



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

## Spiel um Macht

Über die Inszenierung von Geschlecht in Lydia Haiders

*Am Ball. Wider Erbliche Schwachsinnigkeit* am Schauspielhaus Wien

verfasst von / submitted by

Hannah Maria Salentinig, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Adam Czirak, BA

# Inhaltsverzeichnis

|                                                                                         |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Ehrenwörtliche Erklärung .....                                                          | 4         |
| <b>Einleitung.....</b>                                                                  | <b>5</b>  |
| <b>1      Literarisch-Theatrale Verarbeitung nationaler Abgründe .....</b>              | <b>9</b>  |
| 1.1      Geschichtliches: Für Ehre, Freiheit und Vaterland .....                        | 9         |
| 1.1.1      „Die Gedanken sind frei“ .....                                               | 9         |
| 1.1.1.1      Theatrale Persiflage nationaler Ideologien .....                           | 11        |
| 1.1.1.2      Zweidimensionale Verhandlung am Geschlechterkörper .....                   | 14        |
| 1.1.2      „Das ist ein einziges Dunkel“ .....                                          | 16        |
| 1.1.2.1      Zeitgeschichtliche Kontextualisierung theatraler Ereignisse .....          | 17        |
| 1.1.2.2      Satirische Verarbeitung nationaler Abgründe .....                          | 22        |
| 1.2      Traditionelles: (Macht-)Spiele im männlich-dominierten, homosozialen Raum..... | 25        |
| 1.2.1      „So viele in Einheit“ .....                                                  | 25        |
| 1.2.1.1      Die Norm und das von ihr Entgrenzte: Anormales <i>Spiel</i> .....          | 26        |
| 1.2.1.2      Das eigentlich Abnorme: Männerbundideologie entgegen der Moderne...28      |           |
| 1.2.2      „Das wahre und rechte Geschlecht“ .....                                      | 30        |
| 1.2.2.1      Heteronormativ inszenierte (Geschlechter-)Körper.....                      | 32        |
| 1.2.2.2      Demaskierung männlicher Maskeraden .....                                   | 35        |
| 1.3      Patriarchales: Starke und schwache Geschlechter .....                          | 39        |
| 1.3.1      „Ballmode rechtsgerückt“ .....                                               | 39        |
| 1.3.1.1      Variabilität weiblicher Maskeraden .....                                   | 41        |
| 1.3.1.2      Frauen im rechtsextremen Milieu .....                                      | 42        |
| 1.3.2      „Sie möchte anschließen“ .....                                               | 46        |
| 1.3.2.1      Grenzen der heteronormativen Geschlechterordnung .....                     | 47        |
| <b>2      Dramatische Blicke auf kulturell-geformte Körper .....</b>                    | <b>52</b> |
| 2.1      Zerstückeltes: (Gewaltsame) Körperfragmentierung als Kunstpraxis .....         | 52        |
| 2.1.1      Fleischliche Lust und Verderben .....                                        | 52        |
| 2.1.2      Ganzer Körper oder fragmentierte Materie .....                               | 57        |
| 2.1.3      Lust an der Zerstückelung .....                                              | 62        |
| 2.2      Gegensätzliches: Phallus und Vulva als theatrale Geschlechternarrative .....   | 68        |
| 2.2.1      Spiel um den Phallus.....                                                    | 68        |
| 2.2.2      Sichtbare und unsichtbare Geschlechter .....                                 | 72        |

|          |                                                             |            |
|----------|-------------------------------------------------------------|------------|
| 2.2.3    | Emanzipatorisches Vulven-Drama .....                        | 76         |
| 2.3      | Prophetisches: Transzendente Macht des Weiblichen.....      | 81         |
| 2.3.1    | Schöpferische Kraft – tödliche Macht .....                  | 81         |
| 2.3.2    | Über rabenschwarze Transitionen.....                        | 85         |
| 2.3.3    | Re-Writing marginalisierter Geschichte(-n).....             | 90         |
| <b>3</b> | <b>(Queer-)Feministische Exkurse .....</b>                  | <b>94</b>  |
| 3.1      | Radikales: Konzepte einer post-patriarchalen Zukunft.....   | 94         |
| 3.2      | Emanzipatorisches: Die <i>Burschenschaft Hysteria</i> ..... | 100        |
| <b>4</b> | <b>Schluss.....</b>                                         | <b>108</b> |
| 5        | Literatur- und Quellenverzeichnis .....                     | 112        |
| 5.1      | Primärquellen .....                                         | 112        |
| 5.2      | Sekundärquellen .....                                       | 112        |
| 6        | Abbildungsverzeichnis .....                                 | 119        |
| 7        | Abstract .....                                              | 120        |

## **Ehrenwörtliche Erklärung**

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe.

Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle ausgedruckten, ungedruckten Quellen oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

*Hannah Maria Salentinig*

*Wien, 20. August 2023*

## Einleitung

„Endlich: Der Walzer wird getanzt. Alles dreht und vollführt sich, alles tanzt feierlicher als der Rest, alle haben den Walzer im Blut. Ellbogen sind ausgefahren für den rechten Platz. [...]

Als das Paar erneut an ihr vorbeikreist, sieht sie seltsame Veränderungen an deren Händen, an den frei liegenden Armen, an den Gesichtern ebenso. Sie macht die Augen zum Schauen weit auf, hält sich die Hand vor den Mund. Sehen Sie denn selbst das nicht? Das musst du dir vorstellen: Ein rasches Abrollen beginnt, weich, aber auch etwas bröselig und vertrocknet dabei, ein Abfallen der Haut so zügig in einer gemeinen Schälung, dass es beim Hinschauen schon wehe tut. Da geht ihnen einfach die Haut vom Körper, der Länge und Breite nach, das lächelnde Gesicht löst sich runter, die ganze Hülle, die ganze Maske, die noch in Frohmut geformte Fresse. [...] Dem kann nichts Einhalt gebieten, und freilich ist ihnen das nicht recht. Aber schreien tut niemand, weil Lippen und Mundraum längst auf der Erde liegen oder Hörst du was?“<sup>1</sup>

Die prosaische Erzählung *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* der österreichischen Autorin Lydia Haider und Co-Autorin Esther Straganz führt inmitten hinein in die Lebenswelt der rechtskonservativen Elite Österreichs. Schauplatz ist der von der FPÖ organisierte Wiener Akademikerball, alljährlicher Treffpunkt der deutsch-national gesinnten Burschenschaften. Mit der Ballgesellschaft finden sich jährlich auch Tausende Demonstrant\*innen vor und um das abgesperrte Areal im ersten Wiener Gemeindebezirk ein, wenn in der Wiener Hofburg, dem historischen machtpolitischen Zentrum Österreichs, Europas Rechte abgeschirmt ihren Traditionsball feiern. Was als rauschende Ballnacht samt Walzertänzen beginnt, avanciert im Theaterstück allerdings zum splatterhaften Horrortrip. Die Räumlichkeiten der Hofburg durchschreitend – von der Feststiege, zur Seitengalerie, weiter in den Festsaal, dann zum Wintergarten, in die Toilettenanlage, zum Zeremoniensaal und schlussendlich hinunter in den Rauchkeller – wird eine Frau Zeugin des rätselhaften Massensterbens. Das Ballvolk blutet aus, zer rinnt, wird wie in Säure aufgelöst, zerfetzt sich im Rausch gegenseitig und verbrennt schlussendlich. Am Ende steht die Frage „Wer entvölkert diesen Ort, dieses Haus?“<sup>2</sup>, denn wer oder was die ideologische Reinigung in der Hofburg vollbringt, bleibt letztlich offen.

In der Uraufführung von *Am Ball* in der Spielzeit 2002/21 am Schauspielhaus Wien führt Schauspielerinnen Clara Liepsch monologisch durch den theatralen Abend. Die mit satirischen Stilmitteln aufgeladene Inszenierung in der Regie von Evy Schubert arbeitet hierbei multimedial. Eigens gedrehte Kurzvideos (allesamt gespielt von Liepsch) werden über Flat-Screens eingespielt und kommentieren das Ball-Geschehen, erweitern es. Zudem wurde Monate vor

---

<sup>1</sup> Haider (2019), S. 40ff.

<sup>2</sup> ebd., S. 81.

Probenbeginn die Webseite [www.ballaballa.solutions](http://www.ballaballa.solutions) entwickelt. In stilistischer Anlehnung an die Werbeästhetik der FPÖ eignet sich Video-Künstlerin Evy Schubert dort die rechtskonservativen Ideologien und androzentrischen Logiken an, kehrt diese inhaltlich um. Nebst Schauspielerin Clara Liepsch, die als Dirndl tragendes *Mädel* in Fotocollagen und eigens produzierten Werbevideos die Webseite füllt, stellen Slogans wie „Für eine Couleur der Farbenvielfalt“<sup>3</sup> ein kurzweiliges, Parodieprogramm zur FPÖ-Politik dar.

Coronabedingt wurde im Dezember 2020 zudem eine vielbeachtete, filmische Version des Theaterstücks realisiert. Der Theaterfilm gleicht in vielerlei Hinsicht der Theateraufführung, spitzt den Umgang mit den Körperbildern durch den Einsatz von zusätzlich in Szene gebrachten Schnittbildern aber noch weiter zu. Zum Beispiel wenn Clara Liepsch mitten auf einer Straße Wiens sichtlich erregt auf einem überdimensional-proportionierten weißen Phallus thronend von den sich selbst zerfetzenden Ballgäst\*innen berichtet. Oder wenn sie ein ebenso großes Stück Fleisch mühsam durch die Straßen schleift – beides zentrale Requisiten des Bühnenbilds, die sinnbildlich für die gewaltsame Zerstückelung stehen. An anderer Stelle im filmischen Theaterstück, wird mittels transparentem, rosafarbenem Vorhang, durch den Schauspielerin Clara Liepsch ihren Kopf steckt, die bildliche Assoziation zu einer Vulva erzeugt. Der Raum, in dem diese Szene stattfindet, markiert eine Wende im Geschehen, wird darin die schmerzhaft Position des Andersseins der Ballgästin greifbar gemacht: Abweichend von den anderen sechs Kapiteln, in denen die völkische Ballgesellschaft zu Tode kommt, quillt hier aus allen Ritzen der Toilettentüren das Blut vergangener Generationen begleitet von einem schmerz erfüllten Flehen und Weinen. Eine Anspielung auf die vielen Opfer, die die patriarchalen Männerbünde hervorgebracht haben? Die Protagonistin entflieht dem Blutbad jedenfalls, zu groß ist die Sorge um eine Verunreinigung ihrer Festkleidung.

Es ist dieser mit groteskem Humor und zugespitzt-dargestellten Körperbildern argumentierende Umgang mit einem höchst brisanten Thema – weil tief in die zurecht negativ behaftete österreichische Nationalgeschichte einschneidend und nach wie Ungleichverhältnisse innerhalb der gesellschaftspolitischen Machtverteilung erzeugend, der mein Forschungsinteresse weckt. Daher bildet die multimediale Theaterinszenierung von *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* die Grundlage für diese Masterarbeit. Die ausführlichen Szenenbeschreibungen rühren von meiner Beteiligung an der Theaterproduktion in Form einer Dramaturgie- und Regiehospitantz. Neben den in den Proben und Aufführungen generierten Szenenbeschreibungen, dienen zur Analyse als Primärquellen zusätzlich noch der Theaterfilm sowie die über [ballaballa.solutions](http://ballaballa.solutions) veröffentlichten Werbevideos, die auch auf dem YouTube des Schauspielhaus Wien veröffentlicht wurden.

---

<sup>3</sup> Schubert, Evy (2020), [ballaballa.solutions](http://ballaballa.solutions). Ballaballa Slogan\*. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. (00:00:00-00:00:14)

Ausgehend von einzelnen Textbausteinen sowie verschiedenen inszenatorischen Elementen des multimedialen Theaterstücks soll die Frage beantwortet werden, welche performativen (Stil-)Mittel in der Theaterproduktion genutzt werden, um den burschenschaftlichen Machtzirkel sowie die weibliche Ballbesucherin, als im gesellschaftspolitischen Machtdiskurs stehende, einander entgegengesetzte Geschlechterkörper in Szene zu setzen und daraus eine theatral wirksame Gesellschaftskritik zu entwerfen. Dieser Masterarbeit steht die These voran, dass die theatrale Auseinandersetzung mit dem Akademikerball und den an diesen teilnehmenden schlagenden Burschenschaften offenlegt, dass diese

- homosoziale Räume schaffen, die gruppendynamische Ausformungen androzentrischer, körperlicher Gewalt praktizieren
- sowie durch die permanente Überhöhung ihres *weißen*, männlichen Geschlechts als superiore soziale und ethnische Entität,

Personen, die von diesem Imperativ von Geschlechtlichkeit abweichen, macht- sowie gesellschaftspolitisch ausschließen und herabwürdigen. Die Inszenierung verdeutlicht hierbei, dass die Machtprämisse *Weißer Männlichkeit* keine allgewaltige Vormachtstellung darstellt, sondern auf performativen Praxen<sup>4</sup> der fortwährenden Einübung und Wiederholung beruht, weshalb sie auch dekonstruiert und in Frage gestellt werden kann. Im Theaterstück wird diese subversive Kraft durch die In-Fokussetzung einer weiblichen Protagonistin und ihrem Blick auf die Geschehnisse der Ballnacht sichtbar gemacht. Für die Darlegung dieser These wird insbesondere Judith Butlers queer-theoretisches Konzept der Performativität hinzugezogen. Entgegen der klassisch feministischen Denktheorie stellt das biologische Geschlecht (*sex*) hier nach keine natürliche Gegebenheit dar, von dem sich dann das soziale Geschlecht (*gender*) konstruieren lässt. Ganz im Gegenteil ist *sex* selbst ein konstruiertes Ideal, dessen Materialisierung durch eben jene regulierende Praktiken konstituiert wird. Die Sichtweise, dass Körper keine statischen Zustände, sondern erzwungene, und doch notwendige, aber nie vollendete Prozesse einer ständigen Wiederholung von regulierenden Normen durchlaufen, ermöglicht es diese zu dekonstruieren und neu/anders zusammenzufügen.<sup>5</sup> Und eben dieses subversive Potential queerer Praktiken lässt sich, wie ich herausarbeiten möchte, an vielen Stellen der Theaterinszenierung finden. Die Inszenierung positioniert sich in diesem Sinne als feministische Kunstpraxis mit vielfachen performativen Akten der Subversion, verbleibt allerdings, und

---

<sup>4</sup> Der Begriff des Performativen wird hier in erster Linie nicht im theaterwissenschaftlichen Sinne nach Fischer-Lichte gebraucht, sondern als geschlechtertheoretisches Konzept wie es Judith Butler ausformuliert hat. Wohl aber gehe ich im letzten Teil meiner Masterarbeit, in Kapitel [3.1.] auf die Verbindungslinien zwischen den Begriffen Theatralität, Performativität und Performance ein.

<sup>5</sup> vgl. Butler, Judith (2017), Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. 9. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21.

dies stelle ich durchaus zur Kritik, an manchen Stellen selbst doch sehr klar innerhalb einer heteronormativen Geschlechtersphäre verhaftet.

Diese Masterarbeit teilt sich in drei Teile:

[1.] Im ersten Schritt erfolgt eine zeitgeschichtliche wie gesellschaftspolitische Kontextualisierung der theatralen Erzählung über den von der FPÖ organisierten Wiener Akademikerball. Wie gezeigt werden soll, verweisen die ironischen bis scharfzüngigen Textpassagen auf die völkisch-nationalistische Prägung, den stark hierarchisierten, heteronormativ angelegten, homosozialen Raum sowie die patriarchal-gewaltsamen Rituale der Burschenschaften. Im Vordergrund steht eine detailreiche Analyse der theatralen Spielweisen von Schauspielerin Clara Liepsch, durch welche sich die Geschichte und Lebenswelt der Akademikerballgesellschaft erst erfahrbar und rezipierbar macht [1.1.]. Dieser Teil der Arbeit befasst sich insbesondere mit den männerbündischen Strukturen [1.2.] ebenso wie dem im rechtskonservativen Milieu vorherrschenden Frauenbild [1.3.].

[2.] Der zweite Teil dieser Masterarbeit stellt eine vertiefende Auseinandersetzung mit der binärgeschlechtlichen Machtordnung der patriarchalen Ballgesellschaft und ihrer theatralen Verarbeitung im Theaterstück dar. Der Fokus liegt hierbei auf der Analyse kulturgeschichtlicher Konzepte und Narrative sowie deren (plastischer) Manifestierung in unterschiedlichen visuellen Elementen der Theaterinszenierung. In einem ersten Schritt wird das ästhetisch wie inhaltliche Motiv der (gewaltsamen) Körperfragmentierung als zentrales Stilmittel des theatralen Geschehens untersucht [2.1.], um anschließend daran die im Theaterstück/-film als einander entgegengesetzte, prothesenhafte Körperexpansionen inszenierten Körperteile Phallus und Vulva ins Blickfeld zu nehmen [2.2.]. Dieser zweite Teil der Masterarbeit endet mit einem Kapitel zum Thema weiblicher Prophetie und setzt sich mit der Rolle der Protagonistin als körperlich-transzendente Medium zu einer göttlichen, die burschenschaftliche Ordnung zerstörenden, Machtinstanz auseinander [2.3.].

[3.] Im dritten und letzten Schritt dieser Masterarbeit wird ein kleiner Exkurs in Richtung zweier (queer-)feministischer Konzepte zu post-patriarchalen Machtordnungen angestrebt. Einerseits erfolgt darin eine dezidierte Auseinandersetzung mit der linguistischen Sprechakttheorie, um nochmals auf einer theoretischen Ebene das Potential queerer Praxen im Vergleich zu radikal-feministischen Ansätzen zu veranschaulichen. Für die Gegenüberstellung von queer-theoretischen Ansätzen werden einerseits die essayistische Pamphlete von John Stoltenberg, einem amerikanischen Feministen, herangezogen, der jegliche Formen von Männlichkeit ablehnt [3.1.]. Anschließend daran erfolgt eine Inblicknahme der performativen Praxen der *Burschenschaft Hysteria* als feministisch-aktionistischen Kontergruppe zu den männerbündischen Burschenschaften Österreichs [3.2.].

# 1 Literarisch-Theatrale Verarbeitung nationaler Abgründe

Die multimediale Theaterinszenierung *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit*, geschrieben von Lydia Haider und Co-Autorin Esther Straganz und uraufgeführt in der Regie von Evy Schubert in der Spielzeit 2020/21 am Schauspielhaus Wien, übt Kritik am alljährlich veranstalteten Wiener Akademikerball. Im ersten Teil dieser Masterarbeit soll ausgehend von der literarischen Textvorlage sowie den formal zum Einsatz kommenden theatralen Spielstrategien herausgearbeitet werden, wie sich die Theaterinszenierung in einen größeren gesellschaftspolitischen Kontext einordnen lässt. Neben der Herausarbeitung der zeitgeschichtlichen Bezüge, die in der Theaterinszenierung immerzu auf den real stattfindenden Akademikerball verweisen [1.1.], soll zudem aufgezeigt werden, mit welchen spielerischen Mitteln die Protagonistin in *Am Ball* in eine performative Gegenposition zu den männerbündischen Burschenschaften [1.2.] gebracht wird und über die Aneignung und Umdeutung heteronormativer Dualismen eine theatral-wirksame Gesellschaftssatire entworfen wird. Zudem einen Blick auf das vorherrschende Frauenbild im rechtskonservativen Milieu [1.3.], um aufzuzeigen, inwieweit eine Teilhabe am burschenschaftlichen Machtzirkel überhaupt möglich ist.

## 1.1 Geschichtliches: Für Ehre, Freiheit und Vaterland<sup>6</sup>

### 1.1.1 „Die Gedanken sind frei“<sup>7</sup>

Zwei Flatscreens sind im hinteren Teil des länglich angeordneten Raums an den Wänden angebracht. Mit einer leichten Neigung in Richtung Publikumsbestuhlung läuft auf den Bildschirmen simultan eine Art Werbevideo. Zu sehen ist eine junge Frau mit blonder Kurzhaarfrisur, die sich vor dem Theseustempel im Wiener Volksgarten aufhält.<sup>8</sup> In ein knielanges blaues Dirndl mit rotem Saum im Brustbereich gekleidet, hellblauen Spitzenpumps an den Füßen und hellblauem Blumenkranz auf dem Kopf, tänzelt und dreht sie sich um den klassizistischen Ringhallentempel, der in den 1820er Jahren errichtet wurde und im Grunde einen verkleinerten Nachbau des antiken Theseion-Tempels in Athen darstellt. Sie steigt auf die mit Gittern versehenen Fenstertüren der Tempelanlage, wechselt im Drehschritt von einem Bein und mit der Hand am Gitter festhaltend zum anderen. Arm und Bein der gegenüberliegenden Körperseite wirft sie ausgelassen nach außen. Im Anschluss daran bewegt sich die Frau auf die Rückseite einer der Tempelsäulen zu, entnimmt einem am Boden abgestellten transparenten Plastiksackerl ein Häufchen künstliche Streublumen, lässt diese freudig durch die Luft fliegen.

---

<sup>6</sup> Leitspruch der im Jahr 1815 in Jena gegründeten Urburschenschaft, die als Vorbild für alle deutsch-völkischen Studentenverbindungen in Deutschland und Österreich gilt.

<sup>7</sup> Haider (2019), S. 39.

<sup>8</sup> vgl. Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Die Gedanken sind frei“. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. (00:00:00-00:01:40)

Danach steigt sie im Tänzelschritt die Treppen des Tempels auf und ab. Während all dieser Bewegungsabläufe summt sie empfindsam eine Melodie, welche sie folglich textlich anstimmt:

|                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| „Die Gedanken sind frei,<br>wer kann sie erraten,<br>sie fliehen vorbei<br>wie nächtliche Schatten.<br>Kein Mensch kann sie wissen,<br>kein Jäger erschießen,<br>es bleibt dabei:<br>die Gedanken sind frei. | Ich denke, was ich will,<br>und was mich beglückt,<br>doch alles in der Still<br>und wie es sich schicket.<br>Mein Wunsch und Begehren<br>kann niemand verwehren,<br>es bleibt dabei:<br>die Gedanken sind frei. | Und sperrt man mich ein<br>im finsternen Kerker,<br>das alles sind rein<br>vergebliche Werke;<br>denn meine Gedanken<br>zerreißen die Schranken<br>und Mauern entzwei:<br>die Gedanken sind frei.“ <sup>9</sup> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

In der Mitte der Treppenanlage stehend singt die Dirndlträgerin das Lied zunächst lieblich romantisierend mit einem Lächeln auf den Lippen, wechselt ihren Ton ab Mitte der zweiten Strophe allerdings. Sie wirkt nun nachdrücklicher, ernster. Zusätzlich beginnt sie sich auf der Treppe zu replizieren: links und rechts neben ihr tauchen mittels digitaler Duplikationstechnik zwei und dann noch drei weitere Kopien auf. Die körperliche Replikation der Dirndlträgerin findet seine Vollendung in siebenfacher Ausführung und in Reih und Glied auf unterschiedlichen Treppenabschnitten sowie im selben Abstand zueinanderstehend. Während der dritten Strophe des Textes wird die energische Rezitation durch einen technischen Hall verstärkt, ihre schallartige Stimme transformiert sich von einem A-capella zu einem stimmlichen Chor. Die Arme halten die Dirndlträgerinnen an den Körperseiten angewinkelt, die Hände dabei zu Fäusten geballt. In gleichmäßigem Takt auf der Stelle tretend, mutet die Darbietung nun militärisch an, wird gesanglich bestimmender sowie lauter. Als der Text versiegt, setzt wieder die gesummte Melodie ein, die mit einem verzerrenden Schall unterlegt einen zusehends lärmenden Ton einschlägt. Mit Zoom auf den Dirndl-Anhänger auf der Brust des *Mädels*, die nun wieder alleine zu sein scheint, wird auf ein Strassherz mit der Abbildung eines Blumenarrangements fokussiert. Unterhalb ist in roter Schreibschrift der Verweis zur Website [www.ballaballa.solutions](http://www.ballaballa.solutions) angegeben. Das Bild wechselt zum Logo der Webseite; es ist ein pinkes Herz mit roter Umrahmung und einem Hirschkopf samt Geweih und Blüten in der Mitte. Im Hintergrund bewegt sich die rot-weiß-rote österreichische Nationalflagge wellenförmig auf und ab.

Das 1.40 Minuten kurzweilige Video, das eigens für die Webseite [www.ballaballa.solutions](http://www.ballaballa.solutions) produziert wurde, ist der erste Baustein, den man von der multimedialen Theaterinszenierung wahrnimmt. Während das Publikum unmittelbar vor Vorstellungsbeginn auf den dreißig Caféhausstühlen im Nachbarhaus des Schauspielhaus Wien Platz nimmt, läuft der Werbespot als Schleife auf den beiden links und rechts im Raum angebrachten Fernsehbildschirmen. Er lässt sich aus mehreren Gründen als künstlerische Persiflage auf die Freiheitliche Partei Österreich (FPÖ) und den von ihr jährlich organisierten Wiener Akademikerball lesen.

---

<sup>9</sup> ebd., (00:00:40-00:01:40)



Abb. 1 Screenshot aus *Ballaballa* „Die Gedanken sind frei“ © Evy Schubert

#### 1.1.1.1 Theatrale Persiflage nationaler Ideologien

Als augenscheinlichster Aspekt der Persiflage im Sinne einer geistreichen Verspottung durch Nachahmung gerät das äußere Erscheinungsbild des *Mädels*, es handelt sich um Schauspielhaus-Ensemblemitglied Clara Liepsch. Aus zweierlei Gründen erweckt ihr Auftreten Assoziationen zur FPÖ. Nicht nur entspricht das in Blautönen gehaltene Outfit der Kennfarbe der Partei, sondern lässt sich das Dirndl zudem mit jener romantisierten Vorstellung von „Heimat“ in Verbindung bringen, derer sich die FPÖ gerne bedient. Die Positionierung als „soziale Heimatpartei“, wie die FPÖ sich selbst betitelt, liegt ihr seit ihrer Gründung zugrunde, da diese in den 1950er Jahren aus dem *Verband der Unabhängigen* (VdU) hervorging, einem rechtskonservativen, politischen Zusammenschluss, an dem sich zahlreiche Nationalsozialisten beteiligten.<sup>10</sup> Es ist aus diesem Grund, dass ich den „Heimat“-Begriff unter Anführungszeichen stelle, denn im deutschen Sprachraum ist dieser, durch seine intensive Mobilisierung durch die Nationalsozialist\*innen, sehr stark mit deutsch-völkische, rassifizierende Geisteshaltungen vorbelastet. Interessanterweise spielt das moderne Dirndlkleid im Werbespot, das Schauspielerinnen Clara Liepsch trägt, auf eben diese nazifizierte „Heimat“-Tradition an. Die in Österreich lebende Volkskundlerin Elsbeth Wallnöfer untersuchte in ihrem Werk *Geraubte Tradition* die im Dritten Reich eigens eingerichtete *Mittelstelle Deutsche Tracht*, deren Leiterin Gertrud Pesendorfer eine Erneuerung der bis dahin gängigen Trachtenmode vornahm. Im Mittelpunkt standen eine Entkatholisierung und Erotisierung des Dirndlkleides, im Detail gehörten zur Modifikation das Entfernen von ausladenden Unterröcken und das Ersetzen geschlossener Krägen

<sup>10</sup> vgl. Wien Geschichte Wiki (2021), Freiheitliche Partei Österreichs.

durch leichte Blusen, die die Arme freilegen. Der Brustbereich wurde durch Schnürungen oder Knopfleisten ergänzt, um weibliche Rundungen hervorzuheben sowie die Taille schlanker erscheinen zu lassen.<sup>11</sup> Bis heute hält sich diese nazifizierte Version als gängige Dirndlvariante in Süddeutschland und Österreich und unterlief über die Jahrzehnte noch weitere Modernisierungsprozesse. Das blaue Dirndl aus dem Werbespot kann als moderne Neuauflage, der im Dritten Reich konzipierten Tracht interpretiert werden. Die Knopfleiste bzw. Schnürung im Brustbereich wurde durch einen Reißverschluss ersetzt. Die kurze Spitzenbluse lässt die Haut unter dem Stoff durchscheinen sowie wurde die Rocklänge auf Kniehöhe gekürzt. Auf die einstig katholische Tracht weist nur noch die Schleife, die Liepsch vorne zusammengebunden trägt, hin; diese Art der Bindung wird als Zeichen der Jungfräulichkeit und Unschuld gedeutet. Der Zoom auf den Brustanhänger des Dirndls und der Übergang zur österreichischen Nationalflagge erhalten die „Heimat“-Liebe Persiflage im Werbevideo bis zum Schluss aufrecht.

Bezugnehmend auf das Lied, das die Schauspielerin im Werbespot singt, werden noch weitere persiflierende Aspekte evident. Es handelt sich dabei um Auszüge aus der heute gängigen Textfassung von *Die Gedanken sind frei*, einem bekannten deutschen Volkslied, dessen Ursprung auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Dieses fungierte über die letzten beiden Jahrhunderte immer wieder als Hymne des Widerstandes in politisch-krisehaften Zeiten. Beispielsweise soll die deutsche Widerstandsaktivistin Sophie Scholl im Jahr 1942 vor den Mauern eines Gefängnisses stehend, ihrem dort inhaftierten Vater die Melodie des Liedes auf einer Blockflöte vorgespielt haben.<sup>12</sup> Die Geschwister Scholl stehen bis heute als Mitglieder der Münchner Widerstandsgruppe *Die Weiße Rose*, Märtyrerhaft für den studentischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus, auch weil sie im Februar 1943 von der Gestapo verhaftet und hingerichtet wurden. Ein Widerstand, der christlich humanistisch motiviert war und in der Tradition einer konservativ-bürgerlichen *bündischen Jugend* stand.<sup>13</sup>

Die sogenannte bündische Jugendbewegung ging in der Weimarer Republik aus einer anderen Jugendbewegung, dem Wandervogel hervor, welche das Ziel verfolgt hatte die gesellschaftspolitische Selbsterziehung ihrer jugendlichen Mitglieder\* mittels gemeinsamer Freizeitaktivitäten in der Natur anzuregen.<sup>14</sup> Wie der deutsche Literaturwissenschaftler Bernd Widdig in seiner sehr umfangreichen Studie über Männerbünde im 20. Jahrhundert festhielt unterschied sich die bündische Jugend hierbei vor allem durch eine stärkere politische Ausrichtung und straffere Organisation als noch im Wandervogel vorherrschend.<sup>15</sup> Diese Einschätzung

---

<sup>11</sup> vgl. Wallnöfer, Elsbeth (2011), *Geraubte Tradition. Wie die Nazis unsere Kultur verfälschten*. Augsburg: Sankt Ulrich Verlag, S. 155f.

<sup>12</sup> vgl. BR Klassik (2016), „Die Gedanken sind frei“. Hymne des Widerstands. 06.01.2016.

<sup>13</sup> vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (2023), *Vor 80 Jahren: Ermordung von Hans und Sophie Scholl*. 21. März 2023.

<sup>14</sup> vgl. Historisches Lexikon Bayerns (2021), *Bündische Jugend*.

<sup>15</sup> vgl. Widdig, Bernd (1992), *Männerbünde und Massen. Zur Krise der Männerbünde und Massen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 38.

deckt sich mit einem Bericht der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Demnach wurde „die Wandervogelromantik – freie Gruppen, die ungezwungen, heiter und musizierend durch die Lande ziehen – durch neue Leitbilder abgelöst: Körperertüchtigung und Persönlichkeitsbildung waren kein Selbstzweck mehr, sondern dienten fortan der Elitenauslese.“<sup>16</sup> Die bündische Jugend, die nach Ende des 1. Weltkrieges an Bedeutung gewann, zählte Disziplinierung sowie Mythen- und Symbolbildung zu ihren zentralen Leitmotiven und ähnelte daher hierarchisierten Orden mit einer klaren ideologischen Ausrichtung, wobei sich zahlreiche Bünde radikalisierten und einen „Teil der völkischen Bewegung der Vor-NS-Zeit“<sup>17</sup> stellten. Als Während der NS-Zeit sämtliche Zusammenschlüsse abseits der Hitler-Jugend verboten wurden, gingen viele bündische Gruppen nahtlos in dieser auf. Gegner\*innen, wie die konservativ-christlich geprägten Mitglieder\* der Weißen Rose wählten den Widerstand.

Das Dirndltragende *Mädel* im Videospot setzt genau in diesem historischen Setting von einer Jugendbewegung zur nächsten an. In ihrem körperlichen Auftreten vereint sie freidenkerische Elemente der Wandervogelbewegung mit disziplinarischer Bündnisideologie der deutsch-völkischen Jugendbewegung, die in den späteren Nachwuchsorganisationen des NS-Staates mündeten; Die überschwängliche gesanglich-tänzerische Darbietung, die auf eine romantisierte Vorstellung einer „Heimat“-verbundenen Weltanschauung anspielt, trifft Mittels digitaler Replikationstechnologie auf militärische Disziplinierungsstrategien, die Individuen körperlich wie geistig zu einer Einheit verschmelzen lässt. Etwas aber stört und irritiert an ihrer Darbietung: Es ist das Volkslied, das sich nicht so recht in die Szenerie einfügen lassen will. Die junge Frau, die hier ein Lied über Gedankenfreiheit performt, steht klar im Gegensatz zum Inhalt desselbigen. Anders als Sophie Scholl, die das Lied einst spielte, um ihrem Vater Trost zu schenken und dem diktatorischen Regime zu trotzen, verkörpert sie im Werbespot eben diese nationalistische Machtordnung. Gerade die Verknüpfung der jugendbündischen Elemente und nationalistischen Symboliken wie der Trachtenmode oder der österreichischen Nationalflagge mit dem für Gedankenfreiheit stehenden Volkslied lässt den Werbespot zu einer gesellschaftskritischen Persiflage werden. Entscheidend um als Persiflage wahrgenommen zu werden, ist, dass nicht der ursprüngliche Inhalt des Volksliedes oder der politischen Ideologie verändert wurden, jedoch aber ein wirksames Netz über die einzelnen Komponenten gespannt und mittels Übertreibung und Überzeichnung bestehende gesellschaftshistorische Zusammenhang kenntlich gemacht werden.

---

<sup>16</sup> Bundeszentrale für politische Bildung (2016), ... nicht bloß harmlose Pfadfinder: Völkische Jugendbünde. 07.07. 2016.

<sup>17</sup> ebd.

### 1.1.1.2 Zweidimensionale Verhandlung am Geschlechterkörper

Die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge, die sich an der Darbietung im Werbespot offenbaren, weisen zudem auf die Zweidimensionalität der Theaterinszenierung hin. Einerseits bezieht sich der Werbespot auf wirklich stattgefundenen historische Ereignisse und andererseits stellt er selbst eine künstlerische Erweiterung des der als Vorlage dienenden prosaischen Erzählung von Lydia Haider dar. Das Volkslied *Die Gedanken sind frei*, welches bereits eingehend analysiert wurde, findet sich auch in der Theaterinszenierung: „Der Saal wird in blaues Licht getaucht, und eine blonde Sängerin stimmt ein Lied an: Die Gedanken sind frei. Ein Wow-Raunen geht durch den Saal, die Gäste singen leise mit.“<sup>18</sup> Die hier von Autorin Lydia Haider beschriebene und von Schauspielerinnen Clara Liepsch gespielte Szene bezieht sich auf den realen Festakt des Akademikerballs im Jahr 2018.<sup>19</sup> Dadurch werden direkte Verbindungen zwischen dem bündischen *Mädel* im Werbespot und jener des Prosatextes, die wiederum der realen Ballnacht im Jahr 2018 entspringt, gezogen. Somit legt der Werbespot die zwei zentralen Ebenen der Theaterinszenierung dar: Auf Ebene eins bezieht sich das theatrale Geschehen auf einen literarischen Akademikerball; die prosaische Erzählung von Lydia Haider. Auf Ebene zwei wird erkennbar, dass eben diese literarische Verarbeitung sich auf ein reales Großereignis, den Wiener Akademikerball im Jahr 2018 und die an diesen teilnehmenden männerbündischen Studentenverbindungen bezieht. Der Werbespot eröffnet daher sozusagen noch eine zusätzliche dritte Ebene, die sich auf die ersten beiden bezieht, darüber hinaus aber noch weitere, ergänzende Bezugspunkte herstellt, wie eben bündische Jugendvereine, zu denen das *Mädel* im Dirndl gehört.

Bevor ich mit meinen Überlegungen fortfahre, ist es an dieser Stelle nur folgerichtig, festzuhalten, was in diesem konkreten Fall von mir stetig und so selbstverständlich als *Mädel*, Frau oder über Adjektive wie weiblich, feminin etc. bezeichnet wird. Bei der Darstellerin im Werbespot handelt es sich um jenen einer cis-geschlechtlichen Frau, also einer Person, deren Geschlechtsidentität mit dem ihr bei der Geburt zugewiesenen biologischen Geschlecht übereinstimmt und daher als weiblich festgelegt ist. Die Klärung dieser Geschlechterkategorie ist notwendig, da sie den zentralen Dreh- und Angelpunkt der Analyseperspektive darstellt. Cis-Geschlechtlichkeit markiert eine spezifische Form von Geschlecht. Sie stellt gewiss aber nicht die allein gültige Kategorie weiblicher Geschlechtlichkeit dar, und doch ist sie jene, die in der hier untersuchten Theaterinszenierung ins Zentrum gestellt wird. Die Zentrierung einer cis-geschlechtlichen Frau, die allein körperlich anwesend ist, stellt daher die künstlerische

---

<sup>18</sup> Haider (2019), S. 39.

<sup>19</sup> vgl. Kurier (2018), Wenn die Burschen Walzer tanzen. 27.01.2018. oder: Der Standard (2012), Ein schmissiges Fest in der Hofburg. 28. Jänner 2012.

Persiflage deutsch-völkischen Gedankengutes dar, sondern auch der in diesem vorherrschenden Weiblichkeitsbilder.

In ihren körperlichen Attributen spiegelt das Mädel exemplarisch das deutsch-nationalistische Schönheitsideal wider: Groß, schlank, blauäugig, blond, athletisch erscheint sie auf den Fernsehbildschirmen. Bei den hier angeführten Attributen handelt es sich um sozio-kulturelle Zuschreibungen von Geschlecht, die an biologische Gegebenheiten angebunden werden. Die amerikanische Literatur- und Filmwissenschaftlerin Teresa De Lauretis definiert diese soziale Dimension von Geschlecht (*gender*) als die Repräsentation eines Dazugehörigkeitsverhältnis zu einer Klasse: „Daher weist *gender* einer Entität, sagen wir einem Individuum, eine Position innerhalb einer Klasse und damit auch gegenüber anderen bereits konstituierten Klassen zu.“<sup>20</sup> Es ist diese vergeschlechtlichte Körperlichkeit, so kann man festhalten, in die sich die deutsch-völkische Ideologie einschreibt und zur Repräsentation gelangt. Am Körper der Darstellerin werden gesellschaftspolitische Bezüge hergestellt, sichtbar gemacht und verhandelt. Eine Geschlechtlichkeit, die im Kontext eines bestimmten Dazugehörigkeitsverhältnis steht, dieses körperlich repräsentierbar macht. Diese Repräsentation wiederum kann, dem Zitat von De Lauretis folgend, als Konstruktion gelesen werden.

Denn es sind nicht allein das blonde Haar, die blauen Augen oder die körperliche Statur, die die Protagonistin zu einer Personifikation des nationalsozialistischen Weiblichkeitsideals machen, sondern die in überzeichneter Form gebrachte Zur-Schaustellung all dieser körperlichen Attribute. Hierzu reihen sich der rote Lippenstift, das figurbetonte Dirndlkleid samt passenden blauen Absatzschuhen und Blumenkranz, ebenso wie die einstudierten Bewegungsabläufe. Erst über die Einbettung all dieser Aspekte spielt Liepsch jene spezifische Form von Weiblichkeit, die sich als künstlerische Persiflage rechtskonservativer Bünde werten lässt. Als Persiflage übernimmt das Werbevideo zentrale Inhalte der bündischen Ideologie, stellt diese jedoch überspitzt und ironisch nachahmend aber auch Infrage. Die Lesart des Werbevideos als persiflierende Kunstaktion ergibt sich gewiss erst aus dem Kontext, dass diese Teil einer Theaterproduktion ist, die sich als Gesellschaftssatire kritisch mit dem Wiener Akademikerball auseinandersetzt. Und diese beginnt abrupt.

---

<sup>20</sup> De Lauretis, Teresa (2002), Die Technologie des Geschlechts. In: Scheich, Elvira (Hrsg.), Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Kirchlinteln: Hoho-Verlag. S. 61f.

### 1.1.2 „Das ist ein einziges Dunkel“<sup>21</sup>

Die Protagonistin betritt den Raum mit ruckartigem Öffnen der Eingangstüre, die sie sogleich laut hinter sich zuschlägt. Sie schmunzelt. Ihr Blick wandert selbstsicher im Raum umher. Mit einem breiten Lächeln spricht sie die ersten Worte an diesem Abend: „Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit“<sup>22</sup>. Sie führt mit dem Titel des Stückes ein. Unvermutet lässt sie sich im nächsten Moment nach hinten fallen, stützt sich mit Rücken sowie ausgebreiteten Armen an der geschlossenen Tür hinter sich ab, blickt mit Angst erfülltem Gesicht nach vorne, ächzt dabei aufgeregt nach Atemluft. „Dies ist eine wahre Geschichte“<sup>23</sup>, ergänzt sie mit angsterfüllter Stimme. Es ist der erste spielerische Bruch an diesem Abend und zugleich der Auftakt zur satirisch-zugespitzten Spielweisen im Schauspielhaus Wien.

Dort an der Tür steht die dieselbe Frau wie jene im Werbespot. Ihr Erscheinungsbild ist nun allerdings ein anderes. Sie trägt kein Dirndl. Entgegen der literarischen Deskription trägt sie auch keine Ballrobe: Komplet in Schwarz gekleidet, erscheint sie in der Türe. Eine mit schwarz-grünlich schimmernden Federn besetzte extravagante Jacke lenkt den Blick auf ihren Oberkörper, schwarze Handschuhe blitzten an den Ärmelenden hervor. An den Füßen trägt sie lederne Overknees-Stiefel mit transparenten Pfennigabsätzen, die ihr bis zur Mitte der Oberschenkel reichen und in welche der ebenso schwarze Hosenanzug gesteckt ist. Das blonde Haar trägt sie streng zurückgeegelt, das dunkle Augen Make-up mit falschen Wimpern bildet einen starken Kontrast zu den roten Lippen, mit denen sie fortfährt: „Das ist ein einziges Dunkel. Obwohl es in Wien nie wirklich dunkel wird, nicht wahr?“<sup>24</sup> Im sprachlichen Ton passt sie sich der abgespielten Spannung erregenden, schaurigen Musik an. Bei den letzten beiden Worten, die eine rhetorische Frage bilden, erhält ihre Beschreibung des nächtlichen Wiens einen ironischen Unterton, die Stimmlage wird höher, bedrohlich. Zeitgleich wendet sie ihren Kopf verstohlen nach links, richtet die Frage direkt an eine Person im Publikum. Ihr Blick geht zurück in die Mitte des Raumes als sie fortfährt: „Sie geht in ihrem Kleid über den weiten Heldenplatz, stracks auf die Hofburg zu. Und hinter ihr die Lichter, diese vielen Lichter der Stadt, die nächtens jeden Bau zeigen in Glanz wie auch vor ihr die Hofburg breit und höchlich.“<sup>25</sup> Der Blick der Schauspielerin ist nach vorne gewandt, als sehe sie im Gang vor ihr die Hofburg. Wieder wechselt sie den Sprechton. „Schau hin“<sup>26</sup>, fordert sie den Kopf zur Seite gedreht und in hoher Stimmlage eine Person im Publikum auf. Dann deutet sie mit wallenden

---

<sup>21</sup> Haider (2019), S. 15.

<sup>22</sup> ebd., S. 03.

<sup>23</sup> ebd., S. 05.

<sup>24</sup> ebd., S. 15.

<sup>25</sup> ebd.

<sup>26</sup> ebd.

Handbewegungen den Nebel an, der von der Erde kommend sich im Raum ausbreiten solle. Sie berichtet von einer Kälte, die unter die Kleidung tritt, den Körper erfasst. Sie baut Spannung auf, lässt das Publikum die fröstelnde Umgebung auf dem Heldenplatz spüren. Im letzten Satz kommt es zu einem erneuten Bruch: „Sag: Wer hat es so kalt gemacht?“<sup>27</sup> Diesmal ist es keine rhetorische Frage, sondern eine ernstliche Ersuchung, die sie fragend an sich selbst stellt. Sie blickt eine Antwort suchend nach links und rechts, dann nach unten auf ihre Körpermitte, letztlich nach oben. Sie lächelt entzückt auf. Als sei die Kälte ein von oben herunterkommendes Signal, streckt sie den Arm leicht in Richtung Decke ehe sie energisch ein paar Schritte den Gang vor ihr entlang läuft. Ihre Schuhe hallen dabei laut auf. Dies vernehmend blickt sie sich um, weist mit ausgestrecktem Arm auf den Boden:

„Ihre Schuhe hört man am Asphalt. Und Sirenen in der Ferne. Der ganze Platz ist leer, alles schon weit draußen gesperrt. Der erste Bezirk ist abgeriegelt, ja halb Wien. Wo erwägt die Polizei, wo Gefahr liegt, und Demonstrationen ziehen außen herum. Doch daselbst ist es ausgestorben. Unruhige Ruhe liegt hier, als tut man Unrecht, hier zu sein.“<sup>28</sup>

Mit ihren Armen wild gestikulierend – die Arme gehen auf und ab, hin und weg vom Körper – verortet sie die Vorgänge am und um den Heldenplatz gestisch mit. Ihre Ausführungen nehmen einen beschwörenden Unterton an, ihre Stimme zittert leicht dabei:

„Ihr Weg führt sie vorbei am Äußeren Burgtor, darauf der Schwur Mauthausens in großen Lettern geworfen. Entsetzensvoll zieht sie den Mantelkragen hoch ins Gesicht: Niemand hätte gedacht, dass es so etwas gibt. Niemand hätte gedacht, dass diese Geschichte so endet. So geschieht das aber. Ja es geben Zeichen, Zeiten, die Tage und Jahre an, dass erneut etwas kommt.“<sup>29</sup>

Während die Protagonistin die Sätze spricht, spielt sie das Publikum direkt an, blickt von einer Person zur anderen. Mit den mitschwingenden Armen, und sich öffnenden und schließenden Handflächen gestikuliert sie die einzelnen Textpassagen mit, verleiht dem Gesprochenen eine Dringlichkeit. Den letzten Satz beendet sie, so als wüsste sie genau was bevorsteht. Es sind kleine spielerische Details, die dem theatralen Geschehen (An-)Spannung verleihen, auch da sie auf reale Ereignisse Bezug nehmen.

#### **1.1.2.1 Zeitgeschichtliche Kontextualisierung theatraler Ereignisse**

Die als Monolog angelegte Theater-Adaption setzt ein gewisses Vorwissen über die Akademikerballveranstaltung und seine Teilnehmer\*innen voraus. Zum Beispiel verweisen die im Text erwähnten Demonstrationen auf die rege Protestkultur, die den realen Ball jedes Jahr begleitet. Laut Standard sollen sich im Jahr 2016 rund 8.000 Personen den Protesten angeschlossen haben, um gegen die ideologische Ausrichtung jenes Balls zu demonstrieren, welcher seine

---

<sup>27</sup> ebd.

<sup>28</sup> ebd. S. 15f.

<sup>29</sup> Haider (2019), S. 16.

erste Ausgabe bereits im Jahr 1952 feierte. Der sogenannte *Wiener Korporationsring* (WKR) veranstaltete damals im Wiener Konzerthaus den ersten *WKR-Ball*. Vom *Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands* (ÖWR) später als rechtsextrem eingestuft, stehen die im WKR zusammengefassten Burschenschaften, als tradierte Studentenverbindungen Wiens, in einer deutsch-nationalistischen Tradition, die rassifizierende, antisemitische Auffassungen vertreten. Beispielsweise beinhalte(te)n die Statuten der Burschenschaften in der Regel sogenannte Arierparagrafen. In den Satzungen der *Burschenschaft Olympia* aus dem Jahr 1926 steht beispielsweise zu lesen: „Der Aufzunehmende muß Arier und Deutscher sowie frei von jedem Vorwurf der Unehrenhaftigkeit sein.“<sup>30</sup> Auf die Nähe des österreichischen Korporationswesens zu deutsch-nationalistischen, rassifizierenden Ideologien weist auch die Universität Wien auf einer eigens eingerichteten Seite auf ihrer Homepage hin und thematisiert u.a. den Übergang zahlreicher völkischer Burschenschaften in den NS-Studentenbund ab 1938 sowie die Tatsache, dass von drei nationalsozialistischen Rektoren der Universität Wien zwei einer Burschenschaft angehörten.<sup>31</sup>

Noch konkreter wird die ORF Dokumentation *Männer, Macht und Messuren* aus der Sendereihe *Menschen & Mächte* aus dem Jahr 2019, die Verbindungen einzelner FPÖ-Politiker zum rechtsextremen burschenschaftlichen Milieu nachzeichnet. So zeigt die Dokumentation beispielsweise Videoaufnahmen des jungen Jörg Haider im Jahr 1980, der bei einer burschenschaftlichen Veranstaltung zum 60. Jubiläum der Kärntner Volksabstimmung das SS-Treuelied *Wenn alle untreu werden singt*.<sup>32</sup> Oder aber beleuchtet der Film provokante Äußerungen von Heinz-Christian Strache, der bei einer Rede im Jahr 2005 von gezielter Vertreibung und Ermordung von Menschen nach 1945 sprach und so den Holocaust verharmloste.<sup>33</sup> Der ehemalige FPÖ-Parteiboss und Vizekanzler Österreich fiel diesbezüglich auch im Jahr 2012 negativ auf, als er die Proteste gegen den WKR-Ball, mit dem Sager „Wir sind die neuen Juden“<sup>34</sup>, mit der Judenverfolgung und Reichskristallnacht 1938 verglich. Derartiges Hintergrundwissen untermauert die unheilvoll anmutenden Beobachtungen einer kalten, nebligen Nacht in Lydia Haiders prosaischem Werk. Gekonnt lässt Haider ihre Protagonistin durch die Geschichte der Ballveranstaltung führen und dabei immer wieder Bezüge zur evidenten NS-Vergangenheit der schlagenden Burschenschaften herstellen.

