifférent. Corps : inutile.* In: Theaterschrift 11 (1997), S. 22–33.

Jelinek, Elfriede: *Sprech-Wut (ein Vorhaben).* 19.01.2005, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014. (Ebenfalls in abgedruckter Form im Heft 1/2005 von *Literaturen.*).

Jelinek, Elfriede: *Wir müssen weg.* 22.03.2005, www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014. (Geschrieben für den Jubiläumsband der Mülheimer Theatertage „Sonderstück“, Berlin: Friedrich Verlag 2005.).

Jelinek, Elfriede: *Zu „Ulrike Maria Stuart“.* In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (2007), 3. Auflage: Neufassung, S. 15–18.

Schiller, Friedrich. In: Jonas, Fritz (Hg.) Schillers Briefe. Band 2. (Kritische Gesamtausgabe) Stuttgart: Dt. Verlag 1893.

Schiller, Friedrich: *Maria Stuart. Ein Trauerspiel.* Tübingen: Cotta 1801.

7.2 SEKUNDÄRLITERATUR

7.2.1 Selbstständige Werke

Alker, Hugo: *Die Blockflöte. Wiener Abhandlungen zur Musikwissenschaft und Instrumentenkunde.* Band 1. Wien: Verlag H.Geyer 1962.

Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens.* München: Wilhelm Fink Verlag 2007².

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft.* Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.

Darsow, Götz-Lothar: *Friedrich Schiller.* Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2000 (Originalpublikation: Berlin, Humboldt-Univ., Diss., 1999).

Dolar, Mladen: *His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme.* Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina Engels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2007.

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

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters 2. Eine Einführung. Vom „künstlichen“ zum „natürlichen“ Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung.* Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007⁵ (Originalpublikation 1983).

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters 3. Eine Einführung. Die Aufführung als Text.* Tübingen: Gunter Narr Verlag 2009⁵ (Originalpublikation 1983).

Flückiger, Adrian: „Und Sie, und Sie fallen und Sie fallen auch ...“ *Untersuchung der Mythendestruktion in Elfriede Jelineks „Das Werk“.* MA. Univ. Bern, 2009.

Grasböck, Eva: *Der Mythos Ulrike Meinhof und seine Verwertung in Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“.* Mythenbildungen und der bewusste Einsatz von Mythen. Dipl. Univ. Wien, 2008.

Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5).

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1985 (aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann).

Herrmann, Hans Peter / Martina Herrmann: *Friedrich Schiller: Maria Stuart.* Frankfurt am Main: Moritz Diesterweg Verlag 1989 (Roloff, Hans-Gert (Hg.): Grundlagen und Gedanken zum Verständnis des Dramas).

Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).

Janke, Pia (Hg.): *Jelinek(Jahr)Buch*. Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens-Verl., 2011.

Kipka, Karl: *„Maria Stuart“ im Drama der Weltliteratur, vornehmlich des 17. und 18. Jahrhunderts*. Leipzig: Max Hesses Verlag 1907.

Kolech, Doris / Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005³ (Originalpublikation 1999).

Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Pagel, Gerda: *Jacques Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2007⁵ (Originalpublikation 1989).

Peter, Hildemarie: *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*. Berlin-Lichterfelde: Robert Lienau 1953.

Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2008.

Schäfer, Michael: *Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung*. Köln: Böhlau Verlag 2009.

Vennemann, Aline: *„Hallo, wer spricht?“ Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks Ein Sportstück: Text und Aufführung*. Masterarbeit, Univ. Rennes 2007.

Welch, Christopher: *Lectures on the Recorder in Relation to Literature*. London: Oxford University Press 1961.

Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis: eine Theorie der Erinnerung*. München: C. H. Beck Verlag 2002.

7.2.2 Unselbstständige Werke

Albert, C.: *Schiller im 20. Jahrhundert.* In: Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Körner 1998, S. 772–794.

Anders, Sonja: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen,* In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5) S. 109–122.

Annuß, Evelyn: *Stammheim nach Shakespeare. Versuch über Isolationszelle und Guckkasten.* In: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): NachBilder der RAF. Köln: Böhlau 2008, S. 246–267.

Assmann, Aleida: *Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung.* In: Platt, Kristin / Mihran, Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 169–185.

Assmann, Aleida: *Wie wahr sind Erinnerungen?* In: Welzer, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: Hamburger Edition 2001, S. 103–122.

