



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Dekonstruktionsversuche stereotypischer Weiblichkeit im
zeitgenössischen Theater am Beispiel von vier Wiener
Inszenierungen der Spielzeit 2024/25

verfasst von | submitted by

Hannah Lena Ruppert BA BA

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

Wien | Vienna, 2026

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:

Assoz. Prof. Dr. Anke Charton M.A.

Abstract

In dieser Arbeit wird untersucht, mit welchen Theatermitteln Geschlechterstereotype dekonstruiert werden können. Grundlage ist Judith Butlers Theorie zur Performativität von Geschlecht und den daraus resultierenden Möglichkeiten zur Dekonstruktion der Kategorie Geschlecht, in deren Rahmen Butler auf Parallelen zu performativen Akten in theatralen Kontexten verweist. Darauf aufbauend werden in theatersemiotischen Inszenierungsanalysen von vier Theater- und Opernproduktionen – *Carmen* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024), *La rondine* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024), *Krankheit oder moderne Frauen* (I: Claudia Bauer, Volkstheater, Wien, 2025) und *Orlando* (I: Therese Willstedt, Burgtheater, Wien, 2024) – die sich laut Ankündigungstext kritisch mit Weiblichkeitsbildern auseinandersetzen, verschiedene inszenatorische Strategien zur Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit herausgearbeitet und dabei mit der thematischen Forschung der Theaterwissenschaftlerinnen Miriam Dreyse und Jenny Schrödl verknüpft. Als wiederkehrende Mittel erweisen sich Verfremdungseffekte, die Kontrastierung von stereotypischen mit nicht-stereotypischen Zeichen sowie Strategien, die eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung der Figuren bzw. der Akteur*innen erschweren (z. B. „Mixed Drag“). Während drei der Inszenierungen mit ihrer Kritik vor allem Zuschreibungen vermeintlich geschlechtsspezifischer Merkmale anvisieren, wird in *Orlando* die Relevanz geschlechtlicher Kategorisierungen per se infrage gestellt. Unter anderem ist zu beobachten, wie die Kategorie Geschlecht zum Teil in den Hintergrund gerückt wird, indem, im Sinne von Stefan Hirschauers Konzept des „undoing gender“, geschlechtliche Codierungen in der Spielweise und in Teilen des Kostümbilds vermieden werden.

Abstract (English)

This master's thesis examines which theatrical means can be used to deconstruct gender stereotypes. It is based on Judith Butler's theory of the performativity of gender and the resulting possibilities for deconstructing the category of gender, within which Butler draws parallels to performative acts in theatrical contexts. Building on this, four theater and opera productions – *Carmen* (Dir. Lotte de Beer, Volksoper, Vienna, 2024), *La rondine* (Dir. Lotte de Beer, Volksoper, Vienna, 2024), *Krankheit oder moderne Frauen* (Dir. Claudia Bauer, Volkstheater, Vienna, 2025), and *Orlando* (Dir. Therese Willstedt, Burgtheater, Vienna, 2024) – which, according to their teasers, critically examine images of femininity, are analyzed using theater semiotics. The analyses explore various staging strategies for deconstructing stereotypical femininity and links them to thematic research of theater scholars Miriam Dreyse and Jenny Schrödl. Recurring means include alienation effects, the contrasting of stereotypical and non-stereotypical signs, and strategies that complicate a clear gender assignment of the characters or actors (e.g., "mixed drag"). While three of the productions primarily target the attribution of supposedly gender-specific characteristics with their critique, *Orlando* questions the relevance of gender categorizations per se. Among other things, it can be observed how the category of gender is pushed to the background by avoiding gendered codings in the acting and in parts of the costume design. This reminds of Stefan Hirschauers concept of "undoing gender".

INHALT

1. Einleitung	1
2. Weiblichkeit und Geschlechterstereotype	3
2.1 Beschaffenheit und Inhalte von Stereotypen von Weiblichkeit	3
2.2 (De-)Konstruktion von Geschlechterstereotypen	8
3. Geschlecht und Performance	10
3.1 Theoretischer Hintergrund: Geschlecht als Performance	10
3.2 Dekonstruktion von Geschlecht in Theater und Theaterwissenschaft	14
3.2.1 Theater als Ort der Kritik an Geschlechterbildern	15
3.2.2 Forschungsstand: Strategien zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen im Theater	16
4. Methodisches Vorgehen bei den Inszenierungsanalysen	24
5. Inszenierungsanalysen: <i>Carmen</i> und <i>La rondine</i>	30
5.1 Librettoanalysen: Stereotypische Weiblichkeit in <i>Carmen</i> und <i>La rondine</i>	32
5.1.1 Frauenfiguren in <i>Carmen</i> in Hinblick auf die Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie	33
5.1.2 Frauenfiguren in <i>La rondine</i> in Hinblick auf die Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie	37
5.2 Inszenierungsanalyse: Dekonstruktionsversuche und Kritik an stereotypischer Weiblichkeit in <i>Carmen</i> und <i>La rondine</i>	40
5.2.1 Reproduktion oder Parodie?	41
5.2.2 <i>Carmen</i> : Bruch mit Darstellungstraditionen auf Ebene der Figurengestaltung	44
5.2.3 <i>Carmen</i> : Kritik an Darstellungstraditionen auf Ebene des Bühnenbildes	48
5.2.4 Verfremdung von und Bruch mit Darstellungstraditionen in <i>La rondine</i>	54
6. Inszenierungsanalyse: <i>Krankheit oder moderne Frauen</i>	63
6.1 Theatertextanalyse: Stereotypische Weiblichkeit in <i>Krankheit oder moderne Frauen</i>	64
6.2 Dekonstruktionsversuche stereotypischer Weiblichkeit in <i>Krankheit oder moderne Frauen</i>	72
6.2.1 Verfremdungseffekte durch Einführung einer Erzählerfigur	72
6.2.2 Verfremdungseffekte von Spiel- und Sprechweise	78
6.2.3 Verfremdungseffekte von Kostümbild und Maskenbild	84
6.2.4 Verfremdungseffekte von Bühnenbild und Requisiten	92
6.2.5 Verfremdungseffekte der musikalischen Untermalung	96
7. Inszenierungsanalyse: <i>Orlando</i>	97
7.1 Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit in <i>Orlando</i> auf Ebene der Handlung	99
7.2 Dekonstruktion der Kategorie Geschlecht durch Besetzung und Spielweise	104
7.2.1 „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“ durch Besetzung und szenische Setzungen	104
7.2.2 „Undoing gender“ durch Besetzung und Spielweise	107
7.2.3 Zwischen Verfremdung und Einfühlung	109

7.3 „Veruneindeutigung“ und Neutralisierung von Geschlecht auf Ebene des Kostümbilds	112
7.3.1 Optische Angleichung	112
7.3.2 <i>Mixed Drag</i>	114
8. Resümee	121
Literaturverzeichnis	125
Anhang: Verzeichnis besuchter Aufführungen und gesichteter Aufführungsaufzeichnungen	132

1. Einleitung

Geschlechterstereotype, also Auffassungen über vermeintlich geschlechtsspezifische Eigenschaften,¹ bilden eine Grundlage für die Hierarchisierung differenter Geschlechterrollen sowie die soziale Ungleichbehandlung von männlich und weiblich gelesenen Personen und tragen insofern zur Aufrechterhaltung hierarchischer, patriarchaler, heteronormativer Gesellschaftsstrukturen bei.² Sie existieren nicht nur als „Bilder in unseren Köpfen“,³ sondern auch in Gestalt „konkrete[r], materielle[r] (Sprach-)Bilder in den Medien“.⁴ Das gilt auch für das Theater, denn Theatertexte, -inszenierungen und -institutionen sowie ästhetische Konzepte beinhalten stets auf die ein oder andere Weise kulturell und historisch spezifische Auffassungen über Geschlecht – ob sie diese nun affirmieren oder unterminieren.⁵

Allerdings sind Geschlecht und damit verbundene Konzepte wie Weiblichkeit einem zentralen Grundsatz der Gender Studies zufolge keine unveränderlichen, einer Art inneren Essenz eines Individuums entsprechenden Kategorien, sondern vielmehr sozio-kulturelle Konstrukte.⁶ Dabei ähnelt laut Judith Butler die Art und Weise, wie Geschlecht konstruiert wird, performativen Akten in theatralen Kontexten.⁷ Gerade in dieser Performativität von Geschlecht sieht Butler das Potenzial zur Dekonstruktion von derartigen starren Kategorien.⁸ Diese Überlegungen nimmt die vorliegende Arbeit zum Anlass, um nach Möglichkeiten einer Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen im Theaterkontext zu fragen. Konkret soll im Rahmen des Masterarbeitsprojekts anhand von vier in der Spielzeit 2024/25 an Wiener Theaterinstitutionen laufenden Inszenierungen, die sich laut Angabe von Produzierendenseite kritisch mit Weiblichkeitsbildern auseinandersetzen, eine Bestandsaufnahme der hier im Sinne einer Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit zum Einsatz kommenden inszenatorischen Strategien vorgenommen werden. Die übergeordnete Forschungsfrage lautet demnach:

Welche inszenatorischen Strategien kommen im Rahmen einer intendiert kritischen Auseinandersetzung mit Weiblichkeitsbildern in diesen vier Theater- bzw. Opernproduktionen zum Einsatz?

¹ Vgl. Thomas Eckes, „Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen“, *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hg. v. Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften³ 2010, S. 178 – 189, hier: S. 178.

Der Begriff „Geschlecht“ wird für den Kontext dieser Arbeit zu Beginn von Kapitel 2 definiert.

² Vgl. Naomi Ellemers, „Gender Stereotypes“, *Annual Review of Psychology* 69, 2018 (Orig. 2017), S. 275 – 298, hier: S. 278; vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 180.

³ Walter Lippmann, *Die öffentliche Meinung. Wie sie entsteht und wie sie manipuliert wird*, hg. v. Walter Otto Ötsch/Silja Graupe, übers. v. Christian Deppe/Simon Lübeck, Frankfurt a. M.: Westend 2021 (Orig. Macmillan Company 1922), S. 55; vgl. ebd., S. 116.

⁴ Martina Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*, hg. v. Johanna Dorer et al., Wiesbaden: Springer 2023, S. 141 – 157, hier: S. 142.

⁵ Vgl. Jenny Schrödl, „Die Kategorie ‚Gender‘ in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater“, *Gender und Diversity. Die Perspektiven verbinden*, hg. v. Karoline Spelsberg-Papazoglou, Berlin: Lit 2016, S. 28 – 39, hier: S. 31.

⁶ Vgl. Jenny Schrödl, „Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken“, *etum* 1/1, 2014, S. 33 – 52, hier: S. 34f.

⁷ Vgl. Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal* 40/4, 1988, S. 519 – 531, hier: S. 521.

⁸ Vgl. ebd., S. 520; vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge² 2007 (Orig. 1990), S. 199.

Wie die Theaterwissenschaftlerinnen Rosemarie Brucher und Jenny Schrödl 2021 schreiben, ist es „[i]n Zeiten, in denen kritische Wissenschaft im Allgemeinen, ‚Genderthemen‘ im Besonderen (rechts-)populistischen Anfeindungen ausgesetzt sind, [...] besonders wichtig, sich reflektiert und nuanciert mit Fragen von Kritik ebenso wie mit Fragen von Gender auseinanderzusetzen“.⁹ Dazu soll diese Arbeit einen kleinen Beitrag leisten.

Das Kernstück der Arbeit bilden vier theatersemiotische Analysen zu folgenden Inszenierungen, die vergleichend gegenübergestellt werden:

- *Carmen* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024)
- *La rondine* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024)
- *Krankheit oder moderne Frauen* (I: Claudia Bauer, Volkstheater, Wien, 2025)
- *Orlando* (I: Therese Willstedt, Burgtheater, Wien, 2024)

Die Kriterien für die Auswahl der Untersuchungsgegenstände waren das Vorliegen einer seitens der Produzierenden öffentlich formulierten Absicht, die Inszenierung setze sich mit Themen rund um stereotypische Weiblichkeit auseinander (etwa im Beschreibungstext), der Aufführungsort Wien, sowie die zu Projektbeginn laufende Spielzeit 2024/25 als Aufführungszeitraum.

Theoretisch ist die Arbeit, wie bereits anklang, an der Schnittstelle von Performance Studies und Gender Studies situiert und rekurriert insbesondere auf Überlegungen Judith Butlers – beispielsweise in Texten wie „Performative Acts and Gender Constitution“ (1980) und *Gender Trouble* (1990) – zur Performativität von Geschlecht und den Möglichkeiten einer Dekonstruktion des Konzepts Geschlecht. Im theaterwissenschaftlichen Diskurs schließt die Arbeit an Forschung von Miriam Dreysse und Jenny Schrödl an. Sie gehören federführend zu den wenigen Theaterwissenschaftler*innen im deutschsprachigen Raum, die sich bis dato intensiv mit Strategien der Kritik an Geschlechterstereotypen im Gegenwartstheater befasst und erste Kategorisierungen vorgenommen haben. Ihre Erkenntnisse und Thesen sollen anhand der gewählten Fallbeispiele evaluiert, kontextualisiert und gegebenenfalls erweitert werden.

Konkret gestaltet sich der Aufbau der Arbeit wie folgt: Die Kapitel 2 und 3 sind einer Einführung in die theoretischen Grundlagen gewidmet. Während in Kapitel 2 Definitionen zentraler Begriffe wie „Weiblichkeit“ und „Stereotyp“ vorgenommen und aus hauptsächlich sozialpsychologischer und medienwissenschaftlicher Perspektive Beschaffenheit, Inhalte und Aufrechterhaltung von Geschlechterstereotypen beschrieben werden, werden in Kapitel 3 die Theorie Butlers zur Performativität von Geschlecht sowie verschiedene Thesen zur Möglichkeit einer Dekonstruktion von Geschlecht im Theater diskutiert. Darauf folgt ausgehend von Publikationen von Schrödl und Dreysse ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu Strategien der Kritik an Geschlechtsstereotypen in theatralen Kontexten. Anschließend wird in Kapitel 4 die theatersemiotische Inszenierungsanalyse als Methode vorgestellt und die genaue

⁹ Rosemarie Brucher/Jenny Schrödl, „Gender und Kritik“, *Forum Modernes Theater* 32/1, 2021, S. 29 – 30, hier: S. 30.

Vorgehensweise bei den Analysen erläutert. Auf dieser Basis werden schließlich in den Kapiteln 5 bis 7 die oben genannten Inszenierungen in Hinblick auf die Forschungsfrage untersucht.

2. Weiblichkeit und Geschlechterstereotype

Mit dem Begriff „Geschlecht“ wird im Kontext dieser Arbeit die Kategorisierung von Menschen auf der Basis von kulturell determinierten genetischen wie äußerlichen Körpermerkmalen (insbesondere hinsichtlich Fortpflanzung) in die Kategorien „männlich“ bzw. „Mann“ und „weiblich“ bzw. „Frau“ bezeichnet, bei der sowohl die grundlegenden Gemeinsamkeiten im menschlichen Körperbau als auch die Unterschiede innerhalb der Kategorien selbst unberücksichtigt bleiben.¹⁰ Diese Differenzierung geht zugleich mit Annahmen über die Existenz eines spezifisch männlichen bzw. spezifisch weiblichen Wesenskerns und zugehörigen gesellschaftlichen Rollenbildern einher.¹¹ „Weiblichkeit“ wird davon ausgehend als jeweils historisch und kulturell spezifische Annahmen über diesen Wesenskern bzw. Eigenschaften des weiblichen Geschlechts definiert. Insofern wird „Weiblichkeit“ hier als soziales Konstrukt sowie als relationales Konzept verstanden, welches sich nur im Verhältnis zu Männlichkeit und vor dem Hintergrund binärer Geschlechterordnungen erschließt.¹² Der Ausdruck „stereotypische Weiblichkeit“ bezieht sich im Rahmen dieser Arbeit auf die durchaus heterogenen Bündel geschlechtsspezifischer Stereotype für weiblich gelesene Personen. Wie derartige Geschlechterstereotype beschaffen sind und welche Vorstellungen von „Weiblichkeit“ sie beinhalten, wird im folgenden Unterkapitel 2.1 dargelegt. Anschließend soll Kapitel 2.2 einen Eindruck vermitteln, wodurch Stereotype aufrechterhalten werden und welche Schwierigkeiten bei etwaigen Dekonstruktionsversuchen bestehen. Die Argumentation stützt sich dabei vornehmlich auf thematische Forschungsliteratur aus den Disziplinen der Sozialpsychologie, der Kommunikations- und Medienwissenschaften und der Soziologie.

2.1 Beschaffenheit und Inhalte von Stereotypen von Weiblichkeit

Geschlechterstereotype sind „kognitive Strukturen“, die Auffassungen und Zuschreibungen hinsichtlich der für ein bestimmtes Geschlecht vermeintlich typischen Eigenschaften beinhalten. Sie werden im Zuge der Sozialisation erworben und sind damit Teil kollektiven wie auch individuellen „Wissens“.¹³ Die Kategorie Geschlecht spielt in der zwischenmenschlichen Wahrnehmung eine große Rolle, denn Kinder wie Erwachsene neigen dazu, ihr Gegenüber automatisch dem von ihnen wahrgenommenen

¹⁰ Vgl. Kornelia Hahn, „Frau/Mann“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 116f, hier: S. 116; vgl. O. A., „Geschlecht“, *Duden (online)*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschlecht>, Zugriff am: 28. 08. 2025.

¹¹ Vgl. Hahn, „Frau/Mann“, S. 116.

¹² Vgl. Barbara Rendtorff/Antje Langer, „Einleitung“, *Jahrbuch Frauen- und Geschlechterforschung in der Erziehungswissenschaft. Weiblichkeit – Ansätze zur Theoretisierung*, hg. v. Antje Langer et al., Leverkusen: Barbara Budrich 2018, S. 7 – 13, hier: S. 7.

¹³ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 178.

Geschlecht zuzuordnen.¹⁴ Neben der Kategorisierung, also der Zuordnung von Menschen zu einem bestimmten Geschlecht, erfolgt im Rahmen einer Stereotypisierung aber auch eine Attribuierung, bei der dem Gegenüber auf Basis des für es festgemachten Geschlechts gewisse Merkmale, positive wie negative, zugeschrieben werden.¹⁵ Die hier zum Tragen kommenden Stereotype haben zugleich *deskriptive* und *präskriptive* Anteile – sie betreffen also einerseits gängige Auffassungen darüber, wie männlich bzw. weiblich gelesene Personen vermeintlich *sind* und sich verhalten und andererseits Vorstellungen darüber, wie diese sein bzw. sich verhalten *sollten*.¹⁶ Eng hiermit verknüpft ist das Konzept sogenannter Geschlechterrollen, welches in einem spezifischen sozialen Kontext kursierende geschlechtsbezogene Erwartungshaltungen bzw. Verhaltensvorschriften bezeichnet, mit denen sich Individuen aufgrund des ihnen gesellschaftlich zugeschriebenen Geschlechts konfrontiert sehen.¹⁷ Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen bilden gemeinsam mit Annahmen über zwischengeschlechtliche Beziehungen, Einstellungen gegenüber nicht rollenkonformem Verhalten sowie der Wahrnehmung der eigenen Geschlechtsidentität ein sogenanntes „gender belief system“, also vermeintliches Wissen um Wesen und Verhältnis von Geschlechtern.¹⁸

Verwandt ist außerdem der Begriff des Klischees, der oft vereinfachende, schablonenhafte Darstellungsweisen bzw. Denkmuster bezeichnet, die (bildlich und verbal) immer wieder wiederholt wurden, und insofern als wiederkehrende Muster erkennbar sind.¹⁹

Stereotype beinhalten laut Sozialpsychologe Thomas Eckes *definierende, identifizierende* und *zugeschriebene* Merkmale. Bei ersteren handelt es sich um essentialistische Auffassungen, es existierten biologisch begründete und damit „naturegegebene“ Geschlechtsunterschiede, die eine eindeutige Unterscheidung in Männer und Frauen zuließen und aus denen außerdem differente Verhaltensweisen und Unterschiede im Erscheinungsbild resultierten.²⁰ Die *identifizierenden* Merkmale beziehen sich auf physische Hinweise wie Kleidung, Frisur oder Make-Up, auf Basis derer Personen als männlich bzw. weiblich gelesen werden. Die *zugeschriebenen* Merkmale sind Rückschlüsse aus der wahrgenommenen Geschlechtszugehörigkeit, umfassen „Eigenschaften, Einstellungen, Interessen, Verhaltenspräferenzen, Stimmungslagen usw.“ und sind die Hauptbestandteile von Geschlechterstereotypen.²¹

Die konkreten Inhalte von Geschlechterstereotypen sind kulturell und historisch bedingt und insofern veränderlich,²² allerdings lassen sich für die letzten fünf Jahrzehnte über verschiedene Kulturen hinweg

¹⁴ Vgl. Ellemers, „Gender Stereotypes“, S. 277.

¹⁵ Vgl. Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, S. 142.

¹⁶ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 178.

¹⁷ Vgl. Thomas Eckes, *Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht*, Pfaffenweiler: Centaurus 1997, S. 57.

¹⁸ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 179.

¹⁹ Vgl. Martina Thiele, *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfeldes*, Bielefeld: Transcript 2015, S. 34f.

²⁰ Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 63.

²¹ Ebd., S. 64.

²² Vgl. Thiele, *Medien und Stereotype*, S. 54f; vgl. Susan T. Fiske, „Stereotyping, prejudice and discrimination“, *The handbook of social psychology*, hg. v. Susan T. Fiske et al., Boston (Mass.): Oxford university⁴ 1998 (Orig. 1954), S. 357 – 411, hier: S. 378.

übereinstimmende Aspekte feststellen.²³ So zeigt sich, dass Männer häufig mit Merkmalen in Verbindung gebracht werden, die sich unter den Schlagworten *Instrumentalität* und *agency* bündeln lassen. Frauen dagegen werden Eigenschaften zugeschrieben, die als *Expressivität* oder *communion* subsumiert werden können.²⁴ Dementsprechend werden Frauen beispielsweise als „abhängig“, ‚verständnisvoll‘, ‚emotional‘, ‚sanft‘, ‚warmherzig‘, ‚gesprächig‘, ‚anlehnungsbedürftig‘, Männer wiederum als „unabhängig“, ‚dominant‘, ‚selbstsicher‘, ‚ehrgeizig‘, ‚zielstrebig‘, ‚rational‘ und ‚willensstark‘ beschrieben.²⁵ Diese Attribuierung ist dabei häufig von einer „impliziten Bipolarität“ gekennzeichnet, da Personen in der Regel *entweder* instrumentelle *oder* expressive Eigenschaften zugeschrieben werden, nicht aber beides zugleich.²⁶ Dies spiegelt sich beispielsweise in der patriarchalen Gesellschaftsordnungen prägenden Vorstellung von Frauen als das „schwache[re] Geschlecht“, welches dem „starken Mann“ unterlegen und auf dessen Schutz angewiesen sei.²⁷

Des Weiteren zeigt sich, dass Körperlichkeit und „Schönheit“ insbesondere für Vorstellungen von Weiblichkeit von Bedeutung sind und dass demnach Eigenschaften wie „der Sinn für Schönheitshandeln bzw. der Wunsch nach Schönheit, Körperbetontheit, das Interesse für Kosmetik etc.“ häufiger mit Frauen als mit Männern in Verbindung gebracht werden.²⁸ Auch in Bezug auf die Inhalte von Stereotypen wird also die eingangs erwähnte Polarität von Weiblichkeits- bzw. Männlichkeitsbildern deutlich, die in Hinblick auf den europäischen Kontext, so Langer und Rendtorff, vom sich in der bürgerlichen Gesellschaft des 18./19. Jahrhunderts herausbildenden Konzept der „Geschlechtscharakter“ herrührt.²⁹

Die soeben umrissenen „Globalstereotype“ im Sinne von Annahmen über Männer und Frauen im Allgemeinen sind in sich heterogen und setzen sich aus verschiedenen sogenannten „Substereotypen“ zusammen. Diese stimmen nicht zwangsläufig mit dem Globalstereotyp überein, sondern können sogar im Widerspruch zu ihm stehen.³⁰ Zu den beständigsten Substereotypen für Frauen gehören – wie für den deutschen und amerikanischen Kontext erwiesen – zum Beispiel die ordnungsliebende, ihre Familie priorisierende und sich für diese aufopfernde „Hausfrau“, die „Tussie“ – etwa beschrieben als attraktiv, modisch gekleidet und kokett –, die „Karrierefrau“, die häufig als selbstbewusst, kühl und dominant charakterisiert wird, und damit am weitesten vom Globalstereotypen abweicht, sowie die unabhängige,

²³ Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 58.

Die empirische Forschung zum Thema setzt ab Ende der 1960er-Jahre ein. Bzgl. des kulturellen Vergleichs verweist Eckes insbes. auf eine 30 Länder auf sechs Kontinenten umfassende Studie (vgl. John E. Williams/Deborah L. Best, *Measuring Sex Stereotypes. A Thirty-Nation Study*, Beverly Hills u. a.: Sage 1982, S. 175).

²⁴ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 179.

²⁵ Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 57f.

²⁶ Ebd., S. 59.

²⁷ Gabriele Michalitsch, „Das ‚schwache Geschlecht‘ und seine ‚Beschützer‘. Neoliberales Patriarchat rüstet gegen ‚gefährliche Andere‘“, *Auf eigene Gefahr. Vom riskanten Wunsch nach Sicherheit*, hg. v. Peter Melichar/Andreas Rudigier, Wien: Falter 2021, S. 184 – 197, hier: S. 184.

²⁸ Vgl. Birgit Görtler, „Schönheit und Weiblichkeit. Eine geschlechtsspezifische Betrachtung der sozialen Ungleichheitswirkung von physischer Schönheit“, *Bei mir bist Du schön...*, hg. v. Dagmar Filter/Jana Reich, Herbolzheim: Centaurus 2012, S. 9 – 59, hier: S. 11f; ebd., S. 20.