Das zeigt auch die Erwähnung der Projektion des *Mauthausen Schwurs*, welcher nur wenige Tage nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager Mauthausen, am 16. Mai 1945 von

---

<sup>30</sup> Burschenschaft Olympia (1926), Satzungen der Burschenschaft „Olympia“ in Wien. Wien: Verlag der Burschenschaft Olympia, S. 03.

<sup>31</sup> vgl. Universität Wien (2021), Korporationswesen im 19. und 20. Jahrhundert. Website der Universität Wien.

<sup>32</sup> Stuhlpfarrer/Gregor, Robert Wiesner (2019), *Männer, Macht, Messuren*. Die verborgene Macht der akademischen Männerbünde. Veröffentlicht am 10. Juli 2019. Österreich: ORF. (00:11:17-00:11:30).

<sup>33</sup> ebd., (00:44:10-00:44:50).

<sup>34</sup> Der Standard (2012), Strache auf WKR-Ball: „Wir sind die neuen Juden“ 29. Januar 2012.

Überlebenden verfasst wurde. Der Schwur zeugt von dem Versprechen solidarisch für die unteilbare Freiheit der Völker und gegen nationale Verhetzung einzustehen, weshalb er im Jahr 2018 im Rahmen der Aktion *JETZT ZEICHEN SETZEN!* von der Wiener Installations- und Projektionskünstlerin starsky auf die Mauern des Burgtors projiziert wurde. Die Kunstaktion lässt sich als bewusste und gewünschte Gegenreaktion zur Ballveranstaltung werten, denn bereits im Jahr 2012 fiel diese mit dem *Internationalen Tags des Gedenkens an die Opfer des Holocaust* zusammen, was zu erstarkten Protesten führte und die G.m.b.H des Wiener Kongresszentrums in der Hofburg dazu veranlasste, dem als rechtsextrem eingestuften Wiener Korporationsring seine Räumlichkeiten in Zukunft nicht mehr zur Verfügung zu stellen. Aber, und dies thematisiert Lydia Haider in ihrer prosaischen Erzählung, führte ein Wechsel in der Veranstaltungsorganisation zur Revision dieser Entscheidung. Seit 2013 organisiert die Freiheitliche Partei Österreichs den Ball, sowie erfolgte die Umbenennung in *Wiener Akademikerball*. Die Hofburg Betriebsgesellschaft m.b.H. begründete dies mit: „Wir stehen allen im österreichischen Parlament vertretenen Parteien offen. Wir sind ein Haus der Republik.“<sup>35</sup> Die Revidierung der ersten Entscheidung basiert auf der Verschiebung der Machtinstanz: Der Wiener Korporationsring als Zusammenschluss von verschiedenen Studentenverbindungen, die losgelöst von der institutionalisierten Regierungsmacht als Verbände agieren, kann nicht dieselbe Machtposition einnehmen und Macht ausüben wie es eine im Parlament vertretene Partei als legitim gewählte Vertreter\*innen der Staatsmacht es tut. Letztlich ist die Macht der Partei noch größer als die der Bevölkerung, die zu Tausenden jedes Jahr vertreten, für das Ende des Balles demonstriert und daher zumindest zahlenmäßig weit die Gesamtzahl der im österreichischen Parlament vertretenen Politiker\*innen der Partei übersteigt. Wie aber kommt es hierzu?

Die Antwort liegt, wie der französische Philosoph Foucault so treffend formulierte, an den Dispositiven der Macht, die hier zum Einsatz kommen. Als „Normalisierungsgesellschaft“<sup>36</sup> ließe sich werten, was hier in der Hofburg passiert. Der Akademikerball wird normalisiert, da von einer im Parlament vertretenen Partei organisiert wird. Die Demonstrant\*innen wiederum werden gar nicht als individuelle „Körper-Menschen“<sup>37</sup>, sondern als nicht näher definierbare Masse „multipler Körper mit zahlreichen Köpfen“<sup>38</sup>, die von der Staatsmacht überwacht und reguliert werden muss, wie die zahlreichen in der Ballnacht im Einsatz befindlichen Polizist\*innen, die das Gelände um den Ball herum sichern, verdeutlichen. *Biomacht* benannte Foucault die auf Normen basierende und durch normierende Machtdispositive ausübende Regierungsform, die

---

<sup>35</sup> Der Standard (2012), WKR-Ball-Nachfolger auch 2013 in der Hofburg. 09. März 2012.

<sup>36</sup> Foucault, Michel (2014), In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesung vom 17. März 1976. In: Folkers, Andreas/ Thomas Lemke (2014), Biopolitik. Ein Reader. Berlin: Suhrkamp Verlag, S. 102.

<sup>37</sup> vgl. ebd., S. 91.

<sup>38</sup> vgl. ebd., S. 94.

neben Geburtenregulierung, Sterbehilfe, aber auch dem Extrembeispiel der Atombombe, den Rassismus als grundlegenden Machtmechanismus einführt. Wie Foucault schreibt:

„Was ist der Rassismus letztendlich? Zunächst ein Mittel, um in diesem Bereich des Lebens, den die Macht in Beschlag genommen hat, eine Zäsur einzuführen: die Zäsur zwischen dem, was leben und dem, was sterben muß. Schon das biologische Kontinuum der menschlichen Gattung, das Auftauchen von Rassen, die Unterscheidung von Rassen, die Hierarchie von Rassen und die Bewertung bestimmter Rassen als gut und anderer als minderwertig, all das stellt eine Art und Weise dar, das biologische Feld, das die Macht besetzt, zu fragmentieren; eine Art und Weise, im Innern der Bevölkerung Gruppen gegeneinander auszuspielen und, kurz gesagt, eine Zäsur biologischen Typs in einen Bereich einzuführen, der sich eben als biologischer Bereich darstellt.“<sup>39</sup>

Im Rassismus, so Foucault, schreiben sich Machtdispositive in das Leben ein, die fragmentieren und zäsurieren, die hierarchisieren und ausschließen. Die vorgeblich im Sinne parlamentarischer Gleichstellung getroffene Entscheidung der Hofburg Betriebsgesellschaft m. b. H. spaltet die Gesellschaft, spielt Gruppen innerhalb dieser gegeneinander aus. Nun heißt es auch auf machtpolitischer Ebene die demonstrierende Gruppe vor der Hofburg gegen jene der feiernden in der Hofburg, womit mit dem Ball (erneut) der Rassismus in die Wiener Hofburg einzieht. Teil der Ballgesellschaft kann nur sein, wer den rassifizierenden Vorstellungen der völkischen Gemeinschaft entspricht. Zwar bedeutet dies nicht, dass Personen, die nicht Teil der burschenschaftlichen Doktrin sind, überhaupt keinen Zutritt zur Ballveranstaltung erhalten. Doch wird der Zugang zum Ball im Sinne moderner Kontroll- und Überwachungsgesellschaften durch den Einsatz von Metalldetektor und Gesichtsscanner reglementiert.<sup>40</sup>

Dieses mit foucaultschen Theorien dargelegte Paradoxon der Umbenennung des Balls plus dazugehörigem Veranstalterwechsel, so entscheidend es für die zeitgeschichtliche und gesellschaftspolitische Kontextualisierung der Ballveranstaltung auch ist, findet in der theatralen Verarbeitung keine Erwähnung. An dieser Stelle wurden Striche in der Textfassung gemacht. Dem allumfassenden gesellschaftskritischen Potential des Stückes tut dies letztlich aber keinen Abbruch, finden zahlreiche andere brisante Anspielungen auf die zeitgeschichtlichen Kontexte der Ballveranstaltung Eingang in die theatrale Verarbeitung des Textes. So zum Beispiel im Gastbeitrag von Künstler Jakob Neulinger in Raum vier: „Die Fenster zur realen Welt und der Blick auf Heldenplatz und die Prunkbauten der Ringstraße bleiben freilich im Dunkeln der Nacht verborgen, aber auf Flat-Screens erhellen Grüße von Very-Important-Persons Geist und Ambiente.“<sup>41</sup> Die Textpassage über den Heldenplatz, der im Dunkeln der Nacht verborgen bleibt, macht deutlich, dass die Akademikerballgesellschaft ihre eigene Vergangenheit nur allzu gerne auszublenden versucht und vor der Welt draußen vor den Toren der Wiener Hofburg fliehen möchte, indem sie sich stattdessen über Flatscreens eine politisch-heile Scheinwelt konstruiert. Diese Deutung stelle ich auf, da der Heldenplatz im kollektiven

---

<sup>39</sup> ebd. S. 104.

<sup>40</sup> vgl. Haider (2019), S. 16.

<sup>41</sup> Haider (2019), S. 48.

Nationalgedächtnis unumgänglich mit Adolf Hitlers Rede am 15. März 1938 verankert ist, bei der er am Altan der Neuen Burg stehend einer mitunter jubelnden Masse von rund 250.000 Menschen den Anschluss Österreich an das Deutsche Reich verkündete. Über dies hinaus spannt der Hinweis über die Gesichter wichtiger Persönlichkeiten auf den Flatscreens eine Verbindungslinie zur rechtskonservativen FPÖ-Elite, denn rund 40 Prozent des Parlamentsclubs gehören einer völkischen Studentenverbindung an.<sup>42</sup> Die Farbe Blau findet immer wieder Eingang in die inszenatorische Farbgebung, wie zum Beispiel bei der Gestaltung des Online-Auftrittes von *ballaballa.solutions* und wird zeitgleich allerdings auch auf sprachlicher Ebene festgehalten, wenn die Ballgästin in abschätzig wertender Überbetonung vom Eingang zum Ball berichtet, der „in blauem Licht erstrahlt, stolz und kostbar“<sup>43</sup> erscheint.

Der Eigenname des Balls wiederum fällt nur ein einziges Mal und das gegen Ende der Inszenierung, als die Protagonistin den Ball verlassen möchte und zuvor noch ihre Damenspende abholt: „Es ist dies ein Sackerl, darin ein Glas mit der Aufschrift ‚Wiener Akademikerball‘, ein kleines Fläschchen Sekt, ein kleines Fläschchen Bier, ein Büchlein zu Wartburgfest und Bücherverbrennungen von 1817 und einige Gutscheine.“<sup>44</sup> Das angeführte Buch über das Wartburgfest stellt einen weiteren Seitenhieb in Richtung völkisch-nationalistischer Gesinnung der Burschenschaften dar. Es verweist auf ihren Ursprung durch die im Jahr 1815 in Jena gegründete *Urburschenschaft*, deren Ruf „Ehre, Freiheit, Vaterland“ lautete und welche im Jahr 1817 erstmals und seither in regelmäßigen Abständen eine studentische Versammlung auf der Wartburg veranstaltete. Die auf der mittelalterlichen Burg in Thüringen bei Eisenach abgehaltene Protestkundgebung diente dem Zwecke der Ausrufung eines deutschen Nationalstaates mit eigener Verfassung und beinhaltete eine Bücherverbrennung. Der komisch-satirische Ton der Textpassage liegt gerade in der sprachlichen Überbetonung des Jahres 1817, da Bücherverbrennungen als historische Ereignisse seit dem Zweiten Weltkrieg vor allem mit dem Nationalsozialismus in Verbindung stehen. Das kleine Detail, die Nennung der Jahreszahl, spannt einen zeitlichen Bogen vom 19. ins 20. Jahrhundert und ordnet das Ritual der Bücherverbrennung als wiederkehrende Tradition im deutsch-nationalistischen Milieus ein, die noch im Jahr 2018 paradoxerweise in Buchform weitergereicht wird. Die Brisanz der theatralen Ereignisse speist sich direkt aus der historischen Geschichte der schlagenden Verbindungen, die in Anknüpfung an gegenwärtige Entwicklungen zusehends bedrohlicher und düsterer erscheinen.

In Raum drei, dem Festsaal, schildert die Ballgästin den Festredenakt, welcher auf die reale Festrede des damaligen FPÖ-Clubobmann Heinz-Christian Strache aus dem Jahr 2018 anspielt: „Schließlich starten die Reden, der eigentliche Festakt. Gleich zu Beginn wird sich klar

---

<sup>42</sup> vgl. Tiroler Tageszeitung (2019), Burschenschafter-Anteil im FPÖ-Klub ist hoch wie nie zuvor. 02. November 2019.

<sup>43</sup> Haider (2019), S. 16.

<sup>44</sup> Haider (2019), S. 81.

von Antisemitismus distanziert. Applaus folgt. Man distanziert sich auch vom eigenen Liedgut.<sup>45</sup> Beim Wort „Distanzieren“ streckt die Schauspielerin die Hände in die Höhe, formt über ihrem Kopf mittels Zeige- und Mittelfinger gestisch ein Anführungszeichen, um den ironischen Charakter der Zeilen offenzulegen. Die hier dargestellte Rede war eine Reaktion auf eine erneute Liederbuchaffäre aus den Reihen der schlagenden Burschenschaften, in diesem Fall die *pennale Burschenschaft Germania zu Wiener Neustadt* (Schülerverbindung). Das im Jänner 2018 publik gemachte Liederbuch enthielt NS-verherrlichende, antisemitische Inhalte wie „Gebt Gas, ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million“<sup>46</sup> und führte zu einer erneuten Debatte um die Einstufung der Burschenschaften als rechtsextrem. Die theatrale Verarbeitung der Festrede wird durch das spielerische Zutun der Ballgästin eindeutig in einen zynischen bis scharfzüngigen Sarkasmus transformiert als sie zunächst noch schmunzelnd festhält: „Und viele Gäste im Publikum werfen sich Blicke zu, den Kopf dabei schüttelnd.“<sup>47</sup> Es folgt ein überschwängliches Herunterspielen der Situation durch ein künstlich wirkendes Lächeln: „Da gibt es doch viel ärgere Lieder. Meine Güte.“<sup>48</sup> Der letzte Satz bricht scharf aus ihr heraus, mit der Hand fuchtelte sie abwehrend umher und kontextualisiert die Liederbuchaffäre damit als gar nicht harmlosen Vorfall, sondern tiefen und breiten Abgrund der nationalsozialistisch-geprägten Burschenschaften.

### 1.1.2.2 Satirische Verarbeitung nationaler Abgründe

Die Anspielungen auf die rassifizierende Ideologie sowie Zusammenhänge zur NS-Vergangenheit spitzen sich im Laufe des theatralen Spiels weiter zu. Die Beobachtungen der Protagonistin werden ironischer, steigern sich in Schärfe und Härte und variieren so in der Rezeption zwischen Humor und Ernst. Im Festsaal spricht die Ballbesucherin vom „rassigen“<sup>49</sup> Gedränge in den Eingangsbereichen: die rechte Hand hat sie dabei gestisch zur Faust geballt, um damit ihre Zähne fletschende Grimasse gestisch zu untermalen, als sie das Wort artikuliert. An anderer Stelle im selben Raum bezeichnet sie die Ballgesellschaft als „Herrenrasse“<sup>50</sup>, jenem Begriff, den die Nationalsozialisten für sich beanspruchten, um ihre Herrschaftsgewalt und Verbrechen gegen die Menschlichkeit zu legitimieren. Im Rauchkeller, es ist der siebte Raum der Wiener Hofburg, den die Protagonistin betritt, geht sie noch einen Schritt weiter. Im Rauchkeller stehend, berichtet sie davon, wie sie sich eine Zigarette anzündet: „Sie bleibt in der Mitte des Menschenhaufens...“<sup>51</sup> kurz reckt es sie, sie fährt sich mit der Hand an den Mund,

---

<sup>45</sup> Haider (2019), S. 39.

<sup>46</sup> Falter (2018), „Wir schaffen die siebte Million“ 23. Januar 2018.

<sup>47</sup> Haider (2019), S. 39.

<sup>48</sup> ebd.

<sup>49</sup> ebd., S. 37.

<sup>50</sup> ebd., S. 41f.

<sup>51</sup> ebd., S. 77.

hält diesen zu, als müsse sie sich übergeben. Sie richtet sich wieder auf, macht ein gequältes Lächeln zur Seite, und spricht zu Ende: „...stehn, nimmt eine Zigarette heraus und zündet sie sich an.“<sup>52</sup> Die Arme verschränkt sie nun, zeigt sich wieder selbstsicher und erheitert: „Als sie aufblickt und den Rauch aus sich drückt, merkt sie, dass viele Mannsbilder ihr das brennende Feuerzeug hinhalten. Sie lächelt.“<sup>53</sup> Die Schauspielerin berührt mit der Hand die Brust, eine Geste des Sich-Geehrt-Fühlens. Dann ein scharfer Bruch mit einer Überbetonung der Konsonanten: „Was für eine Gasverschwendung.“<sup>54</sup> Die Konsonanten betont sie scharf. Scharfzünftig verknüpft die Ballbesucherin die sie im Rauchkeller umgebenden Burschenschafter direkt mit der Shoah. Eine moralische Grenzüberschreitung mit der die theatrale Inszenierung als satirischer Kunstakt positioniert wird.

Die Kunst der Satire kennzeichnet sich per Definition als „Kunstgattung, die durch Übertreibung, Ironie und [beißenden] Spott an Personen, Ereignissen Kritik übt, sie der Lächerlichkeit preisgibt, Zustände anprangert“<sup>55</sup>. Sie ist also Ausdruck eines Misstandes, der zugleich einen Appell zur Missstandsbehebung miteinschließt.<sup>56</sup> Wie der deutsche Literaturwissenschaftler Rüdiger Zymner schreibt, kann dieser Appell entweder „explizit formuliert“<sup>57</sup> oder „implizit vermittelt und von dem Rezipienten lediglich erschlossen werden“<sup>58</sup>. Zentral aber ist, dass das zu kritisierende Objekt klar im Blickfeld gehalten wird.<sup>59</sup> Und dies tut die Ballgästin. Ihre spottende Kritik richtet sich konsequent an die burschenschaftliche Ballgesellschaft, die sie als nationalistische, rechtsextreme Elite an den Pranger stellt. Ihre scharfzüngigen Bemerkungen gehen hierbei äußerst weit. Zu weit? Auf die Frage *Was darf die Satire?* antwortete der deutsche Journalist Kurt Tucholsky bereits vor mehr als 100 Jahren schlicht mit ALLES: „Die Satire muß übertreiben und ist ihrem tiefsten Wesen nach ungerecht. Sie bläst die Wahrheit auf, damit sie deutlicher wird, und sie kann gar nicht anders arbeiten als nach dem Bibelwort: Es leiden die Gerechten mit den Ungerechten.“<sup>60</sup> Die Ballgästin tut genau dies; sie bläst die Wahrheit um die nationalistische Gesinnung der Burschenschafter auf, indem sie die Thematik an unterschiedlichen Stellen im Stück wiederkehrend als zentraler Aspekt der Burschenschaften herausstellt. Leiden lässt die Protagonistin dabei nicht allein den der Kritik unterzogenen burschenschaftlichen Machtzirkel, sondern auch das Publikum, als die Rezipient\*innen des

---

<sup>52</sup> Haider, Lydia (2020), *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit*. Strichfassung Schauspielhaus Wien. S. 07f.

<sup>53</sup> Haider (2019), S. 78.

<sup>54</sup> ebd., S. 78.

<sup>55</sup> Duden online (2020), Satire.

<sup>56</sup> vgl. Zymner, Rüdiger (2017) Satire. In: Wirth, Uwe (Hrsg.) *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.P. Metzler Verlag. S. 21. (S. 21-25)

<sup>57</sup> ebd., S. 21f.

<sup>58</sup> ebd.

<sup>59</sup> vgl. Fuß, Peter (2001), *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag. S. 108.

<sup>60</sup> Tucholsky, Kurt (2015) *Was darf die Satire?* In: Wernig, Heiko/Volker Surmann (Hrsg.), *Ist das jetzt Satire oder Was?!* Berlin: Satyr Verlag, S. 18.

theatralen Abends. Diese sehen sich mit den Abgründen der eigenen Nationalgeschichte und -gegenwart konfrontiert, sind aber auch der grotesken Komik der Ballgästin ausgesetzt. Über den Holocaust oder rassifizierende NS-Ideologien zu Lachen, egal in welcher Form, erscheint als unangebracht, dafür schneiden die geschichtlichen Ereignisse in ihrer Abscheulichkeit zu tief in das kollektive Nationalgedächtnis ein. Und dennoch zielen die scharfzüngigen Textpassagen über die Gasverschwendung oder das antisemitische Liedgut, genau darauf ab. In einem exaltierten Schauspiel sind beide so angelegt, dass sie die Burschenschafter direkt auf eine NS-Täterschaft zurückwerfen, diese darüber vorführen oder ihnen jenes Leid zuführen möchte, dass ihre nationalistische Ideologie selbst hervorgebracht haben. Im ersten Moment erscheinen die ironischen bis zynischen Textstellen komisch im Sinne von lustig, im zweiten Moment aber macht sich ein bitterer Beigeschmack breit. Hierzu schreibt der deutsche Philosoph Peter Fuß:

„Bei der grotesken Komik kommt ein Verstoß gegen die Normen des Komischfindens hinzu. Deshalb ist man unsicher, ob es gestattet ist, dem Lachdrang nachzugeben. Als Bruch mit den Konventionen des Komischen betreibt die groteske Komik die Dekomposition einer kulturellen Ordnung. Das Lachen über das Groteske wirkt selbst ‚komisch‘ – in der Bedeutung ‚seltsam‘.“<sup>61</sup>

Die groteske Komik verursacht ein Unbehagen, ein Unwohlsein, denn sie markiert einen glatten moralischen Grenzüberschritt. Man möchte Lachen, muss Lachen und schämt sich letztlich doch für das Bedürfnis danach. Es ist ein gequältes Lachen, das aus dem Lachenden herausbricht, auch weil eine gänzliche Befreiung von der (An-)Spannung, die die Schwere der Thematik hervorruft, gelingt. Das Lachen der grotesken Komik ist, wie Fuß schreibt, selbst „Ausdruck dieser Anspannung“<sup>62</sup>. Denn das Lachen führt letztlich doch nur die Unerträglichkeit der Realität vor Augen, anstatt davon zu befreien. Diesen Umstand verdeutlicht auch die Ballgästin, die die Missstände in satirisch überzogener Manier benennt, dabei aber ebenfalls erkennbar leidet. Sei es ihr gequältes Lächeln, der wiederkehrende Würgereiz oder die aggressiv anmutende Haltung, während sie Bezüge zur rassifizierenden Gesinnung zieht, ihre Körperreaktionen spiegeln kontinuierlich ihre Abscheu gegenüber der Ballgesellschaft wider. Ihre Mimik und Gestik nehmen dabei geradezu groteske, also verzerrte und übersteigerte Züge an. Sie verzieht ihr Gesicht zu Grimassen, lächelt exaltiert, bleckt die Zähne oder streckt die Zunge weit heraus. Bei den gespielten Brechreizszenen beugt und verkrampft sich ihr ganzer Körper. Arme und Hände gehen bei allen Bewegungen mit, werden an manchen Stellen direkt auf das Publikum gerichtet, an anderer Stelle dienen sie überspannt vom Körper weggerichtet eine prothesenhafte Erweiterung ihrer unberechenbaren Laue. Denn die Gemütszustände wechselt die Ballgästin in ihren Deskriptionen blitzschnell. Sachliche Schilderungen werden durch Amüsement, Amüsement durch Ekel, Ekel durch Aggression, Aggression durch Nüchternheit und

---

<sup>61</sup> Fuß (2001), S. 102.

<sup>62</sup> ebd.

Nüchternheit durch scharfzüngige Ironie abgelöst. Das Publikum findet in ihrer Nähe keine Sicherheit. Diese Positionierung ist wichtig, denn dadurch hält sie, die das theatrale Geschehen anleitet, den Rahmen für die Rezeptionsmöglichkeiten offen und fordert das Publikum stetig heraus sich innerhalb der grotesken Ereignisse der Ballnacht selbst zurechtzufinden.

## **1.2 Traditionelles: (Macht-)Spiele im männlich-dominierten, homosozialen Raum**

### **1.2.1 „So viele in Einheit“<sup>63</sup>**

Vor dem Bühnenbild stehend, das als runder verschlossener, transparenter rosafarbener Vorhang präsentiert steht, beginnt die Protagonistin von der Szenerie vor und auf der prunkvollen Feststiege im Eingangsbereich des Balls zu berichten: „Am erhabenen Aufgang sind sie bereits gestellt: die Jünglinge.“<sup>64</sup> Als sie das Wort „Jünglinge“ spricht, nimmt ihre Sprechweise nasale Züge an. Die Silben zieht sie in die Länge und überbetont sie. Mit dem letzten Laut des Wortes, dem „e“, streckt sie ihre Zunge heraus, lässt den Mund dabei weit geöffnet. Ihre Hände stützt sie dabei in der Hüfte ab, sie lehnt sich leicht nach hinten. Als sie erneut zum Sprechen ansetzt, wandert ihr Oberkörper nach vorne, ihren rechten Arm richtet sie als erklärende Geste in Richtung einer im Publikum sitzenden Person: „Stell dir das vor: Wie stolz schauen sie drein, gekleidet in die traditionsreichen Gewänder, Jahrhunderte getragen in dieser ihrer Geschichte. Die Jünglinge.“<sup>65</sup> Mit Skepsis beschreibt sie die Kleidung der jungen Männer. Bei den letzten Worten erhält ihr Sprache erneut einen nasalen Ton, ihre Zunge streckt sie bei der Aussprache der Wörter „Geschichte“ und „Jünglinge“ in gesteigerter Weise weit heraus. Sie spricht weiter: „Jeder in seinem Couleur. Ganz bunt schaut das aus, gestreift die Stoffe, mit Kappen auf den Köpfen, barettartig oder gerade.“<sup>66</sup>

Ihre Handbewegungen werden hastiger. Jede einzelne der Bemerkungen über die Garderobe der Burschen erhält eine eigene gestische Untermauerung. Die Bewertung des Erscheinungsbilds der Gruppe als bunt, setzt die Protagonistin gestisch unter Anführungszeichen, indem sie Zeige- und Mittelfinger beider erhobener Hände zweimal abwinkelt. Verständnislos schüttelt sie den Kopf, um erneut ein nasales, die Zunge bleckendes „die Jünglinge“ von sich zu geben. Mit jeder Wiederholung wirkt die Ergänzung jedes Mal ein Stück weit mehr von Ekel und Herablassung erfüllt. Aus einer konsternierten Attitüde heraus, die Hände dabei vor dem Körper in nachdrücklichen Zügen auf und ab bewegend, festzuhalten: „Unbeweglich verweilen sie da,

---

<sup>63</sup> Haider (2019), S. 47.

<sup>64</sup> ebd., S. 17.

<sup>65</sup> ebd.

<sup>66</sup> ebd.

die Jünglinge, mit den Säbeln in den Händen.“<sup>67</sup> Sie wirft einen ungläubigen Blick in den leeren Gang vor sich, so als sehe sie die absonderlich wirkende Gruppe der Jünglinge tatsächlich dort vor sich stehen. Sie pausiert kurz, um sich im nächsten Moment hastig und nervös suchend im Raum umzusehen. Als sie vor ihrem inneren Auge die Festdekoration bemerkt, weist sie das Publikum sogleich ablenkend auf den festlichen Blumenschmuck im Eingangsbereich des Balls hin.

#### **1.2.1.1 Die Norm und das von ihr Entgrenzte: Anormales Spiel**

Die Protagonistin tritt, wie bereits festgestellt wurde, in einer grotesken Spielart vor das Publikum. Ihre Sprechweise und Mimik zeichnen sich durch Übersteigerung und Verzerrung aus. Die spontanen und doch bewussten gestischen Bewegungen wirken übertrieben, überspannt und ausladend. Insbesondere an ihrem exaltierten Zungenspiel legt sich dies anschaulich dar. Bei jedem sprachlichen Einschub der „Jünglinge“ bahnt sich die Zunge der Ballgästin deutlich ihren Weg zwischen den Zähnen hervor und über die Lippen hinweg. Wie die deutsche Kulturwissenschaftlerin Claudia Benthien festhält, ist die Zunge das einzige Organ, das die Fähigkeit besitzt zwischen dem Körperinneren und -äußeren zu wandern.

„Sie [die Zunge] ist ein bewegliches, muskuläres Organ, das in einer Höhle wohnt, in ihr aber sichtbar ist und sie zuweilen transzendiert. Dieser liminale Charakter macht die Zunge suspekt – außerhalb des Mundes ist das mit Schleimhaut überzogene ‚fleischichte und weichlichte‘ Körperglied fehl am Platz, provoziert Lust und Ekel.“<sup>68</sup>

Die Zunge der Ballgästin, die sie immer wieder gespannt aus ihrer Mundhöhle streckt, bedeutet eben dieses doppeldeutige Spiel aus Lust und Ekel. Einerseits vollführt sie die Zungen-Grimasse bewusst langsam und kontrolliert, was darauf hinweist, dass der sprachlichen Ausstellung des Wortes eine lustvolle Ausreizung innewohnt. Andererseits spiegelt sich in der Grimasse eine überreizte Ekelhaltung gegenüber den jungen Männern wider. Die Zunge dient hier also allein als das der sprachlichen Kommunikation dienendes Organ, wie das lateinische Wort „lingua“ nahelegt, sondern fungiert vielmehr als ein mimisches Mittel, um bestimmte Gefühlsregungen nach außen hin zu kommunizieren. Da Lust und Ekel hier gezielt überspitzt aufeinandertreffen, werde ich das Zungenspiel als ambivalente Körperexzentrik. Das Exzentrische lässt sich als „durchgängiges Element des Grotesken“<sup>69</sup> verstehen, denn das exzentrische Zungenspiel der Ballgästin markiert einen Normbruch, weil es mit der gesellschaftlichen Konvention bricht, die Zunge während des Sprechaktes, oder überhaupt, innerhalb des Mundraums platziert zu lassen. Das Gegenteilige, und dies wird einem schon von

---

<sup>67</sup> ebd.

<sup>68</sup> Benthien, Claudia (2001), Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum. In: Benthien, Claudia/Christoph Wulf (Hrsg.) Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 104.

<sup>69</sup> Fuß (2001), S. 38.

Kindesbeinen an beigebracht, lässt sich als ein Zeichen der Abneigung, des Protests oder gar der Provokation werten. Die exzentrische Ballgästin widersetzt sich dieser gesellschaftlichen Vereinbarung immer wieder gezielt und macht es zu einem wiederkehrenden Erkennungsmerkmal ihrer Erscheinung. Dadurch markiert sie sich fortlaufend als das Von-der-Norm-Abweichende, das sich vom Normzentrum wegbewegt. Sie drängt sich sozusagen selbst an den Rand der Gesellschaft, indem sie sich von der Norm abgrenzt/entgrenzt. Zugleich ist sie aber diejenige, die die Norm dadurch erst erkennbar macht.

„Der Akt der Marginalisierung schreibt einen Unterschied in die Welt ein, der die kulturelle Formation, die diese Marginalisierung vornimmt, strukturiert und orientiert: den Unterschied zwischen Eigenem und Fremdem, Gutem und Bösem, Wahrem und Falschem, Schönem und Häßlichem. Erst wenn das Abnorme durch die Marginalisierung konstruiert und konstituiert ist, wird die Norm kenntlich.“<sup>70</sup>

Im Akt der Marginalisierung kommt es, wie Fuß darlegt, zu einer Strukturierung der Welt, einer Unterteilung in zweidimensionale Kategorien, die das Normierte zumeist als ein Positives und das von der Norm Abweichende als ein Negatives strukturieren. Die exzentrische Ballgästin erweist sich in diesem polhaften Verhältnis allerdings weder als das eine noch das andere. Es stimmt schon, dass an ihr das von der Norm Abweichende zum Vorschein kommt, jedoch lässt sich dieses nicht automatisch als das Hässliche, das Falsche, Böse oder Negative setzen. In ihrem Normbruch verweist sie nämlich gar nicht auf sich selbst, sondern auf jene, die sie ins Blickfeld nimmt. Es sind die Burschenschafter, in dem hier beschriebenen Fall die aktiven Mitglieder der tradierten Studentenverbindungen, die in ihrer Festkleidung an der Feststiege stehend, das eigentlich Abnorme verkörpern. Immer dann, wenn sich ihr Blick auf die jungen Männer richtet, und nur sie allein ist im Besitz der Blickrichtung, nimmt ihr Spiel groteske Züge an. Ihr groteskes Spiel ist der Spiegel ihres Blickes, in dem sich das eigentlich Groteske der Jünglinge widerspiegelt. Während die Burschenschafter also den Ursprung des Abnormen stellen, ist das groteske Verhalten der Protagonistin die Reaktion darauf. Über ihren Blick auf die Männerkörper überträgt sich das Groteske von diesen auf sie und manifestiert sich letztlich in ihrer eigenen Körperlichkeit. Das Abnorme der Jünglinge wird gar erst über sie erkenn- und erfahrbar, denn „grotesk ist, was als grotesk erlebt wird“<sup>71</sup>. Und erlebbar ist nur die Ballgästin, da die Jünglinge den gesamten theatralen Abend über physisch abwesend bleiben.

Die groteske Spielweise der Ballgästin möchte ich daher *anormales Spiel* nennen. Die Definition, die dem Begriff der Norm ein verneinendes *a* voranstellt, ähnlich wie in *atypisch* oder *asynchron*, ermöglicht eine definitorische Engführung als das *von der Norm Abweichende*. Begrifflichkeiten wie *abnormal* oder *anomal* wiederum implizieren in stigmatisierender Weise immerzu auch den Aspekt des Krankhaften und Monströsen. Diese Rolle spricht die Ballgästin jedoch nicht sich selbst zu, sondern den von ihr in den Blick genommenen Burschenschafftern.

---

<sup>70</sup> ebd., S. 38.

<sup>71</sup> ebd., S. 98.

Anhand der Unterscheidung zwischen dem *Anormalen* einerseits und dem *Abnormen* andererseits, lässt sich so eine Gegenüberstellung zwischen der Ballgästin und der von ihr kritisierten Akademikerballelite auf definitorischer Ebene herstellen.

#### 1.2.1.2 Das eigentlich Abnorme: Männerbundideologie entgegen der Moderne

Das *anormale Spiel* der Ballgästin dient, wie bereits geklärt wurde, als Mittel zur Sichtbarmachung der physischen Körperattribute sowie der in diese eingeschriebenen Normwerte der am Akademikerball teilnehmenden Burschenschafter. Im Mittelpunkt der Schilderungen stehen immerzu die für die Ballgästin irritierenden burschenschaftlichen Verhaltenscodizes und Bräuche, die die Männer praktizieren und das bereits mehr als 200 Jahren. Burschenschaften sind tradierte Studentenverbindungen, wobei sich der Begriff von der „Burse“ – also Studentenheime, deren Mitglieder aus einer gemeinsamen Kasse leben – ableitet. Wie der bis heute in Verwendung befindliche Begriff „Bursche“ verdeutlicht, schloss dies nur *männliche* Studierende ein, denn bis ins späte 19. Jahrhundert waren auch nur sie zum universitären Studium zugelassen.<sup>72</sup> Wie bereits erwähnt wurde, geht die allererste Burschenschaft bereits auf die Universitätsstadt Jena zurück und es ist dieser deutsche Ursprung, der sich bis heute im Erscheinungsbild der Studentenverbindungen niederschlägt. Die bunte Couleur, von der die Ballgästin spricht, es handelt sich hierbei um den spezifischen Farbcode der burschenschaftlichen Festkleidung, ist bis heute oftmals dem der deutschen Nationalflagge schwarz-rot-gold nachempfunden, und das auch in Österreich, was die Bekennung zu einem deutschen Vaterland ungeachtet der österreichischen Staatsgrenzen verdeutlicht. Zur farbentragenden Festwisch gehören Cerevise (Kappe), Flaus (Jacke), Band, Buchsen (Hose), Kanonen (Stiefel) und Schläger (Degen). Letztere Kleidungsrequisite, die die Protagonistin synonymhaft als „Säbel“<sup>73</sup> bezeichnet, deutet auf das Ritual der Mensur, den traditionellen Fechtkampf schlagender Burschenschaften hin, der verpflichtend zur Disziplinierung der Mitglieder und Stärkung des Gemeinschaftsgefühls dient.<sup>74</sup> Die Teilhabe an der stark hierarchisierten Schwurgemeinschaft hält in der Regel ein Leben lang, da diese von ihren ehemaligen Mitgliedern, den *Alten Herren*, mitfinanziert werden. Auch sie erwähnt die Ballgästin an anderer Stelle, wie sie „in strenger Reihe zu je viere in den Saal, mit Goldketten um den Hals, Ehrenkreuzen behangen, mit Zeptern in Händen, Samthüten am Kopf und Federn darauf“<sup>75</sup> in den Festsaal einziehen. Die

---

<sup>72</sup> Frauen wurde erst Ende des 19. Jhd. gestattet als Gasthörer\*innen bzw. Hospitantinnen Lehrveranstaltungen an deutschen wie österreichischen Universitäten zu besuchen. Die erste Fakultät der Universität Wien, die Frauen einen Zugang ermöglichte war die philosophische (1897).

<sup>73</sup> Haider (2019), S. 17.

<sup>74</sup> Das Ritual der Mensur, das die Ballgästin über die Säbel andeutet, führte Mitte des 19. Jahrhunderts zur Splittung der farbentragenden Studentenverbindungen in zwei Lager: die katholisch-christlichen Zusammenschlüsse einerseits, die die Mensur strikt ablehnen, und die deutsch-national geprägten Verbindungen des Akademikerballs, die ihre Burschen zur Ausführung des Rituals verpflichten.

<sup>75</sup> Haider (2019), S. 38.

Ausführungen zeigen, dass die burschenschaftlichen Traditionen und Rituale bis ins hohe Alter von Generation zu Generation weitergegeben werden und es ist dieser Gesichtspunkt, der den Spott und die Verachtung der Ballgästin auf sie zieht.

In der beschriebenen Szene werden zwei zentrale Aspekte im Erscheinungsbild der Burschen wahrgenommen: Erstens die traditionelle Festkleidung, die seit Jahrhunderten getragen wird, und zweitens die körperliche Haltung der Männer, die nicht lose im Raum verweilen, sondern unbeweglich am Ausgang gestellt stehen. In gewisser Weise schließt die Szene an den Werbespot zu Beginn an, doch konkretisieren sich die bündischen Strukturen, die dort nur angedeutet wurden, hier vollends im Anblick der Jünglinge, die Teil der schlagenden Burschenschaften auf dem Akademikerball sind. Wie aus der Zeit gefallen, dieser geradezu trotzend, lassen sich die aus dem 19. Jahrhundert stammende Traditionen der Burschenschaften als ein Zeichen des Unvermögens deuten, sich weiterzuentwickeln, und sich als Teil der modernen Gesellschaft zu verstehen. Wie der deutsche Literaturwissenschaftler Peter Widdig festhält, charakterisieren sich Männerbünde über die radikale Abgrenzung zur Masse, in der sie eine Bedrohung sehen, auch da sie diese als weiblich auffassen. Im bündischen Gemeinschaftsmotiv suchen die Burschenschafter einen elitären Zufluchtsort, innerhalb dem „Kultur als etwas spezifisch Männliches“<sup>76</sup> verstanden wird und den sie im Ernstfall mittels Couleur und Säbeln demonstrativ zu verteidigen wissen. Die deutsche Historikerin Ute Frevert sieht in den Uniformen vor allem die Betonung der Geschlechterdifferenz:

„Sie [die Uniform] machte Männer männlicher, indem sie sie mit einer Aura umgab, die Frauen grundsätzlich nicht zugänglich war. Diese Aura schöpfte aus dem hoheitlichen Zeichensystem des Staates und des Krieges: Sie bezog ihre Attraktivität aus der Nähe zur staatlichen Macht sowie aus der Verfügung über physische Gewalt – und aus der Bereitschaft, diese Gewalt aktiv auszuüben. Diese Bereitschaft war nicht individuell gegeben, sondern gruppengebunden. Die Uniform als Kollektivsymbol unterstrich die Gruppenerfahrung und setzte Männerkameradschaft als hohen Identifikationswert in Szene. In diesem Kollektiv fand der Einzelne Schutz: Das war der Lohn für die Entindividualisierung, die er als Uniformierter erfuhr.“<sup>77</sup>

Wenn die Ballgästin an anderer Stelle im Stück bemerkt „wie gestriegelt alle, wie gekämmt dies Volk. Und alle sehen so gleich aus, ohne Tiefen und Spitzen, so viele ohne Vielfalt, so viele in Einheit“<sup>78</sup>, dann spielt sie auf diesen spezifischen Aspekt der Entindividualisierung mittels Uniformierungen an. Das Kollektivierungsmotiv der Uniformierung bietet nicht nur eine Art Schutz und Abgrenzung gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Es markiert zugleich zeichnerisch den homosozialen Raum, der ihnen innerhalb der österreichischen Nationalgeschichte eine Art Machtstellung sichert. Studentische Zusammenschlüsse erlangten erst mit der

---

<sup>76</sup> Widdig (1992), S. 25f.

<sup>77</sup> Frevert, Ute (2003) Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia/Inge Stephan (Hrsg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag, S. 292.

<sup>78</sup> Haider (2019), S. 47.

Revolution 1848 größere Bedeutung in Österreich, als männliche Studenten mit Säbeln ausgestattet eine führende Rolle im aufständischen Geschehen Wiens einnahmen.<sup>79</sup> Die Revolution wurde zwar niedergeschlagen, aber die daraus resultierende Tradition studentischer Zusammenschlüsse überdauert bis heute. Die Ballgästin demaskiert die hier so festlich in Szene gesetzten farbenfrohen Uniformen gerade auch deshalb als befremdlich und bizarr anmutende inszenatorische Überbleibsel aus einem längst vergangenen Jahrhundert, weil sie selbst das aus dieser Kulturordnung Gefallene darstellt:

„Das aus einer Kultur eliminierte, das von ihr Verdrängte bleibt als Mangel ständig in ihrem Inneren präsent. Dieser Mangel, dieses Vakuum entwickelt einen Sog, der das Marginalisierte ins Zentrum der Kulturordnung zurückzieht, einen Druck, der die Kulturordnung immer wieder an ihre Grenzen und über sie hinaus treibt.“<sup>80</sup>

Es ist nicht allein die Ballgästin, die in den Männerbünden eine Abnormität erkennt, im Umkehrschluss bedeutet sie dies gleichermaßen für die Burschenschafter. Innerhalb der männerbündischen Kulturordnung markiert die Protagonistin einen Mangel, da sie gänzlich unmännlich und nicht-bündisch erscheint. Sie lässt sich schlichtweg nicht einordnen, aber ebenso wenig ausradieren. Als Mangel bleibt sie sichtbar am Rand dieser stehen und erzeugt, wissentlich um ihre oppositionelle Stellung, über ihr dominantes und exzentrisches Auftreten, jene Sogwirkung, die sie kontinuierlich in das burschenschaftliche Zentrum zurückzieht. Peter Fuß nennt diesen Prozess die „Rezentrierung des Marginalisierten“<sup>81</sup> und meint damit, dass die Kulturordnung, die durch das von der Norm Abweichende konstituiert sowie stabilisiert wird, letztlich durch dieses auch wieder „destabilisiert und liquidiert“<sup>82</sup> werden kann. Darin liegt das subversive Potential der Ballgästin.

### 1.2.2 „Das wahre und rechte Geschlecht“<sup>83</sup>

Es folgen zwei fragmentarische Szenenschilderungen.

Maximilian Rudolf von der Venediger Au: Entlang der Feststiege erkennt die Ballgästin innerhalb der Gruppe der Jünglinge einen der Burschen wieder und stellt diesen dem Publikum sogleich mit vollem Namen als „Maximilian Rudolf von der Venediger Au“<sup>84</sup> vor. Hierbei überbetont sie jeden einzelnen Vokal und zählt mit ihren Fingern die Silben seines Namens durch. Sie ergänzt mit der Information, dass sein Vater „dort“<sup>85</sup>, damit meint sie die Venediger Au,

---

<sup>79</sup> Zur Rolle studentischer Zusammenschlüsse im Kontext der Revolution 1848 in Wien empfiehlt sich die Lektüre von Wolfgang Häuslers *Von der Massenarmut zur Arbeiterbewegung. Demokratie und soziale Frage in der Wiener Revolution von 1848*.

<sup>80</sup> Fuß (2001), S. 61.

<sup>81</sup> ebd., S. 60.

<sup>82</sup> ebd., S. 60.

<sup>83</sup> Haider (2019), S. 27

<sup>84</sup> ebd., S. 18.

<sup>85</sup> ebd.

„einmal groß, auch im Geschäft“<sup>86</sup> gewesen sei. Die Ergänzung markiert einen kompromittierenden Seitenhieb in Richtung der Familie des jungen Mannes, denn das Viertel im zweiten Wiener Gemeindebezirk, welches hier erwähnt wird, galt lange Zeit als Ort der illegalen, öffentlichen Prostitution sowie als Drogenumschlagplatz in Wien. Der weitere Zusatz: „doch dann wurden die Titel genommen. Jetzt nennt er sich nur noch Max, und in der Szene nennen sie ihn Baron Max“<sup>87</sup>, fixiert die Andeutung als Tatsache. Die Ballgästin lächelt selbstgefällig, während sie die Anekdote zum Besten gibt. Dann bemerkt sie mit einem höhnischen Grinsen: „Sie sieht, dass sein hoch erhobener ...“<sup>88</sup>, sie pausiert kurz und deutet mit dem rechten ausgestreckten Arm auf etwas über ihrem Kopf an: „...Schläger...zittert“.<sup>89</sup> Sie senkt den Arm, stemmt die Arme in die Seiten und hält amüsiert fest: „Das muss die Übermüdung sein. Bei dem Lebenswandel. Und sie schmunzelt.“<sup>90</sup> So wie sie das Schmunzeln anspricht, beginnt sie selbst amüsiert zu lächeln. „Gut, dass er sie nicht gesehen hat“<sup>91</sup>; stellt sie beruhigt fest, worauf ein neuerlicher Anfall des Hohns durchscheint: „Das wäre vielleicht unangenehm, jetzt, wo er den Requisiten-Säbel hält und in diesen unmodernen Gewändern.“<sup>92</sup>

Major Teutsch: Raum zwei, die Seitengalerie, betretend, ist der rosafarbene Vorhang, der das Bühnenbild zunächst verdeckt hielt, mittlerweile geöffnet. Zum Vorschein kommt ein runder silberfarbener Boden auf dem ein überdimensional-proportioniertes Stück Steak sowie das strahlend weiße Skulptur eines erigierten Penis platziert stehen. Zwischen beiden Requisiten in der Mitte des Bühnenbildes stehend, berichtet die Ballgästin davon, wie ihr jemand an die Schulter fasst. Spielerisch tippt sie sich mit ihrer rechten Hand auf die rechte Schulter. Den Arm lässt sie folglich hoch angewinkelt neben dem Körper postiert, mit der Hand, die in Richtung ihres Gesichtes zeigt, macht sie wiederholende Fächerbewegung, die das Schultertippen als anhaltenden sich stetig wiederholenden Akt der körperlichen Annäherung betont. Ihren Blick hält sie auf den erhobenen Arm gerichtet, als sie erleuchtet in Richtung Publikum feststellt: „Die Hand auf ihrer Schulter ist jene des Herrn Major Teutsch, sie kennt ihn von letztem Jahr. Festlich elegant grüßt er sie, küsst ihr die Hand. Doch dieses Küssen sowie auch das Berühren der Schulter, das erschreckt sie nicht.“<sup>93</sup> Eher beiläufig beschreibt sie die Annäherungsversuche des Majors, ehe sie scharfzüngig fortfährt: „Denn das tut man hier so, freundschaftlich verkehrt die Gesellschaft, dieser Stamm, die Rasse und die Körper haben kaum Grenzen.“<sup>94</sup> Immer noch auf ihren erhobenen Arm blickend, fährt ihre Hand scharf nach unten,

---

<sup>86</sup> ebd.

<sup>87</sup> ebd., S. 18.

<sup>88</sup> ebd.

<sup>89</sup> ebd.

<sup>90</sup> ebd.

<sup>91</sup> ebd.

<sup>92</sup> ebd.

<sup>93</sup> ebd., S. 27.

<sup>94</sup> ebd.

signalisiert eine imaginäre Grenze. Ungezügelt scharfzüngig, beinahe aggressiv schließt sie ab: „Sie weiß so einiges, was sich da abspielt, wer sich gegenseitig die Nachkommen gibt, wo die Vorkommen die Partner im Jahreskreis wechseln. Da geht es scharf zu. Aber anständig scharf.“<sup>95</sup> Gelassen dreht die Protagonistin eine Runde auf dem Silberboden und kommt wieder unmittelbar neben dem *weißen* erigierten Glied zum Stehen. In nasaler Überbetonung beugt sich nach unten und weist gestisch vom Penis hinunter zum Skrotum des Modells: „Major Teutsch ist festlich behangen, all die Abzeichen auf seinem Frack zeugen klingendes Getön.“<sup>96</sup> Die Protagonistin richtet sich wieder auf und spricht in amüsiertem, aber gewöhnlicher Sprechweise weiter: „Ihr in die Augen blickend, kneift er ihr in das Hinterteil gekonnt unauffällig, macht ein Zwinkern dazu, empfiehlt sich, und sie drängt sich um ein Getränk.“<sup>97</sup> Ihre amüsierte Haltung springt um in bitteren Ernst: „Sie wird skeptisch bemustert. Ist das die Art Brautschau, wie sie betrieben wird? Eine gesunde Grundskepsis, damit sich nicht irrtümlich einschleicht das Abnorme ins Altvordere, in das wahre und rechte Geschlecht.“<sup>98</sup> Dann erwähnt sie gelassen: „Sie wartet auf das bestellte Getränk, spricht nebenher mit dem Verkaufsjungen.“<sup>99</sup>

#### 1.2.2.1 Heteronormativ inszenierte (Geschlechter-)Körper

Wie die beiden szenischen Fragmente zu Maximilian von der Venediger Au und Major Teutsch darlegen, bewegt sich die Theaterinszenierung entlang eines einfachen und doch sehr überspitzt dargestellten Gegensätzlichkeitsprinzip zwischen der Ballgästin und den Burschenschaftern. Es gibt zwei klare Geschlechtsidentitäten: Den cis-weiblichen einerseits sowie den cis-männlichen Körper andererseits. Es handelt sich also um eine heteronormative Geschlechterordnung entlang derer die theatralen Figuren angeordnet werden und welche sich auch nur innerhalb dieser Normgrenzen bewegen können. Heteronormativ ist die theatrale Setzung über die Unterschiedenheit der beiden Körpermodelle, sowie da diese in eine heteronormativ sexualisierte Beziehung zueinander gesetzt werden. Denn die Ballgästin und die Burschenschafter stellen nicht gänzlich das Abstoßende füreinander dar: Insbesondere der Aspekt, dass die Ballgästin mit beiden Männern vertraut zu sein scheint – Maximilian Rudolf von der Venediger Au kennt sie „aus den gewissen Lokalitäten“<sup>100</sup>, Major Teutsch wiederum „vom letzten Jahr“<sup>101</sup> – lässt darauf schließen, dass sie durch ein sexualisiertes Bekanntschaftsverhältnis eine gewisse Daseinsberechtigung auf dem Ball besitzt. Bis zu einem gewissen Grad spielt

---

<sup>95</sup> ebd.