Assmann, Aleida: *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses.* In: Erll, Astrid / Ansgar Nünning (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin: Walter de Gruyter 2004, S. 45–60.

Assmann, Jan: *Erinnern, um dazuzugehören. Kulturelles Gedächtnis, Zugehörigkeitsstruktur und normative Vergangenheit.* In: Platt, Kristin / Mihran, Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 51–75.

Blomberg, Benjamin von: *Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen,* In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5) S. 109–122.

Colin, Nicole: *Mensch oder Schwein? Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin auf Besuch in Hamburg und Paris.* In: Colin, Nicole u. a. (Hg.): Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 67–82.

Dahnke, Hans-Dietrich: *Zum Verhältnis von historischer und poetischer Wahrheit in Schillers Konzeptionsbildung und Dramenpraxis.* In: Brandt, Helmut (Hg.) Friedrich Schiller / Angebot und Diskurs. Zugänge, Dichtung, Zeitgenossenschaft. Berlin: Aufbau-Verlag 1987, S. 264–281.

Darmstädter, Beatrix: *Die Blockflöte in nicht-musikalischen Quellen der Renaissance*. In: Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums. Seipel, Wilfried (Hg.): Kunsthistorisches Museum Wien: Skira editore Milano 2006.

Fliedl, Konstanze: *Terror im Spiel*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S. 55–64.

Guthke, K. S.: *Maria Stuart*. In: Koopmann, Helmut (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart: Körner 1998, S. 415–441.

Gutjahr, Ortrud: *Im Echoraum der Stimme. Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (2007), 3. Auflage: Neufassung, S. 19–30.

Gutjahr, Ortrud: *Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“ und ein Blick auf Friedrich Schillers „Maria Stuart“*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5), S. 19–38.

Haß, Ulrike: *Morphing Schiller. Die Szene nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks „Ulrike Maria Stuart“*. In: Schößler, Franziska / Bähr, Christine (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 331–342.

Hikel, Christine: *Zu den Beiträgen*. In: Hikel, Christine / Sylvia Schraut (Hg.): Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2012, S. 23–36.

Hofmann, Werner: *Marsyas und Apoll*. In: Programmheft des Wiener Burgtheater zu Elfriede Jelineks *Babel*, 2005 (Redaktion: Lux, Joachim, Spielzeit 2004/2005, Nr. 113, Premiere 18.03.2005).

Kandioler, Nicole: *Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann. „Ulrike Maria Stuart“ und „Das Werk“ in 17 Punkten und Kontrapunkten*. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 337–346.

Klein, Gabriele: *„Alles Liebe, euch allen, Elfriede.“ Performativität im zeitgenössischen Theater*. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen. Bielefeld: transcript Verlag 2008, S. 347–359.

Koopmann, Helmut (Hg.): *Schiller und das Ende der aufgeklärten Geschichtsphilosophie*. In: Knobloch, Hans-Jörg / Helmut Koopmann (Hg.): Schiller heute. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1996, S. 11–26.

Köhnke, Klaus: *Schillers „Maria Stuart“ – philosophische Theorie und dramatische Praxis.* In: Knobloch, Hans-Jörg / Helmut Koopmann (Hg.): *Schiller heute.* Tübingen: Stauffenburg Verlag 1996, S. 99–114.

Lochte, Julia: *Totschweigen oder die Kunst des Berichtes. Zu Jossi Wielers Uraufführung von Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel) an den Münchner Kammerspielen“.* In: Janke, Pia (Hg.): *Die endlose Schuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel).* Wien: Praesens Verlag, 2010, S. 411–425.

Löffler, Sigrid: *Die Masken der Elfriede Jelinek.* In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117* (2007), 3. Auflage: Neufassung, S. 3–14.

Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) [sic] (für Christoph Schlingensief's Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart.* In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“.* Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 61–83.

Lux, Joachim: *„Ja ich öffne Ihnen jetzt die Augen.“ Durchs Dickicht von „Babel“.* In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Elfriede Jelineks *Babel*, 2005 (Redaktion: Lux, Joachim, Spielzeit 2004/2005, Nr. 113, Premiere 18.03.2005).

Lux, Joachim: *„Theaterverweigerer“ an der Burg. Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann.* In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“.* Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 152–168.