²⁹ Vgl. Rendtorff/Langer, „Einleitung“, S. 8, S. 11.

Für mehr dazu vgl. z. B. Karin Hausen, *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012, S. 19 – 49.

³⁰ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 181f.

politisch linke, maskuline „Emanze“/„Feministin“.³¹ Als weitere gängige Subtypen ermittelt Eckes für Deutschland etwa das „Mauerblümchen“, die „Punkerin“, die „Selbstbewusste“, den „Vamp“, die „Naive“, die „Alternative“ oder die „Spießerin“, wobei sich gewisse Typen ähneln bzw. in den ihnen zugeschriebenen Eigenschaften überschneiden.³² Zudem stehen viele Substereotype für Weiblichkeit im Zusammenhang mit anderen Identitätskategorien wie zum Beispiel *race*, *class*, Alter oder sexuelle Orientierung und den jeweils zugehörigen Stereotypen, so beispielsweise Stereotype lesbischer Sexualität.³³ Wenngleich sich einige ihrer Kernelemente als sehr langlebig erweisen, sind auch Substereotype kulturabhängig und ändern sich mit der Zeit.³⁴ Durch die vorgenommene Auflistung soll also in keinsten Weise eine Universalität der genannten Substereotype impliziert werden, welche mit Sicherheit weder überall auf die gleiche Weise präsent sind noch auf die gleiche Weise definiert werden. Vielmehr geht es darum, im Sinne der Argumentation dieser Arbeit eine Vorstellung davon zu vermitteln, was stereotypische Weiblichkeit sein kann und wie sie sich gestaltet.

Neben bzw. im Zusammenhang mit den beschriebenen geschlechtsspezifischen Stereotypen besteht ein ebenso heterogenes Konglomerat an verwandten kulturgeschichtlichen Topoi zu Frauen, so „wie die fürsorgliche Mutter, die Verführerin, die Hexe, die naive Unschuld, die Madonna, die Hure oder die *femme forte*, *femme sentimentale*, *femme fatale*, *femme fragile* etc.“.³⁵ Die genannten Topoi sind, wie die Soziologinnen Barbara Ossege und Mariana Valverde aufzeigen, auf eine dichotomische Gegenüberstellung zweier unterschiedlich bewerteter Modelle von Weiblichkeit zurückzuführen, die als solche einen zentralen Bestandteil einer stereotypischen Weiblichkeitskonstruktion im Allgemeinen darstellt und die im Folgenden als Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie bezeichnet wird.³⁶

Ossege zeichnet deren Entwicklung aus europäischer Perspektive beginnend mit der griechischen Mythologie und Philosophie, über christliche Schriften sowie moralische, literarische, medizinische und philosophische Diskurse bis ins ausgehende 20. Jahrhundert nach,³⁷ wo beide Modelle zwar zunehmend aufbrächen und miteinander verschwämmen, aber nach wie vor präsent seien.³⁸ Sie zeigt, dass bereits in weitverbreiteten Geschichten über den Ursprung der Geschlechter wie dem Pandora-Mythos und der biblischen Schöpfungsgeschichte weibliche Sexualität und Sünde miteinander in Verbindung gebracht werden. So gelange mit der ersten Frau auch das Übel bzw. die Sünde in die Welt, wodurch Weiblichkeit per se negativ konnotiert sei.³⁹ Gleichzeitig brächten diese ersten Frauen ihre für den Fortbestand der

³¹ Vgl. Fiske, „Stereotyping, prejudice and discrimination“, S. 378; vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 182; vgl. Thomas Eckes, „Features of men, features of women. Assessing stereotypic beliefs about gender subtypes“, *British Journal of Social Psychology* 33/1, 1994, S. 107 – 123, hier: S. 116.

³² Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 222f.

³³ Vgl. Thiele, *Medien und Stereotype*, S. 235.

³⁴ Vgl. Fiske, „Stereotyping, prejudice and discrimination“, S. 378.

³⁵ Annette Simonis, „Weiblichkeitsbilder/Imagination“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 400 – 401, hier: S. 401.

³⁶ Vgl. Barbara Ossege, *MutterHure. Weiblichkeit im Wechsel der Diskurse*, Pfaffenweiler: Centaurus 1998, S. 1f; vgl. Mariana Valverde, *Sex, Macht und Lust*, Berlin: Orlanda 1989, S. 169f.

³⁷ Vgl. Ossege, *MutterHure*.

³⁸ Vgl. ebd., S. 21, S. 30, S. 115.

³⁹ Vgl. ebd., S. 1.

Menschheit unerlässliche Reproduktionsfähigkeit mit. Weibliche Sexualität erscheine hier also als ambivalent – einerseits notwendig, andererseits unheilvoll – woraus, so Ossege, ein dichotomes Bild von Weiblichkeit resultiere, das den Aspekt der Mutterschaft und den der gefährlichen Hexe/Hure gleichermaßen einschließe.⁴⁰ Diese mythische Weiblichkeitskonstruktion spiegele und beeinflusse die Stellung und Bewertung von Frauen in der Gesellschaft.⁴¹

Mit Beginn der sogenannten Moderne werde sie zunehmend in zwei separate Modelle aufgespalten und die Jungfrau/Mutter als Idealbild von der Hexe/Hure als negative Folie abgegrenzt,⁴² wobei weibliches Begehren zugunsten der patriarchalen Logik reglementiert werde.⁴³ So stelle die schamhafte Jungfrau, später Ehefrau und Mutter, ihr Begehren ganz in den Dienst *eines* Mannes und sichere dessen Nachkommenschaft.⁴⁴ Insofern „geht sie im männlichen Genealogieprinzipes [sic!] unter und taucht nur als Bindeglied im Verwandtschaftssystem auf: als Tochter eines Vaters, als Ehefrau eines Mannes, als Mutter eines Sohnes und schließlich als Witwe eines gestorbenen Ehemannes. (Sucht sie sich keinen Mann, so bietet die Position der Nonne immerhin einen nicht-realen Ehemann)“.⁴⁵ Die Hexe/Hure weiche von diesem idealen Lebensweg ab, insofern sie sich nicht ausschließlich an *einen* Mann binde.⁴⁶ Dafür werde sie gesellschaftlich stigmatisiert, in den nicht-öffentlichen Raum abgedrängt und als reine Erfüllerin männlicher Lust gehandelt, womit sie ebenfalls männlichem Begehren untergeordnet werde.⁴⁷

In diesen beiden Konzeptionen werde, so Ossege, je ein Aspekt weiblicher Sexualität ausgeklammert:⁴⁸ Während die Jungfrau/Mutter „durch die Fortpflanzungsfunktion definiert“ werde und dadurch einen gewissen gesellschaftlichen Status erlangen könne, werde gleichzeitig ihre Sexualität als passiv verhandelt und auf den familiären Kontext beschränkt.⁴⁹ Der sexuell aktiven Hure dagegen werde diese positiv konnotierte Reproduktionsfähigkeit gänzlich abgesprochen, da sie ihre Sexualität nicht in den Dienst des „Genealogieprinzips“ stelle und dieses damit außer Kraft setze.⁵⁰ Wie Valverde anhand des christlichen Vorbilds, der gefallenen Frau Eva aufzeigt, ist deren eigenes Begehren dabei auch nur scheinbar aktiv. Diese strebe zwar nach der einem männlich konnotierten Gott vorbehaltenen Erkenntnis, tue dies jedoch nicht aus eigenem Antrieb, sondern werde von der Schlange bzw. dem Teufel dazu verführt.⁵¹ Hier kann ergänzt werden, dass die von Ossege angeführte Pandora von Zeus geschickt wird und demnach ebenso dem Willen einer männlichen Instanz gehorcht. Auch ihr „weltliches Pendant“, die „Hure“, übernehme, so Valverde, in amourösen Belangen zwar die Initiative (sei es aus Lust oder aus finanziellen Zwängen), fände aber – einem gängigen Klischee entsprechend – schließlich ihre Erfüllung bei

⁴⁰ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 1, S. 12f, S. 19, S. 28.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 34.

⁴² Vgl. ebd., S. 49.

⁴³ Vgl. ebd., S. 26f.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 25.

⁴⁵ Ebd., S. 5.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 28.

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Ebd., S. 26f.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 27f.

⁵¹ Vgl. Valverde, *Sex, Macht und Lust*, S. 170.

einem Mann, der „stark genug“ sei, „sie zu unterwerfen“. ⁵² Dieses Abhängigsein ermittelt bekanntlich auch Eckes als wiederkehrendes Stereotyp von Weiblichkeit. ⁵³

Es zeigt sich, dass die als konträr verhandelten Modelle letztlich gar nicht so verschieden sind, da beide die Frau ausschließlich in Bezug auf ihren Körper und im Verhältnis zu Männern definieren. Entsprechend werden Frauen in einer patriarchalen Gesellschaft laut Valverde nur zwei Formen von Bestreben im Leben zugestanden: „Die eine ist der Wunsch, ein Objekt des männlichen Begehrens zu werden, [ihre] Autonomie einem stärkeren (männlichen) Willen zu unterwerfen. Die andere ist eine Identifizierung mit den ‚höheren‘, selbstlosen Idealen von Fürsorge und Mutterschaft“. ⁵⁴

2.2 (De-)Konstruktion von Geschlechterstereotypen

Geschlechterstereotype werden wie erwähnt im Verlauf der Sozialisation und damit ein Leben lang erlernt. ⁵⁵ Ihre Wirkungsweisen und Inhalte ergeben sich aus verschiedensten, miteinander in Relation und Wechselwirkung tretenden Faktoren, so etwa die komplexitätsreduzierenden und identitätsstiftenden Funktionen, die Stereotypen im Alltag zukommen. ⁵⁶ Relevant ist außerdem die Art der sozialen Rollenverteilung, zum Beispiel in Hinblick auf eine geschlechtsspezifische Arbeitsteilung sowie die Fertigkeiten und individuellen und kollektiven Erfahrungen, die auf deren Basis erlangt werden. Eine der wichtigsten Ursachen für die Herausbildung und das Bestehenbleiben von Geschlechterstereotypen ist dabei der sogenannte „Korrespondenzfehler“: Das soziale Rollenverhalten einer Person sowie deren sozialer Status werden in der Regel auf deren interne Eigenschaften anstatt auf externe, strukturelle Faktoren und den jeweiligen sozialen Kontext zurückgeführt. ⁵⁷ Dies ist nicht nur wesentlich für die konstante Aufrechterhaltung von Geschlechterstereotypen, sondern auch entscheidend für deren Inhalte, die sich aus dem jeweiligen Rollenverhalten von weiblich bzw. männlich gelesenen Personen speisen.

Des Weiteren trägt, wie einleitend erwähnt, die mediale Vermittlung entscheidend zur Persistenz von Geschlechterstereotypen bei. ⁵⁸ So kursieren in verschiedensten Medien zahlreiche geschlechterstereotypische Darstellungen für Frauen wie für Männer. ⁵⁹

Stereotypisierung setzt zunächst einmal implizit ein. ⁶⁰ Überdies neigen Menschen dazu, ambivalente Eindrücke zugunsten von Stereotypen zu interpretieren und tun Personen, die von einem Stereotyp

⁵² Valverde, *Sex, Macht und Lust*, S. 170.

⁵³ Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 58.

⁵⁴ Valverde, *Sex, Macht und Lust*, S. 169.

⁵⁵ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 178.

⁵⁶ Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 73; vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 181.

⁵⁷ Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 69f.

⁵⁸ Vgl. Donnalyn Pompper, *Rhetoric of Femininity. Female Body Image, Media, and Gender Role Stress/Conflict*, London: Lexington Books 2017, S. 46f; vgl. Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, S. 142.

⁵⁹ Vgl. Thiele, *Medien und Stereotype*, S. 235; vgl. Schrödl, „Die Kategorie ‚Gender‘ in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater“, S. 31.

⁶⁰ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 178.

gänzlich abweichen, eher als Ausnahmen ab, als Stereotype zu hinterfragen bzw. zu revidieren.⁶¹ Darum sind Stereotype, wie Eckes es ausdrückt, „in hohem Maße änderungsresistent“.⁶² Eine intendierte Beeinflussung der eigenen Stereotypisierungsprozesse und eine Veränderung von Stereotypen ist laut Eckes und Thiele langfristig durchaus möglich, erfordert jedoch ein hohes Maß an Motivation und ist außerdem mit einigen Tücken verbunden.⁶³ So ist es, wie Soziologe Stuart Hall zu bedenken gibt, oft nicht ausreichend, einen vorhandenen Stereotyp neu oder gar gegensätzlich zu konnotieren: „Dem Zugriff eines stereotypen Extrem [sic!] zu entkommen [...] kann ganz einfach bedeuten, seinem stereotypen ‚Anderen‘ [...] in die Falle zu gehen“, wobei die binären Strukturen, auf denen die Stereotype basieren, nicht überwunden werden.⁶⁴ Auch Eckes weist darauf hin, dass wertschätzend geäußerte Stereotype ebenso sexistisch sein können – etwa wenn „Hausfrauen“ als Typus positiv bewertet werden, diesen aber zugleich Kompetenzen auf bestimmten Gebieten abgesprochen werden.⁶⁵ Infolgedessen vermutet er, Maßnahmen zur Dekonstruktion von Stereotypen müssten jeweils die Art der mit diesen einhergehenden Wertung (paternalistisch, bewundernd, verachtend, neidvoll) berücksichtigen und im Auge behalten, dass auch positiv konnotierte Merkmalszuschreibungen auf Basis von Stereotypen die patriarchalen Geschlechterverhältnisse festigen – und dies auf wesentlich subtilere Weise.⁶⁶ Darüber hinaus merkt Thiele an, die Dekonstruktion von Stereotypen müsse nicht erst bei der wertenden Attribuierung, sondern bereits bei der vorausgehenden Kategorisierung ansetzen: Identitätskategorien wie Geschlecht dürften hierfür nicht als „Entitäten“, sondern vielmehr als miteinander verschränkte „soziale Konstrukte“ verstanden werden.⁶⁷ Dabei sieht sich selbst eine dezidiert kritische Auseinandersetzung mit Konstrukten wie Weiblichkeit und damit verbundenen Stereotypen – wie etwa diese Arbeit oder die in ihrem Rahmen zitierte Forschungsliteratur und untersuchten Inszenierungen – stets mit dem Problem konfrontiert, selbst mit Kategorisierungen zu arbeiten, also den Gegenstand der Kritik auf gewisse Weise auch vorauszusetzen und dabei zwangsläufig zu reproduzieren.⁶⁸

Wie Christine Ehardt et al. schreiben, bedeutet das Feststellen der Konstruiertheit von Weiblichkeit in wissenschaftlichen Diskursen aber nicht, dass die mit dem Konzept verbundenen gedanklichen Strukturen wegfielen und ein wiederholtes auf diese Aufmerksammachen sowie ein Untersuchen von deren Funktionsweise und damit einhergehenden Dekonstruktionspotenzialen obsolet würden.⁶⁹ Wie es bereits bei Eckes und Thiele anklingt und auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit deutlich werden wird, können Stereotype nur verändert werden, wenn sie auch als solche erkannt werden. Insofern muss hier die Gefahr der Reproduktion gegebenenfalls in Kauf genommen werden.

⁶¹ Vgl. Ellemers, „Gender Stereotypes“, S. 283, S. 286.

⁶² Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 178.

⁶³ Vgl. ebd.; vgl. Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, S. 154.

⁶⁴ Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation*, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merckens, Hamburg: Argument⁴ 2004, S. 161.

⁶⁵ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 183f.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 186.

⁶⁷ Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, S. 153.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Vgl. Christine Ehardt et al., „Einleitung“, *Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*, Wien: Löcker 2011, S. 8 – 12, hier: S. 8.

3. Geschlecht und Performance

Während im vorherigen Kapitel dargelegt wurde, wie stereotypische Vorstellungen von Weiblichkeit beschaffen sind und wie sie sich aus sozialpsychologischer Perspektive herausbilden, wird im Folgenden eine Theorie aus dem Kontext der Gender Studies vorgestellt, wonach Geschlecht als Kategorie (und damit die Unterscheidung zwischen Frauen und Männern) ebenso konstruiert ist wie die zugehörigen Stereotype, wobei sich Geschlechterstereotype und Geschlecht in Wechselwirkung konstituieren und aufrechterhalten. In diesem Sinne werden nun in Kapitel 3.1 zunächst die Überlegungen Judith Butlers zur Performativität von Geschlecht und sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Subversion von Geschlechterstereotypen und der binären Geschlechterordnung geschildert, auf denen diese Arbeit theoretisch aufbaut. Im Anschluss daran werden Butlers Theorien in Kapitel 3.2 auf den Theaterkontext bezogen und aus theaterwissenschaftlicher Perspektive verschiedene Überlegungen zur Möglichkeit einer Dekonstruktion von Geschlecht im Theater sowie Beobachtungen zu konkreten diesbezüglichen kritischen Strategien vorgestellt.

3.1 Theoretischer Hintergrund: Geschlecht als Performance

Die Theorie einer Performativität von Geschlecht stammt aus dem Kontext der sich in den 1980er-Jahren als wissenschaftliche Disziplin herausbildenden Gender Studies und basiert zu großen Teilen auf Überlegungen von Geisteswissenschaftler*in Judith Butler.⁷⁰ Butler zufolge ist Geschlecht entgegen gängigen essentialistischen Auffassungen kein Wesenskern des Menschen, sondern ein soziokulturelles Konstrukt. Indem Menschen im Zuge der Sozialisation erlerntes Verhalten – in der Regel unbewusst – reproduzierten, wurde und werde das Konzept vermeintlich naturgegebener, differenter Geschlechter mit spezifischen Merkmalen, nach denen sich Menschen voneinander unterscheiden lassen, überhaupt erst hergestellt.⁷¹ Durch dieses individuelle und kollektive Wiederholen und Verkörpern gewisser Akte und Formen des Körpergebrauchs hätten sich im Laufe der Zeit kulturell und historisch spezifische Vorstellungen und Konventionen geschlechtstypischer Eigenschaften und Verhaltensweisen – nach Eckes Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen – sowie sich daraus speisende binäre Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit entwickelt.⁷² Gleichzeitig werde der Körper dabei als einem bestimmten Geschlecht zugehörig markiert.⁷³ So würden Vorstellungen binärer Körper und Identitäten sowie Heterosexualität zu einer sich gegenseitig bedingenden, diskursiven Einheit verschmolzen, deren eigene Konstruiertheit in den Hintergrund gerate und die stattdessen als natürliche Gegebenheit angenommen werde.⁷⁴ Mit dieser Argumentation wendet sich Butler auch gegen die damals in der feministischen Forschung übliche Unterscheidung zwischen *sex* als Geschlechtskörper und *gender* als soziales

⁷⁰ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 35.

⁷¹ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 519f.

⁷² Vgl. ebd., S. 521 – 525; vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 178.

⁷³ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 523.

⁷⁴ Vgl. ebd., S. 524; vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 30f.

Geschlecht und verweist darauf, dass beides – die Zuordnung von Körpern zu einem bestimmten Geschlecht und die damit einhergehenden diskursiven Zuschreibungen vermeintlich geschlechtsspezifischer Eigenschaften und sexueller Begehren – untrennbar miteinander verflochten und gleichermaßen gesellschaftlich konstruiert sind:⁷⁵

„[T]here is a sedimentation of gender norms that produces the peculiar phenomenon of a natural sex, or a real woman [...] and [...] this is a sedimentation that over time has produced a set of corporeal styles which, in reified form, appear as the natural configuration of bodies into sexes which exist in a binary relation to one another“.⁷⁶

Geschlecht sei demnach nichts, was eine Person per se *ist*, sondern etwas, was sie aktiv *tut* bzw. woran sie aktiv mitwirkt („doing of gender“),⁷⁷ denn jene Akte, die gemeinhin als Ausdruck einer bestimmten Geschlechtszugehörigkeit verstanden würden, brächten dieses Geschlecht erst hervor.⁷⁸ Damit sei Geschlecht also nicht „expressiv“, sondern „performativ“,⁷⁹ wobei die Akte, durch die Geschlecht konstruiert wird, performativen Akten in theatralen Kontexten ähnelten.⁸⁰ Mit dem Begriff der „Performativität“ bezieht sich Butler hier auf Austins Sprechakttheorie,⁸¹ nach der bestimmte sprachliche Äußerungen in gewissen Kontexten nicht nur eine vorgängige Wirklichkeit (Bsp.: „Es schneit“) beschreiben, sondern zugleich jene Wirklichkeit konstituieren, die sie zum Ausdruck bringen (Bsp.: „Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau“).⁸²

Wenngleich Geschlecht damit im Grunde zunächst einmal eine kontingente Kategorie ist, könne ein Geschlecht, wie Butler betont, weder frei gewählt werden, noch könne man sich einer dahingehenden Performance gänzlich entziehen.⁸³ Stattdessen sei jeder Mensch auf gewisse Weise gezwungen, ein Geschlecht zu performen und sich dabei zu etablierten Geschlechternormen zu verhalten,⁸⁴ denn hiervon abweichende Körper, Verhalten und sexuelle Begehren gälten als „falsch“, würden mit Tabus belegt und mit (sozialen) Sanktionen geahndet.⁸⁵ Auf diese Weise werde eine heteronormative Gesellschaftsordnung etabliert und aufrechterhalten, die die Reproduktion einer bestimmten Kultur sichern solle.⁸⁶

Dennoch bestünde durchaus die Möglichkeit, auf dieses System einzuwirken. Hierfür bedarf es laut Butler einer Entnaturalisierung des Konzeptes Geschlecht, dessen Konstruiertheit sichtbar gemacht

⁷⁵ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 8 – 10, S. 31f; vgl. Ursula Jung, „Butler, Judith“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 45 – 46, hier: S. 45.

⁷⁶ Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 524.

⁷⁷ Ebd., S. 521.

⁷⁸ Ebd., S. 522.

⁷⁹ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 192.

⁸⁰ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 521.

⁸¹ Vgl. Jenny Schrödl, „Gender Performance“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 131 – 133, hier: S. 132.

⁸² Vgl. John L. Austin, *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, hg. v. J. O. Urmson/Marina Sbisa, Oxford: Clarendon 1975 (Orig. 1962), S. 5f.

⁸³ Vgl. Judith Butler, „Critically Queer“, *GLQ* 1/1, 1993, S. 17 – 32, hier: S. 22.

⁸⁴ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 525; vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 202f.

⁸⁵ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 520, S. 522.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 524.

werden müsse.⁸⁷ Die Illusion fixer Geschlechter müsse „unglaublich“ gemacht werden.⁸⁸ Der Schlüssel dazu liegt Butler zufolge gerade in der Performativität von Geschlecht und in der beschriebenen Wiederholungsstruktur. So seien nämlich die individuellen und kollektiven Akte, die die Kategorie Geschlecht und diesbezügliche Normen über die Zeit hinweg konstituieren, nicht kohärent und damit grundsätzlich offen für Variationen und Verschiebungen.⁸⁹ Darüber hinaus seien die diskursiv vermittelten Erwartungshaltungen an die Art und Weise, *wie* ein Geschlecht performt werden soll, so zahlreich und vielschichtig, dass sich im Rahmen ihrer Wiederholung Interpretationsspielräume ergäben.⁹⁰ Darum könnten durch eine Verfehlung, Veränderung oder Parodie jener performativen Akte Umdeutungen vorgenommen sowie der Herstellungscharakter und damit die Kontingenz von Geschlechtszuschreibungen sichtbar gemacht werden.⁹¹ Als Beispiele hierfür nennt Butler Praktiken geschlechtlicher Inszenierung, namentlich „Drag“, „Cross-Dressing“ und „Butch/Femmes-Identitäten“.⁹² Konkrete Definitionen der genannten Praktiken nimmt Butler allerdings nicht vor. Mit „Butch/Femme-Identitäten“, so kann aus dem Kontext geschlossen werden, rekurriert sie auf lesbische Frauen, die in Beziehungskontexten eine maskulin („Butch“) bzw. feminin („Femme“) konnotierte Rolle übernehmen.⁹³ „Cross-Dressing“ und „Drag“ wiederum führt Butler zwar als separate Praktiken an und erwähnt sogar wichtige Unterschiede,⁹⁴ definiert die Begriffe aber nicht näher und grenzt sie auch nicht eindeutig voneinander ab. Aus dem jeweiligen Kontext der Begriffsverwendung kann jedoch zumindest vermutet werden, dass mit „Drag“ ganz konkret eine „gegengeschlechtliche Inszenierung“⁹⁵ im Rahmen einer Bühnenperformance gemeint ist, wohingegen „Cross-Dressing“ auch für Alltagszusammenhänge gebraucht wird.⁹⁶

Gemeinsam haben die genannten Praktiken laut Butler jedenfalls, dass sie häufig den Gedanken einer originären und substanziellen Geschlechtsidentität parodieren. Dabei meint „Parodie“ im Sinne Butlers nicht zwangsläufig ein Sich-Lächerlichmachen über etwas, sondern zunächst einmal die Imitation eines spezifischen und damit erkennbaren „Stils“ (hier: Geschlecht), der wiederum selbst als Imitation entlarvt wird, welcher keinerlei „Original“ zugrunde liegt. So werde im Falle von „Drag“ ein bestimmtes Geschlecht nachgeahmt, das der Anatomie des*der als weiblich oder männlich gelesenen Agierenden aus Perspektive der binären Geschlechterordnung entgegengesetzt ist, und mit eben dieser Diskrepanz

⁸⁷ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 520.

⁸⁸ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 193.

⁸⁹ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 520.

⁹⁰ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 199.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 192.

⁹² Vgl. ebd., S. 187.

⁹³ Vgl. ebd., S. 43, S. 167; vgl. hierzu auch Gertrud Lehnert, „Butch-Femme“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 45.

⁹⁴ Vgl. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the discursive limits of ‚sex‘*, London/New York: Routledge 2011 (Orig. 1993), S. 86.