<sup>96</sup> ebd.

<sup>97</sup> ebd.

<sup>98</sup> ebd.

<sup>99</sup> ebd.

<sup>100</sup> ebd., S. 18.

<sup>101</sup> ebd., S. 27.

die Ballgästin das heteronormative Spiel mit; beispielsweise, wenn sie sich von Major Teutsch die Hand küssen sowie in den Hintern kneifen lässt, doch nutzt sie das sexuelle Verhältnis im Umkehrschluss auch als das, die Männer ins Lächerliche stürzende Motiv. Bei Major Teutsch wird das dominante Balzverhalten damit gebrochen, dass seine vielen Rangabzeichen, die ihm gesellschaftliches Prestige aber auch eine gewisse Machtstellung innerhalb der hierarchischen Männerbundordnung verleihen, komikhaft mit der *weißen* Penisstatue verknüpft werden. Und bei Maximilian Rudolf von der Venediger Au betont die Protagonistin den Schläger, den dieser in der Hand hält und welchen sie spielerisch – denn sie deutet in Schritthöhe einen vor ihr stehenden Körper an – ebenfalls mit seinem Penis gleichsetzt. Die militärische Ausstattung, der Säbel und die Abzeichen, lassen sich als Verlängerungen der männlichen Genitalien betrachten, wobei die Ballgästin durch die Konnexion zwischen den bündischen Symboliken und den biologischen Geschlechtsorganen die Machtstellung der Männer auf allen Ebenen komikhaft in Frage stellt. Interessanterweise spielen sich die Machtspiele innerhalb des homosozialen Raums stets zwischen der Ballgästin und den Burschenschafftern ab. Nie aber wird thematisiert, wie die Burschenschaffter sich auf körperlicher Ebene zueinander verhalten und miteinander agieren, wodurch die theatrale Setzung ein überaus spannendes Themenfeld einfach außen vor lässt.

Die britische Literaturwissenschaftlerin Eve Sedgwick etablierte in ihrer umfassenden Studie über mann-männliche Beziehungen in englischen Romanen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nämlich treffend den Begriff des „homosocial desire“<sup>102</sup>, womit soziale Bindungen zwischen Personen desselben Geschlechts untersucht werden können, ohne eine potentielle Homoerotik systematisch zu inkludieren oder aber diese kategorisch auszuschließen: Das Feld des homosozialen Begehrens betont vielmehr ein Kontinuum zwischen beiden Sphären, das auch in bündischen Theorien mitschwingt. So beschreibt beispielsweise der Wandervogel-Vertreter Hans Blüher in seiner Schrift *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft* des Wandervogel-Vertreters das Konzept des *Männerhelden* als unabdingbaren, aktiven Anführer des Männerbundes, dem ein ihm unterstehender an erster Stelle gestellter „Liebling“ sowie noch weitere Jünglinge erotisch verbunden sind.<sup>103</sup> Blüher wertet das Ehrpostulat studentischer Burschenschaften in seinen nicht unumstrittenen Theorien kritisch als „Ersatzsymptom für verdrängte Sexualität“<sup>104</sup>; eine Sexualität, die auf das eigene Geschlecht gerichtet die männliche Gesellschaft konstitutiv als einzig wirksame staatenbildenden Kraft hervorbrachte. Ein anderes Beispiel, das sich homosozialen Räumen kritisch nähert, wäre Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, erschienen im Jahr 1906 in Wien. Der Roman spielt in

---

<sup>102</sup> Sedgwick, Eve (1985), *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press: New York.

<sup>103</sup> vgl. Blüher, Hans (1921), *Die Erotik in der männlichen Gesellschaft. Eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert*. Jena: Eugen Diederichs Verlag. S. 102 & S. 91.

<sup>104</sup> ebd., S. 213ff.

einem Jungeninternat innerhalb der k. u. k. Monarchie dessen stark hierarchisierte Strukturen homoerotische Machtspiele in Gang setzten, bei welchen ein Schüler durch drei andere psychisch wie sexuell gequält und missbraucht wird. Die homosoziale Umgebung führt hier nicht zu homosexuellem Begehren auf individueller Ebene, denn gleichgeschlechtliche Sexualität steht hier nicht im Vordergrund, sondern das Motiv der gewaltsamen Machthabe über einen anderen Körper, ein anderes Individuum und die Faszination, die diese Gewaltausübung auslöst. Das literarische Werk setzt sich mit den Folgen autoritärer, straff hierarchisierter homosozialer Räume auseinander und damit, dass diese paradoxerweise hervorbringen, was sie zugleich so vehement von sich weisen. Denn laut Peter Widdig stellt Homophobie ein inhärentes Merkmal patriarchaler Gesellschaften dar und doch liegt diesen ebenso der Wunsch nach homosozialen Beziehungen zugrunde.<sup>105</sup> Die Theaterinszenierung klammert diese ambivalente Seite männerbündischen Denkens geradezu aus, wenngleich die Protagonistin an anderen Stellen doch sehr genau auf den homosozialen Machtraum der Burschenschaften blickt.

Der umstürzlerische Blick der Protagonistin richtet sich hierbei insbesondere auf das, was die australische Soziologin Raewyn Connell als „hegemoniale Maskulinität“ festschreibt, worunter eine gesellschaftliche Vormachtstellung von als männlich geltenden Personen gefasst wird, die sowohl im Hinblick auf Machtbeziehungen, Produktionsbeziehungen sowie emotionale Bindungsstrukturen davon profitierten.<sup>106</sup> Das Spannungsverhältnis zwischen der Ballgästin und den Burschenschaffern thematisiert das Konzept hegemonialer Männlichkeit aus der Perspektive der einander entgegengesetzten Geschlechterkörper ebenso wie dem physischen Raum, in welchem sie sich aufhalten. Der Akademikerball verortet sich als Wiener Traditionsball in den Räumlichkeiten der Wiener Hofburg. Klassische Walzertänze, gesellschaftliche Konventionen wie der hier beschriebene Handkuss oder eine Kleiderordnung, die Männer in festliche Uniformen und Frauen in pompöse Ballroben zwingt, reproduzieren den Mythos einer glanz- und prunkvollen imperialen Staatsmacht. Das Beharren der schlagenden Burschenschaften auf der Burgenanlage als Veranstaltungsort zeugt von dem starken Wunsch der Männerbünde an dieser Vorstellung festzuhalten und sich als ein Teil dessen zu inszenieren. Allerdings, und dieser Aspekt darf nicht außer Acht gelassen werden, geht es nicht um den Erhalt eines vergangenen Herrschaftssystems, denn die ehemalige Kaiserresidenz stellt bis heute das politische Machtzentrum Österreichs dar. Nicht nur befindet sich in ihr der Amtssitz des österreichischen Bundespräsidenten, ein Amt, das bislang nur von Männern belegt wurde und deshalb ebenso das Konzept hegemonialer Männlichkeit widerspiegelt, auch beherbergt sie die österreichische Nationalbibliothek und ist somit Wissensspeicher für den Nationalstaat. Wenn die Ballgästin die uniformierten Burschenschaffter und deren ‚Selbstinszenierung‘ auf dem Ball

---

<sup>105</sup> vgl. Widdig (1992), S. 31.

<sup>106</sup> vgl. Connell, Raewyn (2015), *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer VS, S. 127f. und S. 132f.

thematisiert, dann tut sie dies stetig vor dem Hintergrund eben dieses konkret physischen Raums, der das hegemoniale Setting überhaupt erst herstellt. Der Begriff der Inszenierung, der nun mehrere Male gefallen ist, ist zentral, denn darüber wird die Konstruiertheit der Ballgesellschaft sichtbar.

Die militärische Formation der Burschen am Feststiegenaufgang, der Handkuss von Major Teutsch oder die später erwähnten Walzertänze im Festsaal sind nichts anderes als ritualisierte Praxen, die in ihrem fortlaufenden Vollzug die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ konstituierend herstellen. Diese These entnehme ich Judith Butlers Konzept der „Performativität“, das aufzeigt, dass das biologische Geschlecht (sex) keine natürliche Gegebenheit darstellt, von der sich dann das soziale Geschlecht (gender) konstruieren lässt, wie viele klassische feministische Theorien bekräftigen. Vielmehr ist das biologische Geschlecht selbst ein konstruiertes Ideal, das in einer notwendigen und doch nie ganz vollendeten repetitiven Normierungs performativ konstruiert wird.<sup>107</sup> Die Burschenschafter performen also eine bestimmte Form der Männlichkeit und stellen sich dabei konstitutiv selbst her ebenso wie die heteronormative Ordnung, innerhalb derer sie sich bewegen. Die Normen, die performativ immer wieder aufs Neue reproduziert werden, enthalten, wie die Ballgästin in ihren Erzählungen über die Burschenschafter offenlegt, jedoch auch undefinierbare und nicht-einordbare Stellen. Im performativen Zugriff auf eben diese instabilen Stellen könne die heteronormative Matrix dekonstruiert werden, wie Butler schreibt.<sup>108</sup>

#### **1.2.2.2 Demaskierung männlicher Maskeraden**

Sehr deutlich zeigt sich die mögliche Dekonstruktion der heteronormativen Matrix in der Betrachtung des jungen Burschenschafters mit Namen Maximilian Rudolf von der Venediger Au. Der in eine festliche Uniform gekleidete Mann verkörpert beispielhaft das Dispositiv einer militärisch-anmutenden Körper- und Geistesdisziplinierung, wie es die Burschenschaften vorsehen. Doch weist die Körperinszenierung auch einen Mangel auf. Der Schläger, den der Jüngling hoch erhoben hält, zittert. Die bis ins kleinste Detail militärische Stärke und Härte verströmende Körperspannung verliert durch dieses kaum merkliche Zittern des Säbels an Stabilität und Konsequenz. Denn das Zittern entspricht nicht dem Idealbild körperlicher Selbstbeherrschung eines Burschenschafters, das mithilfe der Mensur in festangelegten wöchentlichen Trainingseinheiten über die gesamte Studienzeit hinweg eingeübt und perfektioniert werden soll. Das kaum merkliche Verfehlen der Norm passt nicht in die Vorstellung eines duellierfähigen Paukanten (Fachbezeichnung eines Mensur-Duellanten), der dem rituellen Fechtkampf

---

<sup>107</sup> vgl. Butler, Judith (2021), Körper von Gewicht. Dis diskursiven Grenzen des Geschlechts. 11. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21.

<sup>108</sup> vgl. ebd., S. 32f.

standhalten kann. So gerät das Zittern zur einschneidenden Abweichung des burschenschaftlichen Männlichkeitsideals. Was hier als Mangel geführt wird, ähnelt dem was die amerikanische Queer-Theoretikerin Judith Butler als Riss bezeichnet:

„Als die sedimentierte Wirkung einer andauernd wiederholenden oder rituellen Praxis erlangt das biologische Geschlecht seinen Effekt des Naturalisierten; und doch tun sich in diesen ständigen Wiederholungen auch Brüche und feine Risse auf als die konstitutiven Instabilitäten in solchen Konstruktionen, dasjenige was der Norm entgeht oder über sie hinauschießt, was von der wiederholenden Bearbeitung durch die Norm nicht vollständig definiert und festgelegt werden kann. Diese Instabilität ist die dekonstituierende Möglichkeit des Wiederholungsprozesses selbst, die Macht, die genau jene Wirkungen aufhebt, von denen das ‚biologische Geschlecht‘ stabilisiert wird, sie ist die Möglichkeit, die Konsolidierung der Normen des ‚biologischen Geschlechts‘ in eine potentiell produktive Krise zu versetzen.“<sup>109</sup>

Das Ritual der Mensur samt Uniformierung stellt eine solche ritualisierte Naturalisierungspraxis dar, die den männlichen Geschlechterkörper laufend (re-)produziert. Auch Maximilian von der Venediger Au naturalisiert sich im Sinne dieses Männlichkeitsideals, das er zurückgebunden an seine Körperlichkeit, die er als gewaltsam sowie diszipliniert darstellen möchte, nicht lückenlos repräsentieren kann. In eben diese freigewordene Lücke stellt sich die Ballgästin prompt füllend, macht die fragile Stelle durch ihren scharfen Blick, dem nichts entgeht, sichtbar. Als „fragile Körperlichkeit“<sup>110</sup> führt die Ballgästin sein Zittern als jenen Riss innerhalb der Normierungspraxis ein, der sich nicht in die burschenschaftlichen Ideale einordnen lässt, was ihn quasi an den Rand seiner eigenen Kulturordnung schiebt, wo er zum Ausgestoßenen gerät. Das Außen, in das der Jüngling durch seine sich als fragil offenbarende Normiertheit manövriert wird, liegt als Teil seiner Körperlichkeit innerhalb des Subjekts, „als dessen eigene fundierende Zurückweisung“<sup>111</sup>. Das bedeutet, dass das Zittern den Jüngling performativ hervorbringt sowie ausschließt zugleich. Mit Judith Butlers Worten entspricht das Zittern des Jünglings jener Instabilität, die mithilfe der „Kraft des regulierenden Gesetzes gegen dieses selbst gewendet werden kann, um Neuartikulationen hervorzutreiben, die die hegemoniale Kraft eben dieses Gesetzes in Frage stellen.“<sup>112</sup> Das Zittern ist daher jener nicht-kategorisierbare Bruch innerhalb der zitathaft-wiederholten Normpraxis, der, wie Katharina Rost schreibt, „nicht mehr auf einer binären Opposition von Intaktheit und Versehrtheit, Gesundheit und Krankheit, Kontrolliertheit und Leidenschaft oder Beherrschtheit und Außer-sich-Sein“<sup>113</sup> beruht. Das Subjekt, das in eine dynamische Bewegtheit gebracht wird, lässt sich dadurch nicht mehr körperlich oder räumlich eindeutig positionieren.<sup>114</sup> Aus diesem Grund kann das Zittern, das als

---

<sup>109</sup> ebd., S. 32f.

<sup>110</sup> Rost, Katharina (2017), Cross-Dressing und Queerness auf der Bühne. In: Kreuder, Friedemann et. al. (Hrsg.), Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript Verlag, S. 196.

<sup>111</sup> Butler (2021), S. 23.

<sup>112</sup> ebd., S. 21.

<sup>113</sup> Rost (2017), S. 201.

<sup>114</sup> ebd., S. 201.

Abweichung die heteronormative Matrix der Burschenschaften störend bricht, als queerer Prozess im Butler'schen Sinne gewertet werden. Die Betonung liegt hierbei auf der Störung der binären Geschlechterordnung, um diese in jene produktive Krise zu stürzen, die ein Aufbrechen, Umdeuten und Rematerialisieren der performativen Körper erwirken.

Die Verdrängung des Jünglings aus seinem eigenen Machtzentrum kann als Pendant zur zuvor beschriebenen Rezentrierung der Ballgästin verstanden werden. Weniger als die In-Mittelpunktsetzung der anormalen Protagonistin, stehen hier jedoch die zerbrechlichen Stellen der performativen Männlichkeitskonstruktion im Vordergrund. An dieser Stelle zeigt sich welche Funktion die konkreten Schilderungen der Ballgästin und die physische Abwesenheit der Burschenschafter überhaupt erfüllt. Denn wären diese auf der Bühne zugegen, würden sie vielmehr eine zugespitzte Darstellung von Männlichkeit präsentieren, als eine dekonstruierende Parodie ihrer selbst. Wie Claudia Benthien schreibt, liegt das daran, „als doch Männlichkeit im Gegensatz zu Weiblichkeit immer als Essenz von Echtheit und Ganzheit galt“<sup>115</sup>:

„Dies hat vermutlich Auswirkungen auf die Möglichkeit (und Unmöglichkeit) parodistischer Überzeichnung von Geschlechtsidentität: Während exzessive ‚Weiblichkeit‘ leicht als künstliche Übertreibung lesbar ist, ist exzessive ‚Männlichkeit‘ vielleicht nur der Versuch einer extremen Steigerung derselben. Dies gilt insbesondere, insofern sich gesteigerte Männlichkeit (zumindest in der Gegenwartskultur) in einer primär physischen Maskulinität niederschlägt, während gesteigerte Weiblichkeit auch heute als gekonnte Mixtur aus Körper, Kleidung, Styling, Gestik und Bewegung erscheint.“<sup>116</sup>

Worauf Benthien anspielt, ist, dass Männlichkeit stets als Maßstab für Geschlechtlichkeit per se stand/steht, was es schwierig macht die Konstruktion des Maskulinen wirksam parodistisch aufzugreifen. Anders als Weiblichkeit, die in ihrer Positionierung als das dem männlichen Maßstab entgegengesetzte Geschlecht vielfältige Gesichter tragen und zeigen kann, wird Männlichkeit viel enger und eindeutiger als eine biologische Norm geführt. Sie kann sich zwar in unterschiedlichen Betonungsgraden darlegen, kaum aber lässt sie Varianzen in ihrer Performativität oder gar ihre Infragestellung zu. Dies zeigt sich auch beispielhaft am Ritual der Mensur, denn die Risse, die wortwörtlich beim rituellen Fechtkampf im Gesichtsbereich entstehen, und eigentlich das Resultat fehlerhafter Duellzüge sind, werden gar nicht als Mangel gewertet. Schmissee im burschenschaftlichen Gesicht, egal wie grotesk-grässlich diese erscheinen mögen, wirken am männlichen Körper manifestiert vielleicht abschreckend, aber immerzu auch als ein hyperbolisches Zeichen einer kriegerisch-abgehärteten Maskulinität. Nie jedoch als Parodie im Sinne von Butler. Dies gelingt erst in der Übertragung auf die Ballgästin. Und dies tut sie in Raum sechs, dem Zeremoniensaal, direkt nach der scharfzüngigen Bemerkung über die Gasverschwendung, als sie von den Männern berichtet, die ihr ein Feuerzeug hinhalten und

---

<sup>115</sup> Benthien, Claudia (2003), Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Benthien, Claudia/Inge Stephan (Hrsg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag, S. 56.

<sup>116</sup> ebd.

deren breites Grinsen „die tiefen Schmissee zieht“<sup>117</sup>. Dabei formt auch sie ein überbreites Grinsen, öffnet den Mund weit, schiebt ihren Unterkiefer nach vorne, während sie sich mit ausgestrecktem silberlackiertem Zeigefinger über das Gesicht fährt. Die groteske Grimasse überträgt einen angedeuteten Schmiss im männlichen Gesicht auf ihr eigenes Antlitz. Erst indem sich der Schmiss an ihr abzeichnet, und dies tut er nur im Moment des Verharrens in der grotesken Geste, wird er Teil ihres Körpers und somit als dekonstruktiver Riss innerhalb der Ordnung kenntlich.

Die Protagonistin akzentuiert die Risse innerhalb der hegemonialen Maskerade der Burschenschaften auf unterschiedliche Weise wieder und wieder, verbleibt aber immerzu im Zustand der Gegensätzlichkeit. Nie ist sie diejenige, die einen Säbel hält, die eine Uniform mit Abzeichen anlegt, die jemandem die Hand küsst oder in den Hintern kneift. Während sie die Burschenschafter ironisch als das *wahre und rechte Geschlecht* bewertet und sich zugleich von eben dieser Geschlechterkategorie distanziert, bemerkt sie in der Textpassage über die skeptischen Blicke, die die Burschenschafter ihr zuwerfen, dass diese in ihr selbst ein potenziell Abnormes erkennen, das sich in die burschenschaftliche Gesellschaft einzuschleichen versucht. Die subversive Wirkungsmacht der Theaterinszenierung beruht auf diesem Gegensätzlichkeitsprinzip. Indem die Ballgästin sich selbst in die burschenschaftliche Ordnung einschleicht, unterläuft sie diese und erreicht somit die von Butler gewünschte Dekonstruktion und Destabilisierung. Um die Wirkkraft des subversiven Spiels noch tiefgreifender nachzuvollziehen, sollte es nicht allein in Bezug auf die männlichen Burschenschafter untersucht werden, sondern auch unter Berücksichtigung der weiblichen Mitglieder derselben Ordnung, die wenngleich im Stück nur am Rande erwähnt, sehr wohl auf dem Akademikerball anwesend sind und den männerbündischen Machtzirkel ebenso aufrecht erhalten.

---

<sup>117</sup> Haider (2019), S. 78.

### 1.3 Patriarchales: Starke und schwache Geschlechter

#### 1.3.1 „Ballmode rechtsgerückt“<sup>118</sup>

Die Theaterproduktion *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* am Schauspielhaus Wien ist als multimediale Inszenierung angelegt. Neben dem theatralen Live-Geschehen auf der Bühne wurde in den vorangegangenen Sommermonaten 2020 die detailreiche Website [www.ballaballa.solutions](http://www.ballaballa.solutions) konzipiert. Darauf zu sehen sind unterschiedliche Text- und Bildcollagen, die die rechte Elite Österreichs als solche sowie die Männerbundideologie der Burschenschaften im Besonderen ironisch aufs Korn nehmen. Ich möchte an dieser Stelle vor allem die aufwendig produzierten Kurzvideos des Internetauftritts ins Blickfeld nehmen, da über diese unterschiedliche Inszenierungsformen von Weiblichkeit sichtbar werden. So auch am Beispiel der in Kapitel eins analysierten Dirndlträgerin vor dem Theseustempel im Volksgarten, die im kurzen Werbevideo *Ballaballa Slogan\** erneut auftaucht:

Perspektivisch filmt die Kamera Schauspielerin Clara Liepsch hier leicht von unten, zu sehen ist nur ihr Oberkörper, der in den wolkenfreien blauen Himmel ragt. Die Hände hat sie zu beiden Seiten in die Hüften gelegt. Mit einem Lächeln kündigt sie in die Kameralinse blickend an: „Verabschieden wir uns gemeinsam von der erblichen Schwachsinnigkeit! Für eine Couleur der Farbenvielfalt. Dafür stehen wir mit unserer Website: [www.ballaballa.solutions](http://www.ballaballa.solutions)“<sup>119</sup> Am Ende wird ihre Miene ernst, langsam dreht sie sich von der Kamera weg und blickt ausdruckslos in die Ferne. Was hier wieder im Ansatz vollzogen wird, ist die ironische Parodierung rechtskonservativer, bündischer Ideologien, die über eine Dissonanz zwischen formgebender Ästhetik und dem Inhalt des Gesprochenen offensichtlich wird. Denn während die junge Frau in ihrer äußeren Erscheinungsbild einem bündischen *Mädel* entspricht, bricht die Protagonistin mit der Aufforderung sich vom Erbe (die sie im selben Moment selbst verkörpert) zu verabschieden und sich zur (Farben-)Vielfalt zu bekennen, mit der bündischen Logik. Derartige satirisch-ironische Komponenten sind in allen Videos von *ballaballa.solutions* vorhanden, jedoch interessiert uns dieser Aspekt hier weniger, wurde er bereits eingehend in Kapitel eins dieser Arbeit analysiert. Vielmehr möchte ich an dieser Stelle nochmals einen gesonderten Blick auf die unterschiedlichen Repräsentationsformen von Weiblichkeit werfen, die Schauspielerin Clara Liepsch sich hier überstreift, um das rechte Milieu abzubilden – denn das bündische *Mädel* im Dirndl ist nur eine Maskerade von mehreren.

Im Werbevideo Ballaballa „*Korpusierte Luft wider Erbliche Schwachsinnigkeit*“, tauscht Ausstatterin Maria Strauch das Dirndl von zuvor gegen ein hellblaues, kurzärmeliges Polo-Shirt, eine knallrote Cargohose und flache Halbschuhe. Energisch und bestimmend, die Hände

<sup>118</sup> Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Dresscode für den rechten Sitz!“. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. (00:00:17-00:00:19.)

<sup>119</sup> Schubert, Evy (2020), ballaballa.solutions. Ballaballa Slogan\*. (00:00:00-00:00:14)

immer wieder gestisch vor ihrem Oberkörper mitschwingend, um ihre politischen Botschaften zu transportieren, transformiert sich Schauspielerin Clara Liepsch hier eine biedere, rechts-konservative Politikerin, die ein klassisch-binäres Geschlechtermodell vertritt: „Wir sind in erster Linie Menschen und erst in zweiter Linie korpuriert. Uns ist es ganz wichtig, dass wir nicht als Mannsweiber rüberkommen. Also es geht um den Status des aktiven Menschen.“<sup>120</sup> Die Verneinung androgyner Erscheinungsmerkmale und Verhaltensweisen stößt hier auf den Archetyp einer sich mütterlich gebenden politischen Akteurin.

Als dritte Maskerade tritt Schauspielerin Clara Liepsch in eine elegante, rote Ballrobe gekleidet am Treppenaufgang des Kunsthistorischen Museums in Erscheinung. Abgerundet wird das Outfit durch hohe Absatzpumps, große kristallene Ohrringe, eine festliche Hochsteckfrisur sowie roten Lippenstift. Eindeutig als Ballgästin erkennbar stellt dies die konkreteste Maskerade im Kontext des Wiener Akademikerballs dar, das dazugehörige Werbevideo „*Ballmode rechtsgerückt*“ enthält zudem eine genaue Anleitung für den idealen Dresscode:

„Willkommen zu unserer heutigen Ausgabe von „Ballmode rechtsgerückt, Äh, rechtgerückt!“ Hier präsentiere ich Ihnen den neuesten Schick für den Akademikerball 2021! Mit diesem Dress haben Sie freie Fahrt in die Spitzen unserer Politik der neuen Weltordnung! Wir stehen federführend für Eleganz und Tradition und das schon seit keinem Jahrhundert! Wir machen alle gleich! Lassen Sie mich Ihnen kurz die Vorzüge unseres einzigen Entwurfes präsentieren! Erstens: Ganz wichtig, die Mindestlänge für klassische Aktivitäten! Wir wollen ja kein schlechtes Bild abgeben und eine gewisse Souveränität haben! Dafür stehen wir seit heute! Zweitens: Dieser Dress ist locker genug, so dass der Anstand gewahrt und ein Blick auf die weiblichen Kurven nur der Phantasie verhaftet bleibt! Drittens und damit kommen wir zur Essenz der absoluten Kür: Der Gang! Wir schreiben Eleganz ganz, ganz hoch und haben hier einen Dress entworfen, der die perfekte Haltung garantiert. Lassen Sie mich demonstrieren, wie auch Sie bald absolut glanzvoll die Feststiege hinauf- und hinabschreiten werden!“<sup>121</sup>

Die Protagonistin bricht das Gesagte über die Kleidungsbestimmungen immer wieder durch gegenteiliges Fehlverhalten – weil schusselig und undiszipliniert. So knickt sie im demonstrativen Gang die Treppe entlang schon nach wenigen Schritten um. Auf dem marmornen Boden liegend, dreht und verrenkt sie sich mehrere Male und robbt dann mühsam vorwärts. Ihre Souveränität versucht sie dabei gequält aufrechtzuerhalten und konstatiert selbst außer Atem und am Boden liegend in die Kamera: „Bestellen Sie heute noch unter: ballaballa.solutions. Unseren Dresscode für den rechten Sitz!“<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Korpurierte Luft wider Schwachsinnigkeit“. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. (00:00:00-00:00:15)

<sup>121</sup> Schubert, Evy (2020), ballaballa.solutions „Dresscode für den rechten Sitz!“ (00:00:20-0:02:00 Min)

<sup>122</sup> ebd., (00:02:20-00:02:28)

### 1.3.1.1 Variabilität weiblicher Maskeraden

In allen drei von Regisseurin Evy Schubert konzipierten Videoclips personifiziert Schauspielerin Clara Liepsch auf ganz unterschiedliche Weise die weiblichen Akteur\*innen der rechtskonservativen Ballveranstaltung. Neben der bereits bekannten Dirndlträgerin lernen wir die in eine elegante rote Abendrobe gekleidete Ballgästin, die den Dresscode für den Akademikerball 2021 präsentiert, sowie die im hellblauen Polo-Shirt im Volksgarten stehende biedere, rechtskonservative Politikerin kennen. Alle drei Personifikationen erwecken den Eindruck einer vielgesichtigen Gender-Maskerade, die ein und dasselbe abbilden und dadurch die Konstruiertheit dessen offenlegen. Dies liegt daran, dass anders als männliche Maskeraden, die durch ihren Normstatus kaum Handlungsraum für anormales Verhalten haben ohne sich dabei zugleich einer gesellschaftlichen Degradierung auszusetzen (dies hat das Zittern des korporierten Jünglings sehr deutlich gezeigt), weibliche Maskeraden, nach Benthien, durch ihre grundlegende Abweichung zum männlichen Normkörper „Spielräume des Andersseins“<sup>123</sup> eröffnen. Diese Räume zeichnen sich durch den möglichen Zugriff auf ein ganzes Repertoire verschiedenster Weiblichkeitstypen aus, die es durch eine „gekonnte Mixtur aus Körper, Kleidung, Styling, Gestik und Bewegung“<sup>124</sup> vermögen die „Zeichen der (heterosexuellen) Geschlechtsidentität“<sup>125</sup> zu verstärken, zu verhüllen, oder aber die Differenz, die sich zwischen dem Körper (sex) und der Maskerade (gender) auftut, zu betonen.<sup>126</sup> Dadurch bilden exzessive, exzentrische Maskeraden des Weiblichen nicht einfach schlichte Verfehlungen des Geschlechts ab, sondern ermöglichen dessen Sichtbarmachung sowie, und das ist sehr zentral, die performative Aneignung und Umdeutung zwanghaft-reproduzierter Geschlechterideale. Benthien fasst in diesem Zusammenhang den Begriff der Parodie ins Auge:

„Dem Subjekt wird die Möglichkeit eingeräumt, kulturelle geschlechtliche Zuschreibungen nicht allein als Repression und von außen aufgezwungene Rollenmuster zu erleben, sondern sie sich zitathaft und ironisch anzueignen, um so einerseits in die Lage versetzt zu werden, intersubjektive Realität mitzuproduzieren und andererseits geschlechtliche Zuschreibungen performativ, d. h. im Vollzug ihrer sozialen ‚Aufführung‘, kritisch in Frage zu stellen.“<sup>127</sup>

Schauspielerin Clara Liepsch schöpft – als elegante Ballgästin, rechte Politikerin im Polo-Shirt und bündischem *Mädel* im Dirndl – aus einem solchen Repertoire unterschiedlicher Weiblichkeitstypen, um die Ideologien des androzentrischen Systems ironisch infrage zu stellen. Die unterschiedlichen Maskeraden, die sich die Protagonistin hier überstülpt, betonen somit auch den von Judith Butler propagierten Aspekt des Parodistischen als Subversion eben jener Zwangsordnung, die die Maskeraden des Weiblichen ursprünglich erst hervorgebracht haben.

---

<sup>123</sup> Benthien, Claudia (2003), S. 56f.

<sup>124</sup> ebd., S. 56

<sup>125</sup> ebd., S. 53.

<sup>126</sup> vgl. ebd., S. 53.

<sup>127</sup> Benthien (2003), S. 41.

Die unterschiedlichen Darstellungen greifen allerdings weit über die Ebene des äußeren Erscheinungsbildes hinaus. Die von Benthien beschriebene gekonnte Mixtur kommt gerade durch die Verbindung zur textlichen Ebene zustande, die einen satirisch-überzeichneten Einblick in das im rechtskonservativen Milieu vorherrschende Frauenbild gibt. Ähnlich wie der erste Werbespot mit dem *Mädel* im Dirndl, stellen die drei hier dargebotenen Werbevideos von *ballaballa.solutions* eine humoristisch-zugespitzte Verspottung rechtskonservativer Werte dar. Einen kleinen Unterschied aber gibt es; denn während der Persiflage in einer übertriebenen Nachahmung äußere Ästhetiken übernimmt, kommt beim Format der Parodie noch die Überarbeitung/Abwandlung der Inhalte hinzu. Die drei hier beschriebenen Werbevideos sind daher Parodien, in denen beispielhaft rechtspopulistische Sprachmodi übernommen, aber mit zusehends diesen entgegengesetzten ironischen Botschaften vermischt werden.

Die biedere Polo-Shirt-Trägerin beispielsweise spricht zunächst von ihrer Abwehr gegenüber „Mannsweibern“, also dem Postulat sich unzweideutig als weiblich zu positionieren, um sich infolge irritierenderweise dann doch als „Verbindung von Menschen, für Menschen“<sup>128</sup> zu positionieren. Als sie sprachlich ins Lateinische wechselt, ein klares Zeichen für die Kauderwelsch-Ideologie ihrer Versprechungen, überführen die deutschen Untertitel die subversive Natur ihrer Botschaft; dort ist davon die Rede, dass die „bleiernen Ketten“<sup>129</sup> gesprengt werden sollen, indem die Korruption minimiert und der Rechtskonservatismus der Vergangenheit angehören solle. Die Dame am Treppenabsatz wiederum spricht von Ballkleidung für den „rechten Sitz“<sup>130</sup>, obwohl die in ein figurbetontes, rotes Abendkleid gekleidete Protagonistin dem von ihr eigens propagierten Dresscode selbst unterläuft, denn ihr Kleid ist keineswegs „locker genug, so dass der Anstand gewahrt und ein Blick auf die weiblichen Kurven nur der Phantasie verhaftet bleibt“<sup>131</sup>. Sehr deutlich akzentuiert wird die parodistische Maskerade durch den *Ballaballa Slogan*, welcher eine Devianz zwischen der in der Tat sehr farbenfrohen, divers erscheinenden Couleur der burschenschaftlichen Festkleidung und der antidemokratischen Weltanschauung rechter Politik einsichtig macht, die starke antifeministische Züge aufweist.

### 1.3.1.2 Frauen im rechtsextremen Milieu

Wie bereits im vorherigen Kapitel dieser Masterarbeit analysiert wurde, konstituiert sich die burschenschaftliche Ordnung über eine straff homosoziale Geschlechterordnung, die Frauen konsequent vom Machtzirkel ausschließt. Interessanterweise hebt der Akademikerball als mediales Großereignis eben diesen forcierten Geschlechterseparatismus selbst aber auch ein

<sup>128</sup> Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Korpurierter Luft wider Schwachsinnigkeit“ (00:00:28-00:00:32)

<sup>129</sup> ebd., (00:00:46-00:00:50)

<sup>130</sup> Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Dresscode für den rechten Sitz!“

<sup>131</sup> ebd., (00:02:20-00:02:28)

wenig auf und lässt bestimmte Weiblichkeitstypen gar erwünschter Weise zur Ballveranstaltung zu. Hierbei handelt es sich, wie die drei Videoclips verdeutlichen, um klassische Ballbegleitungen, rechtskonservative Politikerinnen sowie Angehörige sogenannter *Damenverbindungen* oder *Mädelschaften*. Letztere bilden das weibliche Pendant zu den bündischen Burschenschaften, die nicht weniger völkisch geprägt sind, aber aufgrund ihres Geschlechts, die Mensur nicht ausführen. Dass die multimediale Theaterproduktion diesen Aspekt über zusätzliche Videoclips herausarbeitet, liegt auch daran, dass Lydia Haiders Prosaerzählung abseits der zentralen Protagonistin nur wenige Hinweise auf die weibliche Sphäre der burschenschaftlichen Ordnung gibt. Dies ist kein Vorwurf an der literarischen Vorlage, denn genau diese fast flächendeckende Abwesenheit von weiblichen Figuren verdeutlicht beispielhaft die Funktionsweise traditionell rechts-konservativer Rollenbilder, die Frauen systematisch in den Hintergrund drängt. Wichtig ist jedoch, dass die in ihrer untergeordneten gesellschaftlichen Position stehenden weiblichen Anhängerinnen definitiv nicht das An-den-Rand-Gedrängte darstellen, wie wir es bei der widerständischen Protagonistin erkennen können. Die Frauen der rechts-konservativen Elite stellen vielmehr Komplizinnen dar, die die androzentrische Ordnung aktiv mit aufrechterhalten.

Die deutsche Psychologin Birgit Rommelspacher erklärt das Phänomen eines zweitrangigen aber für das rechtsextreme Milieu dennoch wichtigen Frauenbildes über den von Brigitte Brück entwickelten Begriff der „patriarchalen Familiarisierung“<sup>132</sup>. Demzufolge fuße rechte Frauen- und Geschlechterpolitik wesentlich auf einer Familienpolitik, in der die Reinhaltung und Erhaltung der (biologisch) „gesunden“ Familie als „die Keimzelle der Nation und das Sinnbild von Vertrautheit, sozialem Zusammenhalt, Wohlgeordnetheit und Natürlichkeit“<sup>133</sup> befunden wird. Die Aufgabe der Sicherung des Alltages, die offiziell Frauen zufällt, hat in der Praxis jedoch auch etwas von einem fiktiven Mythos, da in der Familie als zentrales Werkzeug zur Formung und Festigung der Nation letztlich dennoch der Mann das Sagen hat.<sup>134</sup> Rommelspachers untersucht die regressive Geschlechterrollenverteilung im rechtsextremen Milieu auch über geschlechterverschiedene Dominanzmotive. Rückgekoppelt an unterschiedliche Studien definieren sich rechtsextreme Männer, laut Rommelsbacher, über eine starke Kämpfermentalität und Ernährerrolle, die in einem exzessiven Konkurrenzverhalten niederschlägt und mit einer höheren Gewaltbereitschaft einhergeht (die Mensur verdeutlicht diese Aspekte sehr gut), wohingegen weibliche Akteurinnen Gewalt in Form des konkreten Selbst-Gewalt-Zufügens eher ablehnen würden, wohl aber dazu neigen zur Gewalt anzustiften, um die gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten: Im weiblichen Rechtsextremismus geht es vor allem um die Etablierung

---

<sup>132</sup> Rommelspacher, Birgit (2011), Frauen und Männer im Rechtsextremismus – Motive, Konzepte, und Rollenverständnisse. In: Birsl, Ursula (Hrsg.), Rechtsextremismus und Gender. Opladen: Barbara Budrich, S. 54.

<sup>133</sup> ebd., S. 54.

<sup>134</sup> vgl. ebd., S. 55.

klarer Werterichtlinien für den sozialen Alltag (z. B. Kindergarten, Schule, Sozialhilfe, etc.) und in der Regel bildet eine „deutsche Lebensweise“<sup>135</sup> eben diese Norm, nach der sich alles richten soll und aus der ausgeschlossen wird, wer sich nicht einordnen lässt. Die geschlechtlich-unterschiedene Rollenverteilung, wie sie bei Rommelspacher zu finden ist, verarbeitet Lydia Haider über das fikionalisierte Ehepaar Hauttinger. Das Walzertanzende Ehepaar, das die Protagonistin im Festsaal antrifft, symbolisiert beispielhaft das patriarchale System; Die Gattin lässt sich von ihrem Ehemann führen, doch ist sie keineswegs passive Tanzpartnerin, sondern etablierte Mutter-Politikerin:

„Man kennt sie aus dem Fernsehgerät, von ihren politischen Ämtern her, ihre herzlich hartkräftige Art, man kennt auch ihre vielen Kinder mit den besonderen Namen. Sie schießt ein Selfie mit ihnen, denn nun sind alle Reden getan.“<sup>136</sup>

Das Ehepaar Hauttinger scheint die Anlehnung an ein reales rechtskonservatives Politikerpaar in Österreich zu sein. Ich denke hier an Barbara und Horst Rosenkranz. Letzterer, ein rechts-extremer Publizist und ehemaliger Politiker der rechtsextremen NPD, hat gemeinsam mit der ehemaligen FPÖ- und nun Freie Liste Österreich-Politikerin zehn Kinder, die allesamt germanische Namen wie Hildrun, Mechthild oder Sonnhild tragen. Den Typus einer rechtsextremen Politikerin, die eine tief konservative Familienpolitik verfolgt erfüllt Rosenkranz mit ihrem Buch *MenschInnen. Gender Mainstreaming. Auf dem Weg zum geschlechtslosen Menschen* unter Beweis. Bereits in der Einleitung heißt es dort:

„Es ist klar, dass der Rang der Frau in unserer Gesellschaft ein gänzlich gleichberechtigter sein muss, da kann es keine Abstriche geben. Ebenso aber ist es eine Tatsache, dass erfolgreiche Weiblichkeit und Mütterlichkeit nicht auseinanderfallen dürfen, wenn wir im Gesamten eine Zukunft haben wollen.“<sup>137</sup>

Es ist die Positionierung als Mutter, die der Politikerin eine salonfähige Position innerhalb des rechtskonservativen Milieus verschafft und über die sie sich immer wieder gezielt präsentiert. In einem Interview im Jahr 2008 titelte sie zum Beispiel: „Mein Beruf ist Hausfrau“<sup>138</sup> und auch in ihrem im selben Jahr erschienen Buch macht sie eine vermeintliche gesellschaftliche Schief-lage in Österreich, in einer zu geringen Geburtenrate aus. Ganz üblich für bündische Ideolo-gien richtet Rosenkranz, die Mitglied der sudetendeutschen *Damengilde Edda* ist, ihre Lektüre an eine rechtskonservative Elite, die sich ihrer „Vorbildrolle bewusst und zum Handeln ent-schlossen“<sup>139</sup> sein solle. Rosenkranz kritisiert in ihrem Buch überdies Gender-Theorien wie jene von Judith Butler: „Sie sieht es als ihren Erfolg an, wenn Menschen sich nicht mehr sicher

---

<sup>135</sup> ebd.

<sup>136</sup> Haider (2019), S. 39f.

<sup>137</sup> Rosenkranz, Barbara (2008), *MenschInnen. Gender Mainstreaming. Auf dem Weg zum geschlechts-losen Menschen*. S. 09.

<sup>138</sup> Die Presse (2008), Niederösterreich-Wahl: „Mein Beruf ist Hausfrau“. 22. Februar 2008.

<sup>139</sup> Rosenkranz (2008), S. 13

sind, was sie eigentlich sind, welchem Geschlecht sie sich zuordnen sollen, wenn sie verwirrt über sich selbst sind. Kennt sie das Schicksal des Bruce-Brenda-David Reimers nicht?“<sup>140</sup>

Die Auseinandersetzung mit Butler erscheint als überaus aufschlussreich, denn lässt sich dadurch sehr gut ablesen, weshalb sich Rosenkranz' Glaubenssätze als problematisch erweisen. Für die Untermauerung ihrer Thesen verknüpft sie Butlers Performativitätsdiskurs mit dem sogenannten *John/Joan-Fall*: Als bei der operativ durchgeführten Zirkumzision an dem mit XY-Chromosomen geborenen Kleinkind Bruce Reimer im Jahr 1966 irreparable Schäden an dessen Genitalien verursacht wurden, wurde seinen Eltern von Sexualwissenschaftler John Money zu einer feminisierenden Geschlechtsumwandlung geraten. Moneys These, war es, dass sich Geschlechtsidentität im Kleinkindalter durch eindeutige, stabile Genitalien anpassen ließe. Das Kind, dem daraufhin die Hoden entfernt wurden, wuchs von nun an als das Mädchen Brenda auf, konnte sich unwissentlich des operativen Eingriffs mit der Zuschreibung als weiblich jedoch nie abfinden. Im Alter von 14 Jahren wurde Reimer über die erfolgte Geschlechtsumwandlung informiert und unter Hinzuziehung eines weiteren Ärzt\*innenteams, darunter der Psychiater Milton Diamond, aufgrund von biologisch vorhandenen Y-Chromosomen eine Rückoperation zu einem Jungen/Mann angeboten. Die auf Wunsch des Patienten daraufhin vorgenommene plastische Herstellung eines Penis und eingesetzte Hormontherapie brachte das Körpersubjekt David Reimer hervor.

Rosenkranz führt das Beispiel an, um queere Normierungspraxen wie sie von Butler propagiert werden als irritierenden Identitätsverlust zu werten, da sie David Reimers Suizid im Alter von 38 Jahren auf die ihm auferzwungene Geschlechtsidentität als weiblich zurückführt und Trans\*-Geschlechtlichkeit somit per se kritisiert. Was Rosenkranz hierbei jedoch verkennt, ist, dass die Geschichte David Reimers in dieser Rezeptionsweise keineswegs im Butlerschen Sinne verstanden werden kann. In ihrem Buch *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen* thematisiert Butler den Fall sogar als eine gewaltsam von außen auf das Subjekt einwirkende binäre Zwangsgeschlechtlichkeit, nach welcher „ein nicht natürlicher Eingriff in Anatomie und Biologie genau das [ist], was die Natur vorschreibt“<sup>141</sup>. Uneindeutiges Geschlecht wird, um der heteronormativen Hegemonie zu genügen, mittels chirurgischer und hormoneller Maßnahmen „passend“ gemacht. *Männliches* Geschlecht ist dadurch an biologische Attribute wie den Besitz eines Phallus sowie XY-Chromosomen gebunden, während XX-Chromosomen und eine Vulva das Subjekt dieser Logik folgend von außen als weiblich kategorisieren. Das Potential von Butlers Performativitätsdiskurs betont abseits derartiger binärer Denkmuster jedoch die performative Selbstbestimmung des Subjekts. Hier geht es keineswegs darum sich beliebig uneindeutige Geschlechtsidentitäten zu geben, sondern

---

<sup>140</sup> ebd., S.53.

<sup>141</sup> Butler, Judith (2015), *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 110.

ein Stück weit Autonomie über den eigenen Körper zu erlangen. Anstelle dem Subjekt ein Geschlecht zuzuweisen, solle dieses sich in einer zitathaften Praxis die eigene biologische Materie selbst performativ herstellen. Butler forciert auch keineswegs eine geschlechtslose Gesellschaft wie Rosenkranz' Titel „MenschInnen“ suggeriert, sondern argumentiert für geschlechtliche Fluidität, die Inklusionsmechanismen innerhalb der Ausschlussmatrix schafft. Butlers Kritik an dem Fall von David Reimer richtet sich also sehr wohl an die gewaltsam von außen aufgedrängte Kategorisierung als weiblich, über dies hinaus allerdings auch an die erneuten operativen wie hormonellen Eingriffe, die das „natürliche“ Geschlecht des versehrten Subjekts künstlich (wieder-)herstellen sollten. Vielmehr als die Verwirrung des Individuums über die eigene Geschlechtsidentität zeigt das Beispiel daher auf, dass die binäre Zwangsordnung nur eindeutige Geschlechter zulässt und versucht davon abweichende Uneindeutigkeit mitunter durch messerscharfe Angleichungspraxen den Normidealen zu unterwerfen. Das Beispiel wirft daher vor allem die Frage nach den performativen Potentialen auf, um den gewaltvollen Kreislauf der zwangsbinierten Ordnung zu durchbrechen und Lydia Haiders prosaisches Werk bietet hier in Ansätzen sogar Möglichkeitsräume für eine performative Subversion an.

### 1.3.2 „Sie möchte anschließen“<sup>142</sup>

Auf dem Weg zur Toilette berichtet die Ballgästin von einem lauten Weinen:

„Sie zieht die Türe auf und merkt sofort: Hier wird es anders gemacht, das Geschäft. Wie anders? Verkehrt herum, rechtsdrehend, rückwärtsgewandt, rein? Such's dir aus. Sag selbst, wie du dir ein Klo vorstellst, in das die Rechten gerne scheißen. Extra gestaltet wird das für diesen Ball ja nicht. Das ist die Hofburg – hier scheißen viele.“<sup>143</sup>

Ihre Beschreibung wird stetig wütender und härter, mit gestrecktem Zeigefinger verleiht sie der Bemerkung am Ende Nachdruck und Schärfe. Dann blickt sie sich im Raum und stellt fest: „Anzustehen ist nicht. Kann auch an der argen Dezimierung der Gäste liegen.“<sup>144</sup> Die Ballgästin weist als kleine Notiz auf die vier zuvor erfolgten Splatter-Ereignisse hin, die die Zahl der Ballgäst\*innen bereits beträchtlich verringert haben. Davon aber nicht allzu mitgenommen, nimmt sie nun die anderen sich in der Toilette befindlichen Personen in Augenschein: „Man schießt Selfies, allein oder in kleinen Grüppchen vor dem Spiegel. Sie möchte anschließen, scherzen, die Frauen ins Gespräch bringen.“<sup>145</sup> Sie verliert leicht an Souveränität, erschüttert stellt sie fest: „Doch es wird ihr nicht eingestiegen.“<sup>146</sup> Nachdenklich endet sie: Auch hier liegt

---

<sup>142</sup> Haider (2019), S. 56.

<sup>143</sup> ebd., S. 55.

<sup>144</sup> ebd., S. 56.

<sup>145</sup> Die Textpassage entspricht der Strichfassung des Schauspielhaus Wien; Haider (2020), S. 11.