Malvern, Sue: *Zum schwierigen Verhältnis zwischen Feminismus und Terrorismus: Die Darstellung der Terroristin in der zeitgenössischen Kunst.* In: Hikel, Christine / Sylvia Schraut (Hg.): *Terrorismus und Geschlecht. Politische Gewalt in Europa seit dem 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main: Campus Verlag 2012, S. 303–322.

Pelka, Artur: *Gender-Spiele: Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“ in der Regie von Nicolas Stemann.* In: Leyko, Malgorzata u. a. (Hg.): *„Felix Austria“ – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts.* Fernwald: Litblockin 2009, S. 364–375.

Pewny, Katharina: *Die Befreiung der Zeichen aus der Haft der Repräsentation. Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“ (2006).* In: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): *Nachbilder der RAF.* Köln: Böhlau 2008, S. 106–120.

Raabke, Tilman: *4 Erfahrungen mit Elfriede Jelinek.* In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“.* Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag

2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 143–145.

Raabke, Tilman: In: Programmheft der Münchner Kammerspiele zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2007 (Redaktion: Raabke, Tilman, Spielzeit 2006/2007, Premiere 29.03.2007), S. 6–10.

Raabke, Tilman: „*Wer spricht aus diesen Texten? Tilman Raabke im Gespräch mit Christian Schenkermayr*“, In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 146–150.

Sautermeister, Gert: *Maria Stuart*. In: Hinderer, Walter (Hg.): Schillers Dramen. Interpretationen. Stuttgart: Philipp Reclam 2005, S. 280–335.

Schenkermayr, Christian: *Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*. In: Leyko, Malgorzata u. a. (Hg.): „Felix Austria“ – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts. Fernwald: Litblockin 2009, S. 344–363.

Schößler, Franziska: „*Die Arbeit des Herkules als ‚Schöpfung aus dem Nichts‘*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum 2011*. Wien: Praesens-Verl., 2011, S. 327–343.

Stemann, Nicolas: *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren*. In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006, S. 62–68.

Terhoeven, Petra: „*Der Tod und das Mädchen. Linksterroristinnen im Visier der italienischen und deutschen Öffentlichkeit*.“ In: Schneider, Ute / Raphael, Lutz (Hg.): „Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dipper“, Frankfurt am Main u. a.: Lang Verlag 2008, S. 437–456.

7.2.3 Nachschlagewerke/Lexika

Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005.

Fischer-Lichte, Erika: *Aufführung*. In: Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005, S. 16–26.

Roselt, Jens: *Figur*. In: Fischer-Lichte, Erika / Doris Kolesch / Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005, S. 104–107.

7.2.4 Interviews

Interviews mit Elfriede Jelinek

Anders, Sonja / Blomberg, Benjamin von: „*Vier Stück Frau*“. *Vom Fliessen des Sprachstroms*, In: Programmheft des Thalia Theater Hamburgs zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2006, S. 7–22, (Schriftliches Interview mit Elfriede Jelinek).

Reiter, Wolfgang: *Ästhetische Innovationen haben sich am Theater kaum etabliert (Elfriede Jelinek im Gespräch mit Wolfgang Reiter)*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 109.

Interviews mit Nicolas Stemann

Anders, Sonja / Blomberg, Benjamin von: *Sich wesentlich fühlen – oder: der Sprung in die Tat*, In: Programmheft des Thalia Theater Hamburgs zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2006, S. 23–32.

Blomberg, Benjamin von: *Weitermachen!* In: Magazin #1. Magazin Thalia Theater Hamburg. Die Spielzeit 2006/2007, S. 21–22.

Gutjahr, Ortrud: *Gespräch mit Nicolas Stemann und Benjamin von Blomberg. „Für das Erhabene von Schiller braucht es Kunst“*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „Die Räuber“ von Friedrich Schiller. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 9), S. 169–178.

Janke, Pia: *Die Gedanken sind die Handlung*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 172–177.

Nellissen, Monika: *Kleine Geister, große Ideale*. In: Die Welt, 20.10. 2006.

Protokoll des Online-Chat mit Nicolas Stemmann vom 24.4.2009: „Eine Art Kunst-Literatur-Theatermaschine“. Zur Kölner Uraufführung von „Die Kontrakte des Kaufmanns“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek(Jahr)Buch. Elfriede-Jelinek-Forschungszentrum 2010*. Wien: Praesens-Verl., 2010, S. 116–128.