⁹⁵ Schrödl, „Gender Performances“, S. 40; Jenny Schrödl, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“, *escape. Strategien des Entkommens*, hg. v. Nicole Kandioler et al., 2015, <https://escape.univie.ac.at/?p=2535>, Zugriff am: 17. 03. 2025. Die Wendung „gegengeschlechtliche Inszenierung“, die m. E. die von Butler genannten und ähnlichen Praktiken als eine Art Überbegriff treffend beschreibt, wird im Folgenden von Jenny Schrödl übernommen. Zur besseren Lesbarkeit wird auf eine erneute Kennzeichnung als Zitat verzichtet.

⁹⁶ Vgl. z. B. Butler, *Bodies That Matter*, S. 94.

gespielt.⁹⁷ Dabei werde der vermeintlich natürliche Zusammenhang von geschlechtlich markiertem Körper und Identität als Konstrukt und als kontingent entlarvt und die Performativität von Geschlecht vor Augen geführt:

„In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself—as well as its contingency. In the place of the law of heterosexual coherence, we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity“.⁹⁸

Die hierbei entstehende Unbestimmtheit von Identitäten erzeugt laut Butler ein Gefühl für die Möglichkeit von Umdeutungen und Neu-Kontextualisierungen.⁹⁹ Ähnliches beschreibt Butler in Bezug auf „Butch/Femme-Identitäten“, wo das imitative Aufgreifen und Spielen mit einem Grundprinzip der heteronormativen Gesellschaftsordnung im Kontext einer homosexuellen Beziehung die Kontingenz von Heterosexualität als Norm und die Konstruiertheit der zugehörigen Geschlechterstereotype veranschaulichen könne.¹⁰⁰ Dennoch wirken die genannten Praktiken laut Butler nicht zwangsläufig subversiv. Ob sie ihre kritische Wirkung entfalten könnten, sei abhängig vom Kontext und von der Rezeption.¹⁰¹

Das kritische Potenzial der von Butler genannten Strategien ist generell umstritten. Diesbezüglich werden Butler insbesondere zwei Positionen gegenübergestellt,¹⁰² wobei – wie im thematischen Diskurs generell – zu beobachten ist, dass auch dort die jeweils untersuchten geschlechtlichen Inszenierungspraktiken nicht konkret definiert werden und darum im Grunde unklar ist, in welchem Maße die Positionen der drei Wissenschaftler*innen tatsächlich vergleichbar sind. Da es an dieser Stelle jedoch primär darum gehen soll, verschiedene Ansätze bezüglich des subversiven Potenzials von Praktiken (gegen)geschlechtlicher Inszenierungen vorzustellen, werden besagte Positionen auch hier angeführt (zur jeweiligen Begriffsverwendung vgl. die Anmerkungen in den Fußnoten):

Performancewissenschaftlerin Peggy Phelan etwa ist der Ansicht, die Imitation einer bestimmten Vorstellung von Geschlecht im Kontext von „Cross-Dressing“/„Drag“¹⁰³ trage weniger dazu bei, Geschlecht als konstruiert sichtbar zu machen, sondern festige vielmehr das Konzept von fixierten, binären Geschlechtern, zwischen denen sich die Performance bewegt, und reproduziere stereotypische Vorstellungen von Geschlecht.¹⁰⁴ Eine differenziertere Sichtweise vertritt Kulturwissenschaftlerin Marjorie Garber. Ihr zufolge kann „Cross-Dressing“¹⁰⁵ ein binäres Denken von Geschlecht irritieren, landläufige

⁹⁷ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 187 – 189.

⁹⁸ Ebd., S. 187f.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 188f.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 43.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 188f.

¹⁰² Vgl. z. B. Daniel Schreiber, „Travestie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 397 – 399, hier: S. 398; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 38 – 41.

¹⁰³ Phelan scheint die Begriffe „Drag“ und „Cross-Dressing“ im Unterschied zu Butler synonym zu verwenden. Vgl. z. B. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York: Routledge 1993, S. 93 – 111.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 96f, S. 99.

¹⁰⁵ Auch bei Garber finden sich keine klaren Begriffsdefinitionen oder Differenzierungen der Begriffe „Cross-Dressing“ und „Drag“, jedoch entsteht hier der Eindruck, „Cross-Dressing“ werde als Bezeichnung für eine gegengeschlechtliche Inszenierung verwendet, die auf eine möglichst vollständige Illusion im Sinne eines „Passing“

Codes für Geschlecht dekonstruieren und als ein „Drittes“ Möglichkeitsräume jenseits von Binaritäten eröffnen. Allerdings gibt auch sie zu bedenken, im Falle von Cross-Dresser*innen werde häufig ein zugrundeliegendes „wahres“ männliches oder weibliches Geschlecht vermutet, was wiederum Geschlechterbinarität als Norm bestätige.¹⁰⁶ „Cross-Dressing“ entfessele also eine „kulturelle Angst“ vor Ambiguität und vor der Konstruiertheit von Geschlecht (insbesondere von Männlichkeit) und damit vor einer Krise von Kategorien im Allgemeinen, die es aber gleichzeitig auch wieder entschärfe.¹⁰⁷

Auch Butler räumt ein, dass die genannten Praktiken auf eben die hegemonialen Konzepte von Geschlecht zurückgreifen, deren Unterwanderung hier zur Debatte steht.¹⁰⁸ Während Phelan sich jedoch aus genannten Gründen eher für eine Vermeidung von derartiger Repräsentation und gegen den Rückgriff auf binäre Kategorien ausspricht,¹⁰⁹ lässt sich dies laut Butler schlichtweg nicht vermeiden.¹¹⁰ Da es sich bei Konzepten wie Gender und Sexualität um kulturelle Konstrukte und damit um Produkte und Ausdruck der bestehenden Machtverhältnisse handele, könnten diese gar nicht außerhalb dieser Machtverhältnisse gedacht werden. Stattdessen müssten innerhalb der etablierten Strukturen Wege der Subversion gefunden werden, die diese Strukturen und zugehörigen Normen nicht unkritisch reproduzierten und damit weiter festigten, sondern diese verschöben.¹¹¹

3.2 Dekonstruktion von Geschlecht in Theater und Theaterwissenschaft

In Anbetracht der in Kapitel 3.1 vorgestellten Theorien Butlers zur Performativität und Entnaturalisierung von Geschlecht erscheint eine Untersuchung des dahingehenden kritischen Potenzials von Theater naheliegend. Wie erwähnt, verweist Butler selbst hinsichtlich des performativen Charakters und der Wiederholungsstrukturen von Geschlecht auf Parallelen zum Theater und zu Schauspielenden.¹¹² Außerdem haben Inszenierungspraktiken wie das von Butler angeführte „Cross-Dressing“ in der Theatergeschichte eine lange Tradition.¹¹³ In diesem Sinne werden im folgenden Unterkapitel 3.2.1 zunächst einige Thesen zum kritischen Potenzial des Dispositivs Theater als solchem vorgestellt, bevor in Kapitel 3.2.2 schließlich ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand zu konkreten Strategien einer kritischen Auseinandersetzung mit Geschlecht in theatralen Kontexten gegeben wird.

abzielt, während mit „Drag“ eine intendiert stilisierte Darstellung gemeint ist (vgl. Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, London/New York: Routledge 1992, S. 14, S. 49).

¹⁰⁶ Vgl. Garber, *Vested Interests*, S. 9 – 11.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 16f, S. 32, S. 124 – 127, 249, 353f.

¹⁰⁸ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 188.

¹⁰⁹ Vgl. Phelan, *Unmarked*, S. 10f, S. 163f, S. 173.

¹¹⁰ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 202f.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 42.

¹¹² Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 521, S. 526.

¹¹³ Vgl. Miriam Dreysse, „Cross Dressing. Zur (De)konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater“, *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, hg. v. Martina Oster et al., Hamburg: Lit 2008, S. 36 – 47, hier: S. 37.

3.2.1 Theater als Ort der Kritik an Geschlechterbildern

Folgt man Butlers Theorie zur Performativität von Geschlecht und sich daraus ergebenden Strategien der Entnaturalisierung von Geschlecht, müssten auch Theateraufführungen, in denen Bedeutung und damit Identitäten und Körperbilder ebenfalls performativ hervorgebracht werden,¹¹⁴ sowohl über das Potenzial verfügen, starre Vorstellungen von Geschlecht und Geschlechterstereotype zu reproduzieren, als auch diese zu untergraben.

Butlers eigene Überlegungen zum kritischen Potenzial von Theater sind durchaus differenziert: In der Regel biete das Theater im Gegensatz zu Alltagszusammenhängen, wo ein Abweichen von Geschlechternormen mit höherer Wahrscheinlichkeit auf ablehnende oder gar gewaltsame Reaktionen stoße, die Möglichkeit, Normabweichungen wie gegengeschlechtliche Inszenierungen mit vergleichsweise geringen Konsequenzen für die Akteur*innen zu praktizieren. Grund dafür sei eine für das Theater konventionelle Trennung von Realität und Fiktion. So werde im Theater eine neue, separate Wirklichkeit abseits der realen gesellschaftlichen Bedingungen konstituiert, was einen geschützten Raum für geschlechtliche Inszenierungen schaffe, die sich binären Geschlechtskategorien entziehen, und ein dahingehendes Wohlwollen der Rezipierenden begünstige. Selbst wenn von Zuschauenden dabei ein „wahres“ Geschlecht hinter einer andersgeschlechtlichen Performance angenommen werde, werde dennoch die Performativität von Geschlecht vor Augen geführt. Gleichzeitig weist Butler aber auch darauf hin, Normabweichungen im Theater könnten von Zuschauenden gerade aufgrund dieser angenommenen Trennung von Realität und Bühnenhandlung leichter als Fiktionen, die mit der Realität nichts zu tun haben, abgetan werden, wodurch die eigenen Auffassungen über Geschlecht unhinterfragt blieben. Dies gelte selbst dann, wenn eine Inszenierung diese illusionistische Rahmung zu durchbrechen versuche.¹¹⁵

Auch (Theater-)Wissenschaftler*innen wie Miriam Dreysse, Jenny Schrödl und Franziska Bergmann sind der Ansicht, Theater eigne sich als Ort der Kritik an hegemonialen Vorstellungen von Geschlecht und damit einhergehenden Stereotypen, wobei sie mit Rekurs auf Butler ebenfalls von der Performativität von Geschlecht ausgehen.¹¹⁶ Dreysse sieht das subversive Potenzial im Theater darin, dass, ähnlich wie es auch bei Butler zum Ausdruck kommt, die performative Herstellung von (Geschlechts-)Identitäten hier – anders als in der Realität – keinen sozialen Zwängen und Tabus unterliege, sondern aktiv und willentlich erfolge. Dadurch werde eine bewusste Dekonstruktion und Umdeutung der vorherrschenden Konzepte und Ideale möglich.¹¹⁷

¹¹⁴ Vgl. Miriam Dreysse, „Kritische Identitäten. Subversive Strategien der Inszenierung von Gender in Theater und Performance“, *Forum Modernes Theater* 32/1, 2021, S. 35 – 52, hier: S. 36.

¹¹⁵ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 527.

¹¹⁶ Vgl. Franziska Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte. Geschlechterverfremdung in zeitgenössischen Theatertexten*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 26f; vgl. Dreysse, „Kritische Identitäten“, S. 35; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 35.

¹¹⁷ Vgl. Dreysse, „Kritische Identitäten“, S. 36.

Hier gilt es m. E. zu beachten, dass gesellschaftliche Zwänge im künstlerischen Kontext nicht einfach aufhören zu existieren, da die Produzierenden Teil eben jener Gesellschaft sind und sich als Individuen zu diesen Zwängen verhalten.

Für Bergmann ist es vor allem die „Mobilität und Polyfunktionalität“ theatraler Zeichen, die das Theater zu einem privilegierten Ort für die Sichtbarmachung der Konstruiertheit und Kontingenz von Geschlecht macht. Da Zeichen in theatralen Kontexten weniger strengen Regeln und Schemata unterlägen als im Alltag, gestalteten sich die Prozesse der Bedeutungskonstitution im Theater flexibler. Darum könne auch mit Konzepten wie Geschlecht spielerischer umgegangen werden. So könnten Zeichen für Geschlecht konventionellen Sinnzusammenhängen entzogen werden, umgedeutet werden oder mehrere Bedeutungen zugleich annehmen.¹¹⁸

Jenny Schrödl und Rosemarie Brucher zufolge begünstigt das Dispositiv Theater ganz unterschiedliche Dimensionen von Kritik. So könne einerseits ein Theaterbesuch den Zuschauenden die Erörterung von Möglichkeiten zur Gestaltung und Veränderung der Realität aus der Distanz ermöglichen. Andererseits bringe das Theater als Versammlungsort entsprechend Bruno Latours Definition von Kritik von einem Problem betroffene Menschen zusammen, konfrontiere sie mit diesem und leite so deren Auseinandersetzung damit in die Wege.¹¹⁹ So sei das Theater, wie auch Doris Kolesch zum Thema anmerkt, ein Ort, an dem Zuschauende, einmal dort, mehr oder weniger gezwungen seien, hinzusehen.¹²⁰ In der Queer Theory schließlich werde Kritik dagegen vielmehr als „fabulierendes Neuerfinden“ gedacht, als Erdenken neuer, alternativer Wirklichkeiten, ungeachtet und abseits der Rahmenbedingungen der Realität – nicht nur durch rationales Analysieren, sondern auch unter Einbeziehung von Emotionen und Affekt. Laut Schrödl und Brucher vermag das Theater das ebenfalls zu leisten.¹²¹

Wie genau Kritik an dominierenden Definitionen und Stereotypen von Geschlecht im Theater gestaltet sein kann, wird im folgenden Unterkapitel ausgeführt werden.

3.2.2 Forschungsstand: Strategien zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen im Theater

In den vergangenen Jahrzehnten ist eine kritische Auseinandersetzung mit Geschlecht im Theater und der Performancekunst häufig festzustellen.¹²² Umfassende wissenschaftliche Publikationen zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen im zeitgenössischen Theater dagegen gibt es aus dem deutschsprachigen Raum bisher nur wenige. Als gegenwärtig federführend erweisen sich diesbezüglich die

¹¹⁸ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 47. Mit dem Verweis auf die „Mobilität“ und Polyfunktionalität“ theatraler Zeichen bezieht sich Bergmann auf Terminologie von Erika Fischer-Lichte (vgl. Erika Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr Francke Attempto⁵ 2007 (Orig. 1983), S. 181 – 183).

¹¹⁹ Vgl. Brucher/Schrödl, „Gender und Kritik“, S. 29f.

¹²⁰ Vgl. Doris Kolesch, „Bodies that matter“. Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz“, *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*, hg. v. Celine Camus et al., Königstein im Taunus: Ulrike Helmer 2008, S. 346 – 360, hier: S. 351. Allerdings könnte hier, auch mit Rekurs auf Butler, infrage gestellt werden, ob Hinsehen automatisch auch Reflexion bedingen muss (vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 527).

¹²¹ Vgl. Brucher/Schrödl, „Gender und Kritik“, S. 29f.

Die beiden Autorinnen weisen jedoch zu Recht darauf hin, dass ungeachtet gesellschaftskritischer Perspektiven auf der Bühne „auf institutioneller oder produktionsästhetischer Ebene nicht selten geschlechtsspezifische Ungleichheiten, Diskriminierungen oder Privilegierungen reproduziert“ werden (ebd., S. 30).

¹²² Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 33f; vgl. Dreysse, „Cross Dressing“, S. 36.

Theaterwissenschaftlerinnen Jenny Schrödl und Miriam Dreyse. Beide differenzieren in ihren beispielgestützten Analysen kritischer Auseinandersetzungen mit dem Themenkomplex Geschlecht im zeitgenössischen Theater verschiedene Vorgehensweisen, wobei sie teils auch auf die Arbeiten der jeweils anderen Bezug nehmen. Die theoretische Grundlage bilden bei beiden die in Kapitel 3.1 geschilderten Theorien Judith Butlers. Schrödl rekurriert in ihren Ausführungen ausschließlich auf Beispiele aus der Performancekunst und den freien darstellenden Künsten, darunter viele international, wohingegen Dreyse primär deutschsprachige Performancekünstler*innen und staatliche Sprechtheaterbetriebe berücksichtigt. Während Dreyse einen recht breit gefächerten Überblick über Möglichkeiten der Subversion von Geschlechterstereotypen und binärem Geschlechtermodell im Theater gibt, legt Schrödl ihren Fokus explizit auf Performances, die eindeutige geschlechtliche Zuordnungen unterminieren. Letztlich beschreiben beide Theaterwissenschaftlerinnen jedoch ähnliche Phänomene, wobei es sich bei einigen um konkrete Praktiken, bei anderen eher um übergeordnete Strategien und Effekte handelt. Die zentralen Konzepte sollen im Folgenden in Form eines zusammenfassenden Überblicks dargestellt werden.

Dreyse zufolge kann die laut Butler nötige Entnaturalisierung von Geschlecht auf dem Theater beispielsweise durch eine „Verfremdung der Darstellung“ erfolgen.¹²³ Sie verweist auf die Parallelen zwischen Butlers Theorie der Entnaturalisierung von Geschlecht zum Verfremdungsbegriff Bertolt Brechts,¹²⁴ wonach eine verfremdende Darstellung einen „Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt“,¹²⁵ und ihm den „Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen“ verleiht.¹²⁶ Durch einen Bruch mit dem Gewohnten werde eine Distanzierung der Zuschauenden vom Bühnengeschehen möglich, welches dabei als Konstrukt sichtbar gemacht werde, sodass Raum für Kritikäußerung entstehe.¹²⁷ Brecht wie Butler geht es also darum, durch ein veränderndes Aufgreifen gesellschaftlicher Phänomene die soziale Konstruiertheit und Kontingenz vermeintlich selbstverständlicher Phänomene aufzuzeigen.¹²⁸ Davon ausgehend kann laut Dreyse ein Bruch mit illusionistischen Darstellungskonventionen und Rezeptionsbedingungen die nötige Distanz erzeugen, um ein Theaterpublikum auf die Konstruiertheit und die Veränderbarkeit der Kategorie Geschlecht sowie von Geschlechterstereotypen und -rollen aufmerksam zu machen.¹²⁹ Als Beispiele nennt Dreyse die (wiederholte) Unterbrechung kontinuierlicher Handlungen, das Einbeziehen der Zuschauenden sowie die Störung der „Einheit von Schauspieler*in und Rolle“ oder

¹²³ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36.

¹²⁴ Vgl. ebd., S. 36f.

Für umfassendere Überlegungen zur Nutzarmachung von Verfremdungseffekten zur Dekonstruktion von binären Geschlechterbildern vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 26 – 47.

¹²⁵ Bertolt Brecht, „Kleines Organon für das Theater (1948)“, *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 661 – 708, hier: S. 680.

¹²⁶ Bertolt Brecht, „Der Messingknäuf (1937 – 1951)“, *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 500 – 657, hier: S. 553.

¹²⁷ Vgl. ebd.

¹²⁸ Die Kategorie Geschlecht wird in Brechts theatertheoretischen Überlegungen allerdings kaum berücksichtigt. Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 26.

¹²⁹ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

der „Identität der Rolle“, ¹³⁰ etwa durch eine „entpsychologisierende Spielweise“ statt Verkörperung, eine „figurenunabhängige Textverteilung“ oder das Hinundherwechseln von Schauspielenden zwischen Rollen verschiedenen Geschlechts. ¹³¹ Auf diese Weise könnten außerdem geschlechtlich konnotierte Attribute und Verhaltensweisen von spezifisch geschlechtlich markierten Körpern gelöst sowie Zeichen für Männlichkeit und Weiblichkeit untereinander kombiniert werden. ¹³²

Der Vollständigkeit halber soll nun auch auf eine gegensätzliche Position verwiesen werden, nach der die Performativität von Geschlecht umgekehrt gerade im Rahmen illusionistischer Theaterästhetiken besonders wirksam sichtbar gemacht werden könne. ¹³³ Laut Ina Schabert ist die Performativität von Identität im Rahmen anti-illusionistischer Darstellungstraditionen Usus, weswegen sie von Zuschauern leicht „als gattungsbedingte Fiktion neutralisiert werden“ könne. ¹³⁴ Wenn dagegen im Rahmen von Theater, welches auf einen Eindruck von Realismus abzielt, die Konstruiertheit von Geschlecht sichtbar werde, suggeriere dies, das träfe auch außerhalb des Theaterkontexts zu. ¹³⁵ Wie Bergmann hierzu jedoch anmerkt, kann die Frage, ob nun illusionistische oder antiillusionistische Darstellungsweisen für die Dekonstruktion von Geschlechterbildern geeigneter sind, nicht derart pauschal beantwortet werden, da dies stets von den jeweiligen Rezipierenden und vom jeweiligen Kontext abhängt. ¹³⁶

Eine weitere Darstellungskonvention, deren Kontingenz laut Dreyse in theatralen Kontexten offengelegt werden kann, ist ein von der feministischen Forschung seit den 1970er Jahren herausgearbeitetes Blickverhältnis, welches patriarchale Gesellschaftsstrukturen widerspiegelt und in der Kunstgeschichte über lange Zeit als stereotypische Repräsentationsweise der Frau dominierte: die Objektifizierung der Frau und des weiblichen Körpers durch den voyeuristischen Blick eines männlichen Subjekts, welcher als solcher unsichtbar bleibt. So nennt Dreyse Beispiele aus der Performancekunst, wo die Akteur*innen dieses Blickregime durch dessen verbale und/oder visuelle inhaltliche Thematisierung dekonstruieren oder mittels der selbstgewählten Inszenierung des eigenen Körpers unterlaufen, insofern sie hier Subjekt und Objekt zugleich sind. ¹³⁷ Diese selbstbestimmte Aneignung von Konventionen und geschlechterstereotypischen Zeichen, die dabei zugleich aufgebrochen und umgedeutet werden, bezeichnet Dreyse in Anlehnung an Butler als „Resignifikation“. ¹³⁸ Diese könne im Theater in verschiedenen Zeichensystemen erfolgen, so etwa auf sprachlicher Ebene durch die Verwendung von mit Weiblichkeit assoziierten Begriffen, beispielsweise aus dem Wortfeld „Mütterlichkeit“, für männlich gelesene

¹³⁰ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

¹³¹ Ebd., S. 38.

¹³² Vgl. ebd.

¹³³ Vgl. Ina Schabert, „Ceci est une ‚femme‘. Wie das bürgerliche Illusionstheater die Illusion essentieller Weiblichkeit zerstört“, *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*, hg. v. Gaby Pailer/Franziska Schößler, Amsterdam/New York: Rodopi 2011, S. 223 – 239, hier: S. 223.

¹³⁴ Ebd., S. 224.

Diese Überlegung Schaberts erinnert an die in Kapitel 3.2.1 angeführten Überlegungen Butlers angesichts von Strategien der Entnaturalisierung von Geschlecht im Theater (vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 527).

¹³⁵ Vgl. Schabert, „Ceci est une ‚femme‘“, S. 225.

¹³⁶ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 46.

¹³⁷ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 47f.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 48f; vgl. Butler, *Bodies That Matter*, S. 95.

Akteure, oder auf Ebene des Kostüms durch das Aufgreifen und Verfremden geschlechtlich konnotierter Kleidungsstücke.¹³⁹

Eine weitere Strategie zur Kritik an Geschlechterstereotypen, die sowohl Dreyse als auch Schrödl nennen und die bereits Butler anführt, ist die *Geschlechterparodie*,¹⁴⁰ welche bestehende Geschlechterstereotype aufgreift, diese aber insoweit verändert, dass ein kritischer Blick auf dieselben möglich wird.¹⁴¹ „Parodie“ versteht Dreyse dabei mit Rekurs auf Linda Hutcheon als „Wiederholung mit einer Differenz [Übers. H. R.]“ sowie als „Nachahmung mit kritischer ironischer Distanz [Übers. H. R.]“,¹⁴² die aber nicht automatisch eine Wertung beinhalte.¹⁴³ So könnten der Inzenierungscharakter von Geschlecht herausgestellt und die diesbezüglichen performativen Akte ganz im Sinne Butlers als Imitationen entlarvt werden, die auf keinem „Original“ basieren.¹⁴⁴ Dies erfolge in der Praxis beispielsweise durch Übertreibung von Stereotypen, aber auch durch deren Loslösung aus ihrem gängigen Kontext und Versetzung in einen neuen, wobei diese gegebenenfalls eine Umdeutung erführen.¹⁴⁵ Außerdem auch durch die Isolation einzelner Stereotype oder durch die Kombination kontradiktorischer Elemente.¹⁴⁶ Besonders häufig kämen dabei Formen von gegengeschlechtlicher Inszenierung und Besetzung zum Einsatz.¹⁴⁷ Aber auch das überspitzte Inszenesetzen stereotypischer Weiblichkeit oder Männlichkeit durch Akteur*innen, die bereits als dem jeweiligen Geschlecht zugehörig gelesen werden, ist Schrödl zufolge eine Möglichkeit, auf den Inszenierungscharakter von Geschlecht aufmerksam zu machen.¹⁴⁸ Zudem ist laut Schrödl eine parodistische Dekonstruktion von stereotypischen Geschlechterbildern in theatralen Kontexten oft mit Komik und Lachen verbunden.¹⁴⁹ Insofern die genannten Mittel auch verfremdend wirken können, sind, wie Dreyse selbst einräumt, parodistische und verfremdende Strategien nicht klar voneinander zu trennen.¹⁵⁰

Die wohl verbreitetsten Praktiken kritischer Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex Geschlecht in theatralen Kontexten sind nach Schrödl und Dreyse gegen- oder andersgeschlechtliche Inszenierungen durch Kleidung, Mimik, Gestik, Bewegungsweisen, Präsenz im Raum, Stimmlage und

¹³⁹ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 49.

¹⁴⁰ Vgl. Brucher/Schrödl, „Gender und Kritik“, S. 29; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 38f; vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 186f.

¹⁴¹ Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 38f.

¹⁴² Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana/Chicago: University of Illinois 2000 (Orig. 1985), S. 32, S. 37; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 39.

¹⁴³ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Parody*, S. 44.

¹⁴⁴ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 188; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 38.

¹⁴⁵ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37, S. 39.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 39, S. 49.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 39.

¹⁴⁸ Vgl. Schrödl, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“.