<sup>146</sup> Haider (2019), S. 56.

eine angespannte Grundhaltung in der Luft, die sich nicht erklärt. Und vor allem: Wen hat sie da zuvor so laut weinen gehört?“<sup>147</sup>

### 1.3.2.1 Grenzen der heteronormativen Geschlechterordnung

Die inszenatorische Setzung konzentriert sich grundsätzlich stark auf das Spannungsverhältnis zwischen der Ballgästin und den Burschenschaffern. Die hier angeführte Toilettenszene spielt sich interessanterweise allerdings in jenem homosozialen Raum ab, zu dem nur weibliche Ballgästinnen Zutritt haben. Wir haben es also mit einem Raum zu tun, der die Protagonistin in ein Verhältnis zu anderen als weiblich gelesenen Personen setzt, wobei ebenso Spannungsmomente sichtbar werden. Wie die Protagonistin schildert, möchte sie mit den anderen Frauen in ein Gespräch kommen, mit ihnen scherzen und sich so integrieren. Konstatiert muss sie jedoch feststellen, dass ihr der Zugang zur Gruppe verwehrt wird. Die Protagonistin wird zur Außenseiterin erklärt. Woran aber liegt das? Darauf könnte das Kostümbild Aufschluss geben, denn wir erleben die im Theaterraum physisch anwesende Clara Liepsch in einem schwarzen Hosenanzug mit transparenten Schleppenausläufern an beiden Schultern gekleidet. Mit diesem Kleidungsstil stellt sie sich der Kleiderordnung entgegen. Auf der Website des Wiener Akademikerballs steht nämlich die Erwartung des Tragens eines „bodenlangen Abendkleides“ für „Damen“ festgeschrieben, wohingegen Herren in „Frack, Smoking, schwarzem Anzug mit Smokingmasche“ zu erscheinen haben.<sup>148</sup> Das Tragen eines Hosenanzugs markiert, aus der Perspektive des vorgegebenen Dresscodes, einen Tabubruch, der die Grenze vom Weiblichen zum Männlichen überschreitend verwischt. Dadurch vollzieht Protagonistin in ihrer bewussten Outfitwahl eine performative Gender-Maskerade, die sie zur klaren Gegenspielerin aller übrigen Ballgäst\*innen macht. Performativ ist die Kleider-Maskerade deshalb, da die Ballgäst\*in in dieser lebt, durch diese und als diese. Schauspielerin Clara Liepsch geht spielerisch mit ihrer Kleidung um. Sie präsentiert ihre anormale Maskerade wie auf einem Laufsteg auf und ab schreitend dem Publikum; die langen schwarzen Handschuhe streift sie entschlossen von ihren Fingern und wirft diese sogleich entschlossen von sich. Die Schleppen ihres Anzuges entrollen sich gewollt von selbst beim Abstreifen ihrer extravaganten Federjacke und wehen bei all ihren Bewegungen nach. Komplementiert wird ihre Erscheinung noch durch ein Paar lederne Overkneestiefel mit hohen durchsichtigen Stilabsätzen, die sie mit großen Schritten in Szene setzt. Das Schuhwerk durchkreuzt das im Werbevideo postulierte Gebot der Verhüllung der weiblichen Silhouette, denn durch die enganliegenden Lederstiefel werden die langen Beine der Schauspielerin stark betont. Die Ballgästin gerät zum kulturellen Stereotyp einer „Femme Fatale“, die mit ihren körperlichen Attributen spielend, und hier seien auch nochmals

---

<sup>147</sup> ebd. S.56f.

<sup>148</sup> Wiener Akademikerball (2021), Über den Ball.

ihre dunkel geschminkten Augen und die knallroten Lippen erwähnt, einerseits grenzenlose Erotik und andererseits bedrohliche Dominanz ausstrahlt. Die Ballgästin widerspricht in ihrer unbändigen Exzentrik der vom deutsch-völkischen Milieu gewünschten „gezähmten Erotik“<sup>149</sup>, wie sie das bündische Mädel oder aber die rechts-konservative Mutter-Politikerin versprühen. Der Vergleich kommt zum Zug, da diese auch in der Originalfassung von *Am Ball* in der Toilette zugegen sind. Dort heißt es: „Die jungen Gäste schießen Selfies, allein oder in kleinen Grüppchen vor dem Spiegel. Die Älteren schauen streng mütterlich.“<sup>150</sup>

Das spannende an der Toilettenszene ist, dass sich in der Protagonistin dort, inmitten anderer Frauen, ein Gefühl von Wehmut und Einsamkeit breitmacht. Der Umstand, dass sie zur Ausgestoßenen gerät, wühlt sie kurzzeitig emotional auf. Ihr Anderssein markiert, ganz anders als ihre gezielte Abgrenzung von den Burschenschaftlern, eine fragile Stelle innerhalb ihrer Weiblichkeitsmaskerade. Die Maskerade bröckelt an dieser Stelle sozusagen ein wenig, was sich jedoch als eine Stärke der Figur zeigt. Über diese kleine Unzulänglichkeit erhascht das Publikum nämlich einen kleinen Blick auf eine Ballgästin, die sich nicht über die Ballgesellschaft erhebt, sondern in der direkten Konfrontation mit dieser eine Erschütterung erleidet. Das macht die Protagonistin nahbar, für einen kurzen Moment zumindest. Die Ballgästin erlangt in einem spielerischen Bruch ihre Souveränität sogleich wieder und widmet sich der Frage, woher das laute Weinen von zuvor hergekommen sei. Das theatrale Spiel konstituiert sich geradezu aus einem Wechselspiel zwischen Anziehung zur und Abstoßung von der Protagonistin. Ausschlaggebend für die Toilettenszene bleibt aber, dass die Ballgästin wenngleich ihr auf der sozialen Ebene die Kommunikation versagt und sie daran scheitert sich einen Platz innerhalb der Gesellschaft zu verschaffen, sie räumlich dennoch nicht fehl am Platz ist. Die Ballgästin gehört zwar gewiss nicht dem „Club“ der burschenschaftlichen Frauen an, doch löst ihre Präsenz auf der als Toilettenanlage auch keine Störung aus. Das liegt daran, dass sie sich als cis-geschlechtliche Frau innerhalb einer für „Damen“ vorbestimmten Toilettenanlage, einem als weiblich konnotierten physischen Raum, befindet, innerhalb dem sie sich problemlos bewegen kann. Dieses Recht, dieses Privileg, von dem sie ohne Probleme Gebrauch nimmt, ist jedoch nur Personen vorbehalten, die in diese normierte Vorstellung von Geschlecht passen. All jene, die davon abweichen, werden zum „Störfaktor“ erklärt.

### 1.3.2.2. Potentiale queerer Körper-Praxen

Die sozio-architektonische Konstruktion von Toilettenanlagen, die nur die Kategorien „Herren“ und „Damen“ kennt und so auch in der Wiener Hofburg vorzufinden ist, macht den Eintritt für

---

<sup>149</sup> siehe hierfür nochmals Kapitel 1.1.

<sup>150</sup> Haider (2019), S. 56.

all jene zum Problem, die diese Grenzen binärer Geschlechtsidentität überschreiten. Der Begriff der „Identität“ bezeichnet hier, den bereits zuvor angesprochenen Aspekt einer vom Subjekt Selbst-Zuschreibung von Geschlecht. Er zeichnet sich also im Ansatz durch autonomes Handeln aus, das sich im Falle queerer Identitäten als ein Teil der vorherrschenden hegemonialen Ordnung ein Stück weit sich aus dieser löst, dabei jedoch auf Widerstand trifft. Jack Halberstam schildert dies sehr eindrücklich in seinem\* Werk „Female Masculinity“:

„Uneindeutiges Geschlecht wird, wenn und wo es auftritt, unweigerlich in Devianz, in ein Drittes oder eine verzerrte Version entweder des Männlichen oder des Weiblichen umgedeutet. In öffentlichen Damentoiletten neigen viele der Toilettenbenutzerinnen zum Beispiel dazu, den Erwartungen von Weiblichkeit gerecht zu werden, und jene von uns, die sich auf uneindeutige Weise präsentieren, werden regelmäßig hinterfragt und unsere Anwesenheit in der ‚falschen‘ Toilette wird zum Problem. Vor kurzem zum Beispiel musste ich auf dem Weg zu einem Vortrag in Minneapolis auf dem O'Hare-Flughafen in Chicago umsteigen. Ich schritt entschlossen in die Damentoilette. Kaum hatte ich die Kabine betreten, klopfte jemand an die Tür: ‚Aufmachen, hier ist der Sicherheitsdienst!‘ Ich verstand sofort, was geschehen war. Ich wurde, wieder einmal, mit einem Mann oder einem Jungen verwechselt und irgendeine Frau hatte den Sicherheitsdienst gerufen. Sobald ich anfang zu reden, erkannten die zwei Sicherheitsbeamten vor der Kabinentür ihren Fehler, murmelten Entschuldigung und zogen ab. Auf dem Rückweg derselben Reise, auf dem Flughafen von Denver, wiederholte sich dieselbe Sequenz von Ereignissen. Natürlich ist die Überwachung des Geschlechts im Bereich des Flughafens intensiviert, denn der Umstand, dass sich Menschen hier buchstäblich durch Raum und Zeit bewegen, hat zur Folge, dass sie einige Grenzen (Geschlecht) stabilisieren wollen, während sie andere (nationale) überqueren. Dass das Geschlecht in der Damentoilette in Frage gestellt wird, ist jedoch ein häufiges Ereignis im Leben vieler androgyner oder maskuliner Frauen“<sup>151</sup>

Anhand dieser anekdotenhaften Passage aus dem Leben des amerikanischen Queer-Theoretikers\* wird deutlich, dass das In-Frage-Stellen „uneindeutigen Geschlechts“ insbesondere innerhalb klar binär geordneter öffentlicher Räume wie Toilettenanlagen auftritt. Gerade der Umstand, dass Halberstam dieselbe Erfahrung zweimal auf nur einer Reise erlebt, zeigt, dass es sich hierbei um keine Ausnahme handelt, sondern sich in der durchaus nervigen bis schmerzhaften Erfahrung ein wiederkehrendes Déjà-vu-Erlebnis in die Biographie der Person festschreibt. Was Halberstam auf zwei unterschiedlichen Flughäfen passiert ist, ließe sich problemlos auf den Akademikerball übertragen, der nicht weniger stark reglementiert und überwacht wird. Die Protagonistin berichtet von offiziell wie inoffiziell postiertem Sicherheitspersonal, Gesichtsscannern sowie einem stetigen Mustern durch die übrigen Ballgäst\*innen. Man kann also davon ausgehen, dass eine Person wie Halberstam nicht nur am Flughafen, sondern auch der Damentoilette der Hofburg als Störfaktor eingestuft werden würde. Mit Butlers Performativitätsdiskurs ließe sich nun natürlich argumentieren, dass eine solche Störung, wenngleich sie schmerzlich ist, als wiederkehrend auftretende Episode jene zitathafte Praxis erzeugt, die die Norm als Konstruktion vorführen und destabilisieren kann. Dadurch würde die heteronormative Matrix nicht nur gestört, sondern einer Neu-codierung und Re-

---

<sup>151</sup> Halberstam, Judith (2012) Female Masculinity. In: Bergmann, Franziska/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hrsg.), Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag, S. 182f.

materialisierung der geschlechterkonstituierenden Normen, wie sie sich Butler wünscht, zugeführt werden. Die Normabweichung führt so zur Normerweiterung.

Glücklicherweise bietet Lydia Haiders Prosavorlage über die in jedes der sieben Kapitel bzw. Räume eingebundenen Gäst\*innenkommentare die Möglichkeit queere Performativität in die Theaterinszenierung einzufassen. So stammt ein Beitrag von Gin Müller, einem österreichischen Theaterwissenschaftler\*, Dramaturg\* und Performer\*, der sich in seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeit mit geschlechtersubversiven Verkörperungspraxen auseinandersetzt. Der prosaische Gastbeitrag von Müller bildete den Ausgangspunkt für die in diesem Unterkapitel angestrebten Überlegungen über die Einschreibung heterozentrischer Normen in räumliche Infrastrukturen. Und damit zusammenhängend warf dies Fragen über die Barrieren, die diese evozieren und natürlich die performativen Möglichkeiten diese zu überwinden auf. Denn Tatsache ist, dass Müllers, der\* auf dem Akademikerball anwesend war, sich mit der streng binären Kulturordnung innerhalb der Hofburg konfrontiert gesehen haben muss. Zugleich aber zeugt die Ko-Präsenz von Gin Müller, der mit seiner geschlechtlichen Uneindeutigkeit gerne bewusst spielt, von jener performativen Einschreibung, die es möglich macht, die Barrikaden der „heterosozialen Herrschaft“<sup>152</sup> zu sprengen. Die von Paul B. Preciado entwickelte Theorie der „Kontrasexualität“ eignet sich beispielhaft, um das subversive Potential von Trans\*-Geschlechtlichkeit als „Technologie des Widerstands“ aufzufassen:

„Sie [Kontrasexualität] definiert Sexualität als Technologie und betrachtet die unterschiedlichen Elemente des Systems Sex/Gender – als ‚Mann‘, ‚Frau‘, ‚homosexuell‘, ‚heterosexuell‘, ‚transsexuell‘ ebenso wie deren Praktiken und sexuellen Identitäten – als Maschinen, Produkte, Werkzeuge, Apparate, Gadgets, Prothesen, Netze, Anwendungen, Programme, Verbindungen, Energie- und Informationsströme, Unterbrechungen und Unterbrecher, Schlüssel, Zirkulationsgesetze, Grenzen, Zwänge, Designs, Logiken, Ausstattungen, Formate, Unfälle, Abfälle, Mechanismen, Gebrauchsweisungen, Umwidmungen.“<sup>153</sup>

Das Konzept der Kontrasexualität erweist sich als produktiv, da es sich außerhalb oppositionellen Denkens abspielt und dadurch nicht die Machtverhältnisse verschiebt, sondern die konstruierte Vergeschlechtlichung von Körpern gänzlich beseitigt. An die Stelle der Konstruktion als männlich, weiblich, etc., tritt die Betonung einer Gleichwertigkeit aller Körper, die als Subjekte gefasst werden.<sup>154</sup>

Die Theaterinszenierung entscheidet jedoch anders und streicht Gin Müller gänzlich aus dem Stück. Und andere Künstlerfiguren wie der Musiker Andreas Spechtl oder bildende Künstler Lukas Posch, die als männlich gelesene Personen, gänzlich unbündisch sind und dadurch zumindest ein erweitertes Spektrum des *Maskulinen* eröffnen, treten nur namentlich, aber nicht

---

<sup>152</sup> Preciado, Beatriz. (2003), *Kontrasexuelles Manifest*. Berlin: b\_books, S. 14.

<sup>153</sup> ebd., S. 11.

<sup>154</sup> vgl. ebd., S. 11. Preciado spricht hier im Original von der „Gleichwertigkeit aller sprechenden Körper-Subjekte“, wodurch erkenntlich wird, dass er seine Überlegungen an Judith Butlers Performativitätsdiskurs anlehnt, welcher sich aus der Sprechakttheorie ableitet.

körperlich auf. Alle Künstler\*innenbeiträge (es gibt zudem noch Kommentare von Esther Straganz, Hanna Herbst, werden von Clara Liepsch – mal als Ballgästin im roten Abendkleid über die Fernsehbildschirme oder aber live im Raum im schwarzen Hosenanzug stehend – vorgetragen. Das ist schade, denn als cis-geschlechtliche, heteronorm angelegte Figur verbleibt die Protagonistin, auch trotz ihrer zahlreichen Maskeraden und normabweichenden Attribute wie ihrem *anormalen Spiel* aber stets nur in Schritt eins der Subversion verhaftet; der Destabilisierung. Für die Umwälzung der rechtskonservativen Ordnung, braucht es schlichtweg tiefgreifendere, kontrasexuelle Gender-Maskeraden als das Tragen eines Hosenanzuges. Und hier zeigt sich der ambivalente Charakter an der Infokussetzung einer biologisch weiblichen Protagonistin. Einerseits eröffnet die klare Unterschiedenheit zur burschenschaftlichen Lebenswelt eine Vielzahl an Handlungsstrategien, um die Ordnung zu subvertieren. Andererseits aber schreibt das bis zu einem gewissen Grade konform gehen mit der heteronormativen Ordnung, das letztlich auch den Zugang zur Ballveranstaltung erst ermöglicht, eine Grenze in die Subversion ein. Um die Schwierigkeit einer Re-Materialisierung entlang der straff binären theatralen Setzung weiß letztlich vermutlich auch Autorin Lydia Haider und so gelangt der Splatter zur radikalen Lösung, um sich nicht nur der Ordnung, sondern auch der diese konstituierenden Körper zur Gänze zu entledigen.

## 2 Dramatische Blicke auf kulturell-geformte Körper

Im theatralen Spiel entsteht, wie im ersten Teil dieser Masterarbeit dargelegt wurde, eine performative Abgrenzung zwischen der Figur der Ballgästin und einer ihr entgegengesetzten rechtskonservativen Politelite Österreichs. Aber auch über den Kontext des rechtskonservativen Akademikerballs hinaus, ragen die gewählten inszenatorischen Erzählmodi der Theaterinszenierung auch hinein in tief innerhalb der eurozentrischen Kulturgeschichte verankerter Vorstellungen vergeschlechtlichter Körper. Teil zwei dieser Masterarbeit fokussiert sich daher auf eben jene (plastisch)-visuellen Elemente des multimedialen Theaterstücks, die den Blick freigeben auf die großen androzentrismischen Mythen der Kulturgeschichte und diese dabei gekonnt spielerisch verqueren. Die Analyse erfolgt anhand von drei eigenständigen und doch miteinander in Verbindung stehenden spielerischen (Stil-)Mitteln: Die künstlerische Praxis der gewaltsamen Körperfragmentierung als zentrale Handlungs-dramaturgie des Stückes [2.1.], die im Theaterstück/-film als gegensätzliche prothesenhafte Körperexpansionen inszenierten Körperteile Phallus und Vulva [2.2.] sowie zuletzt die In-Szene-Setzung weiblicher Prophetie bzw. transzendenter Machthabe [2.3.].

### 2.1 Zerstückeltes: (Gewaltsame) Körperfragmentierung als Kunstpraxis

#### 2.1.1 Fleischliche Lust und Verderben

Eine junge Frau mit schwarzem Haar, nur spärlich in helle Seide gehüllt, die nackte, linke Brust scheint unter dem transparenten Stoff hindurch. Mit einem nur leicht angedeuteten unschuldigen Lächeln blickt sie den\*die Betrachter\*in an, während sie ein Silbertablett mit beiden Händen präsentativ vor ihrem Oberkörper hält. Die Szene wirkt ruhig, unbedrohlich, aber auch verführerisch, steht im Mittelpunkt doch eine junge Frau. Doch etwas wirkt fehl am Platz. Es ist die Beigabe auf dem silbernen Teller, die sich nicht einfügt. Sichtbar exponiert liegt darauf der abgetrennte Kopf eines Mannes. Bei dem hier beschriebenen szenischen Bild handelt es sich um Jean Benners Gemälde *Salome* aus dem Jahr 1899. Es zeigt die biblische Figur Salome mit dem Haupt des kurz zuvor geköpften Johannes dem Täufer. Benners Portraitgemälde eröffnet den Blick auf eine ambivalente, da das Antlitz der jungen Frau unbescholtenen Anmut ausstrahlt, während der Kopf auf dem Silbertablett das Grauen roher Gewalt ausdrückt. Es ist Salomes Erhabenheit, die sich auf die gesamte Szene überträgt und dem Gewaltakt einen sakralen Status verleiht, anstelle diesen diffamierend als Verbrechen zu deklarieren. Die Mimik des Enthaupteten verstärkt diesen Eindruck, mit geschlossenen Augen und entspanntem Gesicht ruht der Mann vor ihrer Brust.

Um ein paar differente Beispiele zu nennen: Lucas Cranachs des Älteren Gemälde aus dem 16. Jahrhundert zeigt eine mittelalterliche Edeldame in prunkvoller Kleidung und rotem Haar, auch sie lächelt zufrieden, doch verharret der Enthauptete mit geöffneten Augen und Mund in einer grotesk anmutenden schauderhaften Mimik. An der offenen Halswunde quillen Blut und fleischliche Masse hervor. Und Darstellungen von Tizian, Caravaggio oder Luini aus derselben Epoche zeigen jeweils eine christliche Salome, die sich in ihrer Haltung vom Enthaupteten abwendet. Das Gesicht weggedreht, vermitteln die Abbildungen eine passive Haltung gegenüber der erfolgten Gewalttat, so als würde die Frau außerhalb der Geschehnisse stehen, die Schuld von sich weisen. Unter Umständen direkt angelehnt an Oscar Wildes Einakt-Drama aus dem Jahr 1891 unterstreicht Benners Gemälde daher eine Wende im bildnerischen Duktus der Salome-Darstellungen. In den Mittelpunkt von Wildes Drama gerät eine verführerische Salome, die durch den *Tanz mit sieben Schleier* den Tod des Jochanaan besiegelt, weil sich dieser zuvor ihrem sexuellen Begehren entzogen hatte. Das Stück endet mit einem ekstatischen Kuss der Lippen des Enthaupteten durch Salome, die daraufhin von ihrem lüsternen Stiefvater König Herodes zum Tode verurteilt wird. Der Mythos der mesopotamischen *Femme Fatale*, die eine verführerische Gefahr für jegliche Manneskraft darstellt, wurde seitdem vielfach weitergesponnen, rezipiert, aber auch dekonstruiert und umgedeutet. Benners Portrait beispielsweise wurde zu einem *Meme*<sup>155</sup> umfunktioniert:

Mit weißer Schrift ist zu lesen „Women must serve men“<sup>156</sup>. Die unmissverständliche Botschaft patriarchaler Rollenverteilungen, die besagt Frauen müssen Männer (be-)dienen, erfährt hier eine performative Aneignung und Umdeutung. Im Duktus satirischer Überspitzung und Ironie impliziert die Parole gekoppelt mit der Darstellung von Salome, die den abgetrennten Kopf von Johannes auf einem Silbertablett hält nun die Aufforderung „Frauen müssen Männer servieren“, da das englische Wort „to serve“ die Mehrfachbedeutungen von „jemandem dienen“, „jemanden bedienen“ und „etwas servieren“ in sich trägt. Das Meme, das unter anderem von der Reddit-Seite *Witches vs. Patriarchy*<sup>157</sup> veröffentlicht wurde, entfaltet über die



Abb. 2 Meme *Women must serve men*.  
© Unknown

<sup>155</sup> Bei einem Meme handelt es sich um einen zumeist digital hergestellten Bewusstseinsinhalt, der in der Verknüpfung mit einem selbst erstellten oder bereits bestehendem Werk (Bild, Fotografie, Video etc.) eine humoristische und/oder satirische Botschaft vermittelt. Memes werden vor allem über soziale Netzwerke verbreitet.

<sup>156</sup> Reddit (2022), *Witches vs. Patriarchy*. Women must serve men.

<sup>157</sup> ebd.

spezifische Text-Bild-Konstellation eine dem ursprünglichen Entstehungskontext des Gemäldes ebenso wie der Parole gegenläufige Botschaft. Nicht als Opfer patriarchaler Gewalt – ein Stempel, der Salome durch die Darstellung als erotisierte Jungfer oder eben rachesüchtige *Femme Fatale* aufgedrückt wird – tritt sie hier in Erscheinung, sondern als lustvolle Zerstücklerin misogynen Gesellschaftsstrukturen sowie patriarchaler Machtverhältnisse. Und es ist daher, dass ich Benners Salome-Darstellung diesem Kapitel voranstelle, denn in der feministischen Aneignung und Umdeutung könnte das Meme auch als Vorlage für das von Maria Strauch entwickelte Bühnenbild von *Am Ball* gedient haben. Was sich dem Publikum ab Raum zwei des theatralen Abends im Nachbarhaus des Schauspielhaus Wien offenbart, nachdem Schauspielerin Clara Liepsch den runden, rosa-transparenten Vorhang zu beiden Seiten aufzieht, ist ein silber-metallene, halbrunde Bodenplatte, die wie Benners Salome-Portrait an ein Silberservice erinnert. Darauf platziert stehen zwei Bühnenrequisiten. Links befindet sich ein übergroßes aus Schaumstoff gefertigtes Stück Steak, mit einem Petersilienblatt dekoriert. Rechts davon steht das überdimensional proportionierte Modell eines erigierten weißen Penis. Die beiden Plastiken auf dem Silberboden bilden auf zweischneidige Weise die zentrale Thematik des theatralen Abends ab: Die gewaltsame Zerstückelung der vornehmlich männlichen Gäste des Wiener Akademikerball. Die Steakplastik, die von einer fasrigen Struktur und Fettstellen durchzogen ist, verdeutlicht die Gewalt wohl am deutlichsten, wie die Kunsthistorikerin Verena Gamper schreibt:

„Über die Zeiten und Kulturen hinweg wurde Fleisch als eine männliche Speise angesehen, was sich auch in der Verteilungslogik dieses Nahrungsmittels zuungunsten der Frauen widerspiegelte. Noch die Futuristen propagierten den Genuss von Fleisch mit seiner impliziten Mythologie der Kraft, um (männliche) Körper zu erzeugen, die so schnell und aggressiv sein würden wie das moderne Leben selbst. Es ist ein weiteres universelles Phänomen, dass rituelle und verbale Assoziationen zwischen dem Essen von Fleisch und Sexualität hergestellt werden: Essen und Geschlechtsverkehr werden im Vollzug gleichgesetzt, im Genuss wie in Abscheu und Verbot.“<sup>158</sup>

Als Serviervorschlag angepriesen, symbolisiert die Steakplastik des Bühnenbildes eine delikate Speise, die die Dekadenz des Traditionsballes untermauert und zugleich auf die männliche Dominanz auf dem Ball verweist. Der von Gamper hervorgebrachte Aspekt der sinnbildlichen Verschmelzung von essbarem Fleisch mit dem Narrativ der sexuellen Lust, die assoziativ beide gleichermaßen mit Genuss wie Abscheu belegt sind, erweist sich im Zusammenhang der Theaterinszenierung als ebenso spannend. Wie im Meme zu Jean Benners Salome beansprucht die Protagonistin in *Am Ball* das Fleisch des Mannes für sich, wobei das Fleisch hier doppeldeutig zu verstehen ist – als ein dem männlichen Geschlecht zugeschriebenes Nahrungsmittel ebenso wie als fleischliche Mannesmasse selbst. Der Übergang von einem

<sup>158</sup> Gamper, Verena (2010), Fleisch – Grenzen der Darstellbarkeit vom Essbarem. In: Brugger, Ingrid/Heike Eipeldauer (Hrsg.), Augenschmaus. Vom Essen im Stilleben. Prestel Verlag: München, S. 212.

Zustand in den anderen bleibt hierbei unklar, denn die Symbolik befindet sich immerzu im mehrdeutigen transformatorischen Spiel zwischen genussvollem Nahrungsmittel und toter (Körper-)Materie verhaftet. Dieses Spannungsverhältnis zwischen Leben und Tod beschreibt auch Heike Eipeldauer in ihrer Analyse von Stilleben in der bildenden Kunst. Unter dem Gesichtspunkt der Vanitas, also der Vergänglichkeit allen Irdischen, weist sie auf den Schuldzusammenhang von Essen und Trinken hin, denn das Zuführen von Nahrung, so elementar es für das Überleben ist, bedeutet zugleich auch ein Vernichten, wodurch Leben und Tod in untrennbare Verbindung zueinander geraten.<sup>159</sup> Raum drei bildet den sich stetig vollziehenden Transformationsprozess beispielhaft ab: Schweratmend lässt sich Schauspielerin Clara Liepsch mit dem Gesicht dem Publikum zugewandt auf das Steak fallen. Während eine unheilvolle Melodie erklingt, richtet sie sich nur mühevoll samt der eng an Gesicht und Brust gepressten Requisite wieder auf, ihre Beine werden zuerst komplett durchgestreckt, ehe der Oberkörper langsam nachgezogen wird. Als sie in eine aufrechte Stehposition kommt, stößt sie das überdimensionale Steak mit den Armen vom Körper weg. Das Fleischmodell mit Abstand vor sich hertragend, tanzt sie im Dreivierteltakt durch den Raum, vollführt dabei mehrere Drehbewegungen, schmiegt das Steak wieder eng an ihren Körper und verkündet sich weiterdrehend:

„Endlich: Der Walzer wird getanzt. Alles dreht und vollführt sich, alles tanzt feierlicher als der Rest, alle haben den Walzer im Blut. Ellbogen sind ausgefahren für den rechten Platz. Sie sieht dem Ehepaar Hauttinger zu. [...] Als das Paar erneut an ihr vorbeikreist, sieht sie seltsame Veränderungen an deren Händen, an den frei liegenden Armen, an den Gesichtern ebenso. Sie macht die Augen zum Schauen weit auf, hält sich die Hand vor den Mund. Sehen Sie denn selbst das nicht? Das musst du dir vorstellen: Ein rasches Abrollen beginnt, weich, aber auch etwas bröselig und vertrocknet dabei, ein Abfallen der Haut so zügig in einer gemeinen Schälung, dass es beim Hinschauen schon wehe tut. Da geht ihnen einfach die Haut vom Körper, der Länge und Breite nach, das lächelnde Gesicht löst sich runter, die ganze Hülle, die ganze Maske, die noch in Frohmüt geformte Fresse. [...] Und wie die weitertanzen! Im Drehen fliegen schon erste Fetzen durch die Luft, die Hautteile klatschen auf die Tanzenden nieder. Manche stolpern über die eigene Beinhaut. Es ist ein zünftiges Abziehen, Pellen, eine immense Häutung. Und es reißt die Identitäten samt Gewändern ab, eine komplette Lädierung dieser Leibung. Dem kann nichts Einhalt gebieten, und freilich ist ihnen das nicht recht. Aber schreien tut niemand, weil Lippen und Mundraum längst auf der Erde liegen. Hörst du was?“<sup>160</sup>

In der Erzählung von der Körperzersetzung des tanzenden Ehepaars Hauttinger steigert sich die Ballgästin zusehends in einen rauschartigen Zustand. Mit großer Freude wohnt sie dem sich rapid vollziehenden biologischen Zersetzungsprozess bei, verfällt dabei in bildgewaltige Beschreibungen: „Schau, wieviel Körpermasse das ist, die da auf den Boden niederplumpst. Wie das auseinanderstirbt!“<sup>161</sup> Das überdimensionale Steak noch immer in den Armen haltend, riecht die Protagonistin genüsslich daran, um lustvoll festzustellen: „Ist die Fäulnis auch

<sup>159</sup> vgl. Eipeldauer, Heike (2010), Vanitas – Allegorien von Leben und Tod. In: Brugger, Ingrid/Heike Eipeldauer (Hrsg.), Augenschmaus. Vom Essen im Stilleben. Prestel Verlag: München, S. 97.

<sup>160</sup> Haider (2019), S. 44f.

<sup>161</sup>ebd., S. 41.

behände und fix, ist sie allein scheußlicher riechend als eine übergehende Leichenhalle. Wie das stinkt!“<sup>162</sup> Die Ballgästin blickt entzückt im Publikum umher, um dann einzelnen Personen in größtmöglichen Abstand (aufgrund der COVID19-Bestimmungen gilt ein Zwei-Meter-Abstand zum Publikum) das Steak zum Riechen hinzuhalten.



Abb. 3 Clara Liepsch mit Steak in der Walzertanzszene ©Matthias Heschl/ Schauspielhaus Wien

Als genüssliche Delikatesse aus dem Serviervorschlag enthoben, wird die Steakplastik im Walzerakt zum Sinnbild für die sich zerstückelnden Ballgäst\*innen verkehrt. Als tote, stinkende Materie klassifiziert, führt die Protagonistin das Stück Fleisch im performativen Geruchsakt wieder in den sinnbildlichen Kosmos einer genüsslichen Speise ein, jedoch mit dem zwiespältigen Effekt, dass die Assoziation zur verwesenden organischen Substanz erhalten bleibt. Die theatrale Setzung von Regisseurin Evy Schubert führt die Substanz des Fleisches dadurch an seinen zentralen Ursprung heran; der Tod eines Körpers als Lebenserhalt eines anderen Körpers. Wie Gamper schreibt, zeugt Fleisch vom „Wettstreit der Kreaturen“<sup>163</sup>, wobei die tote Speise dem lebendigen Speisenden unterworfen ist. Der tödliche Charakter von Fleischkonsum wird im Tier-Mensch-Verhältnis, abgetan als „natürlicher“ Verlauf innerhalb der Nahrungskette, in der Regel verdrängt. In der hier beschriebenen theatrale Szene, wo der Kampf um Leben und Tod jedoch zweifach mit menschlicher Körpermaterie besetzt ist, gerät an die Stelle der Verdrängungslogik das Bewusstsein für die abtrünnige Seite fleischlichen Verzehrs.

<sup>162</sup> ebd., S. 40f.

<sup>163</sup> Gamper (2010), S. 212.

Das Fleisch signifiziert als (Über-)Lebensmittel, in dem sich der Tod der herrschenden Elite widerspiegelt, bleibt so auch nicht mehr dem männlichen Geschlecht und dem seinigen Machtdiskurs vorbehalten, sondern es geht über in den weiblichen Besitz, als männliches Fleisch, das von ihr, der Ballgästin verzehrt wird, an dem sie sich nährt und stärkt. Im triumphalen Siegeslauf spitzt sich die Allegorie der Machtumkehr zu; die Ballgästin bäumt das Steak nach dem Geruchsakt mit beiden Armen über ihrem Kopf empor und läuft athletisch anmutend mit diesem vom Ende des Raumes zurück zum Bühnenbild. Dort angekommen, legt sie die überdimensionale Steakplastik wieder auf dem Silbertablettboden ab, stellt ihr rechtes Bein siegesicher darauf ab. Die menschlichen Überreste bezeichnet sie folglich herablassend als „Körperdreck, diesem Menschenkot, im ausgetretenen Moder der Herrenrasse“<sup>164</sup>, in welchem sie knöchelhoch waten muss, um zum hinteren Ausgang des Festsaals zu gelangen. Am Ende der Szene wird das Steak zwar wieder in den Serviervorschlag eingegliedert, enthält jedoch als verwesende organische Materie nun nichts Nährendes mehr. Was die Transformation der Steakplastik vorantreibt, ist die Auflösung eines ganzheitlich unversehrten Körpers. In diesem Sinne nähert sich die theatrale Fragmentierung von Körpern an das filmische Splatter-Genre an, das auf die ästhetisierende in Szene-Setzung exzessiver, zumeist blutiger Gewalt am menschlichen Körper abzielt. Das Splatter-Motiv bildet in allen sieben Kapiteln bzw. Räumen von *Am Ball* den zentralen Handlungsrahmen.

### **2.1.2 Ganzer Körper oder fragmentierte Materie**

Die Protagonistin betritt sieben Räume in der Wiener Hofburg. Die Ballgäst\*innen auf die sie dort trifft, erscheinen als durch straff eingeübte gesellschaftliche Konventionen und Kleidungs- und Ausstattungskodizes hergestellte ganzheitliche Körper. Selbst die in die biologischen Körper eingeschriebenen Zeichen, wie die Mensurnarben im Gesicht der paukenden Burschenschafter, stellen keine Brüche in dieser Ganzheit binärer Körperlichkeit dar, sondern fungieren als gewollte Körpermodifikation, die die Individuen ihrem körperlichen Normideal näherbringen. In Kapitel eins des literarischen Textes offenbarte zwar das fragile Zittern des Jünglings die Lückenhaftigkeit und Nicht-Umsetzbarkeit dieser geforderten ganzheitlichen, stabilen Körperlichkeit, doch erst das daraufhin einsetzende Bluten aus allen Körperöffnungen des Jünglings, seiner Eltern sowie aller übrigen Anwesenden im unerklärlichen Splatter-Geschehen legt die Konstruiertheit der Normierungspraxis offen. Die ängstlichen Blicke der Betroffenen, während sie auf ihre blutigen weißen Handschuhe blicken oder sich an ihre Hälse fassen, zeugt von der Angst vor dem Tod aber auch davor die Kontrolle über die so mühsam geformte Ganzheitlichkeit des eigenen Körpers zu verlieren. Ab Kapitel zwei steigert sich die Angst vor dem

---

<sup>164</sup> Haider (2019), S. 44ff.

körperlichen Kontrollverlust zum tatsächlichen Verlust des Körpers, denn hier werden die Köpfe zunächst rot vor Hitze, ehe sie von innen heraus explodieren und aufplatzen. Von „zigfachen Brocken, von Brei“<sup>165</sup> ist die Rede, ähnlich wie im bereits analysierten Raum drei, wo nur noch modriger Matsch übrigbleibt. In Raum vier lösen sich die Körper gänzlich in Säure getränkt auf; „übrig bleibt diesmal – nichts“<sup>166</sup> von der einstig körperlichen Materie, was daraufhin deutet, dass die gewaltsame Fragmentierungspraxis fortlaufend perfektioniert wird. In Raum fünf, der Toilette, bleiben die zerfließenden Körper gar abwesend – nach einem sakrosankt erklingenden Wehklagen tritt rein das Blut aus allen Ritzen der Toilettentüren und droht den gesamten Raum zu überschwemmen. In Raum sechs, dem Zeremonienaal, wiederum kommt es zu einer Rückbesinnung der konkreten Gewaltsamkeit der körperlichen Fragmentierung, denn hier zerreißen sich die Ballgäst\*innen im Bluttausch gegenseitig. Und im finalen Raum sieben, dem Rauchkeller, fangen die Burschenschafter Feuer und verbrennen bis sie „schwarz wie Ruß“<sup>167</sup> sind.

Die Körper, die auf ganz unterschiedliche Weise in ihre biologischen Bestandteile zerlegt werden, legen offen, dass die Vorstellung vom ganzheitlichen Körper ein konstruiertes Phantasma darstellt, dass erst durch Zusammenfügen und Benennen der einzelnen Bestandteile diesen Anschein erwirkt. Diese These vertritt auch der deutsche Literaturwissenschaftler Klaus Theweleit in seiner umfassenden Forschungsarbeit *Männerphantasien*. Darin untersucht Theweleit, wie er selbst im zweiten Band titelt, den *weißen Terror* deutscher Freikorps in der Zwischenkriegszeit und enttarnt den auf Drill getrimmten Soldatenkörper als einen fragilen, fragmentarischen Körper, der im schützenden Panzer der Truppen-Formation ein sogenanntes Ganzheits-Ich zu finden versucht, um sich vor dem bedrohlichen Auseinanderfallen zu bewahren.<sup>168</sup> Theweleit geht von einem ganzheitlichen Körper aus, der jedoch nur vorgibt einer zu sein, da das Ideal einer soldatischen Stahlgestalt trotz intensiver Einübungspraxen wie einer militärischen Ausbildung oder der Uniformierung im Angesicht des gewaltvollen Krieges fortwährend herausgefordert wird. Vom Leib gelöste Hautteile, Gliedmaßen, Muskelfasern oder hervortretende innere Organe, Knochen oder das Ausrinnen von Körperflüssigkeiten wie Blut führen den Körper als zwanghaft zusammengefügte Materie vor, dessen vorgestellte Abgeschlossenheit und Unversehrtheit nur eine von der Normgesellschaft geschaffene Illusion darstellt.

Diese Sichtweise ähnelt Michail Bachtins Unterscheidung zwischen dem klar normierten Körperideal der Moderne, das einen „abgeschlossenen, streng abgegrenzten, von außen

---

<sup>165</sup> ebd., S. 29.

<sup>166</sup> ebd., S. 51.

<sup>167</sup> ebd., S. 80.

<sup>168</sup> vgl. Theweleit, Klaus (1978) *Männerphantasien*. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. 2. Band. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern, S. 239f.

betrachteten, unvermischten, individuell-ausdrucksvollen Leib“<sup>169</sup> vorsieht, und dem Groteskekörper der karnevalesken Lachkultur. Bachtin begreift den grotesken Körper, wie er noch im 17. Jahrhundert existierte, als einen sich stetig wandelnden Körper, der Leben und Tod und die Übergänge von einem zum anderen als fließende Prozesse versteht. In diesem Zusammenhang spricht der russische Literaturwissenschaftler von „Akten des Körper Dramas“<sup>170</sup>, zu denen er „Essen, Trinken, Ausscheidungen [...], Begattung, Schwangerschaft, Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung durch einen anderen Leib“<sup>171</sup> zählt. Der groteske Körper, den Bachtin positiv als werdenden Körper bewertet, wird daher nicht allein von außen betrachtet, sondern ist insbesondere von innen heraus erfahrbar.<sup>172</sup> Eben das trifft auch auf die Fragmentierungsszenen in *Am Ball* zu, bei welchen das Innere des Individualleibes nach außen gekehrt und mit anderen Körpern vermengt wird. Die multisymbolische Steakplastik verdeutlicht diesen Vorgang beispielhaft, denn als fleischliche Speise, die verzehrt, verwertet und wieder ausgeschieden wird ebenso wie als Fleisch des Mannes im Sinne zerstückelter faulender Körpermaterie trägt sie nie alleinig die Implikation des Tödlichen in sich, sondern auch des fortlaufend Entstehenden. Organische Verwertungsprozesse wie sie im Verdauungs- oder Verwesungsvorgang stattfinden, enden nicht in der totalen Auflösung organischer Materie, sie enden überhaupt nicht, sondern sie führen als transformatorische Prozesse zu immer neuen Materialitäten. Den Zerstücklungsmotiven in *Am Ball*, die einer dem Karneval nicht unähnlichen Ekstase seitens der Ballgästin begleitet werden, kann daher eine produktive Kraft zugesprochen werden, da dem Materie-Sein der Körper ein kontinuierliches Zur-Materie-Werden vorangestellt ist.

Die Verschiebung vom Sein aufs Werden rückt den prozesshaften Charakter von Materie in den Mittelpunkt und da wir uns im Kontext des alljährlichen Wiener Akademikerballs eben nicht innerhalb der karnevalesken Lachkultur verorten, sondern auf Normkörper der Moderne blicken, wie Bachtin es nennen würde, ist ein Zurückkehren zu Judith Butlers Performativitätsdiskurs nur folgerichtig, um die dekonstruktivistische Inblicknahme der splatternden Körper zu ermöglichen. Auch bei Butler wird Materie „nicht als Ort oder Oberfläche vorgestellt, sondern als *ein Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen*“<sup>173</sup>. Rückgebunden an Foucaults Gouvernementalitätstheorie, bedeutet dies, dass die Materialisierung als Körper durch regulierende Normierungspraxen nach der Unterwerfung des Subjekts verlangt, womit klar wird, dass das Zur-Materie-Werden „*selbst durch eine Reihe von Verletzungen*

---

<sup>169</sup> Bachtin, Michail (1990), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 20.

<sup>170</sup> ebd., S. 17.

<sup>171</sup> ebd.

<sup>172</sup> vgl. ebd., S. 18.

<sup>173</sup> Butler (2021), S. 32. Kursivstellung aus dem Originaltext übernommen.

begründet“<sup>174</sup> ist. Darauf aufbauend wertet der deutsche Literaturwissenschaftler Till Nitschmann die Materialisierung als folgenreiche schmerzhaftes Versehrtheit<sup>175</sup> und formuliert in Anlehnung an Butler, Bachtin sowie weitere wissenschaftliche Ansätze seine Theorie eines *Theater der Versehrten*. Grundlage dessen bildet jedoch nicht der Körper als Ganzes, sondern das Fragmentarische an und in diesem, da darin erst die Endgültigkeit und Irreparabilität körperlicher Verletzungen erkennbar wird.<sup>176</sup> Daraus resultiert letztlich, dass der Materialisierungsprozess hin zur Konstruktion eines ganzheitlichen Körpers ebenso eine schmerzhaftes Versehrung auslöst, wie die Dekonstruktion dessen durch subversive performative Praxen, wie sie im Splattergeschehen von *Am Ball* entworfen werden.

Die Schmerzhaftigkeit der Körperfragmentierungen wird bei Autorin Lydia Haider in der Mehrzahl der Splatter-Szenen thematisiert. So nimmt die Protagonistin im Zeremoniensaal, Raum sechs, das verzweifelte Keuchen der erstickenden Ballgäst\*innen wahr, die zusehends um Luft ringen und im Rauchkeller, Raum sieben, berichtet sie von den feuergefangenen Personen, die „hysterisch durch den Raum [drängen] mit wenig Ehre im Leib, wollen sich löschen, schütten sich die Getränke, das eine oder andere Bier auf den Körper hin ohne Erfolg.“<sup>177</sup> In der grotesken Agonie scheint so auch immer der Wille im Individuum zum Überleben durch, wodurch im tödlichen Spiel um Leib und Leben auch immer ein Schimmer des Unheimlichen durchscheint. Dies liegt, wie der Urvater der Psychoanalyse Sigmund Freud feststellt, daran, dass insbesondere unheimlich erscheint, was „mit dem Tod, mit Leichen und mit der Wiederkehr der Toten, mit Geistern und Gespenstern“<sup>178</sup> in Verbindung steht. In diesem Zusammenhang erwähnt Freud auch „abgetrennte Glieder, ein abgehauener Kopf, eine vom Arm gelöste Hand, [...] Füße, die für sich allein tanzen.“<sup>179</sup> Es ist also nicht allein die Zerstückelung von Körpern, die unheimlich anmutet, hinzu gesellen sich Akte des Performativen wie die in Raum drei unbeirrt weitertanzenden Körperteile der Ballgäst\*innen bis nur noch ein Haufen Skelette und übrigbleiben. Als ebenso unheimlich erscheinen die körperlosen wehklagenden Stimmen in der Toilettenanlage. Es zeigt sich mit Körper oder ohne: *Am Ball* scheint der Tod und das über diesen Hinausgehende allgegenwärtig. Und doch entsteht gerade durch die Erzählperspektive der weiblichen Ballgästin eine gewisse Distanz zu den Ereignissen, denn ein

---

<sup>174</sup> ebd., S. 55. Kursivstellung aus dem Originaltext übernommen.

<sup>175</sup> vgl. Nitschmann, Till (2015) *Theater der Versehrten*. Kunstfiguren zwischen Deformation und Dekonstruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 135.

<sup>176</sup> vgl. ebd., S. 15 & S. 34.

<sup>177</sup> Haider (2019, S. 80.

<sup>178</sup> Freud, Sigmund (1963), *Das Unheimliche*. Aufsätze zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 71.

<sup>179</sup> ebd., S. 73. Sigmund Freud führt das Unheimliche am gliedmaßenlosen Körper auf den von ihm konzipierten Kastrationskomplex zurück. Davon distanzieren sich, denn das Unheimliche an abgetrennten Armen, Beinen, einem abgehauenen Kopf, etc. ergibt sich wohl nicht erst aus einem daraus assoziierten Phallusverlust, sondern der Tatsache, dass derartige gewaltsam zugefügte körperliche Versehrungen das Subjekt ganz grundsätzlich mit körperlichem Schmerz sowie dem Tod konfrontieren.

mitfühlendes Sich-Hineinversetzen in die Splatter-Opfer, die ausbluten, sich zerreißen und aufgelöst werden, wird durch den satirischen Charakter der Inszenierung verhindert.<sup>180</sup> Im Stück wird parodistisch mit dem Narrativ des Unheimlichen gespielt, wie noch zwei weitere mit Freud beschreibbare Situationen des Unheimlichen zeigen:

Zum einen spricht Freud das unheimliche Phänomen des Doppelgängertums an. In der Verdoppelung, die zugleich eine Teilung signifiziert, kommt es demnach zu einer Zweifach-Verkörperung derselben Person, die getarnt in unterschiedliche Maskeraden ein irritierendes Unbehagen auslöst.<sup>181</sup> Diesen Effekt erzeugt auch die Protagonistin, gespielt von Schauspielerin Clara Liepsch, die in der Szene des Wintergartens, Raum vier, in einem roten Abendkleid und großen kristallinen Ohrringen auf den beiden im Vorstellungsraum angebrachten Fernsehbildschirmen auftaucht. Während die Frau auf dem Bildschirm den Wintergarten beschreibt, steht Clara Liepsch physisch im Raum – mit hohen schwarzen Stiefeln und einem schwarzen Ein-teiler – und beobachtet ihre Doppelgängerin zwischen den beiden Flachbildfernsehern hin und herschauend. Nachdem diese zu Sprechen aufgehört hat und mehrere tonlose Gesten in Richtung Kamera macht, versucht die physisch im Raum anwesende Protagonistin ihr filmisches Alter-Ego, deren Portrait in mehreren fragmentarischen Einstellungen und mittels Spiegeloptik verfremdet wird, zu imitieren. Sie lacht, hebt die Hand und wechselt ihre Mimik genauso wie ihr Pendant auf den Fernsehbildschirmen es ihr vormacht. Nach und nach droht die Protagonistin sich im filmischen Abbild ihrer Doppelgängerin zu verlieren, die Grenze zwischen dem Selbst und Anderen, zwischen Realität und Phantasma aus den Augen zu verlieren, wodurch die Szene ins Unheimliche kippt. Aus der hypnotischen Imitation rettet sich die Protagonistin letztlich doch selbst, indem sie mit einer abwehrenden Wischbewegung den Bann der Doppelgängerin bricht.

Zum anderen führt Freud die unbeabsichtigte Wiederholung an, welche „das sonst Harmlose unheimlich macht und uns die Idee des Verhängnisvollen, Unentrinnbaren aufdrängt“.<sup>182</sup> Die Kategorie des Unheimlichen erklärt der Psychoanalytiker anhand des ungewollt-wiederholten Eintreffens an derselben Straßenecke oder der in kurzen Abständen immer wieder auftauchenden selben Zahl in unterschiedlichen Situationen, also unbeabsichtigten Zufällen, die als einmalige Ereignisse unwesentlich erscheinen würden, in der sich zuspitzenden Wiederholung jedoch an Bedeutung und Symbolhaftigkeit gewinnen. Regisseurin Evy Schubert spielt auch parodierend mit diesem Narrativ des Unheimlichen, da sie die Zahl sieben als stetig wiederkehrendes Element eingebaut. Symbolisch stark aufgeladen, durch biblische Narrative wie *Die*

---

<sup>180</sup> Sigmund Freud spricht in diesem Zusammenhang von einer perspektivischen „Konstellation“, auf welcher der „Eindruck des Unheimlichen“ gründet: vgl. Freud (1963), S. 84.