Stemmann, Nicolas: *Dem Stück den Hass zurückgeben. Benjamin von Blomberg im Gespräch mit Nicolas Stemmann*. In: Programmheft des Thalia Theater Hamburg zu Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*, 2009 (Redaktion: von Blomberg, Benjamin / Susanne Berthold, Koproduktion mit dem Schauspielhaus Köln, Spielzeit 2009/2010, Nr. 11 Premiere 02.10.2009), S. 38–45.

Stemmann, Nicolas: *„Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt“.* Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *„Ulrike Maria Stuart“ von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007 (Reihe: Theater und Universität im Gespräch. Band 5) S. 123–142.

Stemmann, Nicolas: *„Nur Künstler erschüttern noch das Herz“ (Peachum). Ein Gespräch mit Nicolas Stemmann über Brecht, Jelinek, Lessing ... Theater und Musik.* In: Programmheft des Kölner Schauspielhaus zu Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper*, 2011 (Redaktion: Pees, Matthias / Rita Thiele, Spielzeit 2010/2011, Nr. 10, Premiere 27.03.2011), S. o. A.

Stemmann, Nicolas: *Die Verkörperung des Unidealen. Der Regisseur Nicolas Stemmann und Florian Loycke vom Puppentheater Das Helmi über ihre gemeinsame Arbeit „Faust I + II“ und Puppen, die beim Spielen zerfallen wie Gedanken.* Von Decker Gunnar / Lena Schneider. In: *Theater der Zeit* 06/2012, S. 12–16.

Diskussionen

Textgebilde – Bilderwelten. „Bambiland und Babel“ im Spannungsfeld von „Autorfunktion“ und Inszenierungspraxis. Inge Arteel und Bärbel Lücke im Gespräch mit Christian Schenckermayr. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 100–108.

7.2.5 Zeitungsberichte/Rezensionen

Bender, Ruth: *Ausweitung der Experimentierzone*. In: Kieler Nachrichten, 26.05.2006 [zur öffentlichen Probe am 24.06.2006].

Emma Gespräch 1997. Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? In: Schwarzer, Alice (Hg.) *Emma* 5/1997.

Fischer, Ulrich: „Ulrike Maria Stuart“: *Kontroverse ist die beste Reklame*. In: Wiener Zeitung, 30.10.2006.

Grund, Stefan: *Schillernde Jelinek*. In: Die Welt, 26.04.2006 [zur öffentlichen Probe am 24.06.2006].

Kaempf, Simone: *Die Angst vor dem Ende des Aufstandes*. In: taz, 31.10.2006.

Kuhlbrodt, Dietrich: *Was tun? Was tun! Bin ich Ulrike?* In: konkret 12/2006, S. 42–43.

Kümmel, Peter: *Wir, die Zweitdümmersten*. In: Die Zeit, 02.11.2006.

Maus, Stephan: *Wie frei ist die Kunst?* In: Stern, 26.10.2006

Michaelzik, Peter: *Wir sitzen in der Scheiße*. In: Frankfurter Rundschau, 30.10.2006.

Mischke, Joachim: *Königinnendrama, zweiter Akt*. In: Hamburger Abendblatt, 09.09.2006.

Müry, Andres: *Wieder mal Terror*. In: Focus, 23.10.2006.

Oberacker, Susann: *Wasserbomben für Weltverbesserer*. In: Hamburger Morgenpost, 30.10.2006.

Paterno, Wolfgang: „Stutenbissige Sauerei“. In: profil, 16.10.2006 (Interview mit Bettina Röhl).

Pilz, Dirk: *Heimatlose Worte und Hoffnungen*. In: Kleine Zeitung, 30.10.2006.

Pilz, Dirk: *Herrlich rücksichtslos oder Besser wütend als traurig*. In: Stuttgarter Nachrichten, 31.10.2006.

Pohl, Ronald: *Rotkehlchen im Späßeinsatz*. In: Der Standard, 30.10.2006.

Raabke, Tilman: *Verschiedene Königinnen*. In: Theater 2007. Das Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“, S. 80–81.

Rathgeb, Eberhard: *Frauenmarotte findet Männermanko*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.10.2006.

Rossmann, Ekkehard: *Terroristin kämpft mit Ketchup*. In: Kölnische Rundschau, 30.10.2006.

Schellen, Petra: „*Die Dekonstruktion der Legende*“. In: taz, 27.10.2006 (Interview mit Ulrich Khuon).