¹⁴⁹ Vgl. Jenny Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, *Staging Gender. Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*, hg. v. Irene Lehmann et al., Bielefeld: transcript 2019, S. 47 – 64, hier: S. 60f.

¹⁵⁰ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 39.

Sprechweise.¹⁵¹ Durch sie könne, wie es bei Butler bereits anklingt, auf die Performativität von Geschlecht und damit auf die Kontingenz von geschlechtlichen Zuordnungen und Geschlechterrollen aufmerksam gemacht werden.¹⁵² Es könne gezeigt werden, dass die in der Inszenierung zitierten Attribute, Verhaltensweisen usw. zwar geschlechtlich konnotiert sind, per se jedoch nicht bestimmten Körpern vorbehalten sind.¹⁵³ Die dahingehend von Schrödl und Dreyse beobachteten Phänomene sind vielseitig und reichen vom Rückgriff auf einzelne Attribute, wie etwa Kleidung, über den gleichzeitigen Einsatz verschiedengeschlechtlich konnotierter Zeichen bis hin zu gegengeschlechtlichen Inszenierungen, bei denen ein*e männlich bzw. weiblich gelesene*r Akteur*in durch Aneignung gegengeschlechtlich konnotierter Zeichen in einer Performance als das jeweils andere Geschlecht auftritt oder eine Bühnenfigur des jeweils anderen Geschlechts spielt.¹⁵⁴

Die verschiedenen hierzu zählenden Praktiken terminologisch zu greifen, erweist sich allerdings als äußerst herausfordernd. So verwenden die beiden Wissenschaftlerinnen verschiedene Begriffe und nehmen unterschiedliche Abgrenzungen vor.¹⁵⁵ Dies ist, wie es in Kapitel 3.1 bereits anklang, für den Diskurs über derartige Inszenierungspraktiken generell zu beobachten, sodass eine begriffliche Unschärfe besteht.¹⁵⁶ Im Rahmen dieser Arbeit ist es weder möglich noch angesichts der tatsächlich untersuchten Phänomene zielführend, die verschiedenen möglichen Differenzierungen umfassend gegeneinander abzuwägen oder gar eigene Kategorisierungen vorzunehmen, weswegen von einer näheren begrifflichen Aufschlüsselung abgesehen wird.¹⁵⁷ Nachfolgend wird daher lediglich *eine* Form andersgeschlechtlicher Inszenierung konkret benannt und separat aufgeführt, die Schrödl und Dreyse gleichermaßen

¹⁵¹ Vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 40; vgl. Dreyse, „Cross Dressing“, S. 36.

Die Wendungen „andersgeschlechtliche Inszenierung“, die Jenny Schrödl in verschiedenen Texten verwendet, wird im weiteren Verlauf ebenso aufgegriffen wie „gegengeschlechtliche Inszenierung“.

¹⁵² Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 187; vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 39f.

¹⁵³ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 41; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 38.

¹⁵⁴ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 40f; vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56f; vgl. Dreyse, „Cross Dressing“, S. 36; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 41f.

¹⁵⁵ Dreyse etwa verwendet für diese ganze Bandbreite an Phänomenen anders- bzw. gegengeschlechtlicher Inszenierungen im Theater- und Performancekontext vornehmlich den Begriff „Cross-Dressing“, versteht ihn aber offenbar synonym für „Drag“ (vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 39f; vgl. Dreyse, „Cross Dressing“, S. 36f). Schrödl dagegen unterscheidet zwischen dem Spielen einer gegengeschlechtlich gelesenen fiktiven Figur in auf einer Textgrundlage basierenden Theaterkontexten und Praktiken in Performance-Zusammenhängen, wobei sie auch hier an verschiedener Stelle unterschiedliche Begriffe verwendet (vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 41; vgl. Jenny Schrödl/Katharina Rost, „Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft“, *Open Gender Journal* 1, 2017, <http://opengenderjournal.de/article/view/8>, Zugriff am: 11. 06. 2025, S. 6). Insbesondere worin ihre Differenzierung zwischen „Transvestismus“ und „Drag“ besteht, ist für mich nicht klar nachvollziehbar (vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 41f).

¹⁵⁶ Vgl. hierzu auch Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

¹⁵⁷ Außerdem gehen mit den einzelnen Begriffen jeweils verschiedene Implikationen einher – mit „Cross-Dressing“ etwa ein begrifflicher Fokus auf Kleidung, der oft zu kurz greift, oder die Assoziation mit dem Theaterkontext des elisabethanischen Zeitalters (vgl. Ellen Koban, „Gender Blending im Gegenwartstheater. Darstellerische Techniken als ent/differenzierende soziale Praxis“, *Geschlecht in der Geschichte. Integriert oder separiert? Gender als historische Forschungskategorie*, hg. v. Alina Bothe/Dominik Schuh, Bielefeld: transcript 2014, S. 33 – 46, hier: S. 34f), mit „Transvestismus“ eine bspw. in medizinischen Diskursen erfolgte Pathologisierung (vgl. Andrea Rinnert, „Transsexualität/Transvestismus“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 391f, hier: S. 392) usw. – die hier vermieden werden sollen.

anführen, und die für die Inszenierungsanalysen besonders relevant ist: „Mixed Drag“.¹⁵⁸ Die weiteren Unterschiede der bestehenden Vielfalt an Praktiken sollen aber dadurch keineswegs nivelliert werden, weswegen an dieser Stelle zumindest noch auf einige zentrale Differenzierungsfaktoren aufmerksam gemacht werden soll: Zunächst macht es einen Unterschied, ob eine gegen- bzw. andersgeschlechtliche Inszenierung im Alltag oder in einem theatralen Kontext stattfindet. Zudem kann eine derartige Inszenierung sowohl auf eine möglichst vollständige Illusion im Sinne eines „Passing“ abzielen bzw. diese zufolge haben (auch Intention und Wirkung müssen nicht übereinstimmen), als auch durch eine stilisierte Darstellungsweise die eigene Gemachtheit betonen.¹⁵⁹ Im Falle einer gegengeschlechtlichen Inszenierung kann es außerdem einen Unterschied machen, ob diese im Kontext der Besetzung von Schauspieler*innen für gegengeschlechtlich gelesene Figuren oder unabhängig davon erfolgt. Dies bedeutet aber nicht, wie in Kapitel 7 dieser Arbeit deutlich werden wird, dass eine solche Besetzungsentscheidung automatisch mit einer expliziten Aneignung gegengeschlechtlich konnotierter Zeichen einhergeht.

Während rein gegengeschlechtliche Inszenierungen Geschlecht und zugehörige Konzepte wie Männlichkeit und Weiblichkeit vor allem als Effekte von Inszenierungen erkennbar machen, können Schrödl und Dreyse zufolge durch *Mixed Drag* zusätzlich die Grenzen dieser Kategorien zum Verschwimmen gebracht werden.¹⁶⁰ *Mixed Drag* basiere anders als eine im Sinne des binären Geschlechtersystems gegengeschlechtliche Inszenierung nicht nur auf einer Differenz zwischen den als männlich bzw. weiblich gelesenen Körpern der Akteur*innen zu deren andersgeschlechtlicher Performance, sondern greife gleichzeitig gängige Zeichen für Männlichkeit wie auch für Weiblichkeit auf. So werde eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung der Bühnenfigur sowie gegebenenfalls auch der Akteur*innen im Sinne eines binären Geschlechtersystems verhindert.¹⁶¹ Diesen Effekt bezeichnet Schrödl als „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“.¹⁶² Zuschauende würden dabei auf die Bedeutung der eigenen Wahrnehmung und Zuschreibung in der Konstruktion von Geschlecht aufmerksam gemacht.¹⁶³

Eine weitere Strategie einer solchen „Veruneindeutigung“¹⁶⁴ sind für Schrödl Momente, bei denen eine Zuordnung des Geschlechts der Akteur*innen via Körperbau gar nicht möglich ist, da die zu sehenden Körperteile und -haltungen per se nicht spezifisch geschlechtlich assoziiert sind, wie zum Beispiel bei einer Rückenansicht.¹⁶⁵ Auch durch die Einführung von „Figuren des Dritten, wie etwa Cyborgs oder Monster“, könne eine geschlechtliche Einordnung unterlaufen werden.¹⁶⁶

¹⁵⁸ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

Der Begriff „Mixed Drag“ von Schrödl, auf den sich auch Dreyse bezieht, wird im Folgenden übernommen. Zur besseren Lesbarkeit wird auf eine erneute Kennzeichnung als Zitat verzichtet und der Begriff stattdessen kursiv gesetzt.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu auch Steffen Kitty Hermann, „Bühne und Alltag. Über zwei Existenzweisen des Drags“, *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*, hg. v. Pia Thilmann et al., Berlin: Querverlag 2007, S. 115 – 131.

¹⁶⁰ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 42; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 45.

¹⁶¹ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 42f; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 45.

¹⁶² Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

¹⁶³ Vgl. ebd.; vgl. Dreyse, „Cross Dressing“, S. 43.

¹⁶⁴ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.; vgl. Schrödl, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“.

¹⁶⁶ Brucher/Schrödl, „Gender und Kritik“, S. 29.

Neben visuell wahrnehmbaren Zeichen für Geschlecht wie etwa äußerlichen Attributen und Verhaltensweisen kann eine geschlechtliche Zuordnung laut Schrödl und Dreyse auch auf stimmlicher Ebene erschwert werden.¹⁶⁷ Wie Schrödl darlegt, werden in westlichen Kulturen auch Stimmen abhängig von Tonhöhe, Artikulation, Intensität und Intonation als „männlich“ bzw. „weiblich“ eingeordnet.¹⁶⁸ Wie bei den Konzepten von Männlichkeit und Weiblichkeit im Allgemeinen handle es sich aber auch bei der Frauen- bzw. Männerstimme um „ein soziokulturelles Produkt, das aus einem Zusammenspiel von physischen und psychosozialen Elementen, sexuell-geschlechtlichen Sozialisationen nach gesellschaftlich etablierten Rollenbildern, Normen und Idealen sowie Körpertechniken, vokalen Mustern und Technologien einer jeweiligen Zeit und Kultur resultiert“.¹⁶⁹ Durch einen Wechsel zwischen verschiedengeschlechtlich codierten Sprechweisen und Stimmlagen könne eine dahingehende Zuordnung erschwert und gleichzeitig deren Kontingenz aufgezeigt werden.¹⁷⁰ Technische Hilfsmittel wie eine Verzerrung der Stimme mit elektronischen Mitteln böten zudem Möglichkeiten, diese Unbestimmbarkeit bis auf die Spitze zu treiben, sodass auditiv jegliche geschlechtliche Differenzierung verunmöglicht werde.¹⁷¹

Einen weiteren Effekt von Praktiken geschlechtlicher Inszenierungen bezeichnen Schrödl wie Dreyse als *Maskerade*. Sie beschreiben hiermit Performances, in denen Akte des Ver- und Entkleidens mittels (gegen)geschlechtlich assoziierter Zeichen auf der Bühne vollzogen werden, wobei sich hinter einer Verkleidung der Akteur*innen immer nur eine weitere Verkleidung verbirgt. Mit dem Begriff *Maskerade* beziehen sie sich gleichermaßen auf eine für die Gender Studies zentrale These der Psychoanalytikerin Joan Riviere, wonach Weiblichkeit nicht der Ausdruck eines „natürlichen“ Geschlechts sei, sondern der Effekt einer Inszenierung, eine *Maskerade*.¹⁷²

Im Rahmen illusionistischer Theaterästhetiken dienen Masken und Verkleidungen der Stiftung einer abgeschlossenen Rollenidentität, lassen dahinter jedoch eine „wahre“ Identität der Schauspieler*innen vermuten, die durch Entfernen der Verkleidung bloßgelegt werden kann. Die damit verbundene Schauspielpraktik der Verkörperung zielt zudem darauf, das Innenleben einer Figur äußerlich ablesbar zu machen.¹⁷³ Im Gegensatz dazu lassen Inszenierungen, die *Maskerade* subversiv nutzen, Schrödl und Dreyse zufolge diese Differenzierung zwischen Innen und Außen, zwischen Schauspieler*in und Rolle verschwimmen. Hier deute die *Maskerade* ganz im Sinne Butlers gerade nicht auf die Existenz eines „Originals“ in Form einer stabilen Identität hinter all der Verkleidung, sondern es gerate die Existenz eines „wahren“ Kerns in Zweifel, wobei Männlichkeit und Weiblichkeit an sich als Verkleidung bzw.

¹⁶⁷ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 42f; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 45 – 47.

¹⁶⁸ Vgl. Schrödl, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 40, S. 42f; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 45 – 47.

¹⁷¹ Vgl. Schrödl, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“.

¹⁷² Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 42f; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 44 – 46; vgl. Joan Riviere, „Weiblichkeit als Maskerade (1929)“, *Weiblichkeit als Maskerade*, hg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 34 – 47, hier: S. 38f.

¹⁷³ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 44.

Inszenierung erkennbar würden. Es zeige sich, wie die *Maskerade* die Vorstellung einer fixen Identität überhaupt erst hervorbringe, diese also gemäß Butler performativ hergestellt werde.¹⁷⁴

Darüber hinaus können, wie Schrödl und Dreyse anmerken, Praktiken gegen- bzw. andersgeschlechtlicher Inszenierung Möglichkeitsräume jenseits binärer Vorstellungen von Geschlecht eröffnen.¹⁷⁵ Dabei geht es laut Schrödl „nicht einfach nur um den Entzug von geschlechtlich eindeutiger Inszenierung und Erfahrung, sondern auch um produktive Alternativentwürfe anderer Geschlechtlichkeit und Sexualität“. Die Akteur*innen nähmen dann in Bezug auf Geschlecht eine „Zwischenposition“ ein, sofern sie weder eine der zur Verfügung stehenden Positionen gänzlich einnahmen noch diese verweigerten.¹⁷⁶ Hierbei verschiebe sich teils auch die Form der Kritik:

„Hier steht nicht (ausschließlich) eine Kritik an oder gegen Etwas im Vordergrund [...]. Vielmehr liegt die Betonung auf dem Schaffen von Situationen, die sich an einem irgendwie Möglichen, vielleicht Besseren, auf jeden Fall anderen Zukünftigen oder generell Anders-Zeitlichen [...] abarbeiten. [...] Betont wird dabei stärker ein affirmativer, bejahender kreierender Gestus als ein abgrenzender, subversiver oder dekonstruktiver“.¹⁷⁷

Zusätzlich beobachtet Schrödl in zeitgenössischen Performances die Tendenz, dass Performer*innen zwar auf Praktiken (gegen)geschlechtlicher Inszenierung zurückgreifen, das Thema Geschlecht jedoch inhaltlich nicht oder nur teilweise aufgegriffen wird. Durch dieses permanente Mit-Thematisieren würden die Performances und ihre Inhalte an sich als queer lesbar. Dieses Phänomen bezeichnet Schrödl als „Un/Doing Drag“.¹⁷⁸ 2019 diagnostiziert sie in Bezug auf die freie Szene außerdem, die Konstruiertheit von Geschlecht werde hier inzwischen geradezu als Tatsache vorausgesetzt, während sie in den Jahren zuvor noch häufig als zentrale künstlerische Thematik in den Arbeiten herausgestellt worden sei.¹⁷⁹

Die in diesem Unterkapitel genannten Strategien und Praktiken greifen alle auf die ein oder andere Weise auf Geschlechterstereotypen zurück. Da sie diese somit zwangsläufig auch reproduzieren, bergen sie, wie bereits in Kapitel 3.1 diskutiert, die Gefahr, anstatt zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen zu deren Festigung beizutragen.¹⁸⁰ Nach Schrödl und Dreyse verfügen sie aber dennoch über das Potenzial, auf die Veränderbarkeit jener Stereotype hinzuweisen, sofern bestimmte Bedingungen

¹⁷⁴ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 44; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 45f.

¹⁷⁵ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43f; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 44f.

¹⁷⁶ Schrödl, „Gender Performances“, S. 44.

¹⁷⁷ Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 61.

¹⁷⁸ Vgl. ebd., S. 56 – 58.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 47.

¹⁸⁰ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37, S. 39; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 41.

Dreyse wie Schrödl weisen außerdem mit Rekurs auf Judith Halberstam auf einen Unterschied zwischen Inszenierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit hin: Wohingegen Weiblichkeit in westlichen Kulturen per se als künstlich gelte, werde weiße, heterosexuelle Männlichkeit als natürlich und damit „nonperformativ“ verhandelt (vgl. Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham/London: Duke University 1998, S. 234; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 40; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 45). Dies spiegelt die auch von Garber erwähnte kulturelle Angst vor der Konstruiertheit insbes. von Männlichkeit wider (vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 40; vgl. z. B. Garber, *Vested Interests*, S. 249). Insofern sei es auch im Theaterkontext bei Inszenierungen von Weiblichkeit durch männlich gelesene Personen noch häufiger der Fall, dass deren Männlichkeit als naturgegebenes „Original“ nicht hinterfragt werde, als umgekehrt, wobei dann Stereotype von Weiblichkeit durch die Inszenierung reproduziert würden (vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 42).

gegeben sind: Laut Dreyse geschieht eine (unbeabsichtigte) Affirmation von Geschlechterstereotypen insbesondere dann, wenn nicht ausreichend „Distanz zum Dargestellten“ hergestellt wird,¹⁸¹ und wenn der kritische Impetus nicht eindeutig erkennbar ist, sodass schlussendlich eine Ambiguität bestehen bleibt, die in beide Richtungen – affirmativ und kritisch – gedeutet werden kann. Um letzteres zu vermeiden, sei es ausschlaggebend, den kritischen Gestus auch als solchen sichtbar zu machen, etwa indem ein mit Stereotypen arbeitendes Zeichensystem mit einem Zeichensystem kontrastiert wird, das diesen zuwiderläuft, zum Beispiel wenn ein geschlechterstereotypisches Kostümbild auf verbaler Ebene als solches thematisiert und hinterfragt wird.¹⁸² Um das Inszeniertsein von Geschlecht wirksam zu veranschaulichen, ist es nach Schrödl außerdem ratsam, im Falle von gegengeschlechtlichen Inszenierungen die Verwandlung als solche zu zeigen und nicht nur ein Ergebnis zu präsentieren.¹⁸³

Die hier angeführten Beobachtungen Dreysses und Schrödl werden, wo möglich, mit den in den Kapiteln 5 – 7 untersuchten Inszenierungen abgeglichen. Zunächst wird jedoch im folgenden Kapitel das methodische Vorgehen bei den Inszenierungsanalysen näher erläutert.

4. Methodisches Vorgehen bei den Inszenierungsanalysen

Um einen Eindruck zu gewinnen, mit welchen Mitteln im Gegenwartstheater eine Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit erprobt wird, sollen in den Kapiteln 5 – 7 die gewählten, sich laut eigener Angabe kritisch mit Weiblichkeitsbildern auseinandersetzen den Produktionen auf dahingehende inszenatorische Strategien untersucht werden. Da hier weniger ein Ereignischarakter, sondern vielmehr die Gemachtheit der Theaterproduktionen im Mittelpunkt des Interesses stehen, orientieren sich die einzelnen Analysen methodisch an theatersemiotischen Herangehensweisen. Im Folgenden sollen zunächst die Grundlagen der Theatersemiotik erläutert und auf theatertheoretische Implikationen und Probleme der gewählten Methode Bezug genommen werden, bevor die genaue Vorgehensweise vorgestellt wird.

Die Theatersemiotik gründet auf der Vorstellung von Theater als „System der Bedeutungsproduktion“,¹⁸⁴ in welchem durch die Hervorbringung von sinnlich wahrnehmbaren Vorgängen, Gegenständen, Tönen etc. Bedeutung erzeugt wird – und zwar indem dieses Wahrnehmbare von Produzierenden wie Rezipierenden als Zeichen gebraucht, ihm also „aus dem Zusammenhang der Kultur heraus, in der [es] hervorgebracht [wird], eine bestimmte Bedeutung beigelegt wird“. ¹⁸⁵ Als Zeichen gilt dabei die Relation

¹⁸¹ Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 35.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 37f.

Dreyse bezieht sich in diesen Überlegungen auf Linda Hutcheon und Doris Leibetseder (vgl. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London/New York: Routledge 1994; vgl. Doris Leibetseder, *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: Transcript 2010).

¹⁸³ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 41.

¹⁸⁴ Erika Fischer-Lichte, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, hg. v. Renate Mörmann, Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 233 – 259, hier: S. 234.

¹⁸⁵ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 8; vgl. ebd., S. 191.

aus einem materiellen Zeichenträger (das Zeichen als Gegenstand der Sinneswahrnehmung), dessen „Designat-Denotat“ (das, worauf sich der Zeichenträger bezieht) und dem Interpretanten (die im Bewusstsein der Zeichenbenutzer*innen entstehende Bedeutung).¹⁸⁶ Insofern wird ein Gegenstand der Wahrnehmung auch erst zum Zeichen, wenn er als solches verwendet wird.¹⁸⁷ So betrachtet wird jedes theatrale Ereignis als eine Art Text lesbar, der aus verschiedenen Zeichen besteht, welche sich wiederum aus einem Konglomerat verschiedener Zeichensysteme, etwa Sprache, Gestik, Bühnenbild, Musik etc., speisen, und der auf eine bestimmte Weise strukturiert ist. Die Theatersemiotik geht davon aus, dass die Ermittlung der einzelnen diesen „Text“ konstituierenden Zeichen und ihres Verhältnisses zueinander, zu ihren Designaten-Denotaten sowie zu den Zeichenbenutzer*innen es ermöglicht, potenzielle Bedeutungsangebote und Zusammenhänge zu Diskursen zu erschließen.¹⁸⁸ In diesem Sinne sollen hier die ausgewählten Inszenierungen hinsichtlich der Forschungsfrage auf die Art der Zeichenverwendung und die damit einhergehende Herstellung von Bedeutung untersucht werden.

Da den Analysen in dieser Arbeit bereits ein konkretes Forschungsinteresse vorausgeht, zielen diese weniger auf eine prinzipielle Ermittlung potenzieller Bedeutungen der wirksamen Zeichen, sondern vielmehr darauf, aktiv Zeichen ausfindig zu machen, die mit einer bereits bestehenden Hypothese, nämlich der Verhandlung von und Kritik an stereotypischer Weiblichkeit als mögliche Bedeutung, in Verbindung gebracht werden können.¹⁸⁹

Wie sich anhand obiger Ausführungen bereits abzeichnet, ist das erklärte Forschungsvorhaben theatertheoretisch voraussetzungsreich, denn es impliziert eine bestimmte Vorstellung von Theater und ist dabei mit einigen Tücken verbunden. So suggeriert es, Theaterproduzierende seien im Stande, strategisch bestimmte Bedeutungen zu erzeugen, was wiederum analytisch nachvollzogen werden könne.

Hierbei gilt es zunächst einmal zu bedenken, dass sich sinnlich Erfahrbares nicht ausschließlich in Zeichen und „bedeutungstragende Elemente“ aufschlüsseln lässt.¹⁹⁰ Manches wirkt zunächst unmittelbar auf den Körper, noch bevor es als Zeichen gebraucht und entsprechend mit Bedeutungen versehen werden kann.¹⁹¹ Eine rein semiotische Betrachtungsweise neigt also dazu, wesentliche Aspekte von Theater zu vernachlässigen. So bemängelt Jens Roselt „[k]örperliche Affiziertheit, Stimmungen und Atmosphären“ würden „als unwesentliche Randerscheinungen und individuelle Nebeneffekte abgetan“.¹⁹²

¹⁸⁶ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 8; vgl. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt⁵ 2014 (Orig. 1999), S. 65.

¹⁸⁷ Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 65.

¹⁸⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Semiotik“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 321 – 324, hier: S. 322f.

¹⁸⁹ Laut Pavis ist dieser Vorgang im Grunde Bestandteil einer jeden Rezeption, da der*die Rezipient*in stets versucht, die Bedeutung der Zeichen zu entschlüsseln und gleichzeitig für eine auf Basis des sozialen Kontexts vermutete Bedeutung Zeichen zu finden (vgl. Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr 1988, S. 19).

¹⁹⁰ Fischer-Lichte, „Semiotik“, S. 324; vgl. Christel Weiler/Jens Roselt, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 83f.

¹⁹¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 29.

¹⁹² Jens Roselt, „Aufführungsanalyse“, *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel, Tübingen/Basel: A. Francke 2003, S. 145 – 153, hier: S. 146.

Des Weiteren ist Bedeutung im Theater mehrdimensional und bereits auf Ebene der Produktion nicht auf eine einzige, einheitliche Bedeutung reduzierbar. Teils ist dies der kollektiven Arbeitsweise geschuldet, im Zuge derer verschiedene Personen mit je subjektiver „Sinnegebung“ Einfluss nehmen.¹⁹³ Zum Teil liegt es aber auch daran, dass angesichts der Komplexität theatraler Ereignisse (zum Beispiel ihre „absolute Gegenwärtigkeit“,¹⁹⁴ die für sie konstitutive Interaktion von Agierenden und Zuschauenden unter- und miteinander,¹⁹⁵ und die zahlreichen, simultan wirksamen Zeichensysteme) nicht alle Elemente intendiert sind, sondern diese auch zufällig und nebenbei entstehen.