<sup>181</sup> vgl. ebd., S. 62. Den Begriff der Maskerade verwendet Freud nicht, dieser wurde von mir hier hinzugefügt.

<sup>182</sup> ebd., S.66.

*sieben Tugenden* oder *Die sieben Todessünden* erzielen siebenfache Wiederholungen des Satzes „Wie das Auseinanderstirbt“ oder siebenfaches Glockengeläute die ironische Nachahmung dieser großen biblischen Erzählungen. Der ironisch-satirische Charakter der Inszenierung weitet sich auf klassische Stilmittel des Splatter-Genres aus. So liegen in einer Szene des Theaterfilms inmitten auf der großen Schauspielhausbühne die Teile von mit Kunstblut übergossenen Schaufensterpuppen aufgetürmt.<sup>183</sup> Auf eine große Leinwand im Hintergrund sowie direkt auf die reglosen Körperteile der Plastikpuppen werden Videoaufnahmen von tanzenden und zelebrierenden Gäst\*innen eines realen Akademikerballbesuchs projiziert. Nebst einer unheilvollen Hintergrundmusik und in Ergänzung durch weißen Rauch, der aus den hohlen Öffnungen der Plastiken tritt, verwischen die Grenzen zwischen der Projektion der real tanzenden Ballgäst\*innen und den zerstückelten Puppenleichen. Die gezeigte Gore-Szene, also die Großaufnahme der unwiderruflich zerstückelten Körper, verdeutlicht so, dass Lust und Schrecken im Splatter sinngemäß eng beieinander liegen.

### 2.1.3 Lust an der Zerstückelung

Erregung und Befriedigung von Lust scheint in das blutig-spritzige Filmgenre des Splatters geradezu eingeschrieben zu sein, denn wie Ralph Kuschke schreibt, gehen die ersten weitverbreiteten Filme dieser Art auf den Pornoproduzenten David H. Friedman und den Werbefachmann Herschell Gordon Lewis zurück: Mittels audiovisueller Technologie erweitern die in den 1960er Jahren zunächst in Autokinos und Hinterhöfen gezeigten Filme die im „19. Jahrhundert geprägte Ästhetik des Unheimlichen durch eine Grammatik des Tötens“<sup>184</sup> und „präsentieren erstmals in Farbe und in Echtzeit die unwiderrufliche Verletzlichkeit des menschlichen Körpers.“<sup>185</sup> In den Mittelpunkt der ästhetischen wie inhaltlichen Narration tritt also das blutige Aufschlitzen und Zerreißen bislang unversehrter geschlossener Körpermaterie mit dem Ziel die Kulturordnung des sicheren (Körper-)Lebens auszulöschen. Im kontinuierlichen, sich auf unterschiedliche Weisen vollziehenden Zerstören ganzheitlicher Körper wird eine völlig „andersartige Alltäglichkeit“<sup>186</sup> gestiftet, die „Integrität des Körpers, Hort des Menschlichen“<sup>187</sup> im performativen De-Materialisierungsprozess infragegestellt. Die Versehrungspraxis greift somit zum Kern konstruierter Körperlichkeit vor, indem sie die trennende Grenze zwischen den Dichotomien Leben und Tod, Lust und Horror sowie Realität und filmischer Fiktion außer Kraft

<sup>183</sup> vgl. Schubert, Evy (2020), *Am Ball. Der Film*. Premiere am 15. Dezember 2020. Österreich: Schauspielhaus Wien. (01:17:30-01:18:00)

<sup>184</sup> Kuschke, Ralph (2012), *Blick und Ökonomie*. In: ders. et al. (Hrsg.) *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz + Fischer Verlag, S. 133.

<sup>185</sup> ebd.

<sup>186</sup> ebd., S. 134.

<sup>187</sup> ebd., S. 135.

setzt. Im Moment des Splatterns heben sich jegliche binäre Grenzen auf, und das trifft auch auf die zerstückelten Körper zu.

Das Nach-Außenkehren des Körperinneren mit seinem Blut, Gedärmen, Fleisch und Knochen, wirft den Körper auf seine organische Zusammengesetztheit zurück; im Moment des Splatters sind somit alle Körper gleich. Dieser Aspekt ist auch wichtig, um die Splatterereignisse in *Am Ball* verstehen zu können, denn gerade die dort aufrechterhaltene binäre Geschlechterordnung (und hier beziehe ich mich nicht allein auf eine Binarität zwischen männlichen und weiblichen Geschlechterkörpern, sondern auch auf die hegemoniale Hierarchie als solche, die die Protagonistin in ideologisch allen anderen weiblichen Ballgästinnen gegenüberstellt) ist ausschlaggebend für die Freigabe der Ballgäst\*innen zur gewaltsamen Zerstückelung. Die einzig unversehrte Ballgästin darf weiterleben, eben weil sie der binären Ballordnung von Grund auf nicht entspricht. Interessanterweise schreibt Autorin Lydia Haider mit *Am Ball* so auch gegen die Tradition heteronormativer Blickordnungen in der Mainstream Popkultur an. Wie die amerikanische Filmwissenschaftlerin Laura Mulvey in dem Essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* feststellte, sind (Hollywood-)Filme in der Regel nach einem aktiven männlichen Blickträger (im Original: male gaze) ausgerichtet, wohingegen das passive Bild dem weiblichen Schaukörper zugeschrieben wird. Diese Unterteilung bewirkt, dass der Mann die Kontrolle über die Phantasie des Films erhält und somit als Repräsentant dieser Macht seine Blickrichtung zu der des Publikums macht.<sup>188</sup> Mulvey entwickelte ihre These ausgehend von den psychoanalytischen Ansätzen Sigmund Freuds und konstatiert dem männlichen Blick eine vom Kastrationskomplex getriebene Blickperspektive, die im weiblichen, penislosen Körper entweder eine Gefahr (Kastrationsdrohung) oder einen Fetisch (verstanden als eine auf sexuellem Begehren beruhende Überbewertung) erkennt:

„Das zweite Verfahren, fetischistische Skopophilie, gründet auf der physischen Schönheit des Objekts, das erste auf Verbindungen zum Sadismus – die Zuschreibung von Schuld (die sofort mit Kastration assoziiert wird) verschafft Lust, sichert die Kontrolle und unterwirft die schuldige Person durch Bestrafung oder Vergebung.“<sup>189</sup>

Im weiblichen Blickkörper manifestiert sich also ein Gegensatz zum männlichen Blickträger, ein Aspekt, mit dem die Protagonistin im Theaterstück im fließenden Wechselspiel umzugehen vermag, um gerade diese Erwartungen zu brechen. Einerseits setzt Schauspielerin Clara Liepsch als Ballgästin Teile ihres Körpers erotisierend in Szene und verschafft sich so fragmentarische Blickpunkte wie ihre langen Beine, die in engen Lederstiefeln stecken und die sie immer wieder vom Körper wegstreckt in Szene setzt. Andererseits gelangt sie, als Beobachterin der gewaltsamen Körperfragmentierung zum sinnbildlichen Albtraum männlicher Kastrationsangst. Die Tatsache, dass sie das theatrale Geschehen überblickt, es anleitet, führt dazu,

---

<sup>188</sup> vgl. Mulvey, Laura (2012), Visuelle Lust und narratives Kino. In: Bergmann, Franziska/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hrsg.), Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag, S. 302.

<sup>189</sup> vgl. ebd., S.303.

dass die Kontrolle über das Geschehen auf sie übergeht, was die Männer als schuldhaftes Schauobjekte, die einer Bestrafung zugeführt werden, unterwirft, wohingegen die Ballgästin zur weiblichen Blickträgerin (*female gaze*), die Lust am gewaltsam Fragmentarischen zeigt, aufsteigt. Weibliche Zerstüklungslust, wie sie in *Am Ball* zelebriert wird, ist jedoch kein Phänomen moderner feministischer Kunstakte, sondern lässt sich bereits in der griechischen Antike finden. In Euripides Tragödie *Die Bacchen* gelangt gleich eine ganze Gruppe von Frauen mithilfe des androgynen Gottes Dionysos zu lustvollen Zerstücklerinnen von König Pentheus, dem patriarchalen Machthaber der Stadt Theben. Eindrücklich berichtet ein Überlebender davon, wie Agaue, die Mutter des Pentheus, als erste dem ekstatischen Blutrausch verfällt und beginnt ihren Sohn gewaltsam auseinanderzureißen:

„Mutter Mutter, ich bin es, Pentheus, dein Sohn, erkennst du mich nicht? Ich habe Schuld auf mich geladen, aber hab Mitleid, liebe Mutter, töte nicht deshalb dein eigenes Kind!‘ Aber ihr Mund schäumte schon, sie verdrehte die Augen und begriff nicht, was geschah, sie hörte ihn nicht, es war, als wäre der wütende Gott selbst in sie gefahren. Sie packte seinen rechten Arm, stemmte ihren Fuß in seine Seite, und riß ihm die ganze Schulter raus, ganz ohne Anstrengung, es ging ganz leicht, der Gott half ihr dabei. Auf der anderen Seite riß Ino das Fleisch von seinen Knochen, und dann stürzten sich auch Autonoe und alle anderen Bacchen auf ihn - alle schrieten schrill und jubelten wie aus einem Mund, und er stöhnte dumpf, solange er noch atmete und noch stöhnen konnte. Eine Frau hielt einen seiner Arme in ihren Händen, eine andere trug eins seiner Beine, es steckte noch im Schuh, die Rippenbögen lagen offen da. Blutüberströmt warfen sich die Frauen sein Fleisch zu, sie spielten Ball damit. Sein Körper liegt jetzt völlig zerfetzt oben in den Wäldern, manche Teile hängen im Dickicht, andere liegen irgendwo zwischen die Felsen, unmöglich zu finden. Den Kopf aber hob die Mutter auf, und spießte ihn wie einen Kopf eines Löwen auf ihren Efeustab.“<sup>190</sup>

Wie aus der Textstelle hervorgeht, ist der hier beschriebene Gewaltakt jedoch nicht im Moment der eigentlichen Zerstückelung verortet, sondern stellt die Nacherzählung eines Boten dar. Der Splatter in *Die Bacchen* findet also nur auf der literarisch-textlichen Ebene statt und ähnelt daher Lydia Haiders *Am Ball*, in dem die konkret visuelle Verletzung der Körper auch inszenatorisch am Schauspielhaus Wien gänzlich ausgespart wird. Alles, was wir über das Splatter-Geschehen erfahren, wissen wir von den Beschreibungen der Protagonistin. Sie ist diejenige, die die splatterhaften Ereignisse mit ihrem Blick einfängt und für die Rezipient\*innen durch ihr anormales Spiel erfahrbar macht. In Szene sechs, die bleichbedeutend Raum sechs bzw. dem Zeremoniensaal ist, bringt Clara Liesch die Phallusplastik mit dem Penis nach vorne zeigend in eine horizontale Lage auf den Boden und kniet sich folglich auf dessen Testikeln ab. In Ekstase berichtet sie über die sich hemmungslos und angriffslustig gegenseitig in Stücke reißen Ballgäst\*innen:

„Das Wüten beginnt. Schlägt um in herrliche Extravaganz, in tödlichen Wahn. Jemand reißt die Feuerwehrraxt vom Wandhaken und zieht damit wuchtig durch - und ab ist das Köpfchen der Debütantin. Ein anderer krallt sich den Feuerlöscher, um damit auf die Bühne zu springen und schlägt dem Sänger mitten ins Gesicht und noch von oben hin drauf auf den Schädel, dass der aufbricht. Die alte Frau krallt sich das Kabel des Mikrophons und schlingt es

---

<sup>190</sup> Euripides (2009), *Die Bacchen*. In einer Bearbeitung von Roland Schimmelpfennig. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. S. 73f.

von hinten um den Nächstbesten, zieht fest zu und hält, bis dessen Beine aufhören nach Tritt zu suchen. Der Sohn hat seine Sektflasche umfunktioniert und macht damit Sachen, die er vielleicht einmal in einem Film gesehen hat. Wie das auseinanderstirbt! Alles springt auf den Leichnamen herum ganz unaufgeregt und selbstverständlich. Egal, wenn sie stolpern. Und wo es keine Gerätschaften zum Töten gibt, da fährt man sich mit aufgerissenen Mäulern ins Gesicht, an die Gurgel, auf Arme oder Beine hin und verbeißt sich wie Hundsgetier ineinander, reißt sich die Adern aus dem Leib, macht einen gezielten Schnapper und aus ist das lustige Leben des Herrn General, der Frau Biedermeier, von jung Hans, von treu Marie. Mütterchen, wie ist sie geil, Väterchen, was reitet ihn!“<sup>191</sup>

Unmissverständlich gibt das anormale Spiel von Clara Liepsch zu verstehen, dass das gegenseitige Zerstückeln der Ballgäst\*innen als dionysische Lustrausch zu verstehen sei. Unter die lustvollen Schilderungen mischt sich eine stetig anschwellende Rage, die die Protagonistin erneut zum Spiegel des literarischen Geschehens machen. Als sadistisch veranlagte Voyeurin thront sie auf dem Phallus und verfällt dem Gewaltakt zusehends, wie ihre immer lauter und erregter werdende Stimme ebenso wie Mimik und Gestik während des Berichtes offenbaren. Die performative Übersetzung des prosaischen Splatters in den theatralen Raum erweist sich dabei als vorteilhaft, denn bleibt die Erzählung so der Imagination der\*s Zuschauer\*in überlassen sowie wird die Schwierigkeit das Splattern körperlicher Materie im theatralen Raum nachstellen zu müssen umgangen. So inszeniert Regisseurin Evy Schubert die weibliche Protagonistin, gespielt von Clara Liepsch, von Beginn an als über allem stehende Überblickerin der Ereignisse, die im immer wiederkehrend gleichen Duktus durch die Räume der Hofburg führt: Die Ballgästin betritt den Raum, mischt sich dort unter das Ballvolk, kommentiert dieses ironisch bis scharfzüngig, um daraufhin unvorhergesehene Veränderung an deren Körpern zu erblicken, was die jeweiligen Zerstücklungsakte einleitet. Während des eigentlichen Splatters verfällt die Protagonistin in einen stetig stärker werdenden ekstatischen Wahn, die Bühnenbeleuchtung und Musik schaffen eine spannungsgeladene Atmosphäre. Spätestens nach dem dritten erfolgten Splatter ist die loopartige Handlungs-dramaturgie aber offensichtlich und der Ablauf der darauffolgenden Kapitel absehbar. Es ist diese Vorhersehbarkeit, die paradoxerweise wieder eine Art Ordnung innerhalb des zerstörerischen Splatter-Geschehens schafft. Das exzessive Zerstückeln verliert so den Reiz des Unberechenbaren und im Moment Verhafteten, auch wenn die Vorhersehbarkeit klugerweise auch im Text von Lydia Haider aufgegriffen wird, wo die anfängliche Irritation der Ballgästin über das Splattergeschehen in Raum vier, dem Wintergarten, einer Sehnsucht nach der exzessiven Gewalt weicht, und zwar im Moment als das Splattern auszubleiben droht.

Den Salome-Mythos habe ich diesem Kapitel auch vorangestellt, da er wohl am deutlichsten an diesen Aspekt der Inszenierung anknüpft. Weder Salome noch die Ballgästin üben körperliche Gewalt aus, wohl aber möchten sie dieses herbeiführen. Während Salome zusätzlich aber noch die körperliche Nähe zum Enthaupteten sucht, distanziert sich die Ballgästin in *Am*

---

<sup>191</sup> Haider (2019) S. 68f.

*Ball* geradezu von der fragmentierten Materie. So wertet sie die fragmentierte Materie als „Fremdmenschengatsch“<sup>192</sup>, der an ihr klebt und den sie akribisch in der Toilettenkabine von dem sie sich reinigen möchte. Die Protagonistin klassifiziert die fließende Vermischung körperlicher Materie als modrigen Dreck, was die deutsch-völkischen Burschenschafter auf eine ihrer größten Ängste zurückwirft. Wie Klaus Theweleit in *Männerphantasien* anhand literarischer Quellen schildert, wurden Schmutzallegorien im deutsch-nationalistischen Freikorpsmilieu der Zwischenkriegszeit nämlich stark genutzt, um dem Soldaten von seinen Feind\*innen abzugrenzen und diesem sogleich ein ideologisches Rüstwerk für seinen Kampfeswillen zu liefern. Matsch, das hochdeutsche Äquivalent für das von Haider verwendete österreichische Wort Gatsch, wird nach Theweleit als „Etwas ohne Konturen“<sup>193</sup> charakterisiert, in das sich der feige Soldat abseits des Schlachtfeldes zu verwandeln droht. Die Panik vorm Verlust klarer Körpergrenzen manifestiert sich auch im zähflüssigen Aggregatzustand des Breis:

„Es kämpft die Rasse gegen den Brei, der Fels gegen die Brandung: Geschlechterkampf, Kastationsabwehrkampf. Wo der Kampf nicht mehr möglich ist, wo – wie nach 1923 in Deutschland – es keine Front mehr gibt, wird die Welt unwirklich: [...] Wo es Kampf, Mannsein, nicht mehr gibt, gibt es kein Leben mehr, wird alles (der Mann, die Welt,) zu Brei.“<sup>194</sup>

Das Zu-Brei-Werden steht bei Theweleit sinnbildlich für das kampflose Dasein des soldatischen Mannes, der darin vollends seine feste Körperkontur und somit Manneskraft verliert. Der Brei wird somit aber auch zu der dem Mann entgegengesetzten Frau, die der deutsch-nationalistischen Freikorps-Logik folgend, ähnlich wie der Feind auf dem Schlachtfeld als feige und in ihrer Form nachgiebig gilt, weshalb der aufrechte-deutsche Mann sich von ihr abzugrenzen habe. Eben diese misogynen wie rassifizierenden Denkansätze erfahren in Lydia Haider's *Am Ball* eine parodistische Aneignung und Umdeutung, denn in der Tat setzt die weibliche Protagonistin die ihr zugeschriebene Bedrohung in die Tat um und macht die Burschenschafter im Splatter-Geschehen zu dem, was sie unter gar keinen Umständen sein wollen – fließender, konturenloser „Körperdreck“ und „Menschenkot“.<sup>195</sup> Die Klassifizierung der zerflossenen Ballgäst\*innen als Kot – was im soldatischen Denken das klebrige und schmutzige Geschäft der feigen Feinde, die die deutsche Nation von hinten zu zerstören versuchen, bezeichnet<sup>196</sup> – bezieht sich so im Umkehrschluss auf die ekelhaften politischen Machtverhältnisse innerhalb der Wiener Hofburg, die das Splattergeschehen offenlegt.

Der empfundene Ekel, wie bereits der Umgang mit dem faulenden Steakplastik gezeigt hat, weist im Theaterstück jedoch einen doppeldeutigen Boden auf. Insbesondere über ihr filmisches Alter-Ego entfaltet die Protagonistin in *Am Ball* immer wieder Momente der Lust an den

---

<sup>192</sup> vgl. Haider (2019), S. 57.

<sup>193</sup> Theweleit, Klaus (1995), *Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. 1. Band. München: DT Taschenbuch Verlag, S. 477.

<sup>194</sup> ebd., S. 484.

<sup>195</sup> Haider (2019), S. 41.

<sup>196</sup> vgl. Theweleit (1995), S. 486.

zerstückelten, toten Körperteilen. In den zusätzlich angefertigten Schnittszenen des Theaterfilms schleift oder trägt die Protagonistin, wie eine von Dionysos *Bacchen*, das überdimensional große Stück Steak durch eine Straße Wiens.<sup>197</sup> Damit vermittelt sie die Bereitschaft selbst an der gewaltsamen Zerstückelung körperlicher Materie teilnehmen zu wollen. Noch konkreter wird die Lust an der gewaltsamen Fragmentierung in einem Kurzvideo aus der Küche des USUS, dem Gastronomiebetrieb im Schauspielhaus Wien. Schauspielerinnen Clara Liepsch präsentiert sich hier an der Arbeitsfläche stehend in einer kurzärmeligen rosafarbenen Bluse, einer weißen Schürze und dazu passender Metzgerkappe. Im Hintergrund sieht man eine weiße Fliesenwand mit Geschirrregalen. Zahlreiche Blutspritzer sind darauf erkennbar. Auf der metallenen Arbeitsfläche vor ihr liegen drei blutige Fleischstücke drapiert. Mit einer großen Handsäge schneidet sie in die Fleischstücke hinein und erzählt dabei heiter von den Sekt-Orange trinkenden Damen und Stiegl-Bier konsumierenden Herren.<sup>198</sup> Währenddessen wendet sie die blutverschmierten Fleischstücke mit den Händen von einer Seite auf die andere, verteilt das Blut dadurch noch weiter auf der Arbeitsfläche. Als nächstes hebt sie alle drei Fleischstücke nacheinander einzeln mit einer großen Axtschere hoch und erzählt von Politikern, die dem parteiinternen Fernsehen Interviews geben. Den Höhepunkt bildet der Griff zum Gummihammer: „Die Reporter sind ausnahmslos jung“<sup>199</sup> – sie schlägt auf das erste Stück Fleisch ein – „und schön“<sup>200</sup> – sie schlägt nochmals fester auf das zweite Steak ein – „und weiblich“<sup>201</sup> – beim dritten Mal schlägt sie so energisch zu, dass der Hammer daraufhin aus ihrer Hand und durch die Luft wirbelt. Unbeirrt davon, hebt sie eines der schon halbauseinanderfallenden Fleischstücke hoch und schließt dieses mit musterndem Blick ab: „Der Parteichef wirkt sichtlich gealtert. Aber die weiße Fliege steht ihm gut.“<sup>202</sup>

Mit unterschiedlichstem Werkzeug geht die Protagonistin hier gegen die Fleischstücke, die sinnbildlich die Akademikerballgäst\*innen darstellen, vor. In ihrem Verhalten spiegelt sich ein lustvoll-aggressiver Zerstückelungstrieb wider, der am konkreten Stück Fleisch jedoch weder einer sexuellen Lust noch einem genussvollen Sich-Speisen gleichkommt. Im Vordergrund der splatterhaften Mission steht eindeutig der aversive Drang sich der Ballgesellschaft, die eine Geschlechterordnung herbeiführt in welcher nur junge, schöne, weibliche Reporterinnen und männliche, mitunter gealterte Politiker existieren, zu entledigen. Die Zerstückelungslust wird so zum Widerstand der Ballgästin gegen die Zwangs-Binarität eines patriarchalen Gesellschafts-systems, das nicht das ihre sein soll. Ein Widerstand, der auch entlang weiterer Motive im Stück Fahrt aufnimmt.

<sup>197</sup> vgl. Schubert, Evy (2020). Am Ball. Der Film. (00:39:30-00:40:00).

<sup>198</sup> Haider (2019), S. 26.

<sup>199</sup> ebd.

<sup>200</sup> ebd.

<sup>201</sup> ebd.

<sup>202</sup> ebd.

## 2.2 Gegensätzliches: Phallus und Vulva als theatrale Geschlechternarrative

### 2.2.1 Spiel um den Phallus

1,20 Meter hoch und 0,80 Meter breit misst die plastisch geformte Attrappe eines erigierten Penis, welcher, samt prallem Skrotum, auf dem metallisch-schimmernden Silbertablett-Boden des Bühnenbildes platziert steht. Die weiße Penisskulptur verweilt als Körperfragment losgelöst vom restlichen Körper im Bühnenbild und verweist dennoch materiell wie sinnbildlich auf diesen als Gesamtes. In ihrer überdimensionalen Proportionalität und in strahlendem Weiß lackiert, stellt die Nachbildung in zugespitzter Form allegorisch die von Weißer Männlichkeit dominierte Akademikerballgesellschaft zur Schau und nimmt dadurch die symbolische Form eines Phallus ein. In kulturgeschichtlichen Darstellungen zumeist gleichgesetzt mit einem erigierten männlichen Glied, steht der Phallus sinnbildlich für Männlichkeit, Kraft, Fruchtbarkeit und Macht. Phallussymboliken finden sich daher auch vielfach in patriarchalen Gesellschaftssystemen wieder. In einem kritischen Diskurs stehend, wurde deshalb eigens der Begriff der Phallokrate eingeführt, welcher die „auf einer Überbewertung des männlichen Geschlechts beruhende Vorherrschaft des Mannes besonders im gesellschaftlichen Bereich“<sup>203</sup> bezeichnet.

Schauspielerin Clara Liepsch führt das von Ausstatterin Maria Strauch entworfene Modell, als eben dieses, dem weißen Cis-Mann eine gesellschaftliche Vorherrschaft garantierendes, Machtattribut ein, entmacht es durch ihren spielerischen Umgang wieder: Sie beäugt das Modell verdutzt, stützt sich mit der linken Hand beiläufig auf der Penis-Eichel ab, setzt sich unbeeindruckt auf die Testikel, spricht den Penisschaft gezielt an oder weist spöttisch auf das Modell, wenn sie von den Männern berichtet oder einen von ihnen direkt adressiert. Die Protagonistin verknüpft den Phallus immer wieder mit den Burschenschaftlern, denn die Berufung auf eine biologisch festgelegte Männlichkeit gilt als wesentliches Spezifikum zur Teilnahme und -habe am männerbündischen Machtzirkel. Indem die Inszenierung diesen Aspekt vorführt, legt sie zugleich die Banalität und Absurdität der Zugangsprämisse offen. Denn nur der erigierte Zustand macht das Organ zu einem die Gesellschaft allumfassend durchdringenden Machtattribut, aber genau hier zeigt sich sogleich seine größte Schwäche. Wie Slavoj Žižek anmerkt, entzieht sich gerade die Potenz des Phallus der Steuerung seines Besitzers.<sup>204</sup> Daher zeugt der Phallus auch von jenem entscheidenden Moment der Machtlosigkeit, durch den der burschenschaftliche Zirkel im Grunde seine Macht konstituiert. Dass der Aspekt der Unkontrollierbarkeit zugunsten androzentrischer Machdiskurse oft ausgelassen wird, zeigen zahlreiche Beispiele in der Kulturgeschichte.

---

<sup>203</sup> Duden (2020), Phallokrate.

<sup>204</sup> vgl. Žižek, Slavoj (1996), Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. Wien: Passagen Verlag. S. 226, Anm. 8.

Bereits in der griechischen Antike galten Phallusdarstellungen als Sinnbild für Fruchtbarkeit und Kraft, wie Darstellungen des Fruchtbarkeitsgottes Priapos, welcher mit einem übergroßen, erigierten Penis zur Welt kam, verdeutlichen.<sup>205</sup> Aufgrund seiner grotesken Gestalt wurde Priapos von seiner Mutter, der Göttin Aphrodite ausgesetzt. Erst die Hirten, die ihn fanden und aufzogen, sprachen seinem Genital schöpferische Kräfte zu und begannen ihm zu huldigen. Von seinem Aufstieg zum Fruchtbarkeitsgott zeugen bis heute die kleinen Priapos-Statuen mit den aufgerichteten Phalli, die zum Schutz der Obst- und Weinernte eingesetzt wurden.<sup>206</sup> Der Aspekt der Schutzbedürftigkeit des Gottes erscheint hierbei als äußerst interessant, denn war es Priapos Mutter, die ihren weiblichen Blick auf sein monströses Geschlechtsorgan werfend, darin eine Abscheulichkeit festmachte, während eine männliche Gruppe von Hirten in genau dieser Groteske Lobpreis fand. Eben dieses Spannungsverhältnis ausgestaltet sich in der Spielweise der Ballgästin, die sich durchwegs spöttisch gegenüber der Phallusplastik zeigt. Der Phallus der Inszenierung gelangt hierbei ins Zentrum der Betrachtung, eben weil er abnorm und grotesk erscheint. Wie Michail Bachtin in seiner Dissertationsschrift über die karnevaleske Volkskultur im Werk des französischen Schriftstellers François Rabelais schrieb, kommt dem Phallus ebenso wie dem Bauch eine besondere Rolle als zentrales Körpermotiv des Grotesken zu, wobei sich Bachtin dem Körperteil einzig in Form einer positiven Übertreibung widmete.<sup>207</sup> Die Penis-Plastik in *Am Ball* muss über ihren satirischen Kontext aber ohnehin als Gegensatz zu Bachtins karnevalesker Lachkultur verstanden werden.<sup>208</sup> Unförmig und überspannt wirkt die plastische Skulptur. Einer der Testikel ist verhältnismäßig größer als der andere sowie zeichnet sich am Penischaft markant der Verlauf eines dicken Blutgefäßes ab. Die geladene Potenz erscheint in grotesker Weise als überpotent und krankhaft, was dem antiken Gott Priapos nicht unähnlich erscheint, wird die Erkrankung einer dauerhaft anhaltenden schmerzhaften Erektion im medizinischen Fachjargon heute noch Priapismus genannt.

Einer der bekanntesten Phallus-Kulte geht allerdings nicht auf Priapos, sondern dessen Vater Dionysos zurück. Der Gott des Festes, der Fruchtbarkeit und Ekstase kennzeichnet hierbei eine phallische Macht, die losgelöst vom phallischen Männerkörper zu lesen ist und daher überaus spannend für diese Untersuchung erweist. In Euripides bereits erwähnter Tragödie *Die Bacchen* erkennt König Pentheus die Macht des Dionysos, da er diese „allein mit

---

<sup>205</sup> Seine römische Entsprechung, „Mutinus-Tutimus“ weist mit dem lateinischen Wortlaut „muto“ im Namen noch deutlicher auf das *männliche* Glied hin, da es dieses bezeichnet. vgl. Daniélou, Alain (1998), *Der Phallus. Metapher des Lebens, Quelle des Glücks. Symbole und Riten in Geschichte und Kunst*. München: Eugen Diedrichs Verlag. S. 72

<sup>206</sup> Priapos stellt in gewisser Weise eine extreme Form der Potenz dar; die erektile Dysfunktion einer schmerzhaften Dauererektion wird medizinisch „Priapismus“ genannt

<sup>207</sup> vgl. Bachtin, Michail (1995), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 358.

<sup>208</sup> Bachtin stellt die karnevaleske Lachkultur der satirischen Komik gegenüber, die er als negierend im Sinne von ablehnend und/oder verneinend versteht: vgl. Bachtin (1995), S. 61.

Männlichkeit, sportlich-kriegerischem Kräfteressen sowie mit festen Mauern und Wohnungen“<sup>209</sup> in Verbindung bringt. Dionysos entspricht dieser Machtprämisse allerdings gar nicht, wird er doch „mit schönem langem Haar und schwarzen Augen mit dem tiefen Blick der Aphrodite“<sup>210</sup> beschrieben. Die phallische Kraft des Dionysos steht in keiner Weise synonymhaft für eine patriarchal-penetrative Macht, stehen an oberster Stelle der dionysischen Machtordnung ohnehin nicht Männer, sondern die Mänaden. Als treue Anhängerinnen verehren sie den androgynen Gott hoch oben in den Wäldern über Theben und erlangen durch ihre Treue selbst phallische Kräfte: Im ekstatischen Rausch reißen sie König Pentheus, welcher in *Frauenkleidern* verkleidet diesen auflauerte, gewaltsam in Stücke und entledigen sich somit der patriarchalen Macht. Der Dionysos-Kult reifte vollends im Zuge der antiken Phallophorien, den traditionellen Frühlingsumzüge zu Ehren des Gottes, bei welchen sich die Teilnehmer\*innen übergroße Phalli umschnallten und mit diesen durch die Straßen stolzierten. Zahlreiche Abbildungen u.a. auf antiken Keramikgefäßen zeugen noch heute von der tragenden Rolle von Frauen bei diesen Feierlichkeiten, sind in der Regel sie diejenigen, die als Träger\*innen des Phallus dargestellt wurden.<sup>211</sup> Dem dionysischen Phallus-Prinzip folgend geht die Macht von der\*dem Phallusträger\*in aus; wer den Phallus trägt, bestimmt jedoch nicht die biologische Geschlechterkategorie, sondern die Abkehr von diesem Konzept auf gesellschaftlicher Ebene. Der Dionysos Kult enthebt den Phallus aus den Prinzipien cis-geschlechtlicher Körpermaterie und führt ihn sinnbildlich einer queeren Praxis zu, auf die potenziell jede\*r Zugriff hat.

Ähnlich den Frauen im Dionysos-Kult verfährt Schauspieler\*in Clara Liepsch mit dem weißen Phallus-Modell. Gegen Ende von Szene sechs hebt sie den überdimensionalen Phallus hoch und klemmt ihn sich unter den Arm. In diesem Moment befreit sie den Phallus aus dem Kontext patriarchaler Machtbündelung und beansprucht seine symbolische Materialität für ihre Zwecke. In der filmischen Version der theatralen Inszenierung wird dieser Aspekt noch zugespitzter dargestellt: Stolz und angriffslustig mit ihm als Körperprothese durch die Straßen Wiens stolzierend und rennend, transformiert sie den Phallus in ein matriarchales Machtinstrument, bereit um die Burschenschaftler mit ihrer vermeintlich eigenen Waffe zu schlagen.<sup>212</sup> Sie beansprucht den Phallus als Teil ihrer selbst, weshalb sich die Szene beispielhaft in das Konzept der Kontrasexualität einreicht, in dem Körper im gleichwertigen Zugriff auf queere Technologien als gleichwertige Subjekte verstanden werden.

<sup>209</sup> Bischoff, Doerte (2001), Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung. In: Benthien Claudia/Christoph Wulf (Hrsg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 308.

<sup>210</sup> Euripides (2009), Die Bacchen. In einer Bearbeitung von Roland Schimmelpfennig. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. S. 16.

<sup>211</sup> vgl. Bischoff (2001), S. 311.

<sup>212</sup> vgl. Schubert, Evely (2020). Am Ball. Der Film. (01:03:40-01:09:20).

Ein ähnliches Beispiel wie die hier beschriebene Szene aus dem Theaterfilm ist Judith Butlers theoretisches Konzept des „Lesbischen Phallus“<sup>213</sup>. Darin versuchte sie in den 1990er Jahren den Phallus aus seiner bisherigen Konnexion einer patriarchalen Machtsymbolik zu lösen und sich im queeren Kontext anzueignen. Der Versuch der sprachwissenschaftlichen Umdeutung, beschreibt eine kontrasexuelle Umdeutungspraxis, die parodistische Züge aufweist, gerade weil sich darin auch die Schwierigkeit spiegelt sich eine dem Phallus verhältnismäßig gleichwertige Machtsymbolik zu evozieren. Butlers parodistisch angelegtes Vorstellungsbild eines lesbischen Phallus bildet nicht die kulturgeschichtliche Nachfolge auf den Dionysos-Kult, war dieser über die Jahrtausende hinweg längst in Vergessenheit geraten. An die Stelle der polytheistischen Antike, die ohnehin vordergründig patriarchal geprägt war, rückten monotheistische Religionen, die die Perspektive des machtvollen Phallus fortführten, aber gänzlich dem männlichen Körper zuordneten.



Abb. 4 Ballgästin mit Phallus auf dem Arm. © Matthias Heschl/ Schauspielhaus Wien

So setzt bereits die biblische Schöpfungsgeschichte bekanntlich Gott als Schöpfer, der alles Leben erschafft, voraus. Nicht nur Gott wird in der gängigen Rezeptionsweise als männlich wahrgenommen; sondern auch seine erste menschliche Schöpfung; Adam. Dem Leib Adams werden ebenfalls schöpferische Kräfte zugesprochen, entsteht aus diesem die zweite menschliche Schöpfung; Eva. Aus einer seiner Rippen erbaut, verkündet Adam: „Die ist nun Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch; man wird sie Männin nennen, weil sie vom Manne genommen ist.“<sup>214</sup> Daraus ergibt sich die Folgerung: Während Adam nach Gottes

<sup>213</sup> Butler (2021), S. 89.

<sup>214</sup> Bibel Online (2021), Luther 1912. 1. Buch Mose. 2. Kapitel.

Abbild erschaffen wurde, kennzeichnet Eva eher das Abbild Adams. Ein Abbild, dass im Gegensatz zu seinem Vorbild nicht *männlich*, sondern weiblich ist. Während Adams Existenz an Gott gebunden ist, wurde Eva von Gott *und beziehungsweise für* Adam erschaffen. „Um Adam aus seiner Einsamkeit zu erretten, hat er sie ihm gegeben, der Gatte ist für sie zugleich Ursprung und Daseinszweck; ist seine nach dem Unwesentlichen hin modifizierte Ergänzung“<sup>215</sup>, leitete Simone De Beauvoir in ihrem Hauptwerk *Das andere Geschlecht* daraus ab. Der Schöpfungsmythos ist klar durch die Kategorie *männlich* bedingt, was die Assoziation zum schöpferischen Phallus, dem nur der *Mann* handhab werden kann, evoziert. Die Thesen hielten sich über Jahrtausende hinweg und selbst der Paradigmenwechsel von einer religiös-orientierten Gesellschaft zu einer natur- und geisteswissenschaftlich geprägten Erkenntnistheorie änderten daran nichts. Hierbei interessieren uns vor allem psychoanalytische Theorien, die seit dem späten 19. Jahrhundert den auf Geschlecht bezogenen Machtdiskurs maßgeblich (mit-)bestimmen.

### 2.2.2 Sichtbare und unsichtbare Geschlechter

Der Wiener Psychoanalytiker Sigmund Freud prägte mit seinem Konzept einer phallischen Phase, wie kein anderer die Vorstellung einer am männlichen Glied ausgerichteten Geschlechterbinarität. Freud zufolge, wird das Mädchen, das sich im Alter ab etwa vier Jahren freudig ihren primären Geschlechtsorganen zuwendet, sich mit Blick auf die Genitalien des Jungen, umgehend ihres eigenen Mangels bewusst; beneidet den Jungen darum. Der Junge wiederum erkennt im scheinbar phalluslosen Mädchen, sein kastriertes Pendant und somit eine Gefahr.<sup>216</sup> Penisneid und Kastrationsangst halten sich, auch ob ihrer Umstrittenheit, doch recht hartnäckig als These und wurden vielfach von anderen Geisteswissenschaftler\*innen aufgegriffen. Der französische Psychoanalytiker Jaques Lacan definierte noch in den 1950er Jahren den Phallus als das Symbol heteronormativen Sexualbegehrens schlechthin, da dieser „am auffallendsten von alledem, was man in der Realität antrifft, die sexuelle Kopulation ausdrückt wie auch den Gipfel des Symbolischen“<sup>217</sup>. Laut Lacan könne jedoch nur der Mann im Besitz des Phallus sein, wodurch eben jenes zuvor beschriebene Potential des queeren Dionysos-Phallus scheinbar gänzlich aus dem psychoanalytischen Blickfeld fällt. Während der Mann bei Lacan also alleiniger Besitzer des Phallus ist, schreibt Lacan das Phallus-Sein der Frau zu,

---

<sup>215</sup> De Beauvoir, Simone (2012), *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Erstes Buch. Fakten und Mythen. In: Bergmann, Franziska/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hrsg.), *Gender Studies*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 57.

<sup>216</sup> vgl. Freud, Sigmund (1997), *Einige Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*. In: Mitscherlich, Alexander/Angela Richards/James Strachey (Hrsg.), *Sigmund Freud. Studienausgabe Band V. Sexualleben*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 261.

<sup>217</sup> Lacan, Jacques (1986), *Die Bedeutung des Phallus*. In: Haas, Norbert/Hans-Joachim Metzger (Hrsg.) *Jacques Lacan. Schriften II*. Berlin: Quadriga Verlag. S. 128.

die „um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrens des Andern, einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute in die Maskerade zurückbannt.“<sup>218</sup> Lacan argumentiert hier mittels des linguistischen Terminus des Signifikanten, womit nichts anderes als die Sprache selbst, ausgedrückt in einem Lautbild, gemeint ist. Demzufolge wird also die Frau zum *symbolischen Phallus*, indem sie einen Schleier über sich legt und so ihren Mangel, also die Abwesenheit des Phallus, verhüllt. Bei Lacan, ist aber immer nur die Frau diejenige, die die performative Handlung der Verschleierung vollzieht. Zugang zum Phallus wiederum erhält sie alleinig „im Körper dessen, auf den sich ihr Liebesanspruch richtet.“<sup>219</sup> Ergo der Phallus des Mannes, der im Begehren der Frau wieder die konkret organische Materie eines (erigierten) Penis einnimmt.

Wenn die bestehende Konnexion des Phallus als zugehörig zum männlichen Körper und im Besitz von nur diesem lautet, wirft das die Frage auf warum nicht auf die dieselbe Weise mit dem weiblichen Körper und der zu ihr gehörenden Symbolik verfahren wird. Und überhaupt: Welche Symbolik verkörpert das weibliche Geschlecht? Lacans vernichtendes Urteil hierzu: Keines, „weil das Imaginäre nur eine Abwesenheit liefert, dort wo es anderswo ein sehr hervorragendes Symbol gibt.“<sup>220</sup> Für Lacan, ebenso wie für viele vor und nach ihm, signifiziert der Phallus das Symbol für Geschlechtlichkeit *par excellence*, allerdings einer alleinig am männlichen Körper orientierten Geschlechtlichkeit. Die deutsche Kulturwissenschaftlerin Mithu Sanyal schließt daraus desillusioniert:

„Hast du keinen Penis, hast du kein ‚richtiges‘ Geschlechtsorgan. Eine Aussage, die so offensichtlich falsch ist, dass sie schon wieder einen gewissen absurden Charme hätte, wenn Lacan Lacan damit nicht in einer Linie mit den prägenden Denkern des Abendlandes stünde. Nach Aristoteles verfügte nur der Mann über genug Energie, um vollständige Geschlechtsteile zu entwickeln. Galen sah das weibliche Genital als invertiertes männliches Genital. [...] Und Sigmund Freuds Haltung kann man auf die Formel bringen: Man nehme einen Menschen – also einen Mann –, entferne den Penis und erhalte so eine Frau. Auch aktuelle Theoretiker wie etwa Jean Baudrillard und Roland Barthes erklären, wenn sich Frauen öffentlich entkleiden, wie etwa beim Striptease, könnten sie dabei nicht ihr Geschlecht, sondern einzig und allein ihren Mangel enthüllen, sprich das Fehlen eines Phallus.“<sup>221</sup>

Die Frau ist dieser Logik zufolge also nur in Bezugnahme auf den Phallus denkbar und zeichnet sich deshalb durch eine Leerstelle aus. Die Theaterinszenierung schließt an dieser Stelle vermeintlicher Bedeutungs- und Symbollosigkeit des weiblichen Geschlechts an und vollzieht einen Akt der Vulven-Entschleierung, der sich doch wesentlich vom phallokratischen Diskurs Lacans, Baudrillards oder Barthes unterscheidet. Nachdem die Ballgästin in Szene zwei

---

<sup>218</sup> ebd., S. 130.

<sup>219</sup> ebd., S. 130f.

<sup>220</sup> Lacan, Jacques (1997), *Qu'est-ce qu'une femme?* in: Ders.: *Das Seminar. Buch III*. Weinheim/Berlin S. 208.

<sup>221</sup> Sanyal, Mithu (2020), *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*. 5. Auflage. Berlin: Klaus Wagenbach. S. 07f.

erstmal den Vorhang, der das Bühnenbild bis dato verschloss, zur Seite schiebt, enthüllt sie den *weißen* Phallus erstmals. Unsicher und irritiert fragt sie in dessen Richtung: „Was ist das hier?“<sup>222</sup> Sie setzt in nasal groteskem Ton fort: „Der Gang, er ist weit und lang. Und alles ist so glatt.“<sup>223</sup> Gegen Ende hin greift ihre Abscheu gegenüber dem Genital vollends durch. Der grotesk-komische Umgang mit dem Phallus markiert den Unterschied, da dadurch der Entschleierungsakt von einer bloßen Reproduktion eines phallokratischen Wissenschaftsdiskurs zu einer Parodie derselbigen gelangt. Die Ballgästin stellt die Entschleierungsthese performativ nach, wiederholt diese zitathaft und deutet sie im entscheidenden Moment doch um. Letztlich enthüllt sie nicht sich selbst, sondern den Phallus. Anstelle der Behauptung; die Frau könne nichts als einen Mangel enthüllen, steht der Beweis; die Frau enthüllt den Phallus und führt diesen als konstruierte Norm binärer Geschlechterpolarität vor. Indem die Ballgästin den Phallus in den Mittelpunkt stellt und auf seine lange, glatte Beschaffenheit zu sprechen kommt, spielt sie auf das auf vaginaler Penetration basierte Lustprinzip an, dass unser Sprachverständnis von Sexualität, welches eine rein heterosexuelle Normvorstellung abbildet, prägt.

Laut Duden wird als Geschlechtsverkehr ein „sexueller, besonders genitaler Kontakt mit einer Partnerin, einem Partner; Koitus“<sup>224</sup> bezeichnet. Der Verweis auf den Begriff Koitus ist hierbei ausschlaggebend, wird dieser als „intimer sexueller Kontakt, besonders die genitale Vereinigung eines Mannes und einer Frau“<sup>225</sup> definiert. Diese Vereinigung wiederum charakterisiert sich in dieser heterosexuellen Ordnung traditionell durch das Einführen des erigierten Penis in die Vagina; umgangssprachlich Vaginalverkehr genannt. Das mittellateinische Wort Vagina lässt sich wiederum mit „Scheide“ übersetzen, also jene längliche, hohle Form, in die Stichwaffen zur Aufbewahrung gesteckt werden. Die weibliche Scheide wird damit zu jenem Loch, in welches das männliche Schwert, der Phallus, beim Geschlechtsverkehr eingeführt wird.<sup>226</sup> Die Vagina aber kennzeichnet in Wirklichkeit nur „die Körperöffnung, die die Vulva mit den inneren Geschlechtsorganen verbindet“<sup>227</sup>, was verdeutlicht, dass der Großteil der cis-weiblichen Geschlechtsorgane aus dem sprachlichen Bewusstsein fällt. Außer Acht gelassen wird jedoch: Nicht ein Loch befindet sich zwischen den Beinen einer Frau, sondern ihre Vulva, die den Venushügel, die äußeren und inneren Schamlippen und die Klitoris umfasst. Mithilfe des rosafarbenen Vorhanges, den die Ballgästin in der Toilettenszene nach vorne hin zu beiden Seiten zugezogen hat und anschließend durch eine mit ihren Händen geformte Öffnung ihren Kopf steckt, erzeugt sie die bildliche Assoziation zu dieser organischen Materialität. Die linke Hand über dem Kopf und die rechte Hand vor ihrem Oberkörper haltend transformiert die

---

<sup>222</sup> Haider (2019), S. 25

<sup>223</sup> ebd.

<sup>224</sup> Duden Online (2021), Geschlechtsverkehr.

<sup>225</sup> Duden Online (2021), Koitus.

<sup>226</sup> vgl. Sanyal (2020), S. 13f.

<sup>227</sup> ebd.

Protagonistin sich selbst in eine Vulva. Der Kopf der Schauspielerin bildet die Klitoris, welche umrahmt wird von dem in Falten gelegten Vorhang, der die Schamlippen nachstellt, sowie der durchscheinenden schwarzen Körpermitte als vaginaler Körperöffnung. Während des Vollzugs der Vulva-Transformation, verschwindet die Phallus-Plastik im Dunkeln hinter dem Vorhang. Die Vulva entlässt den Phallus sozusagen aus seiner Bedeutungslosigkeit, da sie sich selbst in den Mittelpunkt stellt. Im Grunde verfährt die Inszenierung hier auf gleiche Weise wie es mit dem weiblichen Geschlecht seit Jahrhunderten gemacht wird, jedoch mit dem wesentlichen Unterschied: Die Verschleierung des Phallus dient hier nicht als Fetischisierung und Entlassung in die Sphäre des Imaginären, überhaupt geht es hier nicht um ihn, sondern um die Sichtbarmachung der weiblichen Genitalien als konkret organische Materie.

Die Vulva-Darbietung stellt die primären weiblichen Geschlechtsorgane den männlichen als einander gegensätzliche Machtsymboliken gegenüber. Doch reicht die sinnbildliche Darstellung der Genitalien allein nicht aus, um einen wirksamen Gegenentwurf zum phallokratischen Wissenschaftsdiskurs des letzten Jahrhunderts herzustellen, denn Intellektuelle wie Freud negierten die Existenz der Organe ohnehin nicht gänzlich, sondern degradierten diese vielmehr zugunsten einer das *männliche* Glied erhöhenden Denkart: So stufte Freud nur vaginalen Geschlechtsverkehr als angemessenen Lust-bringenden Sexualakt ein und knüpfte das zur Frau-Werden und -Sein in enger Abhängigkeit zur Fähigkeit zum vaginalen Orgasmus, während er klitorale Befriedigung dem Lustprinzip des kindlichen Mädchens zuschrieb.<sup>228</sup> Die französischen Psychoanalytikerin und langjährige Freundin Freuds Marie Bonaparte setzte in der Studie *Considérations sur les causes anatomiques de la frigidity chez la femme* dem im Jahr 1924 zwar entgegen:

„Die Klitoris ist für alle Frauen das zentrale Organ der sexuellen Lustgefühle, und das trotz der diffusen Empfindlichkeit der Vagina, der es niemals gelingen wird, die Klitoris zu ersetzen. Weil die Klitoris dem Penis entspricht [...], kann die normale Frau ohne sie ebenso wenig lustvolle Kontakte erleben wie der Mann ohne seinen Penis.“<sup>229</sup>

Allerdings war Bonaparte nicht fähig daraus ein gleichberechtigtes Lustprinzip zu entwickeln. Anstatt vorzuschlagen der Klitoris im Sexualakt gleich viel Aufmerksamkeit zu schenken wie dem Penis, war ihre Idee den Abstand zwischen Klitoris und Vagina gegebenenfalls operativ zu verkürzen.<sup>230</sup> Der anatomisch weibliche Körper beinhaltet nach dieser Logik einen von Natur aus gegebenem Mangel, den es zu beheben gilt. Ich führe Bonapartes Zitat aus zwei Gründen an: Einerseits lässt sich daraus schließen, dass die Vorstellung gefehlt haben muss,

---

<sup>228</sup> vgl. Freud, Sigmund (1905), Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Wien/Leipzig: Deuticke Verlag, S. 62f.