Schiller, Maike: *Viel Zündstoff zur Premiere*. In: Hamburger Abendblatt, 29.10.2006.

Schmidt, Christopher: *Seniorenresidenz Stammheim*. In: Süddeutsche Zeitung, 30.10.2006.

Schulz-Reimpell, Werner: *Alle Macht den Frauen*. In: Rheinischer Merkur, 02.11.2006.

Seegers, Armgard: „*Was Jelinek liefert, ist Schmarrn*“. In: Hamburger Abendblatt, 08.09.2006 (Interview mit Bettina Röhl).

Sichrovsky, Heinz: *Königin im Land der Wut*. In: News, 01.06.2006.

Stammen, Silvia: „*Am Deutschen Mittagstisch. Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart*“. In: Theater heute 05/2007, S.45.

Stiekele, Annette: *Kein Prada-Meinhof-Kitsch*. In: Hamburger Abendblatt, 26.10.2006.

Ullmann, Katrin: *Der Dampf geht weiter*. In: Der Tagesspiegel, 30.10.2006

Ullmann, Katrin: *Schlammschlacht mit Königinnen*. In: Stuttgarter Zeitung 31.10.2006.

Vierегge, Thomas: *Die RAF-Terror-Picture-Show*. In: Die Presse, 30.10.2006.

Villiger Heilig, Barbara: *Das Grosse Terror-Kabarett*. In: Neue Züricher Zeitung, 30.10.2006.

Wengierek, Reinhard: *Von uns bleibt das blanke Nichts*. In: Die Welt, 30.10.2006.

Wiesauer, Caro: „*Bis die ganze Scheiße hier aufhört!*“ In: Kurier, 30.10.2006.

Wille, Franz: *Denken und Schreiben, Schreiben und Denken*. In: Theater heute 12/2006, S. 13–18.

Witzeling, Klaus: *Auch Unfertiges kann spielerischen Charme haben*. In: Hamburger Abendblatt, 26.05.2006 [zur öffentlichen Probe am 24.06.2006].

7.2.6 Programmhefte

Programmheft des Wiener Burgtheater zu Elfriede Jelineks *Babel*, 2005 (Redaktion: Lux, Joachim, Spielzeit 2004/2005, Nr. 113, Premiere 18.03.2005).

Programmheft des Thalia Theater Hamburg zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2006 (Redaktion: Anders, Sonja / Benjamin von Blomberg, Spielzeit 2006/2007, Nr. 66, Uraufführung 28.10.2006).

Programmheft der Münchner Kammerspiele zu Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*, 2007 (Redaktion: Raabke, Tilman, Spielzeit 2006/2007, Premiere 29.03.2007).

Programmheft des Thalia Theater Hamburg zu Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*, 2009 (Redaktion: von Blomberg, Benjamin, Koproduktion mit dem Schauspielhaus Köln, Spielzeit 2009/2010, Nr. 12, Premiere 03.10.2009).

Programmheft des Thalia Theater Hamburg zu Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*, 2009 (Redaktion: von Blomberg, Benjamin / Susanne Berthold, Koproduktion mit dem Schauspielhaus Köln, Spielzeit 2009/2010, Nr. 11 Premiere 02.10.2009).

Programmheft des Kölner Schauspielhaus zu Bertolt Brechts *Die Dreigroschenoper*, 2011 (Redaktion: Pees, Matthias / Rita Thiele, Spielzeit 2010/2011, Nr. 10, Premiere 27.03.2011).

Programmheft der Wiener Festwochen zu Nicolas Stemmanns *Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine*, 2013 (Redaktion: Behrens, Karoline / Carl Hegemann, Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg, Uraufführung 01.06.2013).

7.2.7 Theateraufzeichnung

Ulrike Maria Stuart, Regie: Nicolas Stemmann, Thalia Theater Hamburg; TV-Ausstrahlung, 3sat/ZDF Theaterkanal 05.04.2007.

Die fünf beigefügten Bilddokumente sind Schnappschüsse/Screenshots aus der oben genannten Theateraufzeichnung.

7.2.8 Internetquellen

www.elfriedejelinek.com, Zugriff: 09.01.2014.

www.fpjelinek.univie.ac.at, Zugriff: 03.02.2014.

www.thalia-theater.de/h/regie_72_de.php?person=10&func=2,
Zugriff: 03.03.2013.