Außerdem findet der Gebrauch von Zeichen im Theater nun mal nicht nur seitens der Produzierenden, sondern auch seitens der Rezipierenden statt. Im Zuge ihrer Wahrnehmung einer Aufführung stellen sie selbst Bezüge her und messen dem Wahrgenommenen eigene Bedeutungen bei.¹⁹⁶ Dabei nehmen alle Zuschauenden die Aufführung individuell, angesichts der Vielfalt und Gleichzeitigkeit der im Theater wirksamen Zeichensysteme unweigerlich selektiv sowie in der Abhängigkeit von der je subjektiven körperlichen und psychischen Verfasstheit und dem eigenen Erfahrungshorizont vor dem Hintergrund des jeweiligen sozialen Kontexts wahr.¹⁹⁷ Somit beeinflussen ihre individuellen sinnlichen Erfahrungen vor Ort die diesen zugeschriebenen Bedeutungen, während gleichzeitig die individuellen Interpretationen bedingen, welche Erfahrungen im Theater gemacht werden.¹⁹⁸ Die im Rahmen einer Aufführung zum Einsatz kommenden Zeichenträger können von verschiedenen Personen also unterschiedlich oder widersprüchlich interpretiert oder sogar von ein und derselben Person ambivalent gedeutet werden,¹⁹⁹ wobei sie nicht zwangsläufig mit einer intendierten Bedeutung übereinstimmen müssen.²⁰⁰

Theaterraufführungen sind also weit mehr als die szenische Realisierung einer spezifischen, von einem Produktionsteam intendierten Bedeutung (hier: die Verhandlung von und Kritik an Weiblichkeitsbildern). Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass im Zuge von Theaterproduktionen stets ein potenzielles Publikum mitgedacht wird.²⁰¹ Vor allen Dingen aber sind Theaterraufführungen allein durch ihre zeitliche und räumliche Begrenzung durchaus durch Entscheidungen von Akteur*innen geprägt und das Produkt bestimmter – wenn auch nicht ausschließlich bewusster – Selektions- und Strukturierungsprozesse, die festlegen, welche Zeichenträger innerhalb dieser Rahmung Platz finden und welche nicht.²⁰² Hier wird diese Arbeit ansetzen und im Sinne von Theaterwissenschaftler Patrice Pavis das „vom Rezipienten rekonstruierte[π], verallgemeinernde[π] und synthetische[π] System“ untersuchen,

¹⁹³ Erika Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr Francke Attempto⁵ 2009, S. 22; vgl. ebd., S. 32 – 34.

¹⁹⁴ Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 15.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 191.

¹⁹⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 67f; vgl. Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010, S. 72f, S. 83f; vgl. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 19.

¹⁹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 83f.

¹⁹⁹ Vgl. Weiler/Roselt, *Aufführungsanalyse*, S. 82.

²⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Das System der theatralischen Zeichen*, S. 191.

²⁰¹ Vgl. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 2.

²⁰² Vgl. Fischer-Lichte, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, S. 243.

„das einige der Zugänge und selektiven Entscheidungen der dramaturgischen und szenischen Arbeit bereitstellt“.²⁰³ Dieses System ist laut Pavis die *Inszenierung*.²⁰⁴

Wenngleich eine zweifelfreie Rekonstruktion der strategischen Umsetzung einer Intention von Theater-schaffenden angesichts der vorausgegangenen Ausführungen im Grunde gar nicht möglich ist, so kann auf Basis dieser Argumentation zumindest „eine Hypothese über das von den ‚Produzenten‘ gewählte System vermittelt dessen“ aufgestellt werden, „was der Zuschauer davon aufnimmt“.²⁰⁵

Da eine Inszenierung dieser Definition zufolge erst während des Zuschauens durch die Verknüpfung sämtlicher Zeichensysteme seitens der Rezipient*innen entsteht,²⁰⁶ ist sie nach Pavis kein empirischer, sondern ein „Erkenntnisgegenstand“.²⁰⁷ So tritt eine Inszenierung nie als solche in Erscheinung, vielmehr wird sie nur im Kontext einer Aufführung nachvollziehbar und analysierbar.²⁰⁸ Daraus ergeben sich theoretische Probleme für die Analyse: Eine Theateraufführung ist ein Ereignis, das sich zu einem spezifischen Zeitpunkt an einem spezifischen Ort in „leibliche[r] Ko-Präsenz“ einer ebenso spezifischen Konstellation aus Akteur*innen und Zuschauer*innen zwischen diesen entfaltet und insofern einmalig und flüchtig ist.²⁰⁹ Sie existiert nicht unabhängig von diesen Faktoren und kann daher weder wiederholt noch anderweitig festgehalten werden, ohne sie zu verfälschen. Jeder weitere Aufführungsbesuch derselben Produktion wird sich stets vom ersten unterscheiden und ist von den Erfahrungen des vorherigen Besuchs beeinflusst. Auch würde jeglicher Dokumentationsversuch, seien es schriftliche Notizen während oder nach einem Aufführungsbesuch oder gar eine Videoaufzeichnung, die Aufführung in ein anderes Medium überführen und diese durch die spezifische Verfasstheit des jeweiligen Mediums verändern.²¹⁰ Zudem kann eine Aufführungsanalyse durch das Involviertsein der analysierenden Person in den zu analysierenden Prozess wie jede Rezeption nur eine subjektive Perspektive bieten.²¹¹ Geht den Analysen und Aufführungsbesuchen wie hier ein konkretes Forschungsinteresse voraus, ist die Wahrnehmung der Analysierenden zusätzlich von vornherein auf besondere Weise für bestimmte Aspekte sensibilisiert.²¹² Insofern neigen diese gegebenenfalls schneller als andere Rezipierende dazu, Elemente einer Aufführung im Sinne der Forschungsfrage zu interpretieren oder gar überzubetonen und andere Aspekte, wie etwa im Zusammenhang mit deren Ereignishaftigkeit, zu vernachlässigen:

„Man konstruiert eine Vorannahme (das, worum es angeblich ging) und subsumiert darunter alle passenden Eindrücke. Nicht selten bleiben dabei die widersprüchlichen, abseitigen, unverständenen Momente auf der Strecke. Es sind Erfahrungen, die sich nicht unmittelbar auf den begrifflichen Punkt bringen lassen“.²¹³

²⁰³ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 26.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Patrice Pavis, „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“, *Zeitschrift für Semiotik* 11/1, 1989, S. 13 – 27, hier: S. 14.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 13.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 14.

²⁰⁸ Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 89.

²⁰⁹ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 72.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 75 – 79.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 72.

²¹² Vgl. ebd., S. 81.

²¹³ Roselt, „Aufführungsanalyse“, S. 146f.

Als Verfasserin dieser Arbeit identifiziere ich mich zudem grundsätzlich selbst als „weiblich“ und werde von Mitmenschen auch so gelesen, wodurch ich von den hier zur Debatte stehenden Stereotypen selbst betroffen bin. Im Rahmen meines Studiums habe ich mich immer wieder schwerpunktmäßig mit Gender Studies und Weiblichkeitsbildern beschäftigt. All dies beeinflusst meine Rezeptionshaltung.

Angesichts der vorausgehenden Argumentation basieren die Analysen auf einer entscheidenden theoretischen Prämisse: der Annahme, dass Subjektivität, wie Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte betont, hier nicht mit „Beliebigkeit“ gleichzusetzen ist,²¹⁴ sondern dass sich die Erkenntnisse der Analyse auch für andere Personen als fruchtbar und anschlussfähig erweisen können, sofern die Fragestellung, der Analyseprozess sowie die individuelle Situiertheit des*der Analysierenden nachvollziehbar gemacht werden und entgegen einer stark vereinfachenden semiotischen Betrachtungsweise versucht wird, sinnliche Erfahrungen mitzudenken.²¹⁵ Zusätzlich werden die Analysen immer wieder mit den von Schrödl und Dreyse herausgearbeiteten kritischen Strategien, die in Kapitel 3.2.2 vorgestellt wurden, vernetzt und so in einen wissenschaftlichen Diskurs eingebettet.

Vor diesem Hintergrund sollen nun die vier eingangs genannten Produktionen hinsichtlich der übergeordneten Forschungsfrage analysiert werden:

Welche inszenatorischen Strategien kommen im Rahmen einer intendiert kritischen Auseinandersetzung mit Weiblichkeitsbildern in den vier Theater- bzw. Opernproduktionen zum Einsatz?

Um ein möglichst detailreiches Bild der Inszenierungen zu erhalten, beruhen die Analysen auf Erfahrungen und Notizen von je zwei Aufführungsbesuchen, auf Sichtungen der von den jeweiligen Theaterbetrieben zur Verfügung gestellten internen Aufführungsaufzeichnungen und Programmheften sowie auf einem Vergleich des Plots der Inszenierungen (im Fall von *Krankheit oder moderne Frauen* auch der Strichfassung) mit den jeweils zugrundeliegenden Libretti bzw. Theater- und Romantexten. Dabei wird angenommen, dass zwischen den einzelnen Aufführungen der jeweiligen Produktionen ungeachtet ihrer Einmaligkeit genügend Beständigkeit vorherrscht, um übergreifende Aussagen über die Inszenierungen als Systeme ästhetischer und dramaturgischer Entscheidungen treffen zu können. Da alle Beispiele von Repertoirebetrieben stammen und jeweils mehrere Aufführungen gesichtet wurden, kann davon ausgegangen werden, dass dies von den betreffenden Institutionen zumindest so angestrebt wird.²¹⁶

Für eine theatersemiotische Analyse gibt es verschiedene, mal mehr, mal weniger divergierende Ansätze. Die Vorgehensweise dieser Arbeit basiert auf einer Kombination der Modelle von Patrice Pavis und Erika Fischer-Lichte. Beide Theaterwissenschaftler*innen wurden im vorliegenden Kapitel bereits mehrfach zitiert und die theatertheoretischen Grundlagen dieser Arbeit sind von beiden

²¹⁴ Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 73.

²¹⁵ Vgl. Guido Hiß, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer 1993, S. 80; vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 74f, S. 110; vgl. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 81.

²¹⁶ Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 89.

Theaterverständnissen geprägt. Somit erscheint es sinnvoll, sich auch im analytischen Vorgehen an ihnen zu orientieren. Ergänzend werden Überlegungen von Guido Hiß einbezogen.

Laut Fischer-Lichte muss im Rahmen einer semiotischen Analyse geklärt werden, welche Zeichensysteme, welche Art von Zeichen innerhalb dieser Zeichensysteme (zum Beispiel realistisch, stilisiert, historisch) und welche konkreten Zeichen in einer Aufführung Verwendung finden.²¹⁷ Hierfür müsse die Aufführung in verschiedene, die Analyse strukturierende Segmente gegliedert werden.²¹⁸ Für die folgenden Analysen wurden in Orientierung an Pavis' „Fragebogen für Aufführungsanalysen“ und Fischer-Lichtes Systematisierung theatraler Zeichen die folgenden Segmente definiert:²¹⁹

1. Handlung und Figuren (alle vier Inszenierungen basieren auf einem literarischen Text)

- a) Welche Geschichte wird erzählt?
- b) Figurenkonstellation: Welche Figuren gibt es, wie sind diese konzipiert und charakterisiert?
- c) Verhältnis von Schauspieler*in und Rolle
- d) dramaturgische Bearbeitung des zugrundeliegenden (Theater)textes durch die Inszenierung
- e) Besetzung

2. Akteur*innen

- a) Spiel- und Bewegungsweise der Schauspielenden (Mimik, Gestik, Proxemik, ggf. Schauspielstil)
- b) Kostüm, Maske
- c) Sprechweise und Stimme

3. Gestaltung des Bühnenraums:

- a) Bühnenbild
- b) Raumkonzeption und Blickstrukturen
- c) Requisiten
- d) Beleuchtungsregie
- e) Verwendung anderer Medien

4. weitere akustische Zeichen: Geräusche, Musik

5. Kontext der Inszenierung und Rezipient*innen

Zur Beantwortung der Forschungsfrage soll die spezifische Zeichenverwendung in den genannten Segmenten bezüglich der folgenden Teilfragen untersucht werden:

- Welche Stereotype von Weiblichkeit und zugehörigen Rollenbilder werden inwiefern thematisiert?
- Wie wird damit (vermeintlich) gebrochen?

²¹⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 12.

²¹⁸ Vgl. ebd., S. 76.

²¹⁹ Vgl. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 100 – 107; vgl. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft*, S. 85.

Hierbei gilt es zu beachten, dass die verschiedenen Zeichen im Theater nicht losgelöst voneinander wirken, sondern stets sowohl sukzessiv als auch simultan miteinander. Daher ergibt sich Bedeutung im Theater für die Zuschauenden auch aus ebendiesem Zusammenwirken und nicht aus einer bloßen Addition der Bedeutungen einzelner Zeichen.²²⁰ Vielmehr korrespondieren die einzelnen, auf eine bestimmte Weise organisierten Zeichen miteinander,²²¹ wobei sie sich gegenseitig verstärken, neutralisieren oder gar widersprechen können.²²² Im Zusammenspiel verschiedener Zeichensysteme können sich Bedeutungsspielräume daher sowohl erweitern als auch eingrenzen.²²³ Daher wird im Folgenden versucht, die Verbindungen der obigen Segmente zueinander zu berücksichtigen und etwaige verbindende Strukturen und ästhetische Prinzipien wie auch Widersprüche zu ermitteln. Darüber hinaus können Zeichensysteme im Theater in ihrer Präsenz und somit auch in ihrer Bedeutung unterschiedlich gewichtet sein.²²⁴ Aus diesem Grund ist die Struktur der folgenden Kapitel jeweils individuell gestaltet und entspricht nur bedingt den oben aufgeführten Segmenten, sondern vielmehr den vorab herausgearbeiteten übergeordneten ästhetischen Prinzipien. Zwar wurde als Vorarbeit in tabellarischer Form eine separate Analyse der einzelnen Segmente vorgenommen, jedoch werden die Ergebnisse dieser Analyse im Sinne der Nachvollziehbarkeit der Argumentation in der textlichen Aufbereitung teils direkt miteinander vernetzt. Da sich in der Analyse der vier Inszenierungen außerdem nicht jedes der genannten Segmente in Hinblick auf die Forschungsfrage als relevant bzw. als gleichermaßen relevant erwies, finden sie in den verschiedenen Kapiteln auch in unterschiedlichem Maße Beachtung. Der Fokus liegt auf den für die Forschungsfrage besonders prägnanten Segmenten.

5. Inszenierungsanalysen: *Carmen* und *La rondine*

Die Inszenierungen *Carmen* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024) und *La rondine* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024) wurden im selben Jahr unter der Leitung desselben Regieteam am selben Opernhaus erarbeitet. Überdies setzen sie sich, wie nachfolgend veranschaulicht wird, auf vergleichbare Weise mit stereotypischer Weiblichkeit auseinander, sodass sich ein gewisser Regiestil abzeichnet. Daher werden sie hier innerhalb eines gemeinsamen Kapitels hinsichtlich der oben genannten Teilfragen analysiert und einander direkt gegenübergestellt.

George Bizets vieraktige Oper *Carmen* wurde 1875 in der Opéra-Comique in Paris uraufgeführt. Das Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy basiert auf einer gleichnamigen Novelle von Prosper

²²⁰ Vgl. Hiß, *Der theatralische Blick*, S. 39, S. 41; vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 44; vgl. Pavis, „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“, S. 13.

²²¹ Vgl. Hiß, *Der theatralische Blick*, S. 39.

²²² Vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 13.

²²³ Vgl. Hiß, *Der theatralische Blick*, S. 24.

²²⁴ Vgl. Fischer-Lichte, *Die Aufführung als Text*, S. 14.

Mérimée aus dem Jahr 1845.²²⁵ Die Inszenierung arbeitet mit der Originalversion der Oper,²²⁶ die auch gesprochene Dialoge enthält.²²⁷ Die Protagonistin, Carmen, arbeitet um 1820 in einer Zigarettenfabrik in Sevilla. Sie wird von zahlreichen Soldaten der Stadt begehrt, weist diese jedoch zurück. Sie selbst scheint sich für den Soldaten Don José zu interessieren, der ihre Aufmerksamkeit allerdings zunächst ablehnt und auf Wunsch seiner Mutter das Waisenkind Micaëla heiraten will. Als Carmen wegen eines handgreiflichen Streits mit einer Kollegin festgenommen wird, verführt sie Don José dazu, ihr zur Flucht zu verhelfen, wofür dieser eine Gefängnisstrafe erhält. In seiner Abwesenheit bekundet der Torero Escamillo sein Interesse an Carmen, die ihm zunächst eine Abfuhr erteilt. Als Don José schließlich freikommt und Carmen aufsucht, will diese ihn überzeugen, bei ihr und einer Schmugglerbande zu leben. Er beharrt darauf, sie zu lieben, will aber aus Ehrgefühl nicht desertieren. Das Paar beschließt, getrennte Wege zu gehen. Da nun aber Don Josés Vorgesetzter Zuniga, ein Verehrer Carmens, auftaucht und der eifersüchtige Don José ihn angreift, sieht dieser sich doch zu einem Leben als Schmuggler gezwungen. Don José ist mit seiner Situation sichtlich unzufrieden und Carmen verliert zunehmend das Interesse. Sie weist ihn wiederholt zurück, er will jedoch nichts von Trennung hören. Während er seine im Sterben liegende Mutter aufsucht, kommt Carmen mit Escamillo zusammen. Als Don José davon erfährt, will er Carmen dazu bewegen, zu ihm zurückzukehren. Da sie sich weigert, tötet er sie und stellt sich der Polizei.²²⁸

La rondine wiederum ist eine Oper in drei Akten von Giacomo Puccini, die, 1913 vom Carlstheater in Wien in Auftrag gegeben, in Anbetracht des Ersten Weltkriegs 1917 in Monte Carlo uraufgeführt wurde. Das finale Libretto stammt von Giuseppe Adami, basiert jedoch auf einem deutschsprachigen Szenario von Alfred Maria Willner und Heinz Reichert.²²⁹ Die Oper spielt um 1860 in Paris: Wenngleich Magda als Kurtisane des Bankiers Rambaldo finanziell auf ihren Gönner angewiesen ist, hält sie anders als ihre Freundinnen am Ideal der „romantischen Liebe“ fest. Durch ein Gespräch mit dem Dichter Punier bestärkt, verkleidet sie sich als einfache Bürgerin und besucht ein Tanzlokal, wo sie dem Studenten Ruggero begegnet. Die beiden verlieben sich ineinander, woraufhin Magda Rambaldo verlässt und sich mit Ruggero an die Côte d'Azur zurückzieht. Als die beiden schon bald in einen finanziellen Engpass geraten, gibt Magda sich die Schuld an ihrer misslichen Lage. Überraschend kommt Punier mit seiner Geliebten, Magdas ehemaliger Dienstmagd Lisette, zu Besuch. Nach Puniers erfolglosem Versuch, aus Lisette einen Star zu machen, soll diese nun in Magdas Dienste zurückkehren. Zudem gibt Punier Magda zu verstehen, sie lebe eine Lüge. Ruggero, der seine Eltern zuvor um Geld und um die Erlaubnis gebeten hatte, Magda zu heiraten, erhält per Post die Antwort seiner Mutter, die einwilligt, sofern Magda

²²⁵ Vgl. Wolfgang Fuhrmann, „Carmen“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 59 – 63, hier: S. 61.

²²⁶ Vgl. Lotte de Beer/Peter te Nuyl, „Der Mythos ihrer Freiheit wendet sich gegen sie. Regisseurin Lotte de Beer im Gespräch mit Dramaturg Peter te Nuyl“, Programmheft der Volksoper Wien zu Georges Bizets ‚Carmen‘, 2024, S. 15 – 23, hier: S. 23.

²²⁷ Vgl. ebd.

²²⁸ Vgl. Georges Bizet, *Carmen*, hg. v. Robert Didion, Mainz: Schott 2000.

²²⁹ Vgl. Volker Mertens, „La rondine (Die Schwalbe)“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 553 – 555, hier: S. 554f.

tugendhaft und keusch sei. Daraufhin gesteht Magda Ruggero ihre Vergangenheit und verlässt ihn, um ihm nicht zu schaden.²³⁰

Regisseurin Lotte de Beer inszeniert beide Opern mit einem Bühnenbild von Christof Hetzer und Kostümen von Jorine van Beek, die Dramaturgie machte jeweils Peter te Nuyl. Die musikalische Leitung von *Carmen* liegt bei Ben Glassberg, die von *La rondine* bei Alexander Joel.²³¹

Die Ankündigungstexte beider Inszenierungen lassen eine kritische, feministische Lesart der Opern und eine Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen und -rollen vermuten. So wird *Carmen* wie folgt beschrieben:

„Lotte de Beer setzt sich in ihrer Inszenierung mit dem Bild der Titelfigur auseinander: ‚Ist Carmen tatsächlich die freie, unabhängige Frau, für die wir sie halten, oder ist sie vielmehr die Gefangene des Mythos von der freien, unabhängigen Frau? Sind es nicht gerade die Männer, die ihr diese Unabhängigkeit andichten, damit sich ihre Eroberung umso mehr lohnt? Vielleicht ist ihr Leben keine Reihe provokanter Entscheidungen, vielleicht ist es bloß ein Drehbuch, in dem sie die Rolle spielt, die sie spielen muss‘.“²³²

La rondine wird wie folgt angekündigt:

„Lotte de Beer setzt sich in ihrer Inszenierung mit dem Frauenbild Puccinis und dem Konzept von romantischer Liebe auseinander und stellt die Frage: Wer schreibt eigentlich die Geschichte eines Lebens?“²³³

Inwiefern sich diese Vorhaben in den Inszenierungen niederschlagen, wird im Folgenden analysiert.

Hierfür werden in Kapitel 5.1 zunächst die Frauenfiguren in den zugrundeliegenden Libretti, teils mit Unterstützung von thematischer Forschungsliteratur, hinsichtlich der darin zum Tragen kommenden Stereotype von Weiblichkeit und zugehörigen Rollenbilder beleuchtet und zueinander in Bezug gesetzt. Zentral hierbei ist die in Kapitel 2 beschriebene dichotome Weiblichkeitskonstruktion der Jungfrau/Mutter bzw. Hexe/Hure. Anschließend wird in Kapitel 5.2 im Rahmen von Inszenierungsanalysen aufgezeigt, wie die zwei Operninszenierungen auf ähnliche Art und Weise mit den den Libretti inhärenten Stereotypen umgehen.

5.1 Librettoanalysen: Stereotypische Weiblichkeit in *Carmen* und *La rondine*

Die Frauenfiguren sind, wie im Folgenden gezeigt wird, in den den Inszenierungen zugrundeliegenden Libretti sehr stereotypisch konzipiert. In *Carmen* wie in *La rondine* werden jeweils – wenn auch auf verschiedene Art und Weise – im Sinne der in Kapitel 2.1 angeführten Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-

²³⁰ Vgl. Giacomo Puccini, *La rondine*, hg. v. Burton D. Fisher, Coral Gables: Opera Journeys 2003.

²³¹ Vgl. Volksoper Wien GmbH, Programmheft zu Georges Bizets ‚Carmen‘, 2024, S. 1; vgl. Volksoper Wien GmbH, Programmheft zu Giacomo Puccinis ‚La rondine‘, 2024, S. 1.

²³² O. A., „Carmen“, *Volksoper*, <https://www.volksoper.at/produktion/carmen-2024.1009861570.de.html>, Zugriff am: 25. 09. 2025.

²³³ O. A., „La rondine“, *Volksoper*, <https://www.volksoper.at/produktion/la-rondine-2024.de.html>, Zugriff am: 25. 09. 2025.

Dichotomie zwei Modelle von Weiblichkeit gegenübergestellt. Dies wird nun zunächst für *Carmen* und anschließend für *La rondine* näher ausgeführt.

5.1.1 Frauenfiguren in *Carmen* in Hinblick auf die Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie

Die titelgebende Figur Carmen entspricht klar dem geschilderten Typus der Hure. Sie hat wechselnde Liebhaber, die sie selbst wählt, an denen sie jedoch rasch wieder das Interesse verliert.²³⁴ In amourösen Beziehungen ergreift sie die Initiative, wobei ihr eigenes Begehren im Vordergrund steht. Dies fasziniert die Männer in ihrem Umfeld, wird jedoch gleichzeitig ganz im Sinne der oben angeführten Ur-Mythen als bedrohlich wahrgenommen. So kann Don José mit ihren direkten Avancen wie auch mit der Anziehungskraft, die sie scheinbar auf ihn ausübt, nicht umgehen bzw. dieser nicht widerstehen. Dass sie ihn mit einer Blume bewirft, was scheinbar einer offenen Interessensbekundung, aber auch Herausforderung gleichkommt, nimmt er als Affront wahr und beschimpft sie als Hexe.²³⁵ Dabei sind es wohl eher seine eigenen starken Gefühle Carmen gegenüber, die ihn beunruhigen, weswegen er die Verantwortung dafür ihr überträgt, indem er ihr Zauberei nachsagt.²³⁶

Carmen selbst ist sich ihrer Wirkung auf Männer durchaus bewusst. So scheint sie sich über die Zuneigungsbekundungen ihrer Verehrer zu amüsieren und mit ihnen zu spielen, da sie sie zwar abweist, ihnen dabei aber stets einen Funken Hoffnung lässt. So antwortet sie den Soldaten: „Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais pas... Peut-être jamais!... peut-être demain! mais pas aujourd'hui,... c'est certain“.²³⁷ Und zu Escamillo sagt sie: „il est n'est pas défendu d'attendre et il est toujours agréable d'espérer“.²³⁸ Über Don José's Liebeserklärung dagegen macht sie sich geradezu lustig, indem sie darauf lediglich erwidert, soeben vor den Offizieren getanzt zu haben und somit seine Eifersucht schürt.²³⁹ Außerdem setzt sie dieses Wissen um ihre Wirkung auf Männer ein, um ihre eigenen Ziele zu erreichen. So zeigt sie sich selbstbewusst, dass Don José ihr zur Flucht verhelfen werde, weil er sie liebe, und verführt ihn dann tatsächlich dazu, sie entkommen zu lassen, indem sie ihm in Aussicht stellt, dafür ihr Liebhaber werden zu dürfen.²⁴⁰ Dabei setzt sie auch ihren Körper als Instrument ein, was, wie Musikwissenschaftlerin Susan McClary aufzeigt, von ihren sich musikalisch an spanischen und kubanischen Tänzen orientierenden Gesangsstücken „Habañera“ und „Seguidilla“ gespiegelt wird, die McClary zufolge auf ein hohes Körperbewusstsein verweisen und Carmen zugleich als Verführerin markieren.²⁴¹

²³⁴ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 153f, S.254f.

²³⁵ Vgl. z. B. ebd., S. 127.

²³⁶ Vgl. ebd., S. 127, S.137f.

²³⁷ Ebd., S. 112.