<sup>229</sup> Bonaparte, Marie (1924), *Considérations sur les causes anatomiques de la frigidity chez la femme*. zit. nach: Appignanesi Lisa/John Forrester (2000), *Die Frauen Sigmund Freuds*. München: Econ Taschenbuch Verlag. S. 464.

<sup>230</sup> vgl. ebd., S. 462f.

Sexualität außerhalb eines phallisch orientierten heteronormativen Lustprinzips stattfinden zu lassen. Andererseits verdeutlicht es, dass Klitoris im positivsten Fall höchstens als Entsprechung zum Penis geführt wurde.

Dass diese beiden Aspekte aus heutiger Sicht abstrus erscheinen, rührt auch daher, dass die wissenschaftlichen Erkenntnisse zur Funktions- und Wirkungsweise der weiblichen Geschlechtsorgane im Jahr 2021 weitaus vorangeschrittener sind, als sie es zu Bonapartes Zeiten waren. Dies zeigt auch die schwedische Politikwissenschaftlerin und Comic-Buchautorin Liv Strömquist, die sich in ihrem Werk *Der Ursprung der Welt* durch die Kulturgeschichte der weiblichen Genitalien zeichnet. In ihrem Buch schildert sie beispielsweise die Entdeckung der australischen Gynäkologin Helen O'Connell, die mittels MRT Aufnahmen feststellte, dass der äußerlich sichtbare Teil der Klitoris nur der sogenannten „Klitoriseichel“ entspricht, der Großteil des Organs, die sogenannten „Crura“ bzw. „Schenkel“, die in etwa zehn Zentimeter lang und von Nervenbahnen durchzogen sind, im Körperinneren liegen.<sup>231</sup> Bei sexueller Erregung schwellen diese an, was bedeutet, dass vaginale Orgasmen ebenfalls klitoraler Natur entspringen.<sup>232</sup> Wie Sanyal anmerkte, ist auch der Vergleich der Klitoris als kleiner Penis irrsinnig, denn Klitoris und Penis gleichen sich alleinig im Punkt ihrer Schwellhaftigkeit, unterscheiden sich aber in der Form ebenso wie der Tatsache, dass „durch den Penis die Harnröhre verläuft, wohingegen die Klitoris organisch ununterbrochen ist.“<sup>233</sup> Im biologischen Zugriff rücken die weiblichen Genitalien erstmalig weg vom phallozentrischen Machtdiskurs und darum weiß auch die Theaterinszenierung, die als emanzipatorischen Gegenentwurf hierzu eine Vulva präsentiert.

### 2.2.3 Emanzipatorisches Vulven-Drama

Nachdem die Ballgästin den Schleier über den Phallus gelegt hat und dadurch ihre eigene Geschlechtlichkeit zum Vorschein bringt, setzt sie zum Sprechakt an:

„Dann wechselt sie gemächlich das Tampon, das schon zu vollgesogen ist. Sie zieht es an der Schnur heraus und wickelt es in Toilettenpapier. Das kleine Paket legt sie auf den Boden ab. Alsdann nimmt sie ein frisches Tampon aus der Tasche und entfernt die Plastikhülle, die sie zum Paket legt. Das neue klemmt sie einstweilen zwischen die Zähne, um es nur ja nicht zu beschmutzen, während sie das Paket und die Plastikhülle im Mistkübel entsorgt. Folglich nimmt sie das Tampon aus dem Mundraum, führt es vorsichtig ein, wechselt die Richtung, um den rechten Sitz zu garantieren, und zieht dann den Finger aus ihrem Scheidengang, um ihn mit Papier abzuwischen. Final wechselt sie auch die Slipeinlage, die in der Unterhose klebt, ersetzt sie also durch eine neue.“<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> vgl. Sanyal (2020), S. 19.

<sup>232</sup> Strömquist, Liv (2017), *Der Ursprung der Welt*. Berlin: avant Verlag, S. 80f.

<sup>233</sup> ebd.

<sup>234</sup> Haider (2019), S. 57.

Die Szene greift den routinemäßigen Vorgang eines Tamponwechsels auf, den Millionen menstruierender Menschen Monat für Monat ausführen, und doch wohnt den gleichförmig-sachlichen Schilderungen der Protagonistin etwas Schockierendes und Obszönes inne. Die detailreiche Beschreibung der Ballgästin kommt einem gesellschaftlichen Normbruch gleich, denn „sichtbare Menstruation ist schlichtweg eine Überschreitung der sozialen Normgrenzen – ein Tabubruch, der klassisch mit negativen Gefühlen, Angst und Scham bedroht oder bestraft wird“<sup>235</sup>, wie die deutsche Autorin Franke Frei in *Periode ist politisch* schreibt. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt ebenfalls Sanyal, die die bestehende gesellschaftliche Tabuisierung der weiblichen Geschlechtsorgane, ihrer Funktionsweisen und den damit verbundenen Umgangspraktiken an der bestehenden Fehl- bzw. Unterrepräsentation im öffentlichen Diskurs festmacht. In einer von ihr angeleiteten Versuchsreihe, ließ sie mehrere Wissenschaftlerinnen weibliche und männliche Geschlechtsorgane zeichnen, wobei sich herausstellte, dass „alle Penisse zeichnen konnten, jedoch keine eine wiedererkennbare Vulva zustande brachte“<sup>236</sup>. Das erschreckende Ergebnis führt die Kulturwissenschaftlerin darauf zurück, dass Vulven-Darstellungen, abseits vom medizinischen Kontext, nur als „Produkte der Porno- oder Hygieneindustrie“<sup>237</sup> auftauchen würden. Während der Aspekt pornographischer Repräsentationsformen die Genitalien auf die Dimension von Sexualität reduziert, lässt der zweite Aspekt darüber hinaus Assoziationen der derselbigen als etwas Schmutziges und Unreines, das es zu verbergen gilt, zu. So bewirbt der deutsche Tamponhersteller *o.b.* (Kurzform für „Ohne Binde“) auch im Jahr 2022 seine Produkte noch mit Slogans wie „Für mehr Diskretion“<sup>238</sup> und die amerikanische Firma *Always* vermarktet ihre Slipeinlagen und Damenbinden über eine „Odourlock-Technologie“<sup>239</sup>, die Gerüche einschließen und naturalisieren soll – also das Ziel hat den natürlichen Genitalgeruch während der Menstruation zu verdecken. Hinzu kommt, dass die Werbeästhetik von Menstruationsprodukten in der Regel darin besteht die rot-bräunliche Farbe von Blut durch bläulich-transparente Farbschemata zu ersetzen, was ihren eigentlichen Verwendungszweck – nämlich das Auffangen von Menstruationssekreten – quasi verschleiert. Explizite Darstellungen realer Geschlechtsorgane findet man in der Werbung über dies ohnehin kaum.

---

<sup>235</sup> Frei, Franke (2020), *Periode ist politisch*. München: Wilhelm Heyne Verlag, S. 40f.

<sup>236</sup> Sanyal (2020), S. 08.

<sup>237</sup> ebd. S. 08

<sup>238</sup> *o.b.* Youtube (2022), „Für mehr Diskretion“. Werbevideo.

<sup>239</sup> *always* Website (2022), *ALWAYS Ultra Long*.

Die Fehl- und Unterrepräsentation weiblicher Geschlechtsorgane findet allerdings nicht nur in alltagsweltlichen Darstellungen statt, sondern reicht bis in den wissenschaftlichen Diskurs hinein. Die hier von mir zitierten Literaturbeispiele spiegeln diesen Umstand, denn habe ich auf den letzten Seiten an mehreren Stellen aus Mithu Sanyals *Vulva. Die Entschleierung des unsichtbaren Geschlechts*, Liv Strömquists Comic *Der Ursprung der Welt* oder Franka Freis *Periode ist politisch* zitiert. Bei den hier genannten Werken handelt es sich gewiss um vielfach rezipierte Sachbücher der letzten zehn Jahre und doch sind es Sachbücher, die ich hier gedanklich wiederaufgreife, und keine wissenschaftlichen Abhandlungen. Die Auswahl liegt weniger an meinen persönlichen Präferenzen als der Tatsache, dass die Suche nach fundierter (kultur-)wissenschaftlicher Literatur hierzu kaum Quellen ergab.



Abb. 5 Ballgästin in Vulva-Formation. © Matthias Heschl/ Schauspielhaus Wien

Auch aus diesem Grund signifiziert der Vulva-Monolog, wie ich die hier beschriebene Szene nennen möchte, einen Akt des Widerstandes, den es braucht, um eine Verschiebung der androzentrischen Blickperspektive zu ermöglichen. Besonders spannend ist allerdings auch der Blick auf die Informationen, die hier tatsächlich preisgegeben werden, denn in der Tat wird im Monolog mit keiner Silbe explizit das Wort Blut erwähnt. Zwar ist der Tampon vollgesogen und der Finger wird am Papier abgewischt, doch spart der Monolog sprachlich die Essenz dessen aus, weshalb der Tamponwechsel überhaupt vollzogen wird. Die Annahme, dass die Protagonistin menstruiert, ist dennoch eindeutig, wobei sich die Schlussfolgerung nicht alleinig über die detailreiche Schilderung vollzieht, sondern auch über das klassisch binäre Setting der gesamten Szene – die Damentoilette, die Präsenz anderer Frauen und auch der cis-geschlechtliche Charakter sämtlicher Anwesenden. Im Vulva-Monolog besteht keinerlei Zweifel darüber, dass hier eine cis-geschlechtliche Frau zur Vulva wird und nur sie. Die sprachliche Autonomie und Erhebung über die androzentrische Ordnung signifiziert also eine Macht, die nicht jede\*r\* zusteht. Anders als der Phallus, welcher im Laufe des Stückes einer kontrasexuellen Umdeutung zugeführt wird, lässt der Vulva-Monolog keine Leerstellen frei, um über eine performativ produktive Umdeutung der weiblichen Geschlechtsorgane nachzudenken und

verkennt somit auch den Aspekt der Konstruiertheit der Geschlechtsorgane als solcher, wie Paul B. Preciado schreibt:

„Die sexuellen Organe als solche existieren nicht. Die Organe, die wir als sexuell natürlich anerkennen, sind bereits das Produkt einer ausgeklügelten Technologie, die den Zusammenhang vorschreibt, in dem die Organe ihre Bedeutung (sexueller Beziehungen erhalten) und ihrer Natur entsprechend (in heterosexuellen Beziehungen) benutzt werden. [...] Die körperliche Architektur ist politisch.“<sup>240</sup>

Worauf Preciado hinaus will ist, dass die sprachliche Praxis, bestimmte anatomische Bereiche des Körpers zu vergeschlechtlichen und zu sexualisieren, nichts von Natur aus Gegebenes darstellt, sondern ebenso das Ergebnis unterwerfender heterozentrischer Normierungsprozesse ist. In zwei kleinen, aber bedeutungsvollen Sprechakten innerhalb des Vulva-Monologs verweist die Ballgästin in parodierendem Gestus auf jene Machtinstanz, von der die Zuschreibung von der Vulva als Geschlechtsorgan und der Menstruation als Tabu ausgeht: Als sie das vorsichtige Einführen eines neuen Tampons beschreibt und dabei ehrfürchtig nach oben blickt, so als würde sie von Gott beobachtet werden, als sei der Umgang mit ihrem Körper von einer höheren Macht zu beaufsichtigen, als sei ihr Körper dieser unterstellt. Damit dockt der Vulva-Monolog parodistisch an die großen biblischen Erzählungen an, in welchen das weibliche Geschlecht eine Gefahr darstellt, der Einhalt geboten werden muss. Apodiktisch in die Schöpfungsgeschichte eingeschrieben über die Figur der Eva, die von der verbotenen Frucht des Baums der Erkenntnis aß und diese anschließend an Adam weiterreichte, war bekanntlich sie es, die den Sündenfall über die Menschheit brachte. Untermauert wird diese Theorie in der jüdischen Haggada, in der die Beschreibung der verbotenen Frucht konkret als Feige erscheint.<sup>241</sup> Dieser Aspekt ist interessant, da das Wort „fica“ im Altgriechischen und Lateinischen „Feige“ ebenso wie „Vulva“ bedeutet, weshalb die sündhafte Feige nicht bloß eine Frucht, sondern das weibliche Geschlecht selbst kennzeichnet.<sup>242</sup> Ein weiteres Indiz für die Sündhaftigkeit des weiblichen Geschlechts findet sich in der Tatsache, dass Adam und Eva, die sich nach dem Verzehr der Frucht ihrer Nacktheit bewusst wurden, ihre äußeren Geschlechtsorgane daraufhin mit Feigenblättern verhüllten. In Anlehnung an diese Genitalverhüllung wird die Körperpartie bis heute als „Scham“ bezeichnet. Und dies trifft auf weibliche wie männliche Genitalien zu – beide teilen sich die Begriffe der Schambehaarung und des Schambeins – doch weisen die äußeren weiblichen Genitalien zudem das Schamdreieck sowie die Schamlippen auf. Die Lippen, die auf die Fähigkeit zur Sprache hinweisen, signifizieren somit eine Sprache, die die Sünde symbolisiert.

Und welche Sünde verkündet die Ballgästin hier offen? Schlichtweg die Kenntnis darüber, dass sich am Ort des Weiblichen, entgegen der phallokratischen Vorstellung nicht Nichts

---

<sup>240</sup> Preciado (2003), S. 18.

<sup>241</sup> vgl. Sanyal (2020), S. 44.

<sup>242</sup> vgl. ebd.

verbirgt, sondern das Schöpferische offenbart. Die schöpferische Kraft entfaltet sich allerdings nicht in der Überhöhung symbolischer Geschlechterkategorien, sondern vielmehr in der Besinnung auf tatsächlich stattfindende biologische Prozesse und konkret organische Materie. Im allerletzten Satz, der von mir Vulva-Monolog genannten Szene in der Toilettenkabine, berichtet die Ballgästin von der Slipeinlage, die in ihrer Unterhose klebt. Schauspielerin Clara Liebsch spricht noch wie gehabt die Worte „ersetzt sie also durch...“<sup>243</sup> und hält dann inne. Langsam und demonstrativ schiebt sie den Vorhang mit einem selbstsicheren Lächeln zu beiden Seiten auf. Ein grell-kühles Licht erhellt den Bühnenraum, als die Protagonistin weissagend weniger die neue Slipeinlage, als sich selbst als „eine neue“<sup>244</sup> ankündigt. Selbstsicher tritt die Ballgästin aus der Vulva-Formation heraus, nun wissentlich, dass sie sehr wohl über die Macht verfügt, die Burschenschafter zu zerstückeln. In gewisser Weise setzt die Vulva-Szene an die von der amerikanischen Geschlechterforscherin Susan Lurie konzipierte Vorstellung an, die Frau (in Luries Fall die Mutter) sei entgegen der psychoanalytischen Vorstellung gar nicht kastriert und löse gerade deshalb eine Angst im Jungen/ Mann aus.<sup>245</sup> In der Bewusstwerdung ihrer organischen Materialität stellt die Ballgästin schlichtweg eine gänzlich andere Macht dar. Eine Macht, die gemessen wird, an der Fähigkeit zu Bluten, im Kern zutiefst ambivalent erscheint.

---

<sup>243</sup> Haider (2019), S. 57.

<sup>244</sup> ebd.

<sup>245</sup> vgl. Lurie, Susan (1980), Pornography and the Dread of Women: The Male Sexual Dilemma. In: Lederer, Laura (Hrsg.) Take Back The Night: Women on Pornography. Edited by Laura Lederer. New York: William Morrow and Company, S. 166.

## 2.3 Prophetisches: Transzendente Macht des Weiblichen

### 2.3.1 Schöpferische Kraft – tödliche Macht

Anders als in den bisher analysierten Splatterszenen, kommt es direkt nach dem Vulva-Monolog, immer noch in der Toilette befindlich, zu einer Konfrontation mit dem Tod, die zugleich eine Wende im bisherigen Geschehen markiert. Nach Bewusstwerdung ihrer eigenen schöpferisch-tödlichen Kraft, wäscht die Ballgästin sich anschließend die Hände am Waschbecken, als plötzlich ein lautes Weinen zu ihr durchdringt. Mit beiden Händen vollführt sie die exzentrische Geste des Sich-Die-Ohren-Zuhaltens und verzieht dabei schmerz erfüllt ihr Gesicht, um daraufhin zu erklären: „Doch wieder hört sie das Weinen: Es kommt von hinter den Toiletten-türen. Von welcher?“<sup>246</sup> Aufgestört blickt die Protagonistin um sich, das blaue Bühnenlicht, dessen Lichtspiegelungen auf dem Silbertablettboden gerade noch einen angenehm kühlen Schimmer an der dahinter liegenden Bühnenwand hinterlassen haben, weicht einem bedrohlichen Rot. Die Ballgästin sieht sich um und sucht wie elektrisiert den Raum ab:

„Flehen, wie sakrosanktes Wehklagen aus all den Kabinen, so übel, doch gedämpft nur zu vernehmen. In Schmerz, in Trauer, in einem ausdauernden Heulen. Hoch und tief, in vielen Arten, unmelodiös, als könnte es nicht anders sein. Ist es wie von Tieren? Wie auf einem Schlachthof? Oder wie in einer Anstalt?“<sup>247</sup>

Den über die Musikboxen eingespielten Leidensrufen vollkommen verfallen, vergleicht die Ballgästin das Wehklagen unter anderem mit den letzten Todesschreien von Tieren bei der Schlachtung. Mit tiefer Stimme verkündet sie am Ende: „Auseinanderstirbt das Wesen in seiner ganzen Art. Erbarmen steht in einem anderen Buch“<sup>248</sup> Doch wer findet hier kein Erbarmen? Wessen Blut quillt hier unter den Türen hervor, denn eindeutig den burschenschaftlichen Ballgäst\*innen zuordenbar ist es nicht. Die Beschreibung eines sakrosankten Wehklagens, das voller Schmerz und Trauer erfüllt erklingt, wirft die Frage auf, ob hier nicht etwa Kräfte aus dem Jenseits mittels einer Blutflut einen Weg durch die Hofburg zu bahnen versuchen. Denn das Blut, das hier ohne ersichtliche Körperzugehörigkeit fließt, symbolisiert die zwei Seiten derselben Medaille, die das menschliche Dasein rahmen. Das Wort „Blut“ entstammt dem Indogermanischen und kann übersetzt werden mit „fließen“, „quellen“ oder „platzen“.<sup>249</sup> Der Bedeutungsinhalt des Wortes verweist auf den flüssigen Aggregatzustand der Körpermaterie, die je nachdem wo das Fließen verortet wird, entweder für das Leben oder den Tod steht. Fließt es innerhalb des Körpers symbolisiert das Blut die Lebenskraft. Tritt das Blut jedoch aus dem Körper hervor, führt es jedoch umgehend die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen. Blut, das außerhalb des Körpers auftritt, wird nicht nur wie im vorherigen Kapitel beschrieben, mit dem

---

<sup>246</sup> Haider (2020), S. 11.

<sup>247</sup> ebd.

<sup>248</sup> ebd.

<sup>249</sup> Braun, Christina (2005), Blut. In: Auffarth, Christoph/ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hrsg.), Metzler Lexikon Religion. Band 1: Abendmahl – Guru. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 169.

Gefühl von Ekel in Verbindung gebracht, noch mehr als das, konfrontiert es mit dem Tod. Der Schwindel oder die Ohnmacht, die so mancher Mensch beim Anblick von Blut ereilt, ist letztlich nichts anderes als die unmittelbare Reaktion auf diese Angst. Das in das flüssige Rot eingeschriebene Spannungsverhältnis zwischen Leben und Tod zeigt sich nirgends so deutlich wie am Beispiel des bereits adressierten Menstrualblutes. Wie das Wort „Menstruation“, das dem Lateinischen entspringt und mit „Monat“ übersetzt werden kann, offenlegt, ist die Fähigkeit, Leben im Körper entstehen zu lassen, jedoch an einen bestimmten Zeitraum im Monat sowie an eine bestimmte Zeitspanne im Leben geknüpft. Das Blut liefert also den Beweis für die Existenz einer schöpferischen Kraft, die im Vollzug des Blutfließens aber schon wieder im Begriff ist zu schwinden. Außerdem gleicht diese Kraft – und hier ähnelt die Narration dem, was ich zuvor über männliche Potenzfähigkeit beschrieben habe – einer gänzlich unkontrollierbaren Macht, die deshalb auch als gefährlich erscheint.

Die Frau erscheint als gefährlich, da in ihrem Körper „die Macht Gottes über die Schöpfung Gestalt angenommen zu haben scheint.“<sup>250</sup> Nicht an die Macht Gottes heranreichend, schreibt sich durch ihre Fähigkeit zu Bluten, eine signifikante Geschlechterdifferenz in die Welt ein und dabei kommt die Ballgästin nicht deckungsgleich mit Gott – denn zwischen der Verkörperung Gottes und der Verkörperung einer göttlichen Macht, liegt immer noch ein Unterschied. Gott nicht vollends gleichgesetzt, konnte so ihre schöpferische Kraft in zahlreichen Mythen gebannt werden – die im Christentum erfolgte Zweiteilung von Blut in unreines Menstruationsblut einerseits und das reine Blut des Opfers andererseits, von der auch die misogynen Dichotomie von gutem und bösem Blut herrührt, ist letztlich nichts anderes als eine solche Unterwerfungspraktik.<sup>251</sup> Die Ballgästin kehrt diese Logik um, indem sie ihr Menstruationsblut einerseits enttabuisiert, andererseits aber dem körperlosen Blut der Opfer mit Ekel und Horror gegenübertritt. Während das Blut unter den Türen hervorquillt, bleibt ihre einzige Sorge nämlich, dass ihr Schuhwerk erneut verschmutzt werden könnte, weshalb sie nach einem horroererfüllten „All das Blut! Raus da! – denkt sie sich. Raus!“<sup>252</sup>, ob der Blutflut aus der Toilettenanlage flüchtet.

Die Ballgästin legt Zeugnis ab von dem Horror in der Hofburg, und berichtet von diesem ähnlich dem Boten in Euripides *Die Bacchen*, der die Ermordung des Pentheus beobachtet hatte. Im Grunde sind Bot\*in und Zeuge\*in vom Konzept her dasselbe, da erste Figur der historische Vorläufer der anderen ist, wie Aleida Assmann schreibt.<sup>253</sup> Feststeht jedoch, während alle anderen qualvoll sterben, bleibt die Protagonistin immerzu vom Tod verschont. Zahlreiche christlichen Gebärden, die im Theaterstück in persiflierender Manier vorzufinden sind, untermauern

---

<sup>250</sup>ebd., S. 170f.

<sup>251</sup> vgl. ebd., S. 171.

<sup>252</sup> Haider (2020), S. 12.

<sup>253</sup> vgl. Assmann, Aleida (2008) Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Stiftung „Erinnerung, Verantwortung, Zukunft“ (Hrsg.), Zeugen und Zeugnisse. EVZ Publikation. Berlin: Stiftung „Erinnerung, Verantwortung, Zukunft“, S. 17.

die These, bei der Ballgästin handelt es sich um eine einer höheren Macht unterstellte Seherin. Bereits nach der zweiten Splatterszene in der Seitengalerie bekreuzt sich die Protagonistin mit geballter Faust und schmerz erfüllter Miene bedeutungsschwer, blickt dabei nach oben, während als Hintergrundmelodie fünf tiefe Glockenschläge erklingen. Noch deutlicher gelangt die wiederkehrende Eingebundenheit der heiligen Zahl sieben, die sich in der grundlegenden Unterteilung des künstlerischen Werkes in sieben, gleichwertigen Kapiteln niederschlägt. Als Einleitung des letzten Raumes spricht sie die Zahl sieben auch wörtliche aus. Wissentlich, dass es hierbei in den Rauchkeller geht, wird unmittelbar die Assoziation zum höllischen Untergrund evoziert. Als umgekehrte Schöpfungsgeschichte erscheint das prosaische Werk von Lydia Haider. Anstelle von Gott, der in nur sieben Tagen die Welt erschuf, wird in *Am Ball* in sieben Kapiteln bzw. Räumen der Untergang des rechtskonservativen Patriarchats und somit die von der Sünde befreite Reinigung der Wiener Hofburg nachgezeichnet. Doch wer genau vollbringt die Reinigung, die Ballgästin selbst? Wohl kaum, wie ihre Verzweiflung über das Ausbleiben einer weiteren Todesszene offenbart:

„Das verstehst du sicher: In dieser Fadesse, in diesem Haufen von älternden Menschen, von so vielen jungen Angebrunzten, da wartet sie richtig drauf, dass denn wieder was passiert. Etwas erneut so Affröses, damit es ein bisschen auflockert in dem Sauhaufen hier.“<sup>254</sup>

Drei Mal hintereinander reckt sie die Hände verzweifelt gen Himmel und wendet sich mit ihrem Blick direkt nach oben. Als kein Sterbevorgang einzusetzen droht, bleibt ihr nur enttäuscht die Feststellung: „Doch genau jetzt tut sich gar nichts“<sup>255</sup>. Die Verzweiflung darüber, dass nichts geschieht, währt allerdings nicht lange, setzt bald danach, ganz zur Freude der Ballgästin, doch ein wie in Säure getränktes Auflösen sämtlicher Körpermaterie im Raum ein. Aus der Lesart, dass die Ballgästin sich im Zwiegespräch mit einer höheren Macht befindet ergeben sich allerdings noch weitere Fragen. Es stimmt, was bisher bereits mehrmals angesprochen wurde: Alles, was die Rezipient\*innen über die Ballnacht erfahren, gründet auf den Erzählungen der Protagonistin. Aber geschehen die Splatterereignisse tatsächlich im Moment des Berichtes? Handelt es sich dabei um Visionen zukünftiger Ereignisse? Oder wird die Ballgästin schlicht von Phantasmen heimgesucht und ist somit dem Wahnsinn verfallen? Und macht die Unterscheidung zwischen diesen drei Hypothesen überhaupt einen Unterschied oder laufen nicht alle allesamt auf ein und dasselbe idolische Bild hin, welches unsere Vorstellung vom, meist männlichen, Propheten ohnehin immer schon geprägt hat? Ob die Ballgästin als Prophetin wahrgenommen wird oder nicht, hängt letztlich davon ab, ob wir ihr denn Glauben schenken möchten oder nicht. Und Einfluss auf unser Urteil nehmen vor allem auch vertraute Vergleichsbeispiele aus der Kulturgeschichte, die wie sich zeigt, nur rar vorhanden sind. Viel gängiger als Darstellungen weiblicher Prophetie sind Erzählungen über Frauen, deren

---

<sup>254</sup> Haider (2019), S. 50.

<sup>255</sup> ebd.

weissagende Botschaften nicht ernst genommen wurden. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist sicherlich die antike Figur der Cassandra. Von Apollon mit der Gabe der Weissagung gesegnet, wurde sie von selbigem ob der Ablehnung seiner sexuellen Avancen mit dem Fluch bestraft, dass niemand ihren Vorhersagen mehr glauben werde. Obwohl Cassandra den Untergang Trojas wahrheitsgemäß vorhersagte, fand ihre Warnung keinerlei Gehör und die Stadt fiel. Die unerhörten Kassandrarufer, die bis heute als Redewendung im Sprachgebrauch erhalten geblieben sind, sind nicht das einzige Beispiel für diskreditierte Formen weiblicher Prophetie, denn zeigt sich darin eher eine Tradition, die in monotheistischen Religionen fortgesetzt wurde, wie die deutsche Geschlechterforscherin Jutta Schwarzkopf in ihrer Analyse zu weiblichen Rednerinnen im historischen England aufzeigt:

„Gemäß dem zeitgenössischen Begriff von Weiblichkeit galten Frauen aufgrund ihrer größeren Nähe zur Natur, ihrer stärker ausgeprägten Emotionalität und geringer entwickelten Rationalität als besonders zum Medium geeignet, da sie der damit verbundenen Voraussetzung, der Auflösung der Person, weniger Widerstand entgegensetzten als Männer.“<sup>256</sup>

Auf den Status eines Mediums reduziert, also einer körperlichen Hülle, durch dessen Sprechorgane Gott sich zu Wort meldet, traten weibliche Prophetinnen, auch im protestantischen Umfeld des ausgehenden 17. Jahrhundert, wenn überhaupt nur in einer geschmäleren Rolle auf. Wie der deutsche Theologe Martin Leutzsch schreibt, bedeutet die Spurensuche nach weiblicher Prophetie in der Geschichte nicht nur eine „Bewußtmachen dessen, was war, sondern besonders auch dessen, was vergessen, verdrängt ist, und auch dessen, was nicht hat werden können.“<sup>257</sup> Daher erscheint der genau prüfende Blick auf all die Mythen und Narrative, die misogynen Inhalte verbreiteten und es noch tun, als nicht unwesentlich, um nachzuvollziehen inwieweit die performativen Akte der Theaterinszenierung der historischen Einschränkung weiblicher Prophetie entgegenstehen. Um ein Beispiel aus dem christlichen Neuen Testament zu geben, im ersten Brief an die Korinther der Paulusbriefe steht zu lesen:

„(1 Kor 14,32) Die Äußerung prophetischer Eingebungen ist nämlich dem Willen der Propheten unterworfen. (1 Kor 14,33) Denn Gott ist nicht ein Gott der Unordnung, sondern ein Gott des Friedens. Wie es in allen Gemeinden der Heiligen üblich ist, (1 Kor 14,34) sollen die Frauen in der Versammlung schweigen; es ist ihnen nicht gestattet zu reden. Sie sollen sich unterordnen, wie auch das Gesetz es fordert. (1 Kor 14,35) Wenn sie etwas wissen wollen, dann sollen sie zu Hause ihre Männer fragen; denn es gehört sich nicht für eine Frau, vor der Gemeinde zu reden.“<sup>258</sup>

Die Frau soll, wie Paulus von Tarsus ca. um 48 n. u. Z. festlegte, schweigen, da von ihrem Sprechen eine Unordnung in der Welt ausgehe. Damit unterwarf Paulus die Rolle der

---

<sup>256</sup> Schwarzkopf, Jutta (2000), Außer der Reihe. Reden und gehört werden. Modi und Orte weiblicher Rede in historischer Perspektive. In: Feministische Studien, Vol. 18(1), Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 88.

<sup>257</sup> Leutzsch (1997), S. 73.

<sup>258</sup> Universität Innsbruck (2023), Die Bibel in der Einheitsübersetzung. Der erste Brief an die Korinther, Kapitel 14. 1 K 14,32-14,35.)

Prophetie „männlichen Normierungs- und Kontrollversuchen“<sup>259</sup> und legte eine Geschlechterhierarchie fest, in welcher das Narrativ der Ersterschaffung des Mannes seine Höherstellung als Verkünder des Wort Gottes legitimierte.<sup>260</sup> Die Protagonistin in *Am Ball* widersagt diesem Postulat, denn sie schweigt nicht, sondern spricht. Den ganzen Abend hinweg spricht nur sie und unterläuft damit die ihr von der patriarchal ausgerichteten Kirche zugeschriebene Rolle. Simone De Beauvoir führt die dadurch geschaffene misogynen Geschlechterhierarchie, die so lange auch über religiöse Schriften verbreitet wurde, auf eine Angst im Mann zurück:

„sie ist alles, wonach der Mann verlangt und alles, was er nicht erreicht. Sie ist die weise Mittlerin zwischen der wohlgesinnten Natur und dem Menschen, aber auch die Lockung der unbezähmten Natur, die alle Weisheit in Frage stellt. In einer Stufenleiter vom Guten zum Bösen hin verkörpert sie in ihrer Person alle moralischen Werte und ihr Gegenspiel. Sie ist Stoff des Handelns und behindert es zugleich, die Macht des Mannes über die Welt und sein Scheitern an ihr; in dieser Rolle ist sie für ihn der Quell allen Nachdenkens über seine Existenz und jeder Gestalt, die er ihr gibt; andererseits legt sie es darauf an, ihn von sich selber wegzuwenden, ihn in den Untergang, in Schweigen und Tod zu treiben.“<sup>261</sup>

Die Frau, in unserem Fall die Ballgästin, verkörpert laut Simone De Beauvoir den Untergang für den Mann, da sie sämtliche Dualismen der Welt in sich aufnimmt. Der Mann begehrt und fürchtet die Frau gleichermaßen, weshalb er beginnt, um sie gefügig zu machen, ihr ganzes körperliches Sein, in zahlreichen Narrativen zu bannen. Unsere Ballgästin widersetzt sich in diesem Punkt den Zuschreibungen interessanterweise nicht, sondern bewahrheitet mit ihren zahlreichen überspitzt dargelegten weiblichen Maskeraden (siehe hierfür nochmals Kapitel 1.2.) die Vorwürfe vielmehr. Sie bringt das Grauen über die Burschenschafter, eben weil sie es wagt auszusprechen und zu benennen aus welchem Stoff sie selbst aber auch ihre Gegenüber gemacht sind. Vielleicht auch im Bewusstsein darüber, dass die Anbindung an eine rein irdische Weiblichkeit sehr leicht erneute die Macht relativierende oder illegitimierende Narrative anziehen könnte, stattet Autorin Lydia die Ballgästin mit einem weiteren Machtmotiv aus, das ihre Kraft in einer übermenschlichen Leiblichkeit verorten lässt.

### 2.3.2 Über rabenschwarze Transitionen

Ebenfalls in der Toilettenszene, direkt nachdem Schauspielerinnen Clara Liepsch den transparenten rosafarbenen Vorhang zugezogen hat und noch bevor sie zum Vulva-Monolog ansetzt, schreitet sie mit unheilvollen Schritten innerhalb des Rundraumes hinter dem Vorhang umher. Ihr Körper ist auch trotz des gedämpften Lichtes gut erkennbar. Immer wieder erstarrt die Ballgästin in ihren Bewegungen, hebt die Arme dabei zu beiden Seiten in die Höhe, formt die

---

<sup>259</sup> Leutzsch, Martin (1997), Unchristliche Prophetinnen und ihre Wirkungsgeschichte. In: Faber, Richard/ Susanne Lanwerd (1997) *Kybele – Prophetin – Hexe. Religiöse Frauenbilder und Weiblichkeitskonzeptionen*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 61.

<sup>260</sup> vgl. ebd., S. 61f.

<sup>261</sup> De Beauvoir (2012), S. 58.

Hände dabei zu grotesk auseinanderstehenden Krallen.<sup>262</sup> Die Gesten wirken wie von einem Vogel, der seine Flügel vor einem Angriff demonstrativ aufspannt. Der Blick der Protagonistin bleibt, wie im Theaterfilm dabei gut zu erkennen ist, immer ernst. Immer wieder blickt sie rasch nach links oder rechts, je nachdem wo die Kamera sich gerade befindet, und späht ihr Gegenüber somit aus. Gebrochen werden die vogelartigen Posen nur durch spastische Zuckbewegungen der Schulter- und Armmuskulatur, so als kämpfe sich der Mensch im Inneren nur mühsam seinen Weg an die körperliche Oberfläche zurück. Mehrere Male vollführt sie den Akt der Tierwerdung mit anschließender Rückkehr zum Menschlichen, wechselt also aufrechten Gang und vogelartiges Posieren immer wieder miteinander ab.

Was die Ballgästin hier in exaltierten Bewegungen vollführt, entspricht der wortwörtlich in der prosaischen Erzählung von Lydia Haider enthaltenen Textpassage „es dringt nun das Krähenhafte ganz durch bei ihr“<sup>263</sup>. Der Wortlaut, der in Kapitel sechs, direkt nach dem Splatter im Zeremoniensaal fällt, kann daher als performative Handlungsanweisung verstanden werden, deren Übersetzung in den theatralen Raum schon einsetzt, ehe die Worte gesprochen wurden. Das Tiersymbol der Krähe, erweist sich als weiterer Aspekt der transzendenten Machthabe der Ballgästin, da das Tier kulturgeschichtlich eng mit dem Göttlichen verbunden erscheint. In der langen Rezeptionsgeschichte der Tiere Krähe und Rabe, beide der Gattung Corvus zugehörig (wobei die Krähe das kleinere der beiden Vogelarten ist), tauchen beide vorrangig als Überbringer von Nachrichten auf. In der nordischen Mythologie beispielsweise galten die beiden Raben, Hugin und Munin, als Kundschafter des Göttervaters Odins, um diesem, jeweils links und rechts auf seinen Schultern sitzend, von der Welt zu berichten. Noch früher trat der Corvus im antiken Griechenland als Bote des Gottes Apollon auf:

„Beim Raben ist die variable Stimme und die Fähigkeit, sprechen zu lernen, Ursache dafür, daß er hauptsächlich mit dem Gott der geistigen Beschäftigung, Apollo(n), verbunden ist. Diesem dient er als Verkünder aller Arten von Nachrichten. [...] Erstaunlich ist, daß er dabei mit der Astrologie in Zusammenhang gebracht wird, die in der Antike nicht von der Astronomie getrennt gesehen wurde. Möglicherweise war die Vorstellung vom Vogel, der Mensch und Himmel verbindet, der Hintergrund dieser Interpretation.“<sup>264</sup>

Das Merkmal der Stimme verhalfen dem Tier in vorchristlichen Zeiten zu seinem Symbolcharakter von Weisheit und Wissen, doch führte diese Gabe zeitgleich auch zu den negativen Konnotationen, mit denen das Tierzeichen bis heute behaftet ist. Der Rabe fungierte zwar als Apollons göttlicher Begleiter. Nachdem der Rabe aber dem Gott des Lichtes und der Weissagung vom Seitensprung der Koronis, Apollons schwangerer Geliebten, Kundschaft ablegte, tötete dieser daraufhin wutentbrannt die Frau und färbte das Gefieder des bis dato weißen Vogels zur Strafe kurzum schwarz. Apollons Strafe kam über den Raben, da die Botschaft, die

---

<sup>262</sup> vgl. Schubert, Evy (2020). Am Ball. Der Film. (00:53:40-00:54:05).

<sup>263</sup> Haider (2019), S. 70.

<sup>264</sup> Schmidt, Gudrun (2002), Rabe und Krähe in der Antike. Studien zur archäologischen und literarischen Überlieferung. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, S. 153.

dieser überbrachte, unheilvoll erschien. Ikonographisch vollends ins Negative gekehrt wurde das Tierzeichen in der eurozentrischen Kulturgeschichte mit der vollständigen Etablierung monotheistischer Religionen. Zu erwähnen wäre hier der altbiblische Sintflut-Mythos, in welchem Noah zunächst einen Raben entsendet, um Land ausfindig zu machen, dieser aber nicht zurückkehrt, da er auf den Wellen treibendes Aasfleisch findet, dass er zu fressen beginnt.<sup>265</sup> Ikonographisch spitzt sich das Detail des Aasfressers ebenso wie die Assoziation des Vogels zu den bereits erwähnten als heidnisch angesehenen (Vor-)Kulturen im dunklen Mittelalter zu; der Vogel erscheint hier in erster Linie als Symbol der Verdammten, der Sünder sowie des Todes.<sup>266</sup> Und diese Sichtweise hält sich bis heute nur mit dem Unterschied, dass die Bedeutung christlicher Ikonographien im Laufe der Zeit abgelöst wurde durch ebenso einprägsame populärkulturelle Darstellungen, allen voran in Film und Fernsehen. Nennenswert ist hier mit Sicherheit das Horrorfilm-Motiv des am Baum sitzenden schwarzen Vogels kurz vor oder nach Eintritt eines Todesfalles oder das Bild eines die Augen auspickenden schwarzen Vogels.

Angebunden an den Körper der Ballgästin übertragen sich all diese Bedeutungsinhalte des Tierzeichens, die positiven wie negativen, motivisch auf diese. Zeitgleich aber überträgt sich, erkennbar gemacht am weiblichen Körper, das Menschliche auch auf das Tier, das personifiziert erscheint. Im Grunde also kommt es durch den spielerischen Mensch-Tier-Akt in der Theaterinszenierung zu dem, was Giorgio Agambens als das Koinzidieren der „Humanisierung des Tieres“<sup>267</sup> mit der „Animalisierung des Menschen“<sup>268</sup> nennt. Das Koinzidieren von Menschlichem und Tierischem kommt laut Agamben auch der „Reaktualisierung der prähistorischen Schwelle, an welcher jene Grenze gezogen worden war“<sup>269</sup> gleich, wodurch erkennbar wird, dass Agamben die Unterscheidung in Tier und Mensch als Konstruktion versteht. Agamben geht noch weiter und schlussfolgert, dass nur über die hierarchisierte Abgrenzung zum Tier „allein so etwas wie ein ‚Mensch‘ bestimmt und hergestellt“<sup>270</sup> werden konnte. Indem die Ballgästin zum Tier wird, lässt sie also jene historische Linie aufglühen, entlang derer Mensch und Tier konzeptuell voneinander getrennt wurden und offenbart damit, dass die Grenze vom einen zum anderen keiner glatten Linie entspricht, sondern einem Spielraum, den man betreten kann, gleichkommt. Damit erprobt die Protagonistin jene Vorstellung von Grenze, die Derrida als Frage geäußert in *Das Tier, das ich also bin* aufwirft:

---

<sup>265</sup> vgl. Winst, Silke (2016), Der Rabe. Krieger – Bote – Totenvogel. In: Klinger, Judith/Andreas Kraß (Hrsg.), Tiere. Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Köln: Böhlau Verlag, S. 185.

<sup>266</sup> vgl. Lurker, Manfred (1983), Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins, S. 108.

<sup>267</sup> Agamben, Giorgio (2003), Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 86.

<sup>268</sup> ebd.

<sup>269</sup> vgl. Agamben, Giorgio (2003), Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 31.

<sup>270</sup> ebd, S. 31.

„was aus einer Grenze wird, wenn sie abgründig ist, wenn die Grenze nicht eine einzige unteilbare Linie bildet, sondern mehr eine Linie, die sich in weiteren Linien verabgründigt; und wenn sie sich folglich nicht mehr als eine und unteilbare ziehen, objektivieren oder zählen läßt“<sup>271</sup>

Derrida, der Begründer der Dekonstruktion, fasst die Grenze zwischen Mensch und Tier als einen Abgrund auf. Und in diesen abgründigen Grenzraum steigt die Ballgästin, um sich zu transformieren. Allerdings gelangt die Transition nie zur vollständigen Metamorphose – die Ballgästin wird nicht wirklich zum Tier, sondern verbleibt im transitorischen Prozess, in welchem sich Mensch und Tier miteinander vermengen und dadurch nicht mehr erkennbar ist, wo das eine beginnt und das andere aufhört. Keinen freien, den Lüften enthobenen Vogel bekommen wir zu Sicht, sondern ein sich in Verzerrung und Uneindeutigkeit übendes Mischwesen. Wie die deutsche Literaturwissenschaftlerin Martina Munk schreibt, liegt genau darin der Ursprung der Groteske, die als „spätantike Ausformung der Ornamentik, die eine phantasievolle Verschlingung von Gegenständlichem, Pflanzlichem, Tierischem und Menschlichem zeigt“<sup>272</sup> einem Widerspruch der natürlichen Ordnung signifiziert, indem sie das wiedernatürlich Monströse in die Welt trägt.<sup>273</sup> Die Ballgästin erscheint monströs, da sie beides, Mensch und Tier zugleich ist. Das Motiv des grotesken Mischwesens aus Monster und Frau lässt aufhorchen, wird über die so geschaffene Vereinigung in gewisser Weise auch die von der amerikanischen Filmwissenschaftlerin Linda Williams geäußerte These einer geteilten Erfahrung zwischen dem Monster im Horrorfilm und der Frau, die ihren Blick auf dieses wirft, radikal weitergesponnen.

„The female look—a look given preeminent position in the horror film—shares the male fear of the monster’s freakishness, but also recognizes the sense in which this freakishness is similar to her own difference. For she too has been constituted as an exhibitionist-object by the desiring look of the male. There is not that much difference between an object of desire and an object of horror as far as the male look is concerned.“<sup>274</sup>

Williams geht in Anlehnung an Laura Mulvey von einer männlich dominierten Blickperspektive aus, in welcher das Monster und die Frau gleichermaßen gefürchtet und daher letztlich auch bestraft werden. Die Bewusstwerdung der Frau über ihre geteilte Andersheit mit dem Monster birgt jedoch auch genau jenes emanzipatorische Potential, um sich der heteronormativen Ordnung entgegenzustellen, wie auch die Ballgästin beispielhaft veranschaulicht. Entgegen der androzentrischen Erwartung fürchtet sich die Frau in *Am Ball* nicht vor dem Monster, sondern verschmilzt mit diesem. Monster und Frau kommen in *Am Ball* zur Deckung und bilden damit jenen produktiven Machtkörper, der die männlichen Körper gewaltsam zu unterwerfen vermag.

---

<sup>271</sup> Derrida, Jacques (2010), *Das Tier, das ich also bin*. Wien: Passagen Verlag, S. 57.

<sup>272</sup> Munk, Martina (2011), *Ungeheuerliche Massen. Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Band 73 der Reihe Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 90.

<sup>273</sup> vgl. ebd. S. 90.

<sup>274</sup> Williams (2002), *When the woman looks*. In: Jancovich, Mark (Hrsg.), *Horror, the film reader*. London/New York: Routledge, S. 63.

In der monströsen Tierwerdung gerät die Ballgästin auch hier wieder zum subversiv Anderen, das sich selbst zur neuen Ordnung erklärend die vorherrschenden Machtverhältnisse auf den Kopf stellt. Als „Symbol einer ‚verkehrten Welt‘“<sup>275</sup>, in welcher die Nähe zum Monster (weil tierisch und weiblich zugleich) sehr präsent auftritt, lässt die Ballgästin Assoziationen zu jener historischen Figur aufkommen, die wie keine andere, für die unterdrückte Frau steht: Die Hexe.

Wie die Philosophin Silvia Federici in ihrem vielbeachteten Werk *Caliban und die Hexe* thematisiert, wurde die Nähe zu Tieren im Zuge der großen Hexenverfolgung in Europa als direktes Indiz für Hexerei gewertet sowie galt Weiblichkeit als solche mit dem Tierischen verwandt, weshalb die Behauptung Hexen könnten sich in Tiere verwandeln die Zuspitzung eines schon bestehendem misogynen Narrativs darstellt.<sup>276</sup> Neben der Verwandlung ins Tier galten aber noch andere als grotesk bewertete Körperattribute als dem übernatürlich Bösen zugeordnet, wie zum Beispiel sogenannte Hexenmahle, worunter schlicht Hautunregelmäßigkeiten wie Muttermale oder Warzen fielen. Gewiss treffen wir in *Am Ball* keine mit Warzen oder Muttermalen übersäte, eine krumme Nase aufweisende, mit Besen, spitzem Hut und Giftkessel ausgestattete Frau an, wie Hexen in der Populärkultur bis heute gerne dargestellt werden. In der Theaterinszenierung kommt es vielmehr zu einem Rückgriff auf den ursprünglichen Gedanken von Hexerei als einer, von der herrschenden Machtinstanz abweichendem Wissensvermittlung. Mitnichten galt Hexerei unter diesem Gesichtspunkt als ein rein weibliches Vergehen, denn gerade zu Beginn wurden fast so viele Männer wie Frauen der Hexerei angeklagt. Erst in der Hochblüte der Hexenverfolgung geriet das Konzept immer weiter zu einem explizit weiblichen Verbrechen, gerade weil die unter Hexerei gefallenen Praktiken insbesondere von Frauen praktiziert wurden.<sup>277</sup>

„Sie waren diejenigen, die man rief, um erkrankte Tiere mit einem Zeichen zu versehen, um Nachbarn zu heilen, um beim Finden verlorener oder gestohlener Gegenstände zu helfen, um Amulette oder Liebestränke anzufertigen oder bei der Vorhersage der Zukunft mitzuwirken. Die Hexenjagd richtete sich zwar gegen ein breites Spektrum weiblicher Praktiken, doch die Frauen wurden vor allem in ihrer Rolle als Zauberinnen, Heilerinnen, Aufsagerinnen von Beschwörungen und Wahrsagerinnen verfolgt. Denn ihr Anspruch auf magische Fähigkeiten unterminierte die Macht der Autoritäten und des Staates. Er verlieh den Armen Zutrauen in die eigene Fähigkeit, die natürliche und gesellschaftliche Umwelt zu manipulieren und vielleicht sogar die konstituierte Ordnung umzustürzen.“<sup>278</sup>

Ausgestattet mit seherischen Kräften, verkörpert die Ballgästin genau jene, wie von Federici beschriebene, magische Beschwörerin eines Umsturzes der konstituierten androzentrischen Machtordnung, wie gleich zu Beginn des Theaterfilmes unmissverständlich kommuniziert wird.

---

<sup>275</sup> Federici, Silvia (2012), *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. übersetzt von Max Henninger, herausgegeben von Martin Birkner. 9. Auflage. Wien/Berlin: man-delbaum kritik & utopie, S. 221.

<sup>276</sup> vgl. ebd., S. 236.

<sup>277</sup> vgl. ebd., S. 224.

<sup>278</sup> ebd., S. 218.

### 2.3.3 Re-Writing marginalisierter Geschichte(-n)

Ein gänzlich weißer Raum. In dessen Mitte eine dunkle Gestalt, nur unscharf zu erkennen. Langsam hebt sie die Arme zu beiden Seiten beschwörend vor ihren Oberkörper. Das Kamerabild stellt dabei scharf. Im Medium Shot – also von Kopf bis zu den Knien zu sehen – ist die Protagonistin von Am Ball zu sehen. Ein Overall, Overknees-Stiefel und Handschuhe gehören zu ihrer Erscheinung, ebenso wie eine dunkel schimmernde Federjacke. Alle Kleidungsstücke komplett in schwarz gehalten. Als Hintergrundmusik ist dieselbe unheimliche Musik zu hören, die in derselben Szene auch in der theatralen Aufführung ertönt. Während die Protagonistin beschwörend direkt in die Kamera spricht, in die Linse blickend auf diese zuschreitet, macht sich Nebel im Raum breit. Es ist der bildhafte Nebel, der sich über den Heldenplatz legt als die Ballgästin zu Beginn des Stückes zur Ballveranstaltung eilt. Ihren Bericht untermauert sie, ebenso wie im Theaterstück, mit einem exaltierten Spiel von Mimik und Gestik, die Kamera fängt mal nur ihr Profil, mal ihren ganzen Oberkörper und die Arme ein. Bei jeder ihrer Bewegungen flattern auch die dunklen Federn, nun deutlich eingefangen durch das helle Filmlicht, immerzu mit, so als seien sie ein Teil ihrer Körperlichkeit.