8 Anhang

8.1 Abstract in Deutsch

Die vorliegende Arbeit analysiert Elfriede Jelineks Theater im Kleinen anhand einer Szene aus Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* am Thalia Theater Hamburg aus dem Jahr 2006.

Als Erstes wird ein Überblick über die Inszenierung und die charakteristischen Merkmale der Handschrift des Regisseurs und jener der Autorin gegeben (Co-Autorenschaft, Selbstreflexivität, Figurenkonstruktion). Darauf folgt ein Szenenprotokoll der zu analysierenden Königinnenduettszene. Es handelt sich bei dieser Szene um eine dekonstruierte Version von Friedrich Schillers Streitszene zwischen Maria Stuart und Elisabeth I. aus *Maria Stuart* (Akt 3, Aufzug 4).

Der Fokus der eigentlichen Analyse der Königinnenduettszene liegt auf der Figurenkonstruktion, der Bedeutung des Sprechens und Nicht-Sprechens sowie auf der Verflechtung von unterschiedlichen Zeitebenen innerhalb der Szene. Die Verbindung zwischen Gegenwart und Geschichte sowie die Bedeutung der Erinnerung von historischen Figuren (Untoten) spielen hier eine wichtige Rolle. Unter anderem werden daher Parallelen zwischen Friedrich Schillers und Elfriede Jelineks Geschichtsverständnis gezogen. Letztendlich zeigt die Analyse der Königinnenduettszene, wie es dem Regisseur Nicolas Stemann gelingt, den kollektiven Bewusstseinsstrom der Jelinekschen Sprache in Theater zu transformieren.

8.2 Abstract in English

The following diploma thesis examines Elfriede Jelinek's theatre, via close analysis of a single scene out of Nicolas Stemmann's production of Elfriede Jelinek's *Ulrike Maria Stuart* at the Thalia Theater Hamburg from 2006.

A general overview of the production, the significant features of the directorial style of Stemmann and of the essential characteristics of Jelinek's theatre writing (co-authorship, reflexivity and character construction) are given. This is then followed by a scene protocol of the single scene referred to as the “Königinnenduettszene”. The significance of the scene is that it is in fact a deconstructed version of Friedrich Schiller's infamous Quarrel scene between the two queens Mary Stuart and Elisabeth I. from Schiller's drama *Mary Stuart*.

The in depth analysis that follows, focuses on: the character construction, the importance of speaking and not speaking, as well as on the interconnectedness of various timeframes within the scene.

A crucial aspect of the scene is the relationship between the present and the past and the way the four female historical protagonists (Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Mary Stuart and Elisabeth I.) are represented and remembered in the present. Therefore parallels between Schiller's and Jelinek's definitions of history are drawn.

The in depth analysis of the “Königinnenduettszene” in effect shows how the director manages to transform the collective stream of consciousness, an essential part of Jelinek's language, into theatre.

8.3 Lebenslauf

Name: Cara-Sophia Pirnat

Geboren am 30.05.1987 in Oberpullendorf in Österreich.

Tochter des Kameramanns Helmut Pirnat und der Psychoanalytikerin Marita Pirnat.

Ausbildungsdaten

Besuch der Volksschule Weikersdorf in Baden bei Wien von 1994–1997.

Besuch der vierten Klasse Volksschule in der Danube International School Wien 1998.

Besuch der Danube International School (Gymnasium) von 1999–2006. Beendet mit dem Diplom des International Baccalaureates (Äquivalent zur österreichischen Matura) im Juni 2006.

Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien im Sommersemester 2007.

Erasmus-Aufenthalt am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität in Berlin im Sommersemester 2009.

Berufspraxis

Dreiwöchiges Praktikum in der Konditorei Oberlaa 2004 in Wien.

Regie-Hospitanzen bei:

„Die Dreigroschenoper“ von Brecht in der Regie Klaus Maria Brandauer im Admiralspalast in Berlin von Ende Juni bis Mitte August 2006.

„Schwarz“ von Nuran Calis in der Regie Nuran Calis am Thalia Theater in Hamburg von Anfang Oktober bis Ende November 2006.

„Hexenjagd“ von Arthur Miller in der Regie Andreas Kriegenburg am Thalia Theater in Hamburg von Dezember 2006 bis Ende Jänner 2007.