Übers.: „Wann ich einen erhör? Bei Gott, wenn ich das wüßt! Wahrscheinlich niemals, schon morgen kann's sein...Nur eines steht fest: Heute, nein!“ (ebd.).

²³⁸ Bizet, *Carmen*, S. 231.

Übers.: „Es ist nicht verboten zu warten, und es ist immer angenehm zu hoffen“ (ebd.).

²³⁹ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 269.

²⁴⁰ Vgl. ebd., S. 170 – 182.

²⁴¹ Vgl. Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota 1991, S. 57.

„these rhythms are so contagious that they make José – and the listener – aware of both her body and also (worse yet) of their own bodies. She arouses desire; and because she apparently has the power to deliver or withhold gratification of the desires she instills, she is immediately marked as a potential victimizer. [...] But, [...] one of the principal claims to supremacy in European classical music [...] is that it transcends the body, that it is concerned with the nobler domains of imagination and even metaphysics. Thus to have the body ‚thrust‘ at us (by Bizet) in a piece of music is to encounter the figure of the temptress in the midst of what ought to have been a pure Platonic field“.²⁴²

Insofern ist Carmen eine *Femme fatale par excellence*, entspricht also einem intermediären Topos attraktiver Frauenfiguren, die zum Erreichen eigener Ziele Männer um den Finger wickeln, diese dabei oft zu kriminellen Machenschaften bewegen und schließlich deren Untergang sowie häufig auch ihren eigenen Tod herbeiführen. Ihr Verhalten wird von der Gesellschaft als unmoralisch verachtet, auch wenn es lediglich ihr Überleben sichern soll.²⁴³ Tatsächlich will Carmen Don José davon überzeugen, sich der Schmugglerbande anzuschließen, was er, durch die Folgen seines von Carmens vorheriger Neckerei befeuerten Eifersuchtsausbruchs gezwungen, schlussendlich auch tut.²⁴⁴

Carmen untergräbt ein zu Bizets Zeit normatives Frauenbild jedoch nicht nur in Liebesdingen, sie widersetzt sich auch der Autorität der Soldaten, wenn sie den Fragen des Offiziers ausweicht und Don Josés Aufforderung, nicht mit ihm zu sprechen, umgeht, indem sie zu singen beginnt. Außerdem erscheint sie als gewaltbereit, denn sie verletzt in einem Streit eine ihrer Kolleginnen.²⁴⁵

Auch die Frauen in Carmens Umfeld sind im Sinne der bürgerlichen Moralvorstellungen keine „ehrbaren“ Frauen. Don José empfindet sie laut eigener Aussage als bedrohlich und unmanierlich.²⁴⁶ Sie rauchen – damals für Frauen unschicklich –,²⁴⁷ tanzen für die Offiziere und sind kriminell, denn sie arbeiten mit den Schmugglern zusammen, von denen sie als Ablenkungsmanöver eingesetzt werden, um Wachposten zu verführen und so zu umgehen.²⁴⁸ Aktive weibliche Sexualität erscheint also auch hier als gefährlich und unmoralisch. Dabei werden Männer dieser Darstellung gemäß gewissermaßen als hilflose Opfer in ihren Bann gezogen, dem sie sich nicht entziehen können, was erneut den Hexen-Aspekt aufruft. Die Wirkung des eigenen Körpers zu kennen und sie sich zunutze zu machen, scheint für Frauen wie Carmen die einzige Option zu sein, in einem patriarchalen Umfeld Einfluss zu nehmen. Dafür können diese Frauen allerdings, wie bei Ossege bereits anklingt, nur am Rand der Gesellschaft existieren.²⁴⁹

Diese frivolen Frauenfiguren werden als Gegenbild mit der Figur des Waisenkindes Micaëla kontrastiert, die dem Ideal der Jungfrau/Mutter entspricht. Micaëla wird als zurückhaltend, sittsam, pflichtbewusst, religiös, fürsorglich und aufopferungsvoll charakterisiert. Im Gegensatz zu Carmen lehnt Micaëla

²⁴² McClary, *Feminine Endings*, S. 57.

²⁴³ Vgl. Julie Grossmann, *The Femme Fatale*, New Brunswick u. a.: Rutgers 2020, S. 1, S. 6.

²⁴⁴ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 290f, S. 308.

²⁴⁵ Vgl. Catherine Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart: Metzler 1992 (Orig. 1979), S. 71f.

²⁴⁶ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 94.

²⁴⁷ Vgl. Linda Hutcheon/Siobhan O’Flynn, *A Theory of Adaption*, Oxon: Routledge² 2013 (Orig. 2006), S. 155.

²⁴⁸ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 190, S. 238, S. 366.

²⁴⁹ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 27f.

die Avancen der Soldaten höflich, aber bestimmt ab.²⁵⁰ Sie liebt Don José aufrichtig und scheint entschlossen, ihn vor der Bedrohung durch die Femme fatale zu bewahren. Sie reist ihm hinterher und begibt sich in Gefahr, um ihn nach Hause zu seiner kranken Mutter zu holen.²⁵¹ Die musikalische Gestaltung der Figur beschreibt McClary passend dazu als „schlicht, lyrisch, lieblich“, ihre Rhythmen seien, anders als bei Carmen, frei von Körperlichkeit.²⁵²

Zudem tritt Micaëla jeweils als Botin und Vertreterin von Don Josés Mutter auf, vereint also gewissermaßen beide Stadien des Frauenideals in sich. Im ersten Akt soll sie Don José von dieser etwas Geld sowie einen Kuss überbringen. Damit, glaubt Don José, beschütze ihn die Mutter aus der Ferne vor dem gefährlichen Bann der dämonischen Carmen.²⁵³ Außerdem bringt Micaëla Don José einen Brief der Mutter, in dem diese ihn auffordert, Micaëla zu heiraten und der damit die gesellschaftlich autorisierte Alternative zu einer Beziehung mit Carmen auftritt.²⁵⁴

Dennoch ist die ideale Jungfrau/Mutter weder die favorisierte Geliebte Don Josés, noch die Protagonistin dieser Oper, was laut Ossege aber nicht ungewöhnlich ist. Wie sie mit Rekurs auf die der Oper zugrundeliegende Novelle Merimées anführt, existieren insbesondere seit der Romantik „Wunsch-Traum-Bilder männlicher Phantasien“, die im Widerspruch zum Weiblichkeitsideal stehen, welches Micaëla verkörpert,²⁵⁵ und vielmehr der Figur Carmen oder der Protagonistin von *La rondine* ähneln:

„Als scheinbaren Widerspruch des sittlichen Frauenideals belebt die Romantik das Bild einer Frau, bei der Sinnlichkeit, Leidenschaft und Unabhängigkeit dominieren [...]. Im Mittelpunkt steht die Liebe – bis hin zur blinden Fixierung – zu einem Mann, die dessen Untergang oder Rettung zur Folge hat [...]. Dieses literarische Bild zeichnet sie frei liebend, ohne Berücksichtigung der Konventionen. [...] Die Tragik, die dadurch ausgelöst wird, läßt sie als dämonisches Naturwesen sichtbar werden“.²⁵⁶

Figuren, die eher dem Typus der Hexe/Hure entsprechen, werden daher zwar gesellschaftlich als amoralisch konnotiert, rufen jedoch durchaus Faszination hervor. Dass Carmen diesem Figurentyp entspricht, zeigt sich auch im Text der „Habañera“: „L'amour est enfant de Bohème, il n'a jamais, jamais connu de loi“.²⁵⁷ Außerdem bleibt Carmens Missachtung von Konventionen nicht ohne Folgen. Letztendlich wird Carmen von Don José ermordet, der sie lieber tötet, als zuzulassen, dass sie sich von ihm ab- und einem anderen Mann zuwendet.²⁵⁸ Dementsprechend ordnet die Philosophin Catherine Clément die Figur Carmen in eine Reihe von zahlreichen Frauenfiguren aus der Operngeschichte – vornehmlich

²⁵⁰ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 65f.

²⁵¹ Vgl. ebd., S. 385 – 387, S. 243.

Insofern legt sie im Namen der Liebe einen Mut an den Tag, der für das damalige Frauenbild, welches sie abgesehen davon verkörpert, eigentlich untypisch ist (vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 84).

²⁵² McClary, *Feminine Endings*, S. 157.

²⁵³ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 128, S. 133f, S. 137f.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 147.

²⁵⁵ Ossege, *MutterHure*, S. 83f.

²⁵⁶ Ebd.

²⁵⁷ Bizet, *Carmen*, S. 116f.

Übers.: „Die Liebe folgt nur ihrem Trieb. Zigeunerkind in allem was sie tut [Herv. H. R.]“ (ebd., S. 116).

Hier zeichnet sich bereits eine zusätzliche rassistische Dimension der Figurenkonzeption ab, auf die auf den Seiten 36f näher eingegangen wird.

²⁵⁸ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 186 – 188.

des 19. und 20. Jahrhunderts – ein, die zwar angeboten würden, jedoch letztendlich sterben müssten, da sie die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft in Bezug auf Familienstrukturen, Politik, Sex und Macht überschritten.²⁵⁹ Zu Carmens „Vergehen“ gehöre demnach nicht nur ihr Leben mit der Schmugglerbande, sondern dass sie selbst entscheide, wen sie liebe, und diesbezüglich auch die Initiative ergreife, die Verführung Don Josés sowie ihr zunächst geglückter Versuch, sich der Autorität und dem Gefängnis zu entziehen, kurzum: ihr Streben nach Freiheit.²⁶⁰ Durch ihren Tod werde die von ihr infrage gestellte soziale Ordnung abschließend wiederhergestellt.²⁶¹ Dies wird McClary zufolge zudem durch ein Wiederherstellen der „musikalischen Ordnung“ am Ende des Stückes gespiegelt, da die europäische klassische Musik letztendlich über die körperlich mitreißenden Rhythmen und chromatischen Melodien Carmens und ihres Umfeldes dominiert.²⁶² Da in der Oper vergleichbare Stoffe immer wieder reproduziert und auch von anderen Medien aufgegriffen werden, halten sich hier laut Clément Moralvorstellungen und Rollenbilder des 19. Jahrhunderts, des Bürgertums hartnäckig.²⁶³

Vor dem Hintergrund dieser Moralvorstellungen seien, so Clément, Carmens Entscheidung gegen ein Leben mit Don José und damit ihre Entscheidung für den Tod die einzige Form von Freiheit, die ihr bleibe,²⁶⁴ wobei sich natürlich die Frage stellt, ob eine Person je wirklich frei ist, wenn der Tod die einzige Möglichkeit ist, einer Gefangenschaft bzw. Abhängigkeit zu entgehen. In der Operngeschichte schwankt die Darstellung Carmens zwischen diesen zwei Polen: der Emanzipation einer Frau, die selbstbestimmt über ihr Schicksal entscheiden will, und der *Femme fatale*, der gefährlichen Verführerin, die Männer ins Verderben treibt,²⁶⁵ – zwischen Täterin und Opfer.²⁶⁶ Demnach beinhaltet die Oper *Carmen* nicht nur verschiedene Stereotype von Weiblichkeit, vielmehr haben sich auch stereotypische Interpretationen ihrer Protagonistin entwickelt.²⁶⁷ Diesbezüglich soll hier abermals darauf hingewiesen werden, dass auch positiv konnotierte Stereotype zur Aufrechterhaltung der patriarchalen Geschlechterverhältnisse beitragen.²⁶⁸

Abschließend muss darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Konzeption der Frauenfiguren in *Carmen* nicht rein aus feministischer Perspektive, sondern intersektional zu betrachten ist, denn der Stereotyp der Hexe/Hure fällt hier mit einem rassistischen Stereotyp zusammen. So werden Carmen und die Frauen in ihrem Umfeld im Opernlibretto als sogenannte „Zigeunerinnen“ bezeichnet.²⁶⁹ Diese rassistische „Fremdbezeichnung“ wird an dieser Stelle bewusst wörtlich angeführt, um sie ganz deutlich als

²⁵⁹ Vgl. Clément, *Die Frau in der Oper*, S. 22f.

²⁶⁰ Vgl. ebd., S. 23, S. 71f.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 23.

²⁶² Vgl. McClary, *Feminine Endings*, S. 60f.

²⁶³ Vgl. Clément, *Die Frau in der Oper*, S. 25f.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 69.

²⁶⁵ Vgl. Hutcheon/O’Flynn, *A Theory of Adaption*, S. 157.

²⁶⁶ Vgl. ebd., S. 154.

²⁶⁷ Vgl. Hutcheon, *A Theory of Parody*, S. 157.

²⁶⁸ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 183f, S. 186.

²⁶⁹ Vgl. z. B. Bizet, *Carmen*, S. 170, S. 190.

Konstrukt zu kennzeichnen, welches in keinerlei deskriptivem Zusammenhang zu tatsächlichen Personengruppen steht.²⁷⁰

Carmens „Zigeunerin“-Sein wird in Bizets Oper weniger negativ dargestellt als in der stark rassistischen Novelle Merimées,²⁷¹ und die hier analysierte Inszenierung der Volksoper klammert diese rassistische Komponente in ihrer Auseinandersetzung mit der stereotypischen Figurengestaltung der Oper aus und streicht die diesbezüglichen dialogischen Textpassagen.²⁷² Da der Stereotyp „Zigeunerin“ unabhängig vom Grad seiner direkten Thematisierung in der Inszenierung jedoch in den Gesangsstücken und in der Gestaltung der Figuren weiterhin präsent ist, soll im Folgenden kurz darauf eingegangen werden.

So gehören zu dem Stereotyp einerseits Eigenschaften wie Unehrlichkeit und Betrug, Kriminalität und Müßiggang sowie die Zuschreibung einer magischen Komponente, die sich in Form von Zauberei und Wahrsagerei äußert.²⁷³ All diese Elemente finden sich auch in der Charakterisierung von Carmen und den Frauenfiguren aus ihrem Umfeld wieder. Geschlechtsspezifisch werden junge „Zigeunerinnen“ außerdem als attraktive und sexuell aktive Frauen gezeichnet, die Geschlechterrollen konterkarieren und als Gegenmodell der tugendhaften, gehorsamen bürgerlichen Frau fungieren.²⁷⁴ Wie sich zeigt, findet sich in diesem Stereotyp sowohl der Huren-, als auch der Hexen-Aspekt wieder. Des Weiteren geht der Stereotyp teils mit einer Romantisierung in Form eines zugeschriebenen Strebens nach Freiheit einher, die die tatsächliche Verfolgung der mittels des Stereotyps stigmatisierten Menschen verschleiert.²⁷⁵ Bei diesem Freiheitsdrang schwingt jedoch auch ein gewisser Eindruck von Gesetzlosigkeit und Asozialität mit. Die Figur Carmen ist hierfür exemplarisch.²⁷⁶

5.1.2 Frauenfiguren in *La rondine* in Hinblick auf die Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie

Die Figurenkonstellation von *La rondine* greift den beschriebenen Typus der Hure auf den ersten Blick noch expliziter auf als *Carmen*, denn mit Ausnahme der Dienstmagd Lisette bestreiten alle Frauenfiguren ihren Lebensunterhalt mit Sexarbeit.²⁷⁷ Aus ökonomischen Zwängen heraus stellen sie ihren Körper männlichem Begehren zur Verfügung und nehmen einen Platz am Rande der Gesellschaft ein. Dabei bestehen auch innerhalb dieses Metiers soziale Unterschiede: Die Protagonistin Magda ist eine Kurtisane, die sich und ihren Körper gegenwärtig offenbar exklusiv einem einzigen Mann zur Verfügung

²⁷⁰ O. A., „Erläuterungen zum Begriff ‚Zigeuner‘“, *Zentralrat Deutscher Sinti & Roma*, 2015, <https://zentralrat.sintiundroma.de/sinti-und-roma-zigeuner/>, Zugriff am: 17. 11. 2025.

²⁷¹ Vgl. Hutcheon/O’Flynn, *A Theory of Adaption*, S. 255f.

²⁷² Dies betrifft beispielsweise das Gespräch Carmens und Don Josés im ersten Akt (vgl. Bizet, *Carmen*, S. 169f).

²⁷³ Vgl. Wilhelm Solms, *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 24.

²⁷⁴ Vgl. Wolfgang Wippermann, „Doch allermeist die Weiber.“ Antiziganismus in geschlechtergeschichtlicher Sicht“, *Die Gegenwart der NS-Vergangenheit*, hg. v. Helgard Kramer, Berlin/Wien: Philo 2000, S. 278 – 294, hier: S. 292.

²⁷⁵ Vgl. Wulf D. Hund, „Romantischer Rassismus. Zur Funktion des Zigeunerstereotyps“, *Fremd, faul und frei. Dimensionen des Zigeunerstereotyps*, Münster: Unrast 2014, S. 146 – 181, hier: S. 152 – 155, S. 163.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 157.

²⁷⁷ Vgl. Puccini, *La rondine*, S. 13, S. 29.

stellt, der sie im Gegenzug finanziert.²⁷⁸ So lebt Magda in einem Haus Rambaldos, hat eine Dienstmagd und wird von ihm im ersten Akt mit einer teuren Perlenkette beschenkt.²⁷⁹ Überdies wird sie von ihm respektvoll als „Dame des Hauses“ behandelt, insofern er sie um Erlaubnis bittet, einen Besucher eintreten zu lassen.²⁸⁰ Bei Rambaldo handelt es sich wohl um einen besonders großzügigen Gönner, denn Magda wird von ihren Freundinnen Yvette, Bianca und Suzy beneidet, die zwar als Gäste Magdas und Rambaldos in den gleichen Kreisen verkehren, jedoch finanziell offenbar weniger gut dastehen.²⁸¹ Auch sie unterscheiden sich von den im zweiten Akt auftretenden, im Libretto als „Grisetten“ bezeichneten Frauen, die ihre Dienste im Tanzlokal Bullier offen anpreisen und um die Aufmerksamkeit der männlichen Gäste buhlen.²⁸² Diesen wird mit weitaus weniger Respekt begegnet als Magda. „A chi tocca, tocca! Dammi la tua bocca!“ – singt eine Gruppe von Studenten, während sie eine der Frauen zwischen sich hin- und herschieben.²⁸³

Insgesamt erscheinen die Grisetten als freizügig und verführerisch und ebenso wie Magdas Freundinnen als fröhlich, wenig ernsthaft und fixiert auf Geld.²⁸⁴ Während sie wohl aus einer Notwendigkeit heraus an Männern vor allem des Geldes wegen interessiert sind, träumt Magda von wahrer Liebe und Romantik – Konzepte, über die sich ihre Freundinnen und Lisette im Gespräch mit Punier lustig machen, die Bianca Magda gegenüber als unrealistisch abtut und sie überdies darauf hinweist, wie wichtig und beneidenswert ihre finanzielle Absicherung sei.²⁸⁵

Magda dagegen beharrt darauf, dass Geld nicht das Wichtigste sei und erhofft sich mehr vom Leben. In dem Versuch, einen romantischen Abend aus ihrer Vergangenheit zu wiederholen, begibt sie sich ins Tanzlokal Bullier, wo sie auf Ruggero trifft und ihn schließlich dazu bewegt, unwissentlich einige Aspekte des damaligen Abends mit ihr zu wiederholen, etwa indem sie gemeinsam ihre Namen auf den Tisch schreiben.²⁸⁶ Indem sie in ihrem Streben nach Liebe ihrem eigenen Begehren folgt, überschreitet sie ebenso wie Carmen soziale Normen. Damit entspricht auch diese Protagonistin dem von Ossege thematisierten „Wunsch-Traum-Bild[er] männlicher Phantasien“,²⁸⁷ das dem gesellschaftlichen Ideal der Jungfrau/Mutter zu widersprechen scheint, insofern Magda leidenschaftlich liebt und gesellschaftlichen Konventionen trotzt. Allerdings kann mit Rekurs auf Valverde argumentiert werden, dass ihr Begehren – anders als bei Carmen – an einen Mann geknüpft ist, der ihr Liebe entgegenbringt und insofern leichter mit der beschriebenen Weiblichkeitskonstruktion in Einklang zu bringen ist.²⁸⁸

Wie Carmen scheitert auch Magda in ihren Emanzipationsbemühungen letztendlich an den Grenzen, die ihr durch das zeitgenössische Frauenbild gesetzt sind. Trotz ihres Versuches, an der Seite Ruggeros

²⁷⁸ Vgl. Puccini, *La rondine*, S. 4.

²⁷⁹ Vgl. ebd., S. 4, S. 11, S. 13.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 12f.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 13.

²⁸² Vgl. ebd., S. 29.

²⁸³ Ebd., S. 30. Dt.: „Wer sie berührt, der kann sie haben“ [Übers. H. R.]

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 5 – 7, S. 13 – 15, S. 29 – 32.

²⁸⁵ Vgl. ebd., S. 5 – 7, S. 13f.

²⁸⁶ Vgl. ebd., S. 14f, S. 37f.

²⁸⁷ Ossege, *MutterHure*, S. 83.

²⁸⁸ Vgl. Valverde, *Sex, Macht und Lust*, S. 170f.

wahre Liebe zu finden und ihrem Leben als Kurtisane zu entfliehen, gelingt es Magda schlussendlich nicht, sich von der ihr gesellschaftlich zugeschriebenen Rolle zu lösen. Als sie sich mit dem Idealbild der Jungfrau/Mutter konfrontiert sieht, muss sie erkennen, dass sie, die als Kurtisane in den Augen der Gesellschaft bereits „unrein“ ist, dieser Rolle niemals gerecht werden kann.

Anders als in *Carmen* wird dieses Idealbild hier nicht von einer anderen Figur verkörpert, sondern durch das Frauenbild anderer Figuren an Magda herangetragen: Einerseits durch den Brief von Ruggeros Mutter, die nur eine „reine“ Frau als dessen Braut akzeptiert,²⁸⁹ und andererseits durch Ruggero selbst, dessen Frauenbild bereits bei ihrer ersten Begegnung eben diese Jungfrau/Hure-Dichotomie offenbart. So äußert er sich Magda gegenüber im Bullier missbilligend über die anwesenden Pariser Frauen, die Grisetten, und kontrastiert sie mit den Mädchen aus seiner Heimat, die schön und bescheiden seien. Magda schätze er, weil sie im Gegensatz zu den anderen Pariserinnen zurückhaltend sei.²⁹⁰ Auch wünscht er sich, wie er ihr später zu verstehen gibt, eine Frau, die die Mutter seiner Kinder wird.²⁹¹ Zuvor hatten im Übrigen auch die Studenten Magda als anständige Frau interpretiert, weil sie sie als zurückhaltend wahrnahmen.²⁹² Dieses sittsame Verhalten kann jedoch nicht Magdas sündige Vergangenheit als Prostituierte kompensieren – das einmal erhaltene Stigma als „Hure“ lässt sie nicht mehr los. Da sie zur Sicherung von Ruggeros Nachkommenschaft damit nicht mehr in Frage kommt, bleibt ihr scheinbar nur der andere, von Ossege und Valverde beschriebene Weg: sich dem männlichen Begehren nun wieder als reine Lusterfüllerin an Rambaldos Seite unterzuordnen. Wie in *Carmen* wird auch hier am Ende der Oper die soziale Ordnung wiederhergestellt – die Frauenfigur darf zwar kurz, aber nicht endgültig daraus ausbrechen. Für diesen Mechanismus ist das Verhalten des Dichters Punier exemplarisch, der Magda erst dazu ermutigt, den Wohlstand für die wahre Liebe hinter sich zu lassen und sie sogar zunächst Rambaldo gegenüber decken will, sie dann aber ebenso vehement wieder auf den für sie vorgesehenen Platz in der Gesellschaft verweist.²⁹³ Deutlich führt er ihr vor Augen, ihre wahre Vergangenheit könne jederzeit ans Licht kommen, womit, wie Magda nun wohl erkennt, auch Ruggero diffamiert wäre.²⁹⁴ Indem sie ihn verlässt und ihn so vor dem „Fehler“ bewahrt, sie zu heiraten, tut sie das im Sinne der patriarchalen Logik einzig Richtige. Selbstlos will sie ihr Glück zu seinen Gunsten opfern und alles Leid auf sich nehmen.²⁹⁵

Hierin zeigt sich eine interessante Ambivalenz: In einigen Punkten passt Magda in das Huren-Modell und den Typus der *Femme fatale*. Dass sie ihre Sexualität aktiv eingesetzt hat, um Wohlstand zu erlangen, gilt in ihrem sozialen Umfeld als Sünde. Außerdem täuscht sie Ruggero, insofern sie ihre wahre Identität und Vergangenheit vor ihm verbirgt, und instrumentalisiert ihn gewissermaßen, um ihren

²⁸⁹ Vgl. Puccini, *La rondine*, S. 60f.

²⁹⁰ Vgl. ebd., S. 34.

²⁹¹ Vgl. ebd., S. 53.

²⁹² Vgl. ebd., S. 32.

²⁹³ Vgl. ebd., S. 12, S. 19, S. 44.

²⁹⁴ Vgl. ebd., S. 57.

²⁹⁵ Ebd., S. 62f.