Dieser allererste Auftritt der Ballgästin, taucht den gesamten Plot von Beginn an in eine mystische und unheilvolle Stimmung und evoziert obendrein den Eindruck eines mehrdeutigen Schwellenübertritts. Ganz offensichtlich wird mit dem performativen Akt zum einen direkt die Schwelle zur literarischen Erzählung vollzogen – sobald die Protagonistin zu Sprechen beginnt, ist der Raum kein einfacher weißer Raum mehr, sondern dient als bildliche Imaginationsfläche für das Wiener Hofburg Areal und einer weiblichen Ballgästin, die auf dieses zuschreitet. Die Textpassage: „Ja es geben Zeichen, Zeiten, die Tage und Jahre an, dass erneut etwas kommt“<sup>279</sup>, gerät im Theaterfilm durch das Setting im weißen Nebel jedenfalls noch sehr viel eindeutiger als Beschwörung der Ereignisse vonseiten einer Figur, die als Seherin eingebunden in die Ereignisse, doch über allesamt Dingen zu stehen scheint. Denn zum anderen eröffnet die weiße Umgebung ohne sichtbare Begrenzungen assoziativ das Bild eines Schwellenraumes jenseits von Leben und Tod. Limbus, nennt sich diese Schwelle in der Theologie, an welchen Seelen geschickt werden bevor sie im Himmel oder der Hölle landen. Die Dualismen von Leben und Tod, Himmel und Hölle und letztlich Gut und Böse lösen sich in der Transitzone des Limbus auf und bilden dort ein und dasselbe Konzept. Etymologisch lässt sich das Wort Limbus schlicht mit Grenze oder Rand übersetzen und wie bereits geklärt wurde, ist genau dieser Grenzraum das Territorium der Protagonistin. Für das Motiv transzendenter Machthabe gilt, was bereits anhand des exzentrischen Spiels der Ballgästin in Teil eins dieser Masterarbeit aufgezeigt wurde, nämlich dass durch die Infokusssetzung der Protagonistin und die Einnahme ihrer Blickperspektive das Verhältnis zwischen Mitte und Rand der Ordnung

---

<sup>279</sup> Haider (2019), S. 16.

verschoben wird. Es kommt zur „Rezentrierung des Marginalisierten“<sup>280</sup>, sprich verlagert die Ballgästin gerade im Gegensatz zur „normalen“ Ballgesellschaft über ihre magisches Anderssein den Fokus in ihren Schwellenraum, der dadurch keinen Rand mehr bildet, sondern zum Zentrum wird. Zentral hierbei ist, dass nicht der Raum an sich bereits den Eindruck jener machtvollen Transzendenz verströmt, denn der Raum als solcher ist und bleibt nichts anderes als ein einfacher Raum. Zum Schwellenraum wird er erst durch den Auftritt der Protagonistin, die mit ihren Worten und körperlichen Gesten die Geschichte heraufbeschwört und somit erst den Raum sowie sich selbst mit der Bedeutung transzendenter Machthabe versieht. „Macht darzustellen, heißt, sie in actu zu vollziehen“<sup>281</sup> wie Hartmut Böhme schreibt. Damit meint der deutsche Kulturwissenschaftler, dass Darstellungen von Macht eines szenischen Ablaufs bedürfen, um zum (politischen) Idol oder Fetisch geraten zu können. Das Stichwort des Rituals scheint in diesem Zusammenhang sehr zentral bei Böhme auf sowie führt er als zwei weitere Kriterien noch der Charakter eines öffentlichen Vollzugs unter Teilnahme eines Publikums auf, sowie verweist er auf den Faktor eines *magischen Milieus*.<sup>282</sup>

„Idol oder Fetisch zu werden heißt, eine Verwandlung zu durchlaufen. Der zum ‚Führer‘ mutierte Mensch ist Idol nicht als Privatmann, nicht einmal als Funktionsträger, sondern als Medium einer transpersonalen Ausstrahlung. Mit hoher energetischer Evidenz verschmilzt das Idol mit der Menge der Teilnehmer eines rituellen Vollzuges – so herausragend und unberührbar das Idol sein mag.“<sup>283</sup>

Laut Böhme sind die Zuseher\*innen genauso ergriffen und anteilhaft an der Herstellung der Idolatrie beteiligt wie die das Ritual ausführende Instanz. Im Kontext der Theaterinszenierung fungiert die Protagonistin als Ritusvollführerin, denn wie bereits mehrfach angesprochen wurde, leitet sie in sieben gleichmäßig verlaufenden Kapiteln die Untergangserzählung ein, wodurch diese selbst zum eingeübten, zitathaften Ritual wird, das kulturell auch als solches wahrgenommen wird. Das Theaterpublikum verhält sich hierbei in reziproker Beziehung zur Protagonistin; als Ballgästin avanciert sie zum Untergangsidol der Ballgesellschaft, da das Publikum ihre Blickperspektive teilend auch ihre Motive und konkreten Handlungsmuster er- und anerkennt. Sämtliche unter dem Gesichtspunkt transzendenter Machthabe angeführten Narrative – jenes der Prophetie angebunden an religiöse Gesten, jenes der Krähe als Vorzeichen unheilvoller Ereignisse und letztlich auch der Auftritt als Beschwörerin im weiß-nebligen Schwellenraum, erscheinen dem Publikum vertraut, da die performativ geschaffenen Szenen auch abseits der Theaterinszenierung vielfach symbolhaft in diesem Kontext auftreten. Dabei bleibt nebensächlich, dass die Protagonistin gar keine konkrete historische Figur verkörpert, sondern eher sinnbildhaft unterschiedliche marginalisierte Konzepte in sich vereinigt und

---

<sup>280</sup> Fuß (2001), S. 60.

<sup>281</sup> Böhme, Hartmut (2006), *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg: Reinbeck Verlag, S. 256.

<sup>282</sup> vgl. ebd.

<sup>283</sup> ebd.

umgedeutet für die Subversion nutzbar macht. Tatsächlich konnte über die Literaturrecherche mit der keltischen Göttin/ Dämonin Morrigan nur eine einzige Figur gefunden werden, die der Erscheinung der Protagonistin als schwarzgefederte Unheilbringerin entspricht. Die Protagonistin aber ist mitnichten nur die Verkörperung nur einer spezifischen Person – sie ist Prophetin, Hexe, Göttin und Dämonin in einem. Erst die Verkörperung all dieser Bilder zusammengekommen, ergibt jene wirksame Rewriting-Strategie, die die Protagonistin zum subversiven Idol androzentrisk-patriarchaler Machtverhältnisse macht. „Mit dem Präfix „re“ auf ein Zurück, ein Wider sowie Wieder“<sup>284</sup> im Wort werden die zentralen Verfahrensmodi der Überarbeitungspraktik evident, die insbesondere im Kontext minoritärer und marginalisierter Gruppen einem stark subversiven Zweck dienen. Das wohl bekannteste Beispiel einer Rewriting Strategie aus dem feministischen Kontext stellt sicherlich die Figur der Lilith dar, die über das feministische Reformjudentum der 1970er Jahre zum wohl prominentesten Konternarrativ theologischer Misogynie aufstieg. Die amerikanische Theologin Judith Plaskow schreibt hierzu:

„We recognized the difficulties of ‚inventing‘ a myth, however, and so we wanted to tell a story that seemed to grow naturally out of our present history. We also felt the need for using older materials that would carry their own reverberations and significance, even if we departed freely from them. We chose therefor, to begin with the story of Lilith, demon of the night, who, according to rabbinic legend, was Adam’s first wife. Created equal to him, for some unexplained reason she found that she could not live with him, and flew away. Through her story, we could express not only our new image of ourselves, but our relation to certain of the elements of our religious traditions. Since stories are the heart of tradition, we could question and create tradition by telling a new story within the framework of an old one.“<sup>285</sup>

Dieses Beispiel zeigt, dass Rewriting-Strategien nicht einfach ins Blaue verfasste Neukonzeptionen von Mythen darstellen, sondern gerade über die rekurrierende Auseinandersetzung mit dem bestehenden Quellenmaterial produktive Aneignungs- und Umdeutungsakte vollzogen werden können. Im Grunde lässt sich auch der von Judith Butler geschaffene queer-theoretische Performativitätsdiskurs als eine solche Re-Writing Strategie begreifen. Butler suchte einerseits die bestehenden wissenschaftlichen Diskurse ab, spann etwa Ideen von Derrida und Foucault theoretisch weiter und schrieb zur gleichen Zeit entlang praktischer Beispiele wie dem im vorherigen Kapitel erwähnten lesbischen Phallus gegen Freud oder Lacan an. Und auch die unterschiedlichen Weiblichkeits-Maskeraden, die bereits in Kapitel 1.3. thematisiert wurden und deren Bandbreite man noch um sämtliche in Teil zwei dieser Masterarbeit Motiven erweitern müsste. Die lustvolle Zerstücklerin körperlicher Materie, die sich den Phallus aneignende Mänade und die Vulven-Sichtbarmacherin, ebenso wie die nun in diesem Kapitel dargelegten Verkörperungen transzendenter Machthabe des Weiblichen erfüllen allesamt die Kriterien einer Rewriting-Strategie. Interessanterweise zeigen sich alle Motive als subversiv

<sup>284</sup> Osthues, Julian (2017), Rewriting. In: Götsche, Dirk /Axel Dunker /Gabriele Dürbeck (Hrsg.), Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 216.

<sup>285</sup> Plaskow, Judith (2005), The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972 – 2003. Boston: Beacon Press, S. 30.

wirksam, gerade weil sie sich nicht von den misogynen Vorlagen abstoßen, sondern diese über die theatralen Stilmittel der Parodie und der Groteske spielerisch aneignend und umdeutend ihrer Absurdität vorführen. Zugleich stellt sich durch die Vielfalt der nutzbar gemachten Maskeraden jene Uneindeutigkeit um die genaue Identität der Protagonistin ein, durch die die Ballgästin sich nicht nur von der burschenschaftlichen Ordnung, sondern ebenfalls vom Publikum entgrenzt. Die Ballgästin erscheint uns in ihrer menschlichen Gestalt nahe, durch die Aspekte transzendenter Machthabe schreibt sich jedoch ein wesentlicher Bruch mit dem irdisch-gewöhnlichen Publikum ein, welches dadurch in einer von Anziehung wie Abstoßung geprägten Distanznähe zur Ballgästin gehalten wird.

Bis zum Schluss wird nie ganz geklärt, wer oder was genau für das Sterben in der Hofburg verantwortlich ist. Auch entzieht sich die Ballgästin am Ende der Aufgabe einer möglichen Neuordnung der Machtverhältnisse in der Hofburg, macht das Motiv der rabenschwarzen Prophetin so stringent. Nicht den vermessenen Fehler begehend, sich selbst zur neuen Macht in der Hofburg zu erklären und damit fälschlicherweise eine matriarchale oder gynozentrische Ordnung heraufzubeschwören, verlässt die Protagonistin „das Fest, diese Örtlichkeit, und winkt sich vor der Eingangstür ein Taxi heran – fährt damit weiter auf eine Jägerinnenparty“<sup>286</sup>. Anders als in der theatralen Aufführung, in welcher die Ballgästin sich im parodistischen Verweis auf die im Jahr 2021 noch voll im Gange befindliche Coronapandemie einen schwarzen Mundnasenschutz überzieht und mit laut auffallenden Schritten und eingespielter Western-Duell-Musik den Raum verlässt, kehrt die Protagonistin im Theaterfilm für die allerletzten Textpassagen nochmals zurück in den weißen Raum. Wieder ist nur sie dort anzutreffen, um die von ihr erzählte Geschichte über ein unerklärliches Massensterben auf dem Akademikerball zu Ende zu bringen. Wo aber genau liegt das Ende? Direkt in die Kamera sprechend fragt sie: „Hättest du gedacht, dass es so endet?“<sup>287</sup> um dann fortzufahren: „Sie geht zur Türe hin und dort raus. Die Treppen steigt sie hoch. Wer entvölkert diesen Ort, dieses Haus?“<sup>288</sup> Sich im Raum umsehend, stellt sie die zweite Frage mehr an sich selbst als den Zuschauer\*innen, um danach pragmatisch zu konstatieren: „Keine Seele mehr da. Keine“<sup>289</sup>. Keinerlei Hinweise auf den Verbleib der ums Leben gekommenen Ballgäst\*innen vernehmend, blickt sie sich nochmals im Raum umher. Und so gibt es scheinbar keinen Grund mehr zu verweilen innerhalb der subversiven Randzone, diesem Schwellenraum, weshalb die Ballgästin den Ort auch verlässt. Zurück bleiben nur ein paar schwarze Federn, die durch den wieder leeren Raum flattern, welcher mit dem Fallen der letzten Feder wieder nur Raum und sonst nichts als das sein wird.

---

<sup>286</sup> Haider (2019), S. 81.

<sup>287</sup> Haider (2020), S. 15.

<sup>288</sup> ebd.

<sup>289</sup> Haider (2020), S. 15.

### 3 (Queer-)Feministische Exkurse

Rund 90 Seiten umfasst diese Masterarbeit bis hierhin – eigentlich ausreichend, um die Arbeit an dieser Stelle zu schließen. Gründlich und diskursreich wurde in den vorangegangenen sechs Unterkapiteln herausgearbeitet, mit welchen theatralen (Stil-)Mitteln in der Theaterproduktion *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* am Schauspielhaus Wien verfahren wird, um heteronormative Blickregime und Machthierarchien subversiv zu unterlaufen. Und doch schließe ich die Masterarbeit an diesem Punkt noch nicht, beschäftigen mich von Beginn der Auseinandersetzung zwei Aspekte, die noch nicht thematisiert habe. Was genau bedeutet es queer-performative Theorien auf den per se künstlerischen Kontext einer Theaterinszenierung anzuwenden und warum überhaupt ist der queeren Blickperspektive Vorzug zu leisten im Gegensatz zu anderen Forschungsansätzen? Nicht nur den Forschungsgegenstand dekonstruktivistisch zu analysieren, sondern diesen Vorgang letztlich auch auf meine eigene Forschungsmethode auszuweiten, ist eine Entscheidung, die, so nimmt man den nie abgeschlossene Prozesscharakters von Butlers Performativitätsdiskurs wirklich ernst, nur konsequent und logisch erscheint. Im letzten Teil dieser Masterarbeit stelle ich daher in Form von zwei kleinen, Exkursen die Möglichkeit der reflektierten, diskursiven Erweiterung der Inszenierungsanalyse. Thema sind, nach wie vor angebunden an den inhaltlichen Kontext des Theaterstückes, zwei unterschiedliche (radikal-)feministische Beiträge zu post-patriarchalen Gesellschaftsordnungen: Erstens erfolgt ausgehend von den essayistischen Pamphleten John Stoltenbergs, der sämtliche Formen von Männlichkeit auf der sprachlichen Ebene ablehnt, eine Auseinandersetzung mit dem Performativitätsdiskurs aus einer vornehmlich sprachwissenschaftlichen Perspektive [3.1.]. Zweitens soll abschließend die sogenannte *Burschenschaft Hysteria*, als feministisch-aktionistische Kontergruppe zu den schlagenden Burschenschaften, ins Blickfeld genommen werden [3.2.].

#### 3.1 Radikales: Konzepte einer post-patriarchalen Zukunft

„Male supremacy is the honest term for what is sometimes hedgingly called patriarchy. It is the social system of rigid dichotomization by gender through which people born with penises maintain power in the culture over and against the sex caste of people who were born without penises. Male supremacy is not rooted in any natural order; rather, it has been socially constructed, socially created, especially through a socially constructed belief in what a sex is, how many there are, and who belongs to which.“<sup>290</sup>

Der amerikanische Aktivist und Philosoph John Stoltenberg verfasste diese Zeilen in seinem im Jahr 1989 erstmals erschienen, aus mehreren Essays bestehenden Buch *Refusing to be a Man*. Wie der Titel bereits verrät, reflektiert Stoltenberg darin auf seine Ablehnung gegenüber

---

<sup>290</sup> Stoltenberg, John (2000), *Refusing to be a Man. Essays on Social Justice Account*. London/New York: Routledge, S. 41.

dem sozialen System, in dem Männer eine gesellschaftliche Vorherrschaftsstellung genießen. *Male supremacy* (zu Deutsch männliche Vorherrschaft) ist der Begriff, den Stoltenberg konkret verwendet, auch weil jener des Patriarchats ihm zu vorsichtig formuliert erscheint. An eben dieser von Stoltenberg beschriebenen männlichen Vorherrschaft stört, dass in dieser, Menschen, die mit einem Penis geboren werden, eine demonstrative Macht ausüben über all jene, die ohne das dem männlichen Geschlechtskörper zugeschriebene Organ zur Welt gekommen sind. Noch etwas enger führend würde ich von einer phallokratisch organisierten männlichen Vorherrschaft sprechen, da die von Stoltenberg geschilderte Vorstellung von Männlichkeit, also des Mannseins und des einen Mann Verkörpern, eindeutig in Verbindung gebracht wird mit dem biologischen Faktor mit einem Penis geboren worden zu sein. Auch wenn Stoltenberg neutral formulierter von Menschen spricht, meint er eigentlich Körpersubjekte, die biologisch als männlich wahrgenommen werden, eben weil sie einen Penis besitzen, der ihnen Macht verleiht. Der Penis als biologische Materie scheint ihm ein zentraler Anhaltspunkt, um die Entstehung und praktische Umsetzung der Geschlechterhegemonie zu erklären. Zeitgleich aber räumt Stoltenberg ein, dass an eben dieser Geschlechterhegemonie, die sich in der konkreten Materie eines Penis realisiert, um ein kulturelles Konstrukt handelt. Eine Fiktion also, die nur vorgibt, natürlich zu sein, es aber nicht ist.

Deshalb vergleicht Stoltenberg in einem kurzen Essay aus dem Jahr 2021 auch den seiner Meinung nach en vogue geratenen Ausdruck „Healthy Masculinity“<sup>291</sup> mit jenem von „Healthy Cancer“<sup>292</sup> und eröffnet somit eine assoziative Parallele zwischen dem Begriff von Maskulinität mit einer teils tödlich verlaufenden Erkrankung. Stoltenberg führt die Einschleusung der Geschlechterdichotomie auf die Sprache selbst zurück und verspricht sich daher nur durch die Abkehr von begrifflichen Geschlechtszuschreibungen eine gleichberechtigte Zukunft. Daher entwickelte er in Anlehnung an die Metapher eines heteronormativen Highways seinen Begriff von „gender off-ramps“<sup>293</sup> für all jene, die eine Alternative zur geschlechterhegemonialen Hauptstraße suchen, um in Sicherheit sie selbst zu sein. Ausschlaggebend für Stoltenbergs Konzept ist, dass es ohne nähere Definition auskommen soll. Anstelle, wie er ganz am Ende schreibt, darüber zu debattieren, wie die Ausfahrt gestaltet sein könnte, soll das respektvolle, sich gegenseitige Erzählen von Erfahrungen in den Mittelpunkt rücken. Dadurch aber entwickelt Stoltenberg keinen frei von heteronormativen Prinzipien existierenden Raum, sondern einen der nur in Abhängigkeit zu diesem Werteraum bestehen kann. Indem Heteronormativität als Hauptstraße gewertet wird, können queere Lebensrealitäten nur abseits dessen stattfinden. Stoltenberg entledigt sich der heteronormativen Matrix daher nicht, sondern schiebt er

---

<sup>291</sup> Stoltenberg, John (2013), Why talking about 'healthy masculinity' is like talking about 'healthy cancer'. In: Feminist Current. 09. August. 2013.

<sup>292</sup> ebd.

<sup>293</sup> Stoltenberg, John (2021), We All Need a Gender off Ramp. In: Aninjustice! 12. April 2021.

sich selbst und alle anderen, die davon abweichen an die Ränder dieser Ordnung. Damit reproduziert er am Ende doch wieder und wieder jenes System, das er eigentlich kritisieren möchte. Und eine weitere, sehr entscheidende Frage stellt sich: Wie genau sieht dieses Erzählen aus, wenn doch jene Begriffe, die es überhaupt erst notwendig gemacht haben, eine Ausfahrt zu nehmen, aus der Sprache verbannt werden? Und wie ließe sich dann noch über die zum Untersuchungsgegenstand dieser Masterarbeit gemachte Theaterinszenierung sprechen, wenn die Worte, um die darin vollzogenen performativen Akte zu beschreiben, fehlen?

Denn Stoltenberg induziert, dass Begriffe wie Maskulinität nie mehr, als die Gesellschaft schädigende Konstrukte sind, da sie es sind die die Geschlechterdifferenz in die Gesellschaft einführen. Als Lösungsansatz wird daher die Eliminierung dieser Machtbegriffe aus dem Wortschatz angestrebt. Stoltenberg löscht die Signifikanten, um die damit in Verbindung stehenden Signifikate unumgänglich auszuradieren. Erinnern wir uns nochmals zurück an Kapitel 2.2., als der Terminus des Signifikanten im Zuge der Auseinandersetzung mit der symbolischen Bedeutung des Phallus bei Lacan fiel. Der strukturellen Linguistik Ferdinand de Saussures entnommen, signifiziert der Signifikant die Ausdrucksseite, also das Lautbild, eines sprachlichen Zeichens, wohingegen das Signifikat dessen Bedeutungs- oder Inhaltsseite abbildet. Innerhalb des Verhältnisses versteht Lacan den Signifikanten als etwas aktiv Vollzogenes, der einwirkt auf das, eine Markierung erleidende Signifikat.<sup>294</sup> Es sind hierbei aber nicht die Bedeutungsinhalte, die die Lautbilder bestimmen, sondern die Sprache formt den Inhalt, und das wie Lacan am Ausdruck *erleiden* impliziert, mitunter gewaltsam. Als semiotische Analyseeinheiten sind Signifikant und Signifikat auf der Ebene des Symbolischen zu verorten und deshalb nicht eins zu eins auf reale Gegenstände oder Materie anzuwenden. Genau diese klare Trennlinie zwischen dem symbolischen Vorstellungsbild und der real anzutreffenden Materie, lässt sich aber kaum aufrechterhalten, wie auch Lacans Ausführungen zum Phallus vor Augen führen, in denen teilweise verschwimmt, wann genau vom Penis als organischer Materialität und wann vom Phallus als symbolischer Verkörperung des heteronormativen Begehrens gesprochen wird. Das Verschwimmen der Grenzen ist keineswegs auf nachlässige Ausdruckweisen zurückzuführen, sondern ist dem Gegenstand wesentlich; Konzept und Ding stehen immerfort in einem Spannungsverhältnis zueinander – das eine formt und (re-)produziert das Andere. Und auch im Hinblick auf die Rollenverteilung zwischen Signifikant und Signifikat muss hinterfragt werden, ob nur der Signifikant das Signifikat herstellt, oder und nicht etwa auch andersherum. Dass Lacan dem Signifikanten eine aktive Rolle zuschreibt, nicht aber dem Signifikat, ist letztlich auch nur seiner androzentrischen Blickperspektive geschuldet. Für Lacan soll der Phallus nur im Besitz des Mannes aufscheinen, eine andere Wirklichkeit entzieht sich schlicht seiner erwünschten Vorstellung.

---

<sup>294</sup> vgl. Lacan (1986), S. 124.

Und auch für Stoltenberg scheint es, ob seiner Sprachkritik, unvorstellbar, dass sprachliche Zeichen wie „männlich“ oder „maskulin“, etc. jemals losgelöst von ihren problematischen Vorstellungsbildern auftreten können. Da die Dichotomisierung bereits in der Sprache liegt, versucht Stoltenberg sich dieser zu entledigen. Was er jedoch nicht mitbedenkt, ist, dass an die Stelle eines jeden gestrichenen Signifikanten, ebenso gut wieder neue, dieselben Bedeutungsinhalte füllende Lautbilder treten können. Anstelle von „maskulin“ oder „männlich“ könnten einfach andere Lautbilder treten, mit genau denselben oder ähnlichen Signifikatsstrukturen, gerade weil der Drang, die Welt um sich herum zu erklären, seine Umgebung und sich selbst Orientierung innerhalb dieser zu verschaffen, sich also zu verorten, als ein zutiefst menschliches Bedürfnis verstanden werden kann. Die Etablierung der Philosophie ist letztlich auch auf dieses universelle Bedürfnis menschlichen Daseins zurückzuführen und beschränkt sich letztlich nicht darauf (Geschlechter-)Differenzen einzuschreiben.

Einen entscheidenden Punkt macht Stoltenberg jedoch, weshalb seine Überlegungen diesem dritten, letzten Teil dieser Masterarbeit, vorangestellt werden: Er weiß um die Macht der Sprache und wie genau sich diese einschreibt, nicht nur in das Vorstellungsbild eines Körpers, sondern auch dessen reale Materialität. Damit unterscheiden sich Stoltenbergs Ansätze gar nicht so sehr von Butlers Performativitätsdiskurs, entstammen beide letztlich einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit der Macht der Sprache. Wie bislang noch gar nicht aufgedeckt wurde, basiert Butlers Performativitätsdiskurs auf der Sprechakttheorie von John Langshaw Austin. Wie Austin im Untertitel seines Werkes angibt, geht es ihm um „How to do things with Words“, also der Frage danach wie sprachliche Äußerungen als Handlungen verstanden werden können bzw. diese vollziehen. Hierfür schuf Austin eigens den Terminus der „performativen Äußerung“<sup>295</sup>. Butler übernahm genau diesen Gedankengang von Austin und übertrug ihn auf ihren eigenen Untersuchungsgegenstand subversiver Körperpraktiken. Anders als bei Stoltenberg verweigert Butler sich allerdings der unveränderbar zugeteilten Position am Rande der Gesellschaft und sucht explizit nach Wegen, um die Ordnung von der Mitte her zu subvertieren. Anstelle sich von der heteronormativen Zwangsordnung, wie sie es nennt, abzuwenden, macht sie diese nutzbar, um die entsprechenden Ausschlussgrenzen zugunsten der Ausgestoßenen aufzubrechen und zu verschieben. Doch stammt nur der Aspekt der Theorie den Köpfen von Literat\*innen und Wissenschaftler\*innen, dieser vorangeht jedoch eine gelebte Praxis, die sich im Begriff *Queer* niederschlägt. Die genaue etymologische Herkunft ist nicht geklärt, denkbar wäre aber eine Entlehnung aus dem Indogermanischen *terkw*, was ursprünglich mit (*sich*) *drehen* übersetzt werden kann, aber auch davon abgeleitete Bedeutungsinhalte wie *eigenartig*, *seltsam* oder *schief* sind denkbar. Als Beschreibung für, von der heteronormativen Werteskala, abweichende Sexualität oder Geschlechtsidentität wird der Begriff seit dem

---

<sup>295</sup>Austin Langshaw, John (2002), Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Oxford: University Press, S. 29.

20. Jahrhundert verwendet und entwickelte sich im Zuge der *Neuen Sozialen Bewegungen* in den 1960er Jahren zur namensgebenden Protestbewegung der Schwulen- und Lesbenbewegung. Ein oftmals vergessener Aspekt der historiographischen Entwicklung ist, dass intersektionale Perspektiven, also mehrdimensionale Diskriminierungserfahrungen dabei eine nicht unwesentliche Rolle spielten.

Die *Stonewall Inn* Aufstände aus dem Jahr 1969 sind ein sehr frühes Beispiel für aktivistische Widerstandspraktiken von Personen, die nicht nur vonseiten der heteronormativen Gesellschaft diskriminiert wurden, sondern auch von einer vornehmlich weißen Lesben- und Schwulenbewegung, die auch trans\*feindliche Strukturen aufwies. Dass die Geschichte(-n) von BIPOC und Trans\*-Personen mit der Zeit an den Rand des feministischen Diskurses geschoben wurden, deutet daraufhin, dass die queere Bewegung auch nicht von Ausschlussmechanismen befreit ist. Das Phänomen des Ausschlusses von intersektionalen Themen lässt sich auch in der Uraufführung von *Am Ball* beobachten. Zwar sehen wir uns im Stück mit einer, die heteronormativen Normen brechenden Ballgästin konfrontiert, doch kennzeichnet ihr anormales Spiel sie dennoch nicht als Körpersubjekt, das gänzlich aus der von ihr kritisierten Ordnung fällt. Zum einen ist die Ballgästin *weiß*, zum anderen ist sie cis-geschlechtlich – beides Aspekte, die ihr den Zugang zur rechtskonservativen Ballveranstaltung erst ermöglichen, sie dadurch aber selbst als Teil der kritisierten Elite ausweisen. Wie sieht es aber mit denjenigen aus, die in jeglicher Hinsicht aus der Ordnung fallen? Warum kommen sie so oft nicht zu Wort? Paul B. Preciado spricht dahingehend von den Dynamiken des Verkennens und Vergessens politischer Widerstandspraktiken.

„Wie für fast alle Praktiken der politischen Opposition und des Widerstands von Minderheiten gilt auch für den Feminismus, dass er an einer chronischen Verkennung seiner eigenen Genealogie leidet. Er ignoriert seine Sprachen, vergisst seine Quellen, bringt seine Stimmen zum Verstummen, lässt seine Texte verloren gehen und hat den Schlüssel zu seinen eigenen Archiven verlegt.“<sup>296</sup>

belegt seine Kritik direkt am historiographischen Werdegang des Begriffes Feminismus selbst, welcher auf den französischen Mediziner Ferdinand-Valère Faneau de la Cour zurückgeht. In seiner Doktorarbeit *Du féminisme et de l'infantilisme Chez les tuberculeux* aus dem Jahr 1871 hatte dieser nämlich an Tuberkulose erkrankte Männer, „bei denen als Sekundärsymptom eine ‚Verweiblichung‘ des männlichen Körpers auftrat“<sup>297</sup> mit dem Wort Feminismus erklärt. Ein Krankheitsbild also erneut, das in Verbindung gebracht wird mit der binären Geschlechterordnung. Es scheint, als seien von der Norm abweichende Körperzustände, darunter fallen eben auch Erkrankungen, immer dann zur Stelle, wenn es darum geht Geschlecht stigmatisierend erklärbar zu machen oder eben auch umgekehrt. Stoltenberg und Faneau de la Cour leiten

---

<sup>296</sup> Preciado, Paul B. (2020), *Ein Apartment auf dem Uranus. Chroniken des Übergangs*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 97.

<sup>297</sup> ebd., S. 98.

ihre Vergleiche beide mit Blick auf den vergeschlechtlichten Körper ab. Der Unterschied aber liegt darin, dass Stoltenberg ein Krankheitsbild als Allegorie nutzt, um seine grundlegende Ablehnung gegenüber Geschlechterkategorien zu äußern. Faneau de la Cour wiederum nutzt den Vergleich zum weiblichen Geschlecht, um ein am männlichen Körper festgestelltes Krankheitsbild näher zu definieren. Während Stoltenbergs Begriff aber in gewohnter radikal-feministischer Manier provokant erscheint, lässt Faneau de la Cours Beispiel noch auf eine andere Art aufhorchen; er irritiert. Denn so wie der Begriff ursprünglich in Verwendung war, nämlich als ein die Geschlechterdifferenz einschreibendes Lautbild, das dem Bedeutungsinhalt nach Frauen nur als krankhafte Erscheinung kannte, ist das Lautbild so heute nicht mehr in Verwendung. Ganz im Gegenteil steht das Wort paradehaft für einen performativen Akt der Subversion. Indem Frauenrechtlerinnen\* gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen sich selbst als Feministinnen zu definieren, haben sie sich das Wort zu eigen gemacht. Die zuvor diffamierende Bedeutung unterlaufen, avancierte die umgedeutete Eigenbezeichnung zum Kampfbegriff gegen patriarchale Strukturen, aus dem heraus sich eine historisch immer weiter gewachsene, soziale Bewegung entwickelte. Die Begriffsherkunft mitbedacht, rücken inhaltlich plötzlich wieder die Ursprünge und historischen Transformationsprozesse innerhalb der Bewegung in den Fokus. Diese mitgedacht, erscheint auch sekundär, ob Butlers Performativitätsdiskurs oder aber Stoltenbergs Thesen produktiver sind – beide mögen zwar aus unterschiedlichen Blickperspektiven gegen die Geschlechterdifferenz einschreibenden Machtdiskurse vorgehen, entscheidend aber ist, dass beide gleichermaßen erkannt haben, dass sich die Geschlechterdifferenz sich nicht nur auf Zuschreibungen von Weiblichkeit und Männlichkeit begrenzen, sondern sämtliche Bereiche der Gesellschaft berühren. Das erklärt auch, warum feministische Widerstandspraktiken in sämtlichen Aktionsfeldern der Gesellschaft zu finden sind. Neben klassischen Protestformen wie Demonstrationen oder politisch geführten Debatten und Diskursen, stellen performative Akte auch theatrale Bezüge her. Zwar sind Performativität und Theatralität keineswegs gleichzusetzen, wohl aber gibt es Schnittmengen zwischen ihnen, wie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte ausführt. Vier Punkte macht sie ausfindig, die allesamt gegeben sein müssen, damit eine Handlung theatral ist:

- „1. den der Performance, die als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme vor körperlich anwesenden Zuschauern gefaßt wird und das ambivalente Zusammenspiel aller beteiligten Faktoren beinhaltet;
2. den der *Inszenierung*, der als spezifischer Modus der Zeichenverwendung in der Produktion zu beschreiben ist;
3. den der *Korporalität*, der sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt;
4. den der *Wahrnehmung*, der sich auf den Zuschauer, seine Beobachtungsfunktion und -perspektive bezieht.“<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Fischer-Lichte, Erika (1998), Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika/Friedmann Kreuder/Isabel Pflug (Hrsg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 88.

Gleich das erste Schlagwort lässt innehalten, lässt der Begriff der Performance unmittelbar eine Verbindung zum Konzept der Performativität erkennen. Die ersten beiden Silben der Lautbilder gleichen sich und doch bedeuten sie nicht dasselbe. Performativität ist ein Konzept, dass sich laut Fischer-Lichte auch durch den Aspekt der Performance ausdrücken lässt, ebenso wie im Übrigen auch die anderen drei genannten Punkte. Der Unterschied aber ist, dass die vier genannten theatralen Aspekte eben nicht immerzu allesamt gegeben sein müssen, damit eine Handlung performativ ist.<sup>299</sup> Damit kann Performativität als ein sehr viel offeneres Konzept als Theatralität begriffen werden. Zu einer ähnlichen Feststellung kommt auch Judith Butler, wobei sie nicht zwischen Performativität und Theatralität unterscheiden, sondern zwischen Performance und Theater. In der Abhandlung *Wenn die Geste zum Ereignis wird* greift Butler beide als unterschiedliche künstlerische Handlungsräume auf. An einer Stelle im Text heißt es, dass „Performances Handlungen bzw. Praktiken darstellen, die gerade keiner Bühne, keines ‚Proszeniums‘ bedürfen“<sup>300</sup> und umgekehrt lässt sich daraus ableiten, dass Theater genau dieser Handlungsspielräume bedarf. Daraus lässt sich ableiten, dass das künstlerische Format erweiterte Aktionsmöglichkeiten für die performativen Akte anbietet, Aktionsfelder sozusagen, die in theatralen Räume nur bedingt gegeben sind. Dass theatrale Räume per se subversive Praktiken von vornherein offenlegen, stimmt natürlich ebenso wenig, wie die Vorstellung, dass Performances im öffentlichen Raum stets vollends eine subversive Wirkung entfalten. Wohl aber macht es Sinn einen Blick auf eben diese, dem klassischen theatralen Raum abgewandte feministische Performanceakte zu werfen. Eine umfassende Analyse dieser Behauptung kann hier nicht durchgeführt werden, allerdings leuchtet die These durchaus ein, wenn man mitbedenkt, dass die Faktoren der Unerwartetheit und Uneindeutigkeit, sich im Zuge von Blickregimen befreiten öffentlichen Raum zwar durchaus schwerer, wenn aber, als äußerst produktiv für die Erzeugung jenes entscheidenden Moments der Irritation erweisen, der die Störung der zu unterlaufenden Ordnung vollzieht. Ein konkretes Beispiel, an dem sich die subversiver Wirkweise performativer Akte im öffentlichen Raum exemplarisch darlegt, bilden die Performanceakte der *Burschenschaft Hysteria*, die in einem allerletzten Schritt dieser Masterarbeit ins analytische Blickfeld gerät.

### 3.2 Emanzipatorisches: Die *Burschenschaft Hysteria*

Wien, am 25. September 2016. Eine Gruppe von Frauen – gekleidet in schwarze Anzüge, darunter weiße Hemden und dunkle Krawatten. Die Hände in weiße Handschuhe gehüllt, an den Füßen rote Socken, die wiederum in schwarzen Schuhen stecken und farblich abgestimmt

---

<sup>299</sup> vgl. ebd.

<sup>300</sup> Butler, Judith (2019), *Wenn die Geste zum Ereignis wird*. Aus dem amerikanischen Englisch von Anna Wieder und Sergej Seitz. Wien: Verlag Turia + Kant, S. 14.

sind mit den roten Deckeln auf den Köpfen. Die Augenpaare Großteils hinter schwarzen Sonnenbrillen verborgen, marschieren sie\* in zwei-zweier Reihen über die Prater-Hauptallee. Auf übergroßen Fahnen ist das Motiv einer das Maul weit aufgerissenen Hyäne zu sehen, gerahmt vom Titel der Gruppe: *Burschenschaft Hysteria*. Eine Burschenschaft also marschiert hier im Gleichschritt die Allee entlang, dabei immerzu die korporationseigene Hymne anstimmend. Was aber ist der Zweck des bündischen Aufmarsches? Wie aus einem Facebook Posting hervorgeht, wurde hier feierlich das Patriarchat zu Grabe getragen:

„Es geht eine Welle der Trauer und Anteilnahme durch das Land, die Österreich in dieser Form und in dieser Intensität bisher nicht gekannt hat.  
Nach langem, schweren Leiden ist es an der Zeit, die entseelte Hülle des verblichenen Patriarchats feierlich zu Grabe zu tragen.  
Innig und ehrfürchtig hielten ihm seine geliebten Anhänger und Gefährten bis zu den letzten Atemzügen die Treue. Vor der überflüssigen Neuwahl des mit einem Frauenanteil von 60% bereits gewählten Bundespräsidenten nehmen wir feierlich Abschied vom Patriarchat und fordern die endgültige Einschränkung des Männerwahlrechts auf Bezirksebene.  
Die Burschenschaft Hysteria führte am 25. September (ehem. Tag des Herren) den Trauerzug entlang der Prater Hauptallee an und lud alle Angehörigen und Mitfühlenden ein, sich dem Kondukt anzuschließen.  
Aus Gründen der Pietät und zu ihrem Schutz durften Männer nur verschleiert und in Begleitung einer Frau teilnehmen.“<sup>301</sup>

Der Beitrag wurde eigens von der Burschenschaft veröffentlicht. Das Zugrabe Tragen des Patriarchats wird darin mit der bevorstehenden Wahlwiederholung für das Amt zum österreichischen Bundespräsidenten verwoben. Zur Erinnerung: Das Ergebnis der ersten Stichwahl vom 22. Mai 2016, die mit 50,35 Prozent sehr knapp zugunsten des Grünen Politikers Alexander Van der Bellen ausgegangen war, wurde vom damaligen FPÖ-Klubobmann Heinz Christian Strache zugunsten seines Parteikollegen, dem Wahlverlierer Norbert Hofer, angefochten. Als Begründung wurden Verstöße gegen das Wahlgesetz bei der Handhabung der Briefwahl sowie eine zu frühe Veröffentlichung der ersten Wahlergebnisse angeführt. Die nach erfolgter Überprüfung der Vorwürfe anberaumte Wahlwiederholung für den 02. Oktober – die im Übrigen aufgrund fehlerhafter Kleberleistungen der Briefwahlkuverts nochmals verschoben werden musste – ist also der Anlass für den burschenschaftlichen Auftritt der einheitlich gekleideten, in Reih und Glied aufmarschierenden Truppe. Nicht nur bewerten sie die Neuwahl als überflüssig, da bereits beim ersten Wahldurchgang mithilfe eines 60-prozentigen Frauenanteils erfolgreich ein Bundespräsident gewählt wurde. Auch fordern sie die Einschränkung des Männerwahlrechtes auf Bezirksebene und informieren darüber, dass die Teilnahme von Männern am Trauerzug nur in Verschleierung sowie in Begleitung einer Frau gestattet war.

Falls bis zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht klar ist, wie genau Bild und Sprache hier eine bündige Botschaft erzählen, so sei gesagt: Gar nicht und daher doch vollkommen. Der

---

<sup>301</sup> Facebook-Seite der Burschenschaft Hysteria (2016), Trauerzug. 26.09.2016.

Trauermarsch sowie das im Anschluss veröffentlichte Posting stellen eine der mittlerweile zahlreichen Aktionen der feministisch ausgerichteten *Burschenschaft Hysteria* dar. Durch spielerisch-subversive Verfremdungsstrategien desavouiert die Gruppe seit 2016 in regelmäßigen Abständen real-politische Ereignisse und systemische Zustände, wie eben die Bundespräsidentenwahl-Farce im Jahr 2016. Damit ist die *Burschenschaft Hysteria* nicht alleine, in den letzten Jahren haben sich zahlreiche Splittergruppen gebildet, die allesamt das *Goldene Patriarchat* fordern. Konkret bedienen sich die feministischen Konter-Burschenschaften allesamt unterschiedlicher Verfremdungstaktiken, um das gesellschaftspolitische Phänomen männerbündisch organisierten Burschenschaften subversiv zu unterlaufen. Wenn man die angewendeten Verfremdungsstrategien analytisch genau einordnen möchte, so wird man mit Blick ins Handbuch der Kommunikationsguerilla, einem im Jahr 1998 erstmals erschienen Grundlagenwerk für subversive Aktionspraktiken, unter dem Stichwortpunkt *Entwendung und Umdeutung* fündig. Laut Handbuch handelt es sich hierbei, um die Entwendung von Bildern, Gegenständen und Inhalten aus ihrem ursprünglichen, gewohnten Kontext, um diese in einen veränderten Zusammenhang gestellt, zumeist kritisch umzudeuten.<sup>302</sup>

„Durch Entwendung von Bildern, Begriffen und Texten aus der hegemonialen Ästhetik oder aus den Diskursen der Macht kann deren zumeist verschleierte ideologische Funktion augenfälliger vorgeführt und dekonstruiert werden, als es durch analytischen Klartext möglich wäre. Dabei sind Entwendungen ein wirksames Mittel, um die soziale Konstruktion von Kategorien wie beispielsweise Geschlecht in ihrer Willkürlichkeit sichtbar werden zu lassen.“<sup>303</sup>

Erinnern wir uns zurück an das allererste Kapitel dieser Masterarbeit, so wird evident, dass das hier beschriebene Mittel der Entwendung nichts anderes ist, als was auch unter dem künstlerischen Format der Parodie verstanden wird. Die *Burschenschaft Hysteria* praktiziert daher vom Format her dieselbe performative Praktik, wie sie auch in der Uraufführung von *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* zum Tragen kommt. Diese Verbindungslinie sind keineswegs ein Zufall, gehören Lydia Haider und Co-Autorin Esther Straganz selbst der *Burschenschaft Hysteria* an und entwickelten die Idee für *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* nach dem Besuch des Wiener Akademikerballs. Die Ballgästin in der Theaterinszenierung ließe ist daher auch als Alter-Ego *Hysteria* Akteur\*innen lesen. Die autofiktionalen Schnittpunkte zwischen literarischer Erzählung und real erlebter Ballnacht interessieren allerdings weniger, als die Tatsache, dass auf beiden Ebenen des performativen Spiels – jenem der *Burschenschaft Hysteria* ebenso wie jenem von Schauspielerin Clara Liepsch als Ballgästin in *Am Ball* – die alleinige und bloße Entwendung von Codes aus dem burschenschaftlichen Milieu noch nicht die gewünschte Dekonstruktion erzeugt. Um zu gelingen, braucht es immer auch den Schritt der Umdeutung, denn erst durch das Zusammenwirken beider Elemente

<sup>302</sup> vgl. autonome a.f.r.i.k.a gruppe/ Luther Blissett/ Sonja Brünzels (1997), Handbuch der Kommunikationsguerilla. Hamburg: Libertäre Assoziation/ Verlag der Buchläden Schwarze Risse, S. 87.

<sup>303</sup> ebd., S. 87f.

werden Bilder/ Inhalte/ Gegenstände ins Feld der performativen Aneignung geführt, durch die dann ein produktiver Konter-Aktionismus erzeugt wird. Was aber genau macht den Konter-Aktionismus der *Burschenschaft Hysteria* aus? Ähnlich wie eine erfolgreiche Parodie auf formaler Ebene der Verschränkung von Entwendung und Umdeutung bedarf, so bedarf sie auf inhaltlicher Ebene dem Zusammenspiel unterschiedlicher Motive bzw. Narrative, um ein auf mehreren Ebenen schlüssige Konter-Strategie zu ergeben. Im Falle der *Burschenschaft Hysteria* lassen sich zwei zentrale Aneignungsstrategien ausmachen: Die Übernahme burschenschaftlicher Codizes einerseits, sowie die Aneignung misogynen Narrative andererseits. Um die Wirkweise dieses Zusammenspiels zu veranschaulichen, erweist sich ein Blick auf die Namensgebung der *Burschenschaft Hysteria* als aufschlussreich.

Nicht etwa als Damenverbindung oder Mädelschaft klassifiziert sich die Gruppe, sondern als Burschenschaft. Und dieser Burschenschaft, gehören aber nur Frauen\* an. Ein Umstand, der über die zweite Titelkomponente, die Beistellung des Begriffes der Hysterie unmissverständlich kommuniziert wird. Etymologisch leitet sich das Wort nämlich vom Altgriechischen *hystéra*, was Uterus beziehungsweise Gebärmutter bedeutet, ab. Schon in der Antike immerzu auf den biologisch-weiblichen Geschlechterkörper angewendet, wurde der Terminus bis in die Mitte des letzten Jahrhunderts hinein für „typisch“ weibliche Krankheitsbilder aus dem Bereich dissoziativer (Persönlichkeits-)Störungen verwendet.<sup>304</sup> Somit weist das Wort *Hysteria* ganz offensichtlich auf die Geschlechtszugehörigkeit der Verbindungsmitglieder, die geradezu einer Selbststigmatisierung gleichkommt, wäre nicht die zeitgleiche Klassifizierung als *Burschenschaft* gegeben, die die Truppe sogleich als mit einer mit Selbstironie operierende konter-patriarchale Gruppe markiert. Die Wirksamkeit der Strategien ergibt sich allerdings nicht allein durch die Eigenbezeichnung als *Burschenschaft Hysteria*, die im Übrigen auch im Zentralen Vereinsregister als solche eingetragen ist. Viel entscheidender sind die aus der Titelgebung gezogenen performativen Akte. Hierzu zählt, dass die Frauen\* der *Burschenschaft Hysteria* sich selbst als *Burschen* klassifizieren und sich untereinander auch als solche sowie in ihren typischen Couleurnamen (z. B. Sprenghilde, etc.) ansprechen. Hinzu kommt die Dichtung einer burschenschaftlichen Hymne, deren erste Strophe lautet:

„Schwört bei der Hysteria Ehre,  
Schwört, ihr Burschen, allzumal:  
Blutbefleckt ist unsere Schere,  
Unsere Scheiden sind aus Stahl  
Was wir schwuren, sei gehalten  
Treulich bis zur letzten Ruh';  
Hört's, ihr Jungen, hört's, ihr Alten,

---

<sup>304</sup> Sigmund Freuds und Josef Breuers *Studien über Hysterie* erschienen erstmals im Jahr 1895. Noch weiter zurückliegende, aber viel zitierte Thesen über die Hysterie finden sich zudem in antiken Texten zur „wandernden Gebärmutter“ wie dem sogenannten *Corpus Hippocraticum* oder bei Platon.

Rekurrierend auf Kapitel 2.1, in dem auf die von Klaus Theweleit ausformulierte Theorie über die Vorstellung eines stählernen Panzerkörpers innerhalb des deutsch-nationalistischen Freikorps-Denken eingegangen wurde, ließe sich der Wortlaut *Scheiden aus Stahl* als parodistische Ummünzung dessen im konter-patriarchalen Kontext lesen. Am deutlichsten macht dies die allerletzte Zeile der Hymne, in der von „Ehre, Freiheit, Vatermord“<sup>306</sup> die Rede ist, zweifelsfrei eine Umdichtung des Leitspruchs der 1815 in Jena gegründeten Urburschenschaft „Ehre, Freiheit, Vaterland“. Die persiflierende Umdeutung der burschenschaftlichen Ideologien verbleibt dabei nicht auf der sprachlichen Ebene, sondern gleitet über in performative Körperakte. In der zu Eingang beschriebenen Szene des Trauermarsches auf der Prater Hauptallee wird beispielsweise das chorische Singen der Hymne mit dem sich Kleiden in burschenschaftliche Couleur-Gewänder. Zur Imitation der burschenschaftlichen Couleur gehören auch bei der *Hysteria* also Cerevise, Flaus, sowie das Band vor der Brust, allesamt in den der Verbindung üblichen Farben – in diesem Fall rot und schwarz. Gebrochen wird die traditionelle Kleidungsästhetik nur durch die schwarzen Sonnenbrillen, die eine Vielzahl der Burschen tragen. Und noch ein weiteres Accessoire ist anders, beziehungsweise fehlt dieses: Der Trauermarsch erfolgt ohne Säbel und das, obwohl die Mitglieder der *Burschenschaft Hysteria* gleich ihren männlichen Vorbildern, offiziell das Ritual der Mensur praktizieren. Da der Paukconvent, die akribisch genau festgelegten Ablauf- und Verhaltensregeln schlagender Burschenschaften, vorsieht, dass das Ritual nur von Männern vollzogen wird, bringt sich die *Burschenschaft Hysteria* in eine Vergleichsposition zu männerbündischen Strukturen, da das Ritual in Mädelschaften definitiv nicht praktiziert wird. Während die *Hysteria* das Ritual der Mensur parodiert und es dadurch einer aneignenden Umdeutung unterzieht, verfolgt eine andere feministische Burschenschaft eine andere subversive Strategie. In einem Interview mit der IG Kultur im September 2019 führte die *Burschenschaft Furia* zu Innsbruck das Ritual der Mensur auf Menstruationsneid zurück.<sup>307</sup> Damit werden die beim Duellieren intendiert verpassten blutigen Schmissee als zwanghafte Ersatzhandlung für den unerfüllten Wunsch nach einer Menstruation bewertet, womit patriarchal-psychoanalytische Thesen ebenso satirisch unterlaufen werden wie die Vorstellung eines zu maximaler Körperkontrolle getrimmten Burschenkörper.