Traum von der wahren Liebe zu realisieren. Magdas Versuch, eine andere Rolle einzunehmen, wird von anderen wie von ihr selbst als Betrug empfunden – ein für den Femme-fatale-Topos typisches Schicksal:

„the double bind that active and rebellious or transgressive female characters find themselves in: they perform roles sometimes to escape objectification or the rigid or socially sanctioned positions that oppress them, but then when they assume or ‚perform‘ unconventional or unprescribed roles, their ambition to find fulfillment outside of convention constitutes them as ‚bad actors,‘ as deceptive, inauthentic, or ‚spider women‘.“²⁹⁶

Dennoch ist Magda keine Femme fatale im klassischen Sinne, denn sie wird als Figur nicht als gefährlich gezeichnet oder gar moralisch abgewertet, sondern vielmehr als tragische Heldin konzipiert, die an den gesellschaftlichen Normen ihrer Zeit scheitert, und zwar ohne den Deutungsspielraum in *Carmen*, wo die Protagonistin als Täterin *und* Opfer interpretierbar wird. Womöglich ist dies auch der Grund, weshalb sie anders als andere Frauenfiguren Puccinis und seiner Zeit am Ende nicht sterben muss. Magda ist und bleibt durchweg die Sympathieträgerin, die am Ende das moralisch Richtige tut. Sie erscheint weniger als Verführerin, denn als unglücklich Verliebte. Der Hexen-Aspekt, der bei Carmen zum Huren-Typus hinzukommt, fällt hier weg. Damit ist auch diese Oper ein Beispiel dafür, dass, wie Eckes anmerkt, Stereotype nicht zwangsläufig mit einer negativen Wertung einhergehen und daher auf wesentlich subtilere Weise zur Aufrechterhaltung der patriarchalen Geschlechterordnung beitragen.²⁹⁷ Beide Frauen wollen etwas sein, das durch gesellschaftliche Mechanismen unterbunden wird. Während Carmen sich scheinbar vollständig von der Autorität der Gesellschaft befreien und keinem Mann unterordnen will, strebt Magda vergeblich danach, den anderen Pol der Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie zu erreichen, wobei sie durch die vermutlich notwendige Lüge unweigerlich in die Muster der Femme fatale verfällt, schlussendlich jedoch begreift, wo ihr Platz ist. Carmen dagegen erkennt die Femme fatale als die einzige Rolle, durch die sie Einfluss nehmen kann und übt diese ganz bewusst aus.

Wie sich zeigt, basieren die Frauenfigurengestaltungen von *La rondine* und *Carmen* ungeachtet der je unterschiedlichen Nuancen und Ambivalenzen auf einer gleichermaßen stereotypischen Weiblichkeitskonstruktion und der Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie, was bürgerliche Moralvorstellungen spiegelt und zugehörige Rollenbilder bereitstellt.

5.2 Inszenierungsanalyse: Dekonstruktionsversuche und Kritik an stereotypischer Weiblichkeit in *Carmen* und *La rondine*

Im Folgenden werden die beiden Operninszenierungen an der Volksoper in Hinblick auf eine kritische Auseinandersetzung mit der in Kapitel 5.1 beschriebenen Weiblichkeitskonstruktion der Libretti untersucht. Dabei wird in Kapitel 5.2.1 zunächst aufgezeigt, dass viele Frauenfiguren in den beiden Inszenierungen durchaus stereotypisch konzipiert sind und diskutiert, ob hier möglicherweise von einer Parodie

²⁹⁶ Grossmann, *The Femme Fatal*, S. 3f.

²⁹⁷ Vgl. Eckes, „Geschlechterstereotype (2010)“, S. 183f, S. 186.

auf Stereotype gesprochen werden kann. Anschließend wird in den Kapiteln 5.2.2 bis 5.2.4 dargelegt, an welchen Stellen der Inszenierungen stereotypische Weiblichkeit unterlaufen wird, wie dahingehende Darstellungskonventionen sichtbar gemacht werden und mit ihnen gebrochen wird. Kapitel 5.2.2 ist dabei der Darstellungsweise der Protagonistin in *Carmen* gewidmet, während in Kapitel 5.2.3 aufgezeigt wird, wie in *Carmen* auf Ebene des Bühnenbildes eine kritische Auseinandersetzung mit konventionellen Darstellungsweisen von Frauen in der Oper stattfindet, dabei patriarchale Machtverhältnisse sichtbar gemacht werden und durch Verfremdungseffekte Distanz zum Dargestellten hergestellt wird. *Carmen* wurde in zwei verschiedenen Besetzungen gesichtet, einmal mit Katia Ledoux und einmal mit Annelie Sophie Müller in der Hauptrolle, wobei beide Versionen überwiegend als sehr ähnlich empfunden wurden. Sofern Unterschiede bestehen, wird im Rahmen der Analyse auf diese aufmerksam gemacht. Abschließend wird in Kapitel 5.2.4 *La rondine* untersucht, wo in der Auseinandersetzung mit stereotypischer Weiblichkeit im Sinne eines Regiestils vergleichbare Strategien zu beobachten sind, was in direkter Gegenüberstellung zu *Carmen* herausgearbeitet wird.

Die Inszenierungsanalysen erfolgen aus theaterwissenschaftlicher Perspektive und konzentrieren sich auf die szenische und ästhetische Realisierung. Eine Untersuchung der musikalischen Umsetzung kann in diesem Rahmen mangels musikwissenschaftlicher Expertise nicht stattfinden.

5.2.1 Reproduktion oder Parodie?

Die meisten Frauenfiguren in den beiden Opern-Inszenierungen sind, wie bereits angekündigt, im Sinne des Librettos und damit stereotypisch konzipiert. In *Carmen* werden besonders die Frauen in Carmens Umfeld, die Schmugglerinnen und Fabrikarbeiterinnen, durch szenische Setzungen recht klischeehaft als Femmes fatales dargestellt. Letztere flirten im ersten Akt nach getaner Arbeit mit den Soldaten auf dem Dorfplatz, d. h. sie lächeln, winken und werfen ihnen Kuschhände zu, geben sich kokett. Sie scheinen sich der Aufmerksamkeit der Soldaten mehr als bewusst zu sein und damit zu spielen. Entgegen dem Idealbild der Jungfrau sind sie also alles andere als schamhaft.²⁹⁸ Außerdem missachten sie gesellschaftliche Regeln. So schicken sie sich an, aus der Fabrik gestohlene Zigaretten zu rauchen, was innerhalb der Diegese der Inszenierung verboten ist und daher sofort unterbunden wird.

Die Frauen in der Taverne von Lilas Pastias tanzen aufreizend vor und mit den Soldaten, wiegen ihre Hüften in langsamen Bewegungen, schwingen dabei ihre Röcke oder schieben diese langsam hoch, wobei sie die nackten Beine entblößen, und setzen sich auf den Schoß der Männer. Zuniga drückt dabei mehrfach den Rücken einer Frau herunter und positioniert sich hinter ihrem Po, die Szene ist also deutlich sexuell aufgeladen. Wenngleich hier, anders als in *La rondine*, kein Geld den Besitzer wechselt, erweckt der gleichgültige Gesichtsausdruck der Frauen dabei weniger den Eindruck von Lust als von Arbeit. In jeweils einer Szene des zweiten und dritten Akts wird tänzerisch visualisiert, wie diese Frauen als Ablenkungsmanöver der Schmuggler männliche Wächter überwältigen. Die Szenen zeigen sie

²⁹⁸ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 27f.

nochmals in einer gesteigerten Form als gefährliche Verführerinnen, die ihre Reize auf eine ähnlich laszive Weise wie zuvor anhand der Tavernen-Szene beschrieben, nun bewusst einsetzen, um die Wachposten zu betören, bis sie diese schließlich – teils sogar rittlings auf den am Boden liegenden Männern sitzend – mit Messern bedrohen, die sie in ihren Strümpfen versteckt haben, und sie damit körperlich lahmlegen. Die bereits im Libretto angelegte Bedrohlichkeit weiblicher Sexualität, die, wie von Ossege beschrieben, zentraler Bestandteil von stereotypischer Weiblichkeit ist,²⁹⁹ wird hier auf der Bühne szenisch umgesetzt. Diese Assoziation der Frauenfiguren mit Sexualität und Körperlichkeit bildet sich auch in ihrem Kostüm ab, das im Vergleich zu dem der anderen Frauenfiguren mehr Haut entblößt. Ihre Röcke sind kürzer, die Oberteile weiter ausgeschnitten.

Diese Darstellungsweise ähnelt jener der Sexarbeiterinnen in *La rondine* sehr, wobei diese ihre Reize und damit ihr Gewerbe je nach sozialer Schicht unterschiedlich stark zur Schau stellen. Magda verhält sich dahingehend entsprechend ihrem Status als Kurtisane am zurückhaltendsten. Sie nähert sich von selbst keinem Mann körperlich an, wird jedoch mehrfach von Rambaldo liebkost und einmal auch von zwei seiner Freunde umarmt, was sie jeweils zulässt, sich aber nicht weiter beteiligt. Magda und ihre Freundinnen werden auch durch ihr Kostüm als sozial bessergestellt präsentiert. Im ersten Akt tragen sie bodenlange Kleider in verschiedenen Pastellfarben mit weiten, mit floralen Mustern bestickten Tüllröcken. Magdas Kleid ist dabei mit seinen Rüschenärmeln am aufwändigsten und elegantesten gearbeitet, ihre Freundinnen Yvette, Bianca und Suzy tragen etwas einfachere Kleider mit ärmellosen Corsagen. Sie nähern sich den Männern auch körperlich an, jedoch weit weniger offensiv als die anderen weiblichen Gäste, die über ihren langen Röcken am Oberkörper nackt sind (bei näherem Hinsehen zeigt sich, dass es sich um künstliche Brüste handelt), sich auf dem Schoß der Männer räkeln, sich von ihnen berühren und küssen lassen und sie ihrerseits streicheln. Die Grisetten im zweiten Akt sind vergleichsweise noch einfacher und in Brauntönen und Weiß auch weniger bunt gekleidet. Sie bemühen sich sichtlich um die Aufmerksamkeit der anwesenden Männer, während sie diese singend dazu auffordern, eine von ihnen auszuwählen. An einer Stelle umringen sie als Gruppe einen einzelnen Mann und bedrängen ihn so sehr, dass er zu Boden fällt. Einige Frauen sitzen bereits auf dem Schoß von Männern, eine andere lässt sich von einem Mann Geld ins Dekolletée stecken, wodurch einmal mehr ihr Metier betont wird. Darüber hinaus tanzen drei mit ihrem rotem Federkopfschmuck und den schwarzen Corsagekleidern mit Tüllröcken an Varieté-Tänzerinnen erinnernde Frauen aufreizend auf der Theke – sie recken die nackten Arme in fließenden Bewegungen über die Köpfe, lassen ihre Hüften kreisen und schwingen ihre Röcke, sodass sie nackte Haut entblößen. Auch hier werden die Frauenfiguren also durch szenische Setzung häufig in mal mehr, mal weniger expliziten erotischen Kontexten gezeigt und durch Kostüm sowie durch Verhaltens- und Bewegungsweisen ganz im Sinne des Librettos in ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Schicht und in ihrer Rolle als Erfüllerinnen männlicher Lust markiert. Die einzige Frauenfigur in der Oper, die, wenn auch einer ähnlichen sozialen Schicht, nicht demselben

²⁹⁹ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 1.

Metier angehört und dabei auch aus dem Modell der Hure herausfällt, ist, wie in Kapitel 5.2.4 weiter ausgeführt werden wird, die Dienstmagd Lisette.

In *Carmen* dagegen steht der beschriebene Frauentypus im Kontrast zu sozial offenbar höher gestellten Frauen in deutlich eleganteren Kleidern mit Tournüren aus hochwertigeren Stoffen und mit Federhüten, die im ersten Akt zwei Mal die Szenerie queren. Diese sind entweder an der Seite von mit Anzügen und Zylinder oder Melone ausgestatteten Ehemännern oder im Familienverbund mit Kindern zu sehen, symbolisieren also die „ehrbare“ Gesellschaft und das Idealbild der Ehefrau/Mutter, zu denen die anderen Frauenfiguren nicht gehören.

Micaëla wird hier wie im Libretto entsprechend dem Jungfrau-Typus charakterisiert, wenngleich sie in dieser Inszenierung zuweilen auch die Augen über Don José verdrehen darf. Im ersten Akt lächelt sie diesen verliebt an, ist aber auch angemessen zurückhaltend und sehr verlegen, ihm den Kuss und den Brief der Mutter zu übergeben. Außerdem kümmert sie sich liebevoll um ihn, denn sie hat auch Lebensmittel mitgebracht, die sie für ihn mit Tischdecke und Geschirr anrichtet. Dafür geleitet sie ihn zu einer Sitzgelegenheit, während sie geradezu unterwürfig am Boden zu seinen Füßen Platz nimmt und ihm das Essen reicht. Sie selbst isst nichts. Zu Beginn und am Ende ihrer Arie im dritten Akt kniet sie demütig mit zum Beten gefalteten Händen am Boden und legt beim Singen ihre gefalteten Hände aufs Herz. Das zurückhaltende Wesen unterstreichend hat die Darstellerin die Hände eher am Körper, betont beim Singen Emotionen jedoch punktuell durch große, weiche, fließende Gesten der Arme, die Klischees einer tragischen Operndiva gerecht werden. In der Gegenüberstellung mit den Frauenfiguren aus Carmens Umfeld wird hier die im Libretto angelegte Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie als die zwei möglichen, konträren Typen von Weiblichkeit zunächst einmal reproduziert. Dies zeigt sich auch anhand des Kostümbilds. So ist Micaëlas Kostüm, wenn auch weniger elegant als das der Damen der Gesellschaft, im Kontrast zu den Schmugglerinnen sehr „sittsam“ und zeigt keine Haut. Sie trägt ein knöchellanges, langärmeliges Kleid aus einem dicken, dunkelblauen Stoff mit weißem Kragen und schwarzen Knöpfen sowie einer schwarzen Schleife am Mieder, darüber eine passende Schürze in der gleichen Farbe. Ihre Haare sind zu einem langen Zopf geflochten.

Beide Inszenierungen wirken durch die überwiegend historisierenden Kostüme und ihre recht konventionellen, jeweils aus bemalten Holzaufbauten sowie historisierenden Möbeln bestehenden Bühnenbilder – sie werden später noch im Detail beschrieben – zunächst sehr traditionell. Tatsächlich wirken sie auf mich etwas altmodisch, während die zitierten Ankündigungstexte der Inszenierungen ja vielmehr suggerieren, dass hier die jeweiligen Opernhandlungen und -figuren als Ausdruck heute nicht mehr zeitgemäßer Wertvorstellungen angeprangert werden sollen. Angesichts der mehr als deutlichen Klischeehaftigkeit der beschriebenen Aspekte stellt sich nun in Hinblick auf etwaige Dekonstruktionsversuche stereotypischer Weiblichkeit die Frage, ob einige Stereotype hier vielleicht bewusst verstärkt eingesetzt wurden, um so – wie von Butler, Dreysse und Schrödl vorgesehen – parodistisch und/oder durch Übertreibung Kritik zu üben. So wirkt die vermeintliche Machtlosigkeit der Männer in *Carmen* gegenüber

den Verführungskünsten der Frauen, die geradezu über sie herfallen, fast schon lächerlich. Auch könnte angesichts der künstlichen Brüste in *La rondine* gefragt werden, ob hier die Fetischisierung der Brust ausgestellt und eben jene Künstlichkeit dieses Fetischs sichtbar gemacht werden soll. Falls dem so ist, so fehlt hier vor dem Hintergrund der ästhetischen, harmonischen Szenerien des Bühnen- und Kostümbilds mit Hutcheon gesprochen die „kritische ironische Distanz [Übers. H. R.]“,³⁰⁰ sodass eine Kritik, falls vorhanden, für mich persönlich nicht eindeutig zu erkennen ist.

In einer Szene in *Carmen* wird eine klischeehafte Darstellungsweise jedoch deutlicher als solche ausgestellt. Hier zieht Carmen eine der Schmugglerinnen zu sich vor den roten Bühnenvorhang, der Zuniga auf den Fersen folgt. Er haut der Frau auf den Po, woraufhin die Frau prompt beginnt, stark aufreizend zu posieren. Sie lässt ihren einen Ärmel hinabgleiten und entblößt die Schulter, dann zieht sie ihren Rock bis zum Knie hoch und entblößt ihre nackten Beine, räkelt sich. Der Offizier packt sie an der Hüfte und zieht sie zu sich, woraufhin sie ihren Körper an ihn presst. Sie wiegt langsam tanzend mit den Hüften, er greift sie am Ellenbogen und dreht sie zu sich. Dann legt er nacheinander ihre beiden Arme um seinen Hals, greift ihr rechtes Bein am Oberschenkel und zieht es auf Höhe seiner Hüften. Sie lässt es mit einem durch die meist geschlossenen Augen und die mal entspannt geschlossenen, mal leicht geöffneten Lippen lasziv-schläfrig wirkendem Gesichtsausdruck passiv geschehen und streicht ihm über die Brust. Schließlich dreht er sie wieder herum und sie hilft ihm dabei, ihren Rock bis zum Oberschenkel hinaufzuziehen und ihr nacktes Bein zu entblößen. Carmen ist hiervon sichtlich genervt und beobachtet mit verschränkten Armen die Interaktion der beiden. Schließlich stimmt sie das Gesangstück Nr. 12 an, in dem sie vom Tanz der Frauen singt, zu dem die Instrumente immer wieder das gleiche Lied spielen,³⁰¹ wobei sie das Paar immer wieder missbilligend anblickt. Dies wirkt fast als Kommentar auf die sich ihr bietende Szene – das übergriffige Verhalten Zunigas und die Reaktion der Frau, die ins Bild der „Lusterfüllerin“ passt, die sich ganz dem männlichen Begehren zur Verfügung stellt – eine sich ebenfalls klischeehaft wiederholende Weise, auf der Frauen in Medien als Sexobjekt dargestellt werden. Dahingehend kann argumentiert werden, dass das Klischee durch Carmens ablehnende Reaktion darauf als solches markiert und kritisiert wird.

5.2.2 *Carmen*: Bruch mit Darstellungstraditionen auf Ebene der Figurengestaltung

Wie durch die zuletzt geschilderte Sequenz bereits anklingt, ist Carmen keineswegs so stereotypisch konzipiert, wie die übrige Frauenfigurengestaltung es vermuten ließe. Allerdings wurde an der Handlung nichts Wesentliches geändert und es gibt vereinzelte Aspekte, die den hier ohnehin angelegten Femme-fatale-Topos – zumindest auf den ersten Blick – sogar noch unterstreichen. Zunächst einmal macht sie sich wiederholt über ihre Verehrer lustig. Beispielsweise stiehlt Carmen während der „Habañera“ Zunigas Jacke und zieht sie selbst an. Außerdem lacht sie Don José wegen seiner Reaktion

³⁰⁰ Hutcheon, *A Theory of Parody*, S. 37.

³⁰¹ Vgl. Bizet, *Carmen*, S. 192f.

auf die Blume aus. Hier wird die individuelle Interpretation der Rolle durch die verschiedenen Besetzungen sichtbar, denn in Müllers Spiel wirkt dies teils offen provokant, bei Ledoux dagegen eher neckend. Des Weiteren hält Carmen nicht viel von Regeln. Während des Vorspiels stört sie die Abläufe in der Fabrik, indem sie aufhört zu arbeiten und schließlich die Verpackungen für die Zigarettenschachteln zu Boden wirft. Zudem gibt es in der Inszenierung den Gag, dass die Figuren immer wieder versuchen zu rauchen, aber auf verschiedenste Weisen daran gehindert werden. Carmen ist die Einzige, die schließlich tatsächlich raucht und damit dieses Verbot erfolgreich umgeht. Darüber hinaus wird Carmen in zwei Szenen als Verführerin gezeigt. Einmal gibt sie Kindern Zigaretten und verleitet sie zum Rauchen, wodurch sie als schlechtes Vorbild erscheint und überdies der Kontrast zum Idealbild der Jungfrau/Mutter betont wird. Des Weiteren zieht Carmen beim Versuch, Don José dazu zu bewegen, sie gehen zu lassen, diesen mit Hilfe ihrer Fessel, die er in der Hand hält, hinter sich her, bis er auf die Knie sinkt. Dies kann als Symbol dafür gelesen werden, dass sie ihn manipuliert und in ihren Bann zieht. Schließlich stößt Carmen ihn zu Boden, setzt sich rittlings auf ihn und setzt dazu an, ihn zu küssen, was jedoch von den zurückkehrenden Soldaten unterbrochen wird. Im Vergleich spielt Müllers Carmen insgesamt deutlicher mit Don José, als Ledoux es tut. Während Carmens Gefühle für ihn bei letzterer ambivalent wirken, wird in Müllers Spiel keine echte Zuneigung erkennbar, wodurch José deutlicher als Mittel zum Zweck erscheint.

Allerdings bleiben die beschriebenen Szenen hier die einzigen Momente, in denen Carmen als Verführerin gezeigt wird, und die Inhaftierungsszene bleibt auch die einzige, in der sie ihren Körper als Instrument gebraucht, um ihre persönlichen Ziele zu erreichen. Selbst dies wirkt bei Carmen jedoch nicht auf die gleiche Weise klischeehaft aufreizend wie anhand der Schmuggler*innen beschrieben, sondern selbstbestimmter, aktiver. Statt sich vor seinen Augen zu räkeln, dabei langsam Haut zu entblößen, durch Posen und Bewegungen häufig sexuell konnotierte weibliche Körperteile wie die Hüften zu betonen, sich also selbst als Objekt des männlichen Blicks zu inszenieren und dann passiv berühren zu lassen, geht sie direkt auf Don José zu und berührt *ihn*, kehrt also die Rollen gewissermaßen um. Später, beim Auftritt Escamillos, hält sie sich beobachtend im Hintergrund, während die anderen Frauen ihn begeistert umringen und ihm bei seinem Bericht an den Lippen hängen. Carmen dagegen macht ihn schließlich rein durch ihre Stimme und Präsenz auf sich aufmerksam, was sehr kalkuliert wirkt, und bekommt schließlich mit wenigen Mitteln genau das, was sie offenbar möchte. Auch an den beschriebenen Tanzszenen der Schmugglerinnen partizipiert sie nie. Wenn diese Carmen tanzt, dann tut sie das nur für sich. Selbst in der Szene, in der sie angibt, vor Don José tanzen zu wollen, tut sie dies nur ganz kurz, ohne dabei im Entferntesten an die beschriebene, anzügliche Bewegungsweise der anderen Frauenfiguren zu erinnern und tanzt schließlich *mit* ihm. Hier wie auch an anderer Stelle wird Carmen als selbstbestimmte Person charakterisiert, die für sich einsteht und sich niemandem unterordnen will. Einmal entwendet sie sogar einem Schmuggler heimlich eine Pistole, die sie später auf ihn richtet, als er ihr befiehlt, mitzukommen.

Außerdem wirkt die Volksoper-Carmen bei all dem Schalk und ihrer Missachtung von Konventionen keineswegs boshaft oder gar bedrohlich, sondern vielmehr unbeschwert und verspielt, da sie insgesamt ein fröhliches Gemüt an den Tag legt. So lächelt (Ledoux) bzw. grinst (Müller) sie viel und erscheint so insgesamt als Sympathieträgerin. Insofern wird Carmen hier weniger als gefährliche *Femme fatale* präsentiert, denn als selbstbewusste Frau, die sich niemandem unterordnen will und weiß, was sie im Rahmen der gesellschaftlichen Möglichkeiten tun muss, um zu überleben und größtmögliche Unabhängigkeit zu erlangen.

Eine weitere dramaturgische Setzung, die den im Libretto angelegten *Femme-fatale*-Topos konterkariert, ist die Darstellungsweise von Carmens Verehrern. Während das Libretto hier Interpretationsspielraum lässt und Don José daher an anderer Stelle durchaus auch als verzweifelter Opfer der *Femme fatale* Carmen interpretiert wurde,³⁰² wird er in der Inszenierung von Anfang an als impulsiv und aggressiv gezeigt. So wendet er auch schon vor dem Mord Gewalt an Carmen an, packt sie unsanft, zerrt sie an den Haaren, zwingt sie auf die Knie und ohrfeigt sie sogar, wogegen sie sich jeweils wehrt. Dies stärkt einerseits Carmens Motiv dafür, Don José verlassen zu wollen und führt andererseits dazu, dass sein Mord an ihr nicht als tragische Verzweiflungstat eines unglücklich verliebten Mannes erscheint, sondern als Gewalttat erkennbar ist, deren Opfer Carmen wird und an der sie keinerlei Schuld trägt.

Auch die anderen Verehrer Carmens werden als (sexuell) übergriffig gezeichnet. Nach der Gefangennahme Carmens belästigt Zuniga diese, indem er sich von hinten an sie presst und sie mit seinem Becken stößt, wogegen sie sich, anders als die Tänzerin, wehrt. Escamillo hält ihr im Zwischenspiel vor dem vierten Akt ein Kleid mit Schürze vor die Nase, wie ein Torero dem Stier die Muleta, wobei Carmen anfangs noch amüsiert mitspielt und einen Stier mimt, bis er sie schließlich hinter den hinteren roten Vorhang schubst, und dann in einem großen Korsett gleich einer Trophäe über die Bühne schleift, wie einen besiegten Stier am Ende eines Stierkampfes. Mit einem Tritt in den Rücken hält er sie auf dem Boden fest, dann hilft er ihr hoch, schickt sie mit Kussband über die Bühne und schreitet mit siegreich erhobener Hand von dannen. Durch das Korsett wird hier symbolisch die Vehemenz zum Ausdruck gebracht, mit der die innerdiegetischen gesellschaftlichen Konventionen von Carmen ein bestimmtes Rollenverhalten verlangen, sie geradezu hineinzwingen. Vor allem aber veranschaulicht die Szene, wie auch das Verhalten Don Josés und Zunigas, die Verbindung zwischen einer Auffassung von Frauen als Besitzobjekt des Mannes und Gewaltausübung.

Dieser Zusammenhang wird im Übrigen auch in *La rondine* szenisch betont: So ist Rambaldo, der sich Magdas Gesellschaft durch teure Geschenke erkauft, über ihren Besuch im Bullier sichtlich verärgert und will sie zunächst mit sich heimzerren. Auch Punier zerrt seine Geliebte Lisette rabiat durch die Gegend und kommandiert sie herum. Selbst der „sanfte“ Ruggero klammert sich an Magda fest, weil er sie nicht gehen lassen will, und stößt sie in seiner Verzweiflung unsanft zur Seite.

³⁰² Vgl. Hutcheon/O'Flynn, *A Theory of Adaption*, S. 157.