Neben der parodistischen Auseinandersetzung mit der Mensur, sei es als imitative Aneignung oder aber in Form ironischer Ablehnung, werden noch weitere burschenschaftliche Traditionen aufgegriffen. Darunter beispielsweise der *Bierconvent*, als ein umfangreiches Regelwerk an

---

<sup>305</sup> YouTube der Burschenschaft Hysteria (2018), Burschenschaft Hysteria Hymne.

<sup>306</sup> ebd.

<sup>307</sup> ig Kultur (2019), Burschenschaft Furia: „Mensuren der Burschenschaftler zeigen Menstruationsneid“ Interview vom 04. September 2019.

rituellen Geboten für den gemeinschaftlichen Alkoholkonsum. Im Frühjahr 2017 übernahm die *Burschenschaft Hysteria* das ehemalige Fritz-Stüber-Heim, bis dahin Treffpunkt rechtsextremer Gruppen (allen voran die sogenannte Arbeitsgemeinschaft für demokratische Politik, kurz AFP). Erneut über Facebook inszenierte die *Burschenschaft Hysteria* daraufhin mittels Fotografien den vermeintlichen Rauswurf der rechtsextremen Vormieter und gab Einblick in die darauffolgende Einweihungsfeier. Hierzu eingeladen war auch die Journalistin Marie Schmidt der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit*, die vom feierlichen Alkoholkonsum berichtet, aber auch von zahlreichen, zeremoniellen Reden, dem Singen der Hymne im Chor sowie davon, dass sie im Beisammensein mit den Burschen ein Schild in Frakturschrift tragen musste, dass sie als „Systempresse“<sup>308</sup> auswies. Nie fallen die Mitglieder der *Burschenschaft Hysteria* aus ihren burschenschaftlichen Rollen und erzeugen so jenen Prozess der fortlaufenden Zitation, in welchem die Imitation zur Re-Materialisierung des vorherrschenden Normensystems schlagender Burschenschaften gerät. An die Stelle der tradierten Männerbünde setzen die Mitglieder der *Burschenschaft Hysteria* sich überzeugendermaßen selbst. Die Parodie burschenschaftlicher Codizes ist derart konsequent, dass sie nicht einmal am Wiener Akademikerball als Persiflage erkannt wurden. So gelang es der *Hysteria* im Jahr 2017 unbemerkt eine der burschenschaftlichen Fahnen gegen die ihrige auszutauschen. In Frakturschrift steht dort auf schwarz-rotem Hintergrund HYSTERIA BALL zu lesen und darüber wieder die Hyäne als „von Anfang an visuelles Erkennungszeichen der Geheimverbindung“<sup>309</sup>, wie die *Burschenschaft Hysteria* selbst auf ihrer Website verlautbart. Das Symbol der Hyäne, dass noch auf weiteren Bannern am Ballabend zu sehen war, hätte auch doch stutzig machen können. Als Mittel der herabwürdigenden Vertierlichung von Frauen besitzt der Vergleich mit der Hyäne eine lange Tradition, wie die Philosophin Silvia Federici in ihrem bereits zitierten Werk *Caliban und die Hexe* aufzeigt. Um ihr Kapitel über die Hexenjagd in Europa einzuleiten, zitiert sie unter anderem den britischen Naturforscher und Philosophen Walter Charleton:

„Ihr seid die wahren Hyänen, die uns mit der Zartheit ihrer Haut verlocken, und hat die Torheit uns einmal in eure Nähe gebracht, dann stürzt ihr euch auf uns. Ihr seid die Verräter der Weisheit, der Hemmschuh der Industrie, [...] die Fessel der Tugend, und treibt uns alle ins Laster, in die Gottlosigkeit und in den Ruin. Ihr seid das Paradies des Narren, die Plage des weisen Mannes und der Große Fehler der Natur.“<sup>310</sup>

Im vorliegenden Zitat vergleicht Charleton Frauen, als Sünde bringende Hexen, die den Mann in den Ruin und die Gottlosigkeit stürzen. Frauen werden als verführerisch-verlockende Gefahr klassifiziert. Dass der Naturforscher für seinen Vergleich das Tier der Hyäne wählt, kommt nicht von ungefähr, handelt es sich bei der Hyäne um ein in matriarchalen Rudelstrukturen lebendes Tier. Ein Lebewesen also, dass sich der biologisch-männlichen Vorherrschaft

<sup>308</sup> Die Zeit (2017), Burschenschaft Hysteria. Im goldenen Matriarchat. 30. März 2017.

<sup>309</sup> Burschenschaft Hysteria Website (2023), Historie.

<sup>310</sup> Charleton, Walter (1659), Ephesian Matron. Übersetzt und zitiert nach Federici (2012), S. 201.

widersetzt. Und damit ist Charleton auch nicht allein. Die beiden deutschen Medienwissenschaftler Harun Maye und Markus Krajewski widmeten der Hyäne, gelesen als politisches Tier, einen ganzen Sammelband und verweisen auf das Tier:

„als ein Zwitterwesen, dessen Mannweiblichkeit nicht nur eine klare zoologische und moralische Zuordnung unterläuft, sondern auch paradigmatisch für den unsteten und hinterlistigen Charakter dieses Landraubtiers entsteht. Homosexualität, Unreinheit und die Zerrüttung des Gemeinwesens sind nur einige Gemeinplätze, die immer wieder mit der Hyäne in Verbindung gebracht worden sind. Schon aus diesem Grund ist die Hyäne ein politisches Tier, das Naturkundler, Wissenschaftler und Schriftsteller in seiner negativen Differenz zu den anderen Tieren fasziniert hat.“<sup>311</sup>

Als Projektionsfläche des Asozialen fungiert die Hyäne, einfach nur da das Tier sich in seinem Sozialverhalten nicht in patriarchalen Strukturen lebt. Die sozio-geschlechtliche Uneindeutigkeit, die von der Hyäne ausgeht, macht es daher im Kontext queeren Aktionismus allerdings zu idealen Kompliz\*innen der Subversion. Dass das Hissen der Hyänen-Fahne keinerlei Irritation in der Ballnacht verursacht hat, nutzte die *Burschenschaft Hysteria* im Anschluss für ihre Zwecke. Wieder über Facebook folgte im Anschluss eine Botschaft:

„Schockiert von derart unburschenschaftlichem Benehmen haben wir uns nach reiflicher Beratung dazu entschlossen, diesen abgespaltenen Phritten eine Lektion zu erteilen. Die starke Hand der Hysteria setzt genau dort an, wo die Erziehung versagt hat: an ihren widerspenstigen Pobacken! Jemand muss endlich für Zucht und Ordnung in der Hofburg sorgen. Deshalb erklärt die Burschenschaft Hysteria den Akademikerball mit sofortiger Wirkung zum alljährlichen „Hysteria Ball zur Erziehung und Schutz des Mannes“ (oder „Männerschutzball“) und setzt es sich zum Ziel, den dort anwesenden Männern beizubringen, was es bedeutet, ein echter Burschschafter zu sein. Denn ihnen sei gesagt: Lehrjahre sind keine Herrenjahre! Auf zum goldenen Matriarchat! Heil Hysteria!“<sup>312</sup>

Die Burschen der Burschenschaft *Hysteria* suchen die mediale Aufmerksamkeit. Interviews werden allerdings nur ungern gegeben, auch unterläuft die *Hysteria* die von Journalist\*innen geäußerte Klassifizierung ein Satireprojekt zu sein. Nachdem die Wiener Tageszeitung *Der Falter* dies tat, wurde es von der *Hysteria* daraufhin als „Schmierblatt“<sup>313</sup> bezeichnet. Die *Burschenschaft Hysteria* als satirisches Kunstprojekt abzutun, wäre aber ohnehin zu kurz gedacht. Ja, die Gruppe bedient sich ganz gezielt subversiver Strategien, die dem Handlungsfeld der Satire zuzuordnen sind. Es wäre falsch auf der einen Seite eine bis in weite Teile der Politik vordringende Männerbund-Elite zu verorten, die von einer feministischen Künstler\*innen-gruppe auf der anderen Seite parodistisch vorgeführt wird. Die Burschenschaft *Hysteria* ist nicht rein Satire, liegt dem Handeln ein gesellschaftspolitisch motivierter Aktionismus zugrunde. Ebenso wie die schlagenden Burschenschaften als wirksamer Teil des politischen Systems und seiner Elite(-n) wahrgenommen werden, müssen die Mitglieder der *Burschenschaft Hysteria* als demokratiepolitische Akteur\*innen verstanden werden. Ihre Angriffe auf die, in patriarchalen Strukturen verharrende Gesellschaft sind schlussendlich nichts anderes als

<sup>311</sup> Krajewski, Markus/ Harun Maye (2010), Lesarten eines politischen Tiers. Zürich: diaphanes, S. 09f.

<sup>312</sup> Burschenschaft Hysteria Facebook (2017), Hysteria rettet "Akademikerball" 03. Februar 2017.

<sup>313</sup> nachtkritik (2017), Im Zeichen der Hyäne. 30. März 2017.

aktionistische Kommunikationsguerilla-Taktiken, um gesellschaftliche Aushandlungsprozesse auszulösen. Im Interview mit *Deutschlandfunk Nova* plädiert die bereits erwähnten *Die Zeit*-Journalistin Marie Schmidt die Praktiken der *Burschenschaft Hysteria* ähnlich dem was Joseph Beuys „soziale Plastik“ nannte, als Kunst zu verstehen.<sup>314</sup>

Letztlich sind die von der *Burschenschaft Hysteria* formulierten Forderungen wie eine 80-prozentige Frauen- und Transgenderquote in öffentlichen Ämtern nichts anderes als zugespitzte Reaktionen auf real vorfindbare, auf Geschlecht beruhende soziale Ungerechtigkeiten dar. Um diese Ungleichheiten sichtbar zu machen, verlässt die *Burschenschaft Hysteria* das teils eindeutig als solches wahrnehmbare Handlungsfeld der Kunst und bettet sich ein in die Uneindeutigkeit des öffentlichen Raumes, innerhalb dessen sich vielfache performative Möglichkeiten auftun. Aus einem eindeutig theatralen Kontext enthoben unterscheiden sich die performativen Aktionen der *Burschenschaft Hysteria* von den Abläufen in der Theaterinszenierung insofern, dass Maskeraden wie das *Mädl* im blauen Dirndl oder die Ballgästin im roten Festkleid innerhalb ihres klar abgesteckten (Kontext-)Raumes zwar parodistisch und satirisch sind, jedoch aber keine Irritationsmomente auslösen. Dies rührt daher, dass der Rahmen der performativen Akte auf einer vorab getroffenen Verabredung zwischen Spieler\*in und dem Publikum sich zu einer festgelegten Zeit, an einem bestimmten Ort zu einem zumindest ungefähr bekanntgegebenen Rahmeninhalt zu treffen. Die *Burschenschaft Hysteria* hingegen tritt unerwartet und ohne vorab bekanntgegebene Kontextinformationen in Erscheinung. Die Puzzlestücke, die die Performances zur politischen Aktionskunst machen, ähneln im Grunde aber denjenigen, die auch in der Uraufführung von *Am Ball* zum Zuge kommen. Und so schließt sich am Ende dieser Masterarbeit wieder der Kreis. Letztlich rekurriert das Regiekonzept der Theaterinszenierung auf re-aktionistischen Geschlechterinszenierungen, wie sie die *Burschenschaft Hysteria* praktiziert. Neben der Persiflage explizit rechtskonservativer Burschenschaften werden auch parodistische Züge zu größeren kulturgeschichtlichen Narrativen wie Tiervergleiche, Mann-Frau-Verhältnisse oder wissenschaftliche Theorien, wie die Psychoanalyse hergestellt. Danach zu fragen, welches der beiden performativen Projekte, die Theaterinszenierung am Schauspielhaus Wien oder aber die aktionistischen Performances der *Burschenschaft Hysteria*, am Ende gelungener erscheint, erübrigt sich, da durch die maßgebliche Teilhabe von Autorin Lydia Haider und Co-Autorin Esther Straganz in beide künstlerischen Formate, eine dualistische Gegenüberstellung keinerlei Haltbarkeit besitzt.

---

<sup>314</sup> vgl. Deutschlandfunk Nova (2017), Wiens weibliche Burschenschaft. Männer, schleichts euch! 17. August 2017.

## 4 Schluss

Wie eine Arbeit schließen, deren Thema ihrem theoretischen Grundsatz nach, doch nie vollends abgeschlossen werden kann? Mithilfe des Rüstzeugs von Judith Butlers Performativitätsdiskurs, welcher immerzu im Lichte eines fortlaufenden, nie vollendeten Prozesses verstanden werden muss, wurde hier auf knapp über 100 Seiten die Theaterinszenierung *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* am Schauspielhaus Wien in der Spielzeit 2020/2021 zum Untersuchungsgegenstand gemacht. Butlers Performativitätsdiskurs eignete sich deshalb so gut für die Analyse, da damit sämtliche sprachliche wie körperliche zum Einsatz kommenden (Stil-)Mittel der Theaterinszenierung untersucht werden konnten, um die im Mittelpunkt der Handlung stehende weibliche Protagonistin sowie die von ihr stetig in den Blick genommenen, aber im theatralen Raum physisch abwesenden, anderen Figuren performativ herzustellen. Die Anderen, das sind in diesem Fall die Ballgäst\*innen des alljährlich von der FPÖ veranstalteten Wiener Akademikerballs, an dem hauptsächlich schlagende Burschenschaften teilnehmen, und die in der direkten Gegenüberstellung zur, von Clara Liepsch verkörperten Protagonistin in ideologischer, wie materieller Hinsicht gänzlich unterschiedene Geschlechterkörper darstellen.

Der Begriff von Geschlecht wurde im Zuge der Inszenierungsanalyse vorrangig im Hinblick auf seinen Ordnungscharakter, der Individuen gesellschaftlich in weiblich oder männlich unterteilt, thematisiert. Im erweiterten Kontext flossen als Bedeutungsinhalte des Wortes allerdings auch nationalistische, rassifizierende Exklusionsmechanismen mit ein. In jedem Fall aber wurde der Begriff von Geschlecht in dieser Masterarbeit nie alleinig über seine soziale Dimension begriffen, sondern wurde davon ausgegangen, dass bereits die biologische Zuschreibung davon, die dem englischen Wort sex entspricht, ein konstruierendes Ideal darstellt, welches erst unterwerfende Kategorien erzeugt. In der feministischen Geschlechterinszenierung positionieren Regisseurin Evy Schubert und ihr Team, der prosaischen Vorlage von Autorin Lydia Haider entsprechend, die weibliche Ballgästin als Dekonstrukteurin der als schädlich angesehenen Akteur\*innen auf der Ballveranstaltung. Entlang einer sich in vielfache Strategien entfaltenden Gesellschaftssatire führt die Uraufführung die abgründigen Zustände auf dem Wiener Akademikerball vor Augen. Zum Beispiel wurde anhand der zugespitzt und ironisch dargelegten Textpassagen immer wieder auf die 200 Jahre alten Traditionen der Burschenschaften verwiesen, die bis heute praktiziert, die Verbände als aus der Zeit gefallene, unmoderne Männerbünde demaskieren. So fällt zum Beispiel das Ritual der Mensur, das wie kein anderes androzentrische Disziplinarlogiken sowie ein hohes Maß an Gewaltbereitschaft verströmt, dem beißenden Spott der Ballgästin zum Opfer. Die ironischen Witze dienen dabei nicht alleinig der Desavouierung männerbündischer Strukturen, sondern gleichen der Aufdeckung größerer dahinter liegender gesellschaftspolitischer Zusammenhänge. Denn mit rund 40-prozentiger

Einbindung in den Parlamentsclub der FPÖ erweisen sich die schlagenden Burschenschaften als nach wie vor machtpolitische Einflussnahme bringende Elitenverbände, wie gerade die Figur einer weiblichen Ballgästin über ihre eigene Entgegengesetztheit davon so beispielhaft vorführt. Was die Theaterinszenierung hierbei so spannend macht, ist, dass die dramaturgische Entfaltung der männerbündischen Abgründe entlang einer splatterhaft angelegten Untergangserzählung erfolgt.

Sieben Räume betritt die Ballgästin auf dem Akademikerball – sieben Räume, in denen ein unerklärliches Sterben und Töten Einzug hält. Rauschhaftes sich gegenseitig in Stücke reißen mit Äxten und Feuerlöschern wird beschrieben, ebenso wie das rätselhafte Ausbluten, Verbrennen oder säureartige Auflösen ganzer Körpersubstanzen. Im Fokus all der sieben Kapitel steht immerzu die Zerstörung von Leib und Leben der burschenschaftlichen Ballgästinnen. Das Splatternarrativ fungiert als zentraler, sich in allen Szenenabläufen immer wiederholender Handlungsstrang, der Michail Bachtins karnevalesker Lachkultur nachempfunden, den offenen, zerteilten Körper in den Mittelpunkt der Betrachtung stellt.<sup>315</sup> Veranschaulicht am Fleisch, wie es im Bühnenbild bildlich repräsentiert wird, oder aber festgemacht am Ausrinnen von Körperflüssigkeiten wie Blut, das ebenfalls mehrmals und in unterschiedlichen Kontexten der Theaterinszenierung sprachlich in Erscheinung tritt, zählt das Splattermotiv das wohl radikalste stilistische Groteskemotiv in der Inszenierung dar, eben weil es so unumgänglich mit dem Tod konfrontiert, und bleibt doch nicht das einzige im Stück.

Bereits im ersten Teil dieser Masterarbeit konnte herausgearbeitet werden, dass der Humor, mit dem operiert wird, einer grotesken Komik entspricht, bei der das Lachen, einem „Verstoß gegen die Normen des Komischfindens“<sup>316</sup> gleichkommend, geradezu im Halse stecken bleibt. Als glatter moralischer Grenzüberschritt erscheinen die scharfzüngigen Bemerkungen zur nationalistischen Vergangenheit der Burschenschaften, die mitunter, wie am Beispiel der Gasverschwendung im Rauchkeller gezeigt wurde, auch direkte Bezüge zur Verstrickung in die Shoah herstellen. Die groteske Komik findet sich allerdings nicht nur auf der Ebene von beißendem Witz, sondern zeigt sich insbesondere in Verbindung zur exaltierten, exzentrischen Spielweise von SchauspielerIn Clara Liepsch, die ich als *anormales Spiel* definiert habe. Hierunter zählen Gebärden wie das mehrfach zu beobachtende Zunge-Rausstrecken oder aber die zahlreichen spontanen, ruckartigen Arm- und Beinbewegungen der Ballgästin. Entlang des *anormalen Spiels* hat sich gezeigt, dass das Motiv der Groteske insbesondere dann zum Einsatz kommt, wenn die Burschenschafter als abnorme Verfehlung innerhalb der Gesellschaft dargestellt werden sollen. Die Schlussfolgerung, dass das Groteske an der Ballgästin,

---

<sup>315</sup> vgl. Bachtin (1990), S. 17.

<sup>316</sup> Fuß (2001), S. 102.

immerzu auf das Groteske der burschenschaftlichen Ballgesellschaft verweist, erwies sich als substanzielle Erkenntnis für die darauffolgende weitere Analyse.

Als zentrale Strategie eben jener performativen Subversion, durch die die burschenschaftliche Elite an den Rand ihrer eigenen Ordnung geschoben und die Ballgästin dafür zur neuen Mitte erklärt wird, stellt das Stil-Mittel der Parodie dar. Die zugespitzte und übertriebene Nachahmung vorherrschender Geschlechterkonzepte erfolgt hierbei stets zum Zwecke deren De-konstruktion und Umdeutung. Als eine immer wiederkehrende Subversionsstrategie tritt zudem das Motiv der Groteske auf, das noch viel weiter gedacht neben der Vorführung des burschenschaftlichen Zwangskorsett zudem auch eine Vielzahl sehr viel universell wahrnehmbarer androzentrisch-patriarchaler Narrative szenisch unterläuft. Das groteske Penis-Modell, das sinnbildlich für phallokratische Normideale steht und das sich die Ballgästin im Laufe des Stückes prothesenhaft angeeignet, stellt ein solches Beispiel dar. Ein weiteres und diesem zugleich entgegengesetztes Bild bildet die Vulva-Formation samt Sprechakt, die entgegen der gängigen patriarchalen Annahme sichtbar macht, was eigentlich gar nicht existieren sollte und daher vielfach tabuisiert und verschleiert wurde. Das Motiv des emanzipatorischen Sprechaktes, findet sich allerdings nicht nur am Beispiel der Vulva, sondern auch ganz grundlegend entlang des mehrmals auftauchenden erzählerischen Bausteines transzendenter Machthabe. Assoziativ werden hierbei in überspitzter Bewahrheitung unterschiedliche negativ behaftete Vorstellungen von Weiblichkeit, wie Bezüge zur grotesken Tierverwandlung oder der Hexerei, performativ nutzbar gemacht, um die Ballgästin letztlich nicht nur von den Burschenschaftlern zu entgrenzen, sondern ebenso vom Publikum, das in einem ständigen Anziehungs-Abstoßungs-Verhältnis zur Protagonistin gehalten wird.

Allesamt genannten performativen Strategien zielen, wie glaube ich recht deutlich wurde, auf die Subversion der herrschenden Ordnung innerhalb der Hofburg ab. Zeitgleich wurde allerdings auch dargelegt, dass das Regiekonzept, um dies zu bewerkstelligen, immer wieder selbst auf heteronormative Erzählmodi zurückgreift und diese in gewisser Weise dadurch auch reproduziert. Die von mir in dieser Masterarbeit geäußerte Kritik an Leerstellen bezüglich queerer Lebensrealitäten, die in der Prosavorlage von Lydia Haider sehr wohl tendenziell gegeben waren, signifizierte jenen Schlüsselmoment in der Beobachtung der Theateraufführung, der im Grunde erst das Forschungsinteresse weckte. Zeitgleich aber führte die tiefgreifende diskursive Auseinandersetzung mit queeren Theorien auf Grundlage wissenschaftlich fundierter Beiträge, letztlich auch das Ausfindigmachen vielfacher mit den binären Logiken brechenden Zugängen im Stück. Um nochmals auf das Splatternarrativ zurückzukommen: In einem Punkt erweist sich die literarisch-theatrale Erzählung von *Am Ball* als äußerst klug, und zwar im Hinblick auf die Entscheidung der Ballgästin am Ende die Hofburg zu verlassen. Es ist eine Sache bestehende Missstände anzuprangern und die Machtordnung, die diese verursacht hat,

zu Fall zu bringen. Eine andere Sache aber ist es aus den geschaffenen Brüchen eine neue Ordnung entstehen zu lassen, die am Ende nicht Gefahr läuft doch wieder „alte“ Muster zu bedienen. Daher zeigt sich, dass die Subversion nur produktiv sein kann, solange sie sich im fortwährenden Vollzug befindet. Und deshalb verbleibt die Ballgästin auch nicht in der Hofburg, sondern zieht weiter zur nächsten Veranstaltung, einer Jägerinnenparty, um auch dort ihr Spiel um die Macht weiterzutreiben.

Ähnlich wie die Ballgästin über die Ballveranstaltung hinausblickt, so wurde auch diese Masterarbeit erweitert um zwei reflexive Exkurse, die den Blick auf außer-theatrale Subversionsstrategien lenkten. Mit John Stoltenbergs Überlegungen zu einer sprachkonzeptuellen Abkehr von der Geschlechterhegemonie sowie dem performativen Aktionismus der *Burschenschaft Hysteria* wurde der Performativitätsdiskurs erweiternd im Hinblick auf seine Wirksamkeit in aktivistischen Kontexten und dem öffentlichen Raum befragt. Und es zeigt sich auch nach Fertigstellung dieser Exkurse, dass noch lange nicht alles gesagt wurde zu diesem Thema, und gewiss auch fanden nicht alle meine Überlegungen und Querverweise Platz auf den bereits beschriebenen Seiten. Gerade mit Blick auf die Seitenzahlen, erschließt sich mir aber doch, dass ein Ende, gefunden werden sollte. Also ende ich an dieser Stelle und ziehe, sämtliche gewonnen Erkenntnisse mitnehmend, wie die Ballgästin in *Am Ball*, weiter zur nächsten (Forschungs-)Mission.

## 5 Literatur- und Quellenverzeichnis

### 5.1 Primärquellen

#### Primärliteratur:

Haider, Lydia (2019). Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit. Wien: rd edition Verlag.

Haider, Lydia (2020), Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit. Strichfassung Schauspielhaus Wien.

#### Digitale Quellen:

Schubert, Evy (2020), Ballaballa Slogan\*. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5VR3kwpGPtU&t=9s> (letzter Zugriff: 12.10.2021).

Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Die Gedanken sind frei“. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. Online unter: [https://www.youtube.com/watch?v=-KaQWcuwt\\_8&t=100s](https://www.youtube.com/watch?v=-KaQWcuwt_8&t=100s) (letzter Zugriff: 10.10.2021).

Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Dresscode für den rechten Sitz!“. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rTuAl6cQ6hY&t=17s> (letzter Zugriff: 05.03.2022).

Schubert, Evy (2020), Ballaballa „Korpurierter Luft wider Schwachsinnigkeit“. Veröffentlicht über YouTube Kanal des Schauspielhaus Wien. 13. November 2020. Online unter: [https://www.youtube.com/watch?v=Nb6FZ9TaptE&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=Nb6FZ9TaptE&feature=emb_title) (letzter Zugriff: 05.03.2022).

Schubert, Evy (2020). Am Ball. Der Film. Premiere am 15. Dezember 2020. Österreich: Schauspielhaus Wien, 1 h 22 min.

### 5.2 Sekundärquellen

#### Sekundärliteratur:

Agamben, Giorgio (2003), Das Offene. Der Mensch und das Tier. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 31.

Assmann, Aleida (2008) Vier Grundtypen von Zeugenschaft. In: Stiftung „Erinnerung, Verantwortung, Zukunft“ (Hrsg.), Zeugen und Zeugnisse. EVZ Publikation. Berlin: Stiftung „Erinnerung, Verantwortung, Zukunft“.

Austin Langshaw, John (2002), Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny. Oxford: University Press.

autonome a.f.r.i.k.a gruppe/ Luther Blissett/ Sonja Brünzels (1997), Handbuch der Kommunikations-guerilla. Hamburg: Libertäre Assoziation/ Verlag der Buchläden Schwarze Risse

- Bachtin, Michail (1990), *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Bachtin, Michail (1995), *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benthien, Claudia (2003), *Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung*. In: Benthien, Claudia/Inge Stephan (Hrsg.), *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln: Böhlau Verlag, S. 36-59.
- Benthien, Claudia (2001), *Zwiespältige Zungen. Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum*. In: Benthien, Claudia/Christoph Wulf (Hrsg.) *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 104-132.
- Bischoff, Doerte (2001), *Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung*. In: Benthien Claudia/Christoph Wulf (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, S. 293-315.
- Bonaparte, Marie (1924), *Appignanesi Considérations sur les causes anatomiques de la frigidity chez la femme*. zit. und übersetzt nach: Lisa/John Forrester (2000), *Die Frauen Sigmund Freuds*. München: Econ Taschenbuch Verlag.
- Blüher, Hans (1921), *Die Erotik in der männlichen Gesellschaft. Eine Theorie der menschlichen Staatsbildung nach Wesen und Wert*. Jena: Eugen Diedrichs Verlag.
- Böhme, Hartmut (2006), *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg: Reinbeck Verlag.
- Braun, Christina (2005), *Blut*. In: Auffarth, Christoph/ Jutta Bernard/ Hubert Mohr (Hrsg.), *Metzler Lexikon Religion. Band 1: Abendmahl – Guru*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 169-172.
- Burschenschaft Olympia (1926), *Satzungen der Burschenschaft „Olympia“ in Wien*. Wien: Verlag der Burschenschaft Olympia.
- Butler, Judith (2015), *Die Macht der Geschlechternomen und die Grenzen des Menschlichen*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith (1999), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (2021), *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. 11. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith (2019), *Wenn die Geste zum Ereignis wird. Aus dem amerikanischen Englisch von Anna Wieder und Sergej Seitz*. Wien: Verlag Turia & Kant.
- Connell, Raewyn (2015), *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 4. Auflage. Wiesbaden: Springer VS.
- Daniélou, Alain (1998), *Der Phallus. Metapher des Lebens, Quelle des Glücks. Symbole und Riten in Geschichte und Kunst*. München: Eugen Diedrichs Verlag.

- De Beauvoir, Simone (2012), Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Erstes Buch. Fakten und Mythen. In: Bergmann, Franziska/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hrsg.), Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag, S. 49-66.
- De Lauretis, Teresa (2002), Die Technologie des Geschlechts. In: Scheich, Elvira (Hrsg.), Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Kirchlinteln: Hoho-Verlag, S. 57-93.
- Derrida, Jacques (2010), Das Tier, das ich also bin. Wien: Passagen Verlag.
- Eipeldauer, Heike (2010), Vanitas – Allegorien von Leben und Tod. In: Brugger, Ingrid/Heike Eipeldauer (Hrsg.), Augenschmaus. Vom Essen im Stilleben. Prestel Verlag: München.
- Euripides (2009), Die Bacchen. In einer Bearbeitung von Roland Schimmelpfennig. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Federici, Silvia (2012), Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation. übersetzt von Max Henninger, herausgegeben von Martin Birkner. 9. Auflage. Wien/Berlin: mandelbaum kritik & utopie.
- Fischer-Lichte, Erika (1998), Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika/Friedmann Kreuder/Isabel Pflug (Hrsg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Foucault, Michel (2014), In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesung vom 17. März 1976. In: Folkers, Andreas/ Thomas Lemke (2014), Biopolitik. Ein Reader. Berlin: Suhrkamp Verlag, S. 88-114.
- Frei, Franka (2020), Periode ist politisch. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Freud, Sigmund (1963), Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Freud, Sigmund (1997), Einige Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. In: Mitscherlich, Alexander/Angela Richards/James Strachey (Hrsg.), Sigmund Freud. Studienausgabe Band V. Sexualleben. 7. Auflage. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 261.
- Freud, Sigmund (1905), Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Wien/Leipzig: Deuticke Verlag, S. 62f.
- Frevert, Ute (2003) Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert. In: Benthien, Claudia/Inge Stephan (Hrsg.), Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag, S. 277-295.
- Fuß, Peter (2001), Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Gamper, Verena (2010), Fleisch – Grenzen der Darstellbarkeit vom Essbarem. In: Brugger, Ingrid/Heike Eipeldauer (Hrsg.), Augenschmaus. Vom Essen im Stilleben. Prestel Verlag: München, S. 212-214.
- Halberstam, Jack (2012) Female Masculinity. In: Bergmann, Franziska/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hrsg.), Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag, S. 175-194.

- Krajewski, Markus/ Harun Maye (2010), Lesarten eines politischen Tiers. Zürich: diaphanes.
- Kuschke, Ralph (2012), Blick und Ökonomie. In: ders. et al. (Hrsg.) Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm. Berlin: Bertz + Fischer Verlag, S. 133-136.
- Lacan, Jacques (1986), Die Bedeutung des Phallus. In: Haas, Norbert/Hans-Joachim Metzger (Hrsg.) Jacques Lacan. Schriften II. Berlin: Quadriga Verlag. S. 128.
- Lacan, Jacques (1997), Qu'est-ce qu'une femme? in: Ders.: Das Seminar. Buch III. Weinheim/Berlin.
- Leutensch, Martin (1997), Unchristliche Prophetinnen und ihre Wirkungsgeschichte. In: Faber, Richard/ Susanne Lanwerd (1997) Kybele – Prophetin – Hexe. Religiöse Frauenbilder und Weiblichkeitskonzeptionen. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 55-76.
- Lurie, Susan (1980), Pornography and the Dread of Women: The Mal Sexual Dilemma. In: Lederer, Laura (Hrsg.) Take Back The Night: Women on Pornography. Edited by Laura Lederer. New York: William Morrow and Company, S. 159-173.
- Lurker, Manfred (1983), Adler und Schlange. Tiersymbolik im Glauben und Weltbild der Völker. Tübingen: Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins.
- Mulvey, Laura (2012), Visuelle Lust und narratives Kino. In: Bergmann, Franziska/Franziska Schößler/Bettina Schreck (Hrsg.), Gender Studies. Bielefeld: transcript Verlag, S. 295-309.
- Munk, Martina (2011), Ungeheuerliche Massen. Tierbilder für das Phänomen des Massenhaften in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Band 73 der Reihe Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.
- Nitschmann, Till (2015) Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Osthues, Julian (2017), Rewriting. In: Götsche, Dirk /Axel Dunker /Gabriele Dürbeck (Hrsg.), Handbuch Postkolonialismus und Literatur. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 216-219.
- Plaskow, Judith (2005), The Coming of Lilith. Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972 – 2003. Boston: Beacon Press.
- Preciado, Paul B. (2020), Ein Apartment auf dem Uranus. Chroniken des Übergangs. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Preciado, Paul B. (2003), Kontrasexuelles Manifest. Berlin: b\_books.
- Rommelspacher, Birgit (2011), Frauen und Männer im Rechtsextremismus – Motive, Konzepte, und Rollenverständnisse. In: Birsl, Ursula (Hrsg.), Rechtsextremismus und Gender. Opladen: Barbara Budrich, S. 43-69.
- Rosenkranz, Barbara (2008), MenschInnen. Gender Mainstreaming. Auf dem Weg zum geschlechtslosen Menschen.
- Rost, Katharina (2017), Cross-Dressing und Queerness auf der Bühne. In: Kreuder, Friedemann et. al. (Hrsg.), Re/produktionsmaschine Kunst. Kategorisierungen des Körpers in den Darstellenden Künsten. Bielefeld: transcript Verlag, S. 193-204.
- Sanyal, Mithu (2020), Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts. 5. Auflage. Berlin: Klaus Wagenbach.

- Schmidt, Gudrun (2002), Rabe und Krähe in der Antike. Studien zur archäologischen und literarischen Überlieferung. Wiesbaden: Ludwig Reichert Verlag, S. 153.
- Schwarzkopf, Jutta (2000), Außer der Reihe. Reden und gehört werden. Modi und Orte weiblicher Rede in historischer Perspektive. In: Feministische Studien, Vol. 18(1), Stuttgart: Lucius & Lucius, S. 86-96.
- Sedgwick, Eve (1985), Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire. Columbia University Press: New York.
- Stoltenberg, John (2000), Refusing to be a Man. Essays on Social Justice Account. London/New York: Routledge,
- Strömquist, Liv (2017), Der Ursprung der Welt. Berlin: avant Verlag.
- Theweleit, Klaus (1995), Männerphantasien. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. 1. Band. München: DT Taschenbuch Verlag.
- Theweleit, Klaus (1978) Männerphantasien. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. 2. Band. Frankfurt am Main: Verlag Roter Stern.
- Tucholsky, Kurt (2015) Was darf die Satire? In: Wernig, Heiko/Volker Surmann (Hrsg.), Ist das jetzt Satire oder Was?! Berlin: Satyr Verlag, S. 17-19.
- Wallnöfer, Elsbeth (2011), Geraubte Tradition. Wie die Nazis unsere Kultur verfälschten. Augsburg: Sankt Ulrich Verlag.
- Widdig, Bernd (1992), Männerbünde und Massen. Zur Krise der Männerbünde und Massen. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Williams, Linda (2002), When the woman looks. In: Jancovich, Mark (Hrsg.), Horror, the film reader. London/New York: Routledge, S. 61-66.
- Winst, Silke (2016), Der Rabe. Krieger – Bote – Totenvogel. In: Klinger, Judith/Andreas Kraß (Hrsg.), Tiere. Begleiter des Menschen in der Literatur des Mittelalters. Köln: Böhlau Verlag, S. 185-200.
- Žižek, Slavoj (1996), Die Metastasen des Genießens. Sechs erotisch-politische Versuche. Wien: Passagen Verlag. S. 226.
- Zymner, Rüdiger (2017) Satire. In: Wirth, Uwe (Hrsg.) Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.P. Metzler Verlag, S. 21-25.

### Online-Zeitungsberichte:

Der Standard (2012), Ein schmissiges Fest in der Hofburg. 28. Januar 2012. Online unter: <https://www.derstandard.at/story/1326503994946/inside-wkr-ball-ein-schmissiges-fest-in-der-hofburg> (letzter Zugriff: 20.02.2021).

Der Standard (2012), Strache auf WKR-Ball: „Wir sind die neuen Juden“. 29. Januar 2012. Online unter: <https://www.derstandard.at/consent/tcf/story/1326504047903/standard-be-richt-strache-auf-wkr-ball-wir-sind-die-neuen-juden> (letzter Zugriff: 20.02.2021).

Der Standard (2012), WKR-Ball-Nachfolger auch 2013 in der Hofburg. 09. März 2012. Online unter: <https://www.derstandard.at/story/1331206905748/wiener-akademikerball-wkr-ball-nachfolger-auch-2013-in-der-hofburg> (letzter Zugriff: 20.02.2021).

Deutschlandfunk Nova (2017), Wiens weibliche Burschenschaft. Männer, schleichts euch!. 17. August 2017. Online unter: <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/hysteria-wiens-weibliche-burschenschaft> (letzter Zugriff: 20.06.2023).

Die Presse (2008), Niederösterreich-Wahl: „Mein Beruf ist Hausfrau“ 22. Februar 2008. Online unter: <https://www.diepresse.com/365011/niederosterreich-wahl-bdquomein-beruf-ist-hausfrauldquo> (letzter Zugriff 23.10.2021).

Die Zeit (2017), Burschenschaft Hysteria. Im goldenen Matriarchat. 30. März 2017. Online unter: [https://www.zeit.de/2017/14/burschenschaft-hysteria-wien-matriarchat-stefanie-sarg-nagel?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F](https://www.zeit.de/2017/14/burschenschaft-hysteria-wien-matriarchat-stefanie-sarg-nagel?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F) (letzter Zugriff: 20.06.2023).

Falter (2018), „Wir schaffen die siebte Million“ 23. Januar 2018. Online unter: „Wir schaffen die siebte Million“ - FALTER 4/2018 - FALTER.at (letzter Zugriff: 20.02.2021).

ig Kultur (2019), Burschenschaft Furia: „Mensuren der Burschenschaftler zeigen Menstruationsneid“ Interview vom 04.09.2019. Online unter: Burschenschaft Furia: „Mensuren der Bur-schenschaftler zeigen Menstruationsneid“ | IG Kultur (letzter Zugriff: 20.05.2023).

Kurier (2018), Wenn die Burschen Walzer tanzen. 27.01.2018. Online unter: <https://kurier.at/chronik/wien/akademikerball-wenn-die-burschen-walzer-tanzen/308.523.516> (letzter Zugriff: 20.10.2021).

nachtkritik (2017), Im Zeichen der Hyäne. 30. März 2017. Online unter: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13795:die-burschenschaft-hysteria-wie-ein-feministisches-buendnis-mit-aktionen-zwischen-kunst-und-aktivismus-gedankengut-und-rituale-reaktionaerer-parteien-und-maennerbuende-bloss-stellt&catid=53&Itemid=83](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13795:die-burschenschaft-hysteria-wie-ein-feministisches-buendnis-mit-aktionen-zwischen-kunst-und-aktivismus-gedankengut-und-rituale-reaktionaerer-parteien-und-maennerbuende-bloss-stellt&catid=53&Itemid=83) (letzter Zugriff: 20.06.2023).

Stoltenberg, John (2021), We All Need a Gender off Ramp. In: Aninjustice! 12. April 2021. Online unter: We All Need a Gender Off-Ramp. And we shouldn't bicker over whose is... | by John Stoltenberg | An Injustice! (aninjusticemag.com) (letzter Zugriff 05.07.2023).

Stoltenberg, John (2013), Why talking about 'healthy masculinity' is like talking about 'healthy cancer'. In: Feminist Current. 09. August. 2013. Online unter: Why talking about 'healthy masculinity' is like talking about 'healthy cancer' (feministcurrent.com) (letzter Zugriff: 13.06.2023).

Tiroler Tageszeitung (2019), Burschschafter-Anteil im FPÖ-Klub ist hoch wie nie zuvor. 02.11.2019. Online unter: <https://www.tt.com/artikel/16222362/burschschafter-anteil-im-fpoe-klub-ist-hoch-wie-nie-zuvor> (letzter Zugriff: 04.04.2021).

Wiener Akademikerball (2021), Über den Ball. Online unter: <https://www.wiener-akademiker-ball.at/ueberdenball.php> (letzter Zugriff: 13.03.2021).

#### Sonstige Online-Quellen:

always Website (2022), ALWAYS Ultra Long. Online unter: <https://www.always.de/de-de/damenhygieneprodukte/damenbinden/always-ultra/always-ultra-long-damenbinden/> (letzter Zugriff: 05.03.2022).

Bibel Online (2021), Luther 1912. 1. Buch Mose. 2. Kapitel. Online unter: [https://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/1\\_mose/2/#18](https://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/2/#18) (letzter Zugriff: 20.06.2023).

Bundeszentrale für politische Bildung (2016), ... nicht bloß harmlose Pfadfinder: Völkische Jugendbünde. 07. Juli 2016. Online unter: <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/229984/-nicht-bloss-harmlose-pfadfinder-voelkische-jugendbuende#footnode7-7> (letzter Zugriff: 20.06.2023).

Bundeszentrale für politische Bildung (2023), Bundeszentrale für politische Bildung (2021), Vor 80 Jahren: Ermordung von Hans und Sophie Scholl. 21. März 2023. Online unter: <https://www.bpb.de/kurz-knapp/hintergrund-aktuell/518394/vor-80-jahren-ermordung-von-hans-und-sophie-scholl/> (letzter Zugriff: 25.02.2023).

Burschenschaft Hysteria Facebook (2016), Trauerzug. 26. September 2016. Online unter: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=308925609481868&set=a.223580038016426.1073741828.148988272142270> (letzter Zugriff: 20.06.2023).

Burschenschaft Hysteria Facebook (2017), Hysteria rettet "Akademikerball" 03. Februar 2017. Online unter: <https://www.facebook.com/BurschenschaftHysteria/photos/pb.100064468135209.-2207520000./381553335552428/?type=3> (letzter Zugriff: 05.02.2023).

Burschenschaft Hysteria Website (2023), Historie. Online unter: <https://burschenschaftshysteria.at/#> (letzter Zugriff: 25.02.2023).

Burschenschaft Hysteria You-Tube (2018), Burschenschaft Hysteria Hymne. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=spBIXjVgTCQ> (letzter Zugriff: 20.06.2023).

BR Klassik (2016), „Die Gedanken sind frei“ Hymne des Widerstands. 06.01.2016. Online unter: <https://www.br-klassik.de/programm/sendungen-a-z/mittagsmusik/mittagsmusik-extra-volkslieder-198.html> (letzter Zugriff: 05.03.2021).

Duden Online (2021), Geschlechtsverkehr. Online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschlechtsverkehr> (letzter Zugriff: 20.01.2021).

Duden Online (2021), Koitus. Online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Koitus> (letzter Zugriff: 05.03.2021).

Duden (2020), Phallokrate. Online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Phallokrate> (letzter Zugriff: 20.01.2021).

Duden online (2020), Satire. Online unter: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Satire> (letzter Zugriff: 20.01.2021).

Historisches Lexikon Bayerns (2021), Bündische Jugend. Online unter: [https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/B%C3%BCndische\\_Jugend](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/B%C3%BCndische_Jugend) (letzter Zugriff: 14.02.2022).

o.b. Youtube (2022), „Für mehr Diskretion“. Werbevideo. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=tr0T4vriDf0> (letzter Zugriff: 20.06.2022).

Reddit (2022), Witches vs. Patriarchy. Women must serve men. Online unter: [https://www.reddit.com/r/WitchesVsPatriarchy/comments/q13std/women\\_must\\_serve\\_men/](https://www.reddit.com/r/WitchesVsPatriarchy/comments/q13std/women_must_serve_men/) (letzter Zugriff 05.03.2022).

Stuhlpfarrer/Gregor, Robert Wiesner (2019), Männer, Macht, Messuren. Die verborgene Macht der akademischen Männerbünde. Veröffentlicht am 10. Juli 2019. Österreich: ORF, 55 min. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5kyrsB-HoHo> (letzter Zugriff: 20.03.2021).

Universität Innsbruck (2023), Die Bibel in der Einheitsübersetzung. Der erste Brief an die Korinther, Kapitel 14. 1 K 14,32-14,35. Online unter: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/1kor14.html#:~:text=Jagt%20der%20Liebe%20nach!,alles%20nach%20der%20prophetischen%20Rede!&text=Denn%20wer%20in%20Zungen%20redet,Geist%20redet%20er%20geheimnisvolle%20Dinge.> (letzter Zugriff: 25.06.2023).

Universität Wien Website (2021), Korporationswesen im 19. und 20. Jahrhundert. Online unter: <https://geschichte.univie.ac.at/de/artikel/studentisches-korporationswesen-im-19-und-20-jahrhundert> (letzter Zugriff: 20.06.2021).

Wien Geschichte Wiki (2021), Freiheitliche Partei Österreichs. Online unter: [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Freiheitliche\\_Partei\\_%C3%96sterreichs](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Freiheitliche_Partei_%C3%96sterreichs) (letzter Zugriff: 05.05.2021).

## 6 Abbildungsverzeichnis

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Abb. 1: Screenshot aus <i>Ballaballa</i> „Die Gedanken sind frei“ © Evy Schubert .....           | 11 |
| Abb. 2: Meme <i>Women must serve men</i> © Unknown .....                                         | 53 |
| Abb. 3: Clara Liepsch mit Steak in der Walzertanzszene © Matthias Heschl/ Schauspielhaus Wien .. | 56 |
| Abb. 4: Ballgästin mit Phallus auf dem Arm. © Matthias Heschl/ Schauspielhaus Wien .....         | 71 |
| Abb. 5: Ballgästin in Vulva-Formation. © Matthias Heschl/ Schauspielhaus Wien .....              | 78 |

## 7 Abstract

### Deutsch

Die Uraufführung von Lydia Haiders prosaischer Erzählung *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit* in der Regie von Evy Schubert am Schauspielhaus Wien führt inmitten hinein in die rechtskonservative Politelite Österreichs. Schauplatz der Handlung ist der alljährlich von der FPÖ organisierte Wiener Akademikerball. Doch was als rauschende Ballnacht beginnt, avanciert in der multimedialen Theaterinszenierung aus der Spielzeit 2020/21 zum splatterhaften Horrortrip für das völkische Ballvolk, das aus unerklärlichen Gründen ausblutet, wie in Säure aufgelöst wird, verbrennt oder sich im Rauch gegenseitig selbst zerfetzt. Diese Masterarbeit setzt sich mit dem subversiv-gesellschaftskritischen Potential der Geschlechterinszenierung auseinander und untersucht mithilfe von Judith Butlers Performativitätsdiskurs auf den performativen (Stil-)Mitteln der Theaterinszenierung, die den burschenschaftlichen Machtzirkel sowie die weibliche Ballgästin, als im Machtdiskurs stehende, einander entgegengesetzte Geschlechterkörper in Szene setzen, um daraus eine theatral-wirksame Gesellschaftskritik zu entwerfen. Die der Masterarbeit vorangestellte These lautet, dass die am Akademikerball teilnehmenden schlagenden Burschenschaften, homosoziale Räume schaffen, die gruppendynamische Ausformungen androzentrischer Gewalt praktizieren, sowie durch die permanente Überhöhung ihres *weißen, männlichen* Geschlechts als superiore soziale und ethnische Entität, Personen, die von diesem Imperativ von Geschlechtlichkeit abweichen, macht- sowie gesellschaftspolitisch ausschließen und herabwürdigen. Gerade über die In-Fokussetzung einer weiblichen Protagonistin legt der theatrale Zugriff offen, dass eben diese Machtprämisse *Weiber Männlichkeit* keine allgewaltige Vormachtstellung darstellt, sondern auf performativen Praxen der fortwährenden Einübung und Wiederholung beruht, weshalb sie auch dekonstruiert und in Frage gestellt werden kann.

## English

The premiere of Lydia Haider's prosaic narration *Am Ball. Wider erbliche Schwachsinnigkeit*, directed by Evy Schubert at the Vienna based theatre Schauspielhaus Wien, leads right into the heart of Austria's right-wing-conservative political elite. The centre of action is the annual *Wiener Akademikerball* organized by the right-wing conservative party FPÖ. But what begins as a lavish ball night, gradually becomes a splatter-like horror trip in the multimedia theater production from 2020/21. The nationalist ball guests inexplicably bleed out, dissolve in acid, burn to smoke or tear each other to pieces – at the end being left alive is only one female ball guest as a witness of the mass of deaths. This master's thesis analyses the subversive, socio-critical potential of the so-called gender-play and with the help of Judith Butler's queer-theoretical concept of *performativity* examines the (stylistic) devices within the play that stage the fraternities and the female ball guest as opposing entities within the same power discourse in order to express a theatrically productive feministic social criticism. The analysis is preceded by the thesis that the fraternities participating in the ball event create homosocial spaces that practice group-dynamical forms of androcentric violence. Furthermore, with the permanent exaggeration of their *white, male sex* as a superior social and ethnic entity, they exclude and degrade people that deviate from that specific gender imperative socio-politically. With the focus on a female protagonist the play also makes clear that the specific power premise of *white masculinity* does not represent an omnipotent supremacy, but is based on performative practices of constant repetition, which is why it can be deconstructed and questioned.