Carmen unterscheidet sich auch im Kostüm von den übrigen (Frauen-)Figuren mit ihren historisierenden Kostümen. Die meiste Zeit über trägt sie einen locker sitzenden, langärmigen, schwarzen Jumpsuit mit einem schmalen, schwarzen Ledergürtel an der Taille, dazu schwarze Lederstiefel. Ihre dunklen Locken (bei Ledoux schwarz, bei Müller dunkelbraun) fallen offen auf ihre Schultern. Damit bildet Carmen sowohl modestilistisch als auch farblich einen starken Kontrast zu den anderen Figuren, die mit Ausnahme von Escamillo alle in helle oder bunte Töne gekleidet sind, sowie zum Bühnenbild. Diese Divergenz kann im Sinne Dreysses und Brechts verfremdend wirken, insofern sie subtil die optische Harmonie der Szenerie und damit die Kohärenz des Dargestellten stört und es Zuschauenden auf diese Weise ermöglichen kann, eine distanziertere Haltung zum Geschehen einzunehmen.³⁰³

Außerdem zeigt Carmen im Gegensatz zu den Frauen in ihrem Umfeld nie nackte Haut. Indem ihre Kleidung auch nicht auffällig ihren Körper betont, widerspricht sie landläufigen Vorstellungen von Sexyness und etablierten medialen Darstellungsweisen von Frauen. Darüber hinaus bricht die Inszenierung so optisch mit einer stereotypischen Darstellung Carmens, die, wie eine simple Online-Bildersuche zum Stichwort „Carmen“ schnell vor Augen führt, häufig entweder im roten Kleid oder in heller Bluse und langem, schwingendem roten Rock sowie jeweils mit langen, dunklen Haaren, teils mit roter Blume darin, inszeniert wird. Insofern vermag die Inszenierung hier möglicherweise die Erwartungshaltung einiger versierter Opernzuschauer*innen zu unterlaufen. Für sie mag der Bruch mit den Darstellungskonventionen die laut Dreyse für eine kritische Perspektive auf verhandelte Geschlechterbilder nötige Distanz erzeugen.³⁰⁴ Darüber hinaus mag das vergleichsweise moderne Kostüm Carmens darauf hindeuten, dass ihr Schicksal sich genauso gut auch in der heutigen Zeit ereignen könnte.

Die Frauen aus dem Lilas Pastia-Umfeld dagegen entsprechen dieser Darstellungstradition Carmens eher. Sie tragen weit ausgeschnittene, locker sitzende Blusen, teils mit einer Art Corsage darüber. Dazu knöchellange, weit auslaufende Röcke mit breitem Bund oder Gürtel an der Taille und Lederstiefel mit Absätzen. Die dunklen, meist langen Haare tragen sie entweder offen oder mit locker sitzenden Kopftüchern. Hierbei entspricht ihr Kostüm vor allem auch einer typischen Darstellung des „Zigeunerin“-Stereotyps, was ebenfalls durch eine einfache Online-Bildersuche ersichtlich ist. Ob dies dazu beiträgt, dass dieses Klischee im Kontrast zu Carmens Kostüm umso mehr ins Auge sticht, oder ob es stattdessen lediglich an anderer Stelle reproduziert wird, ist fraglich.

Wie gezeigt wurde, wird den sehr stereotypisch gestalteten Figuren hier sowohl eine weniger stereotypisch gezeichnete Frauenfigur als auch eine weniger stereotypische Carmen entgegengesetzt, was gerade im Kontrast auffällt, der die Stereotype als solche zu Tage treten lässt. Ein ähnliches Vorgehen ist, wie in Kapitel 5.2.4 dargelegt werden wird, auch in *La rondine* anhand von Lisette zu beobachten.

Die Schmugglerinnen (und teils auch die Fabrikarbeiterinnen) werden vornehmlich in ihrer Beziehung zu Männern und über ihre offene, mitunter gefährliche, Sexualität charakterisiert – an einer Stelle sind sie Männern wie Zuniga zu Willen, an anderer Stelle verführen sie im Stil der *Femme fatale* Männer für

³⁰³ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37; vgl. Brecht, „Der Messingknäuf“, S. 553.

³⁰⁴ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

die kriminellen Interessen anderer Männer. Diese werden durch die geschilderte Gestaltung der Carmen-Figur mit einer Frau kontrastiert, die sich niemandem unterordnen will und sich einer ihr offenbar missfallenden Sexualisierung so gut es geht entzieht, jedoch um die vorherrschenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse zu wissen scheint und sich dieses Wissen, wenn nötig, zunutze macht, um Einschränkungen zu entgehen. Dabei begibt sie sich jedoch zwangsläufig immer wieder in neue Abhängigkeiten und muss schließlich erkennen, dass sie dem im Rahmen der gesellschaftlichen Möglichkeiten nie vollständig entgehen kann, nie vollständig frei sein wird. Auf den ersten Blick scheint die Inszenierung der laut Hutcheon neben der Femme-fatale-Interpretation anderen häufigen Lesart des Carmen-Stoffes zu folgen, die den Emanzipationsversuch der Protagonistin ins Zentrum stellt und auch ihren Tod als Akt der Befreiung deutet.³⁰⁵ Allerdings denkt die Volksoper-Inszenierung an dieser Stelle anders und weiter. Der Fokus liegt dabei weniger auf dem Selbstermächtigungsversuch selbst als vielmehr auf dem Scheitern desselben. Inwiefern dies der Fall ist und inwiefern in diesem Zusammenhang eine kritische Auseinandersetzung mit stereotypischer Weiblichkeit und einer Darstellungstradition der Carmen-Figur stattfindet, wird im nächsten Unterkapitel näher ausgeführt.

5.2.3 Carmen: Kritik an Darstellungstraditionen auf Ebene des Bühnenbildes

Wie soeben angedeutet, stellt die Lesart der Oper hier das Scheitern des Selbstermächtigungsversuchs der Protagonistin ins Zentrum. Im Zuge dessen werden die innerdiegetischen gesellschaftlichen Mechanismen, die Carmen (und den anderen Figuren) bestimmte Verhaltensmuster und Rollenbilder vorgeben, mit Darstellungskonventionen der Oper parallelisiert, die das Verhalten der Figur auf einer Meta-Ebene dominieren. Dieser Zusammenhang wird vor allem auf Ebene des Bühnenbilds visualisiert, das auf den Theaterkontext als solchen sowie auf dessen Rahmenbedingungen verweist. Wie das konkret gemacht wird, soll nun dargelegt werden.

Das Bühnenbild ist, wie in Kapitel 5.2.1 angedeutet, sehr konventionell. Zumindest auf den ersten Blick. Der rote Bühnenvorhang ist bereits vor Vorstellungsbeginn an den Seiten gebündelt, wobei er vom oberen Mittelpunkt in zwei Bögen zur Seite herabfällt. Direkt dahinter steht am linken und rechten Bühnenrand jeweils ein Kulissenteil, auf das in dunklen Farben je zwei ca. vier Meter hohe Säulen im korinthischen Stil mit antik anmutenden Bronzeskulpturen auf den Kapitellen aufgemalt sind. Diese Umrahmung bleibt so die gesamte erste Hälfte bestehen. Vor Beginn der Vorstellung befindet sich dazwischen eine gemalte Bretterwand, auf der links und rechts je eine tanzende Frau mit langen schwarzen Haaren aufgemalt ist. Beide Frauen haben eine rote Blume im Haar, tragen weite weiße Blusen und darunter einen langen, schwingenden, roten Rock. Damit erinnern diese Bilder optisch an die im vorherigen Kapitel beschriebene Darstellungstradition der Carmen-Figur – eine Assoziation, die häufige Opernbesucher*innen also durchaus herstellen können und die gegebenenfalls eine dahingehende

³⁰⁵ Vgl. Hutcheon/O'Flynn, *A Theory of Adaption*, S. 157.

Erwartungshaltung in Hinblick auf die folgende Vorstellung evoziert, die zumindest hinsichtlich des Kostüms der Protagonistin ja bereits nach dem Vorspiel widerlegt wird.

Diese Bretterwand wird nun mit Einsetzen des Vorspiels so weit nach links, rechts und oben verschoben, dass dahinter eine weitere Bretterwand zum Vorschein kommt, vor der die Zigarettenfabrikarbeiterinnen an schmalen Holztischen stehend Zigaretenschachteln in Kisten packen. Ab Beginn des ersten Aktes wird das Bretterwand-Ensemble von zentralperspektivisch in die Bühnentiefe gestaffelten, bunt mit Häusern bemalten Holzkulissen ersetzt. Auf einem Prospekt im Hintergrund ist eine ebenfalls perspektivisch zulaufende Straße unter blauem Himmel zu sehen. Es entsteht der Eindruck eines Dorfplatzes. Im zweiten Akt markiert ein Ensemble von Tischen mit darum gruppierten Stühlen vor einem schwarzen, durch die daran angebrachten runden Leuchtelemente an einen Sternenhimmel erinnernden Vorhang die Taverne Lilas Pastias.

Das Bühnenbild greift hier vor allem mit Kulissen und Prospekt auf traditionelle Elemente der Bühnengestaltung zurück, wodurch es sehr konventionell wirkt und für theatergeschichtlich bewanderte Zuschauer*innen zugleich eine Assoziationsmöglichkeit zu historischen Theatertraditionen bereitstellt. Zu einem solchen Bühnenbild würde durchaus auch eine stereotypische Darstellung der Carmen-Figur gemäß der auf die Bretterwand gemalten Frauen passen.

Die Ästhetik einer derartigen Kulissenbühne steht im engen Zusammenhang mit der sich ab dem Barock herausbildenden Guckkastenbühne, in deren Stil auch die Wiener Volksoper gebaut ist. Diese Bühnenarchitektur begünstigt eine passive Rezeptionshaltung, bei der Zuschauende aus der Distanz eine fiktive Handlung beobachten, die räumlich und dann insbesondere seit dem 19. Jahrhundert, also in der Entstehungszeit der Oper *Carmen*, auch theatertheoretisch und szenisch („Vierte Wand“) von der Realität abgegrenzt wird.³⁰⁶ Eben dieser „Guckkasten“ wird in dieser *Carmen*-Inszenierung durch die ständige Präsenz des die Szenerie umrahmenden roten Bühnenvorhangs sowie durch die an barocke Theaterbauten erinnernden Säulenkulissen betont, wobei die begrenzende Wirkung des Bühnen- und Zuschauer-raum trennenden Bühnenportals verstärkt wird. Die sich gleich einem Vorhang öffnende Bretterwand, die die Zigarettenfabrik-Szene seitlich und oben einrahmt, verdoppelt diesen Effekt. Zusätzlich ist tiefer hinten ein weiterer roter Vorhang eingezogen, der sich bei Szenenwechseln immer wieder kurz durchs Bild bewegt und den Blick auf soeben dahinter auftretende Figuren freigibt, die damit wie aus dem Nichts erscheinen. Durch die umfangreiche Betonung des Theaterkontexts verweist das Bühnenbild auf die eigene Künstlichkeit und damit auf die der gesamten, in diesem Augenblick laufenden Aufführung.

Diese Wirkung wird dramaturgisch intensiviert, indem Carmen als Figur eingeführt wird, die im Gegensatz zu den anderen Figuren um die Inszeniertheit der Situation zu wissen scheint. So tritt sie in den beiden Zwischenspielen des ersten und zweiten Aktes alleine vor den hier jeweils ganz heruntergelassenen roten Bühnenvorhang und damit geringfügig aus dem „Guckkasten“ heraus. Hierbei scheint sie

³⁰⁶ Vgl. Jens Roselt, „Raum“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 279 – 287, hier: S. 282.

sich des Bühnenbildes als solches durchaus bewusst zu sein, denn nachdem sie während des Vorspiels die Zigarettenfabrikszenerie verlassen hat, schließt sich der Bühnenvorhang auf eine Geste ihrerseits. Dann steht sie vor dem Vorhang und blickt mit vorgehaltener Hand in den Zuschauerraum, wobei sie offenbar des Saalpublikums gewahr wird. Kurz darauf deutet sie erneut mit den Armen zum Vorhang, als erwarte sie, dass er sich öffne. Als dies nicht klappt, wirkt sie irritiert und versucht es erneut, bis es nach drei weiteren Versuchen schließlich gelingt, der Vorhang sich öffnet und den Blick auf die Dorfplatz-Szenerie freigibt. Bei ihrem folgenden Auftritt im ersten Akt reckt Carmen die Arme in die Luft, woraufhin das Prospekt im Hintergrund herunterfällt und die schwarze Wand dahinter offenbart. Während der „Habañera“ dreht sie dann eine der Kulissen um, sodass deren von einem Lattengerüst getragene, schwarz bemalte Rückwand zum Vorschein kommt. Im späteren Gespräch mit Don José dreht sie eine weitere Kulisse um, kurz darauf werden, vermutlich von nicht sichtbaren Bühnenarbeitern, auch alle übrigen Kulissen umgedreht. Carmen scheint die Bühne also gewissermaßen vor den Augen des Publikums zu dekonstruieren, was „die Geschlossenheit der Repräsentation“ aufbricht und damit laut Dreyse verfremdend wirkt und eine illusionistische Rezeption erschwert.³⁰⁷ Den hinteren roten Vorhang dagegen mustert sie zwar im Verlauf der Handlung wiederholt verwundert, hat jedoch scheinbar keinen Einfluss auf ihn.

Nach dem ersten Akt tritt Carmen nach geglückter Flucht wieder vor den Vorhang und signalisiert mit einem Schnauben in Richtung des Publikums ihre Erleichterung. Dann bemerkt sie erstaunt eine Kinderstatistin, die aus dem Zuschauerraum an den Orchestergraben herantritt und sie durch einen Operngucker beobachtet. Das Mädchen winkt ihr zu, Carmen winkt zurück. Kurz darauf kommt eine Frau, vermutlich die Mutter des Kindes, hinzu und zerrt das unwillige Mädchen mit sich. Carmen blickt ihnen verwundert nach. Während Carmens Mimik und Gestik also bereits vorher ihr Wissen über die Präsenz eines Publikums nahelegten, verweist die Inszenierung hier noch deutlicher auf das Publikum selbst, dessen Präsenz die essenzielle Komponente einer Theatervorstellung ist,³⁰⁸ und lockert damit die durch das Bühnenbild optisch verstärkte Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum. Auch im weiteren Verlauf scheint Carmen zunehmend zu erkennen, dass sie selbst eine Figur in einer Operaufführung ist.

Indes Carmen – wie möglicherweise auch die Zuschauer*innen – aufgrund der Simultanität ihrer Gesten und der Bewegung der Bühnenelemente anfänglich davon überzeugt scheint, durch dieses Wissen die Bühne und damit gegebenenfalls auch die Handlung zu kontrollieren, ändert sich dieser Eindruck ab Ende des zweiten Aktes: Als Carmen Don José versichert, als Schmuggler könne er selbst über den Verlauf seines Lebens entscheiden, reckt sie ihren linken Arm mit geballter Faust triumphierend in die Höhe. Während sie das Wort „liberté“ singt, fällt im Hintergrund plötzlich die Hälfte des Sternenhimmelvorhangs herunter und gibt den Blick auf dahinterliegende Theaterlogen frei, die denen im tatsächlichen Zuschauerraum der Volksoper in Form und Farbe stark ähneln. Darin sitzt der mit Anzügen, Blusen, Hemden und Strick adrett und formell gekleidete Chor als mit Opernguckern, Fächern und

³⁰⁷ Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

³⁰⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 58.

Programmzetteln bewaffnetes Theaterpublikum und beobachtet das Geschehen rund um Carmen. Diese Spiegelung der gegenwärtigen eigenen Zuschauerposition hatte auf mich bei der ersten Sichtung einen äußerst verblüffenden Eindruck.

Carmen, die *diese* Veränderung des Bühnenbildes offenbar nicht beabsichtigt hatte, sinkt nach ihrer Entdeckung, mit der sie im Übrigen allein zu sein scheint, überwältigt zu Boden. Sie, die offenbar glaubte, Herrin der Lage zu sein, muss nun erkennen, dass das Bühnenbild nicht ihr allein gehorcht und sie obendrein nun von gleich zwei Seiten von Zuschauenden umgeben ist. Zudem steigert die Spiegelung des Zuschauerraums auf die Bühne die ohnehin schon unterstrichene Theatralität und Künstlichkeit der Situation und verstärkt den Eindruck, dass die Bühne der Volksoper in der Inszenierung eben nicht illusionistisch „die Welt bedeuten“ soll, sondern das, was sie auch tatsächlich ist: eine Theaterbühne.

In der Pause wird der Sternenvorhang vollständig entfernt, sodass nun die die ganze Bühnenbreite einnehmenden Logen vollständig zu sehen sind. Es handelt sich um drei mal drei Logen übereinander. Jetzt sind sie jedoch leer und Carmen beobachtet, nach wie vor am Boden sitzend, wie sie sich langsam mit teils noch ins Gespräch vertieften Zuschauer*innen zu füllen beginnen – eine Situation, in der sich das ebenfalls gerade aus der Pause kommende Volksoперnpublikum kurz zuvor noch selbst befunden hat, was die Parallele zwischen „Chor-Publikum“ und tatsächlichem Publikum betont und letzteres damit noch deutlicher auf die vergleichbare passive, voyeuristische Rezeptionshaltung verweist, gleichzeitig aber auch mit dieser bricht, insofern die Zuschauenden durch die Spiegelung auf gewisse Weise selbst ins Geschehen involviert werden.

Die Logen bilden auf der anderen Seite des Bühnenportals das Pendant zur Guckkastenbühne, insofern sie durch die Balustraden eine zusätzliche Trennebene zwischen Bühnen- und Zuschauerraum einziehen und die Distanz zum Geschehen verstärken. Dass die Trennung von Fiktion und Realität in Wahrheit jedoch nicht so starr ist, wie die Guckkastenbühne suggeriert, sondern zwischen beiden Ebenen Wechselwirkungen bestehen, wird in der Inszenierung besonders in zwei Szenen sichtbar: Als die Schmuggler*innen im dritten Akt tänzerisch demonstrieren, wie sie die Wachposten durch ihre Reize abzulenken gedenken, klettert die Kindestatistin aus einer der „Chor-Logen“ auf die Bühne und beginnt, deren in Kapitel 5.2.1 beschriebene aufreizende Bewegungen nachzuahmen, bis sie erneut von der schimpfenden Mutter weggezogen wird. In einer anderen Szene holt Carmen die Kinder aus den „Chor-Logen“ auf die Bühne und teilt ihnen Zigaretten aus, verleitet sie also zum Rauchen und zum Regelbruch. In beiden Fällen werden Verhaltensweisen der Opernfiguren von symbolischen Rezipient*innen übernommen, was zeigt, dass Medieninhalte trotz ihrer Fiktionalität Auswirkungen auf die Realität haben können, wenn sie mitunter als (negatives) Vorbild dienen. In der ersten Szene wird noch konkreter veranschaulicht, wie Stereotype (von Weiblichkeit) durch unreflektierten Medienkonsum weitergetragen werden, wobei auch die Performativität von Geschlecht sichtbar wird.

Nach der Pause blickt Carmen irritiert zwischen „Chor-Publikum“ und Publikum hin und her, offenbar verwundert, dass niemand sonst um deren Präsenz zu wissen scheint. Als sie Don José damit

konfrontiert, ob er sie im Falle einer Trennung umbringen würde und ihre wohl eigentlich ironisch oder provokant gemeinte Anschuldigung anhand seiner Reaktion als berechtigt erkennt, klettert sie kurzerhand in eine Loge und setzt sich zum Chor. Von dort aus beobachtet sie, wie ihre Freundinnen sich die Karten legen und erkennt, dass ihre eigene Zukunft der Tod ist. Dass sie sich dabei in der Loge, abseits der „Bühnenhandlung“ befindet, macht eine Meta-Ebene auf: Sie begreift, dass ihr Schicksal in der Geschichte, die sich das „Chor-Publikum“ ansieht, bereits feststeht. In der ersten Szene des vierten Aktes werden die seitlichen „Chor-Logen“ fast unmerklich nach vorne geschoben, wobei sich die freie Fläche davor leicht verengt. Dass die Zuschauenden Carmen damit visuell zunehmend einkreisen, deutet einmal mehr darauf hin, dass diese ihrem Schicksal nicht entkommen kann, und das, wie sich zeigt, sogar in doppelter Hinsicht: auf Ebene der Opernhandlung sowie auf dieser Meta-Ebene.

Kurz darauf schieben Tänzer*innen ein kleines schwarzes Holzpodest mit einem Rahmen auf dessen Stirnseite in die Bühnenmitte. Die Seitenteile des Rahmens greifen die beschriebenen Säulen aus dem ersten Akt wieder auf, die auch hier von einem Bogen überspannt werden, unter dem ebenfalls ein – dieses Mal allerdings gemalter – roter Vorhang gebauscht ist. Als symbolische Steigerung wird damit im Stil eines *Mise en abyme* eine weitere Bühne eingeführt: die Bühne ist eine Bühne und auf ihr steht eine weitere Bühne.

Nun wird auch die widerwillige Carmen von Tänzer*innen auf das Podest gedrängt und erfolgreich dazu angehalten, im hochgeschlossenen, langen Kleid mit Rüschainsaum und weißer Schürze Escamillo in seinen Morgenmantel zu helfen und ihm Kaffee einzuschenken – ein weiterer Versuch, sie in eine bestimmte soziale Rolle zu drängen. Es scheint, als habe Escamillo Carmens Freiheitswillen bezwungen und kurzerhand eine ihn bedienende Hausfrau aus ihr gemacht. Am Ende der Szene tritt Carmen jedoch vom Podest herunter und legt auch Kleid und Schürze wieder ab, was zeigt, dass sie die ihr aufgezwängte Rolle nicht länger auszuführen beabsichtigt. Offenbar will sie sich keinen weiteren Erwartungshaltungen und auch keinem weiteren Mann unterordnen, um sich bis zuletzt selbst treu zu bleiben.

Als sie sich jedoch im anschließenden Gespräch mit Don José weigert, wieder zu ihm zurückzukehren und dazu ansetzt, erneut zum Chor in die Logen zu klettern, wird sie vom Chor daran gehindert. Während sie diese Grenze zum „Chor-Zuschauerraum“ zuvor noch überwinden konnte, wird sie nun von Don José wieder auf das Podest gezerrt. Sofern sie sich den an sie herangetragenen Erwartungshaltungen nicht beugen will, gibt es für sie nur den Tod. Wie könnte es auch im Kontext der in der Inszenierung unterstrichenen Machtverhältnisse anders sein?

Carmens anfänglich durch die Interaktion mit dem Bühnenbild suggerierte Emanzipation von der ihr vorgezeichneten Bühnenhandlung wird hier nun endgültig als Trugbild entlarvt. Das Podest symbolisiert dabei nicht nur die gesellschaftlichen Strukturen der Opernhandlung, die Carmen letztendlich auf die ein oder andere Weise einfangen, sondern auch ihre Rolle als Opernfigur, der sie sich ebenfalls nicht entziehen kann – das Publikum will das Ende der Oper sehen. In diesem Sinne eilen die „Chor-Zuschauenden“ nach und nach aus den Logen auf die Bühne und positionieren sich im Halbkreis um das Podest, als hätten sie das dringende Bedürfnis, dem Spektakel aus nächster Nähe beizuwohnen. Hier

unterbinden sie auch einen weiteren Fluchtversuch Carmens, indem sie sie kurzerhand zurück auf das Podest drängen und dann mit teils erschrockenen Mienen beobachten, wie sie von Don José erstochen wird. Als der letzte Ton der Oper erklingt, beginnen sie begeistert zu klatschen und zu jubeln und werfen die tote Carmen mit Rosen, während sich der Bühnenvorhang schließt und kurz darauf der Applaus des Saalpublikums einsetzt.

Hier zeigt sich, dass es nicht nur die fiktive Gesellschaft der Opernhandlung ist, die Carmens Schicksal bedingt, sondern eben auch die Rezipierenden, die diese Oper so sehen wollen. Diese Thematisierung von etablierten, voyeuristischen Blickverhältnissen und damit einhergehenden Machtverhältnissen kann, wie bereits erwähnt, laut Dreyse ebenfalls als dekonstruktive Strategie wirken.³⁰⁹ Auch die wiederholten Referenzen auf das tatsächliche Saalpublikum – durch dessen Spiegelung auf die Bühne, aber auch durch Carmens subtile Interaktionen mit demselben – können nach Dreyse als Verfremdungseffekte eine rein immersive Rezeptionshaltung stören.³¹⁰

Darüber hinaus wird eine Parallele zwischen den Geschlechter- und Machtverhältnissen in der Realität und in der Diegese aufgezeigt, die bereits zu Beginn der Vorstellung angedeutet wird und sich rückblickend wie ein roter Faden durch den Theaterabend zieht (etwa durch die Wechselwirkungen zwischen Bühne und „Chor-Publikum“). So informiert Regisseurin Lotte de Beer in ihrer Tonband-Ansage vor Vorstellungsbeginn im Anschluss an die Bitte, die Mobiltelefone auszuschalten, darüber, dass Rauchen auf der Bühne des Volkstheaters leider verboten sei, weswegen die Inszenierung dies unterlasse – Femizide zu zeigen sei aber glücklicherweise noch erlaubt. Hiermit wird bereits zu Beginn eine Verbindung der Opernhandlung zur Realität hergestellt, in der in den vergangenen Jahren hohe Femizidzahlen in Österreich sowie die mediale Berichterstattung darüber vermehrt diskutiert werden.³¹¹ Femizide sind „Tötungen von Mädchen und Frauen, die auf die patriarchale[n] Machtmissverhältnisse und Diskriminierungen des weiblichen Geschlechts zurückzuführen sind“.³¹² Diesen Zusammenhang macht die Inszenierung insbesondere durch das Verhalten der männlichen Figuren gegenüber Carmen, aber auch gegenüber den anderen Frauenfiguren deutlich.

Vor diesem Hintergrund macht das beschriebene Finale darauf aufmerksam, dass Menschen sich in der Oper Fiktionen misogynen Gewalttaten ansehen und diese bejubeln, scheinbar ohne sie als solche zu erkennen und ohne eben jene Verbindung zur Realität herzustellen, in der sich solche Grausamkeiten nach wie vor ereignen (wo die Reaktion darauf aber sicherlich eine andere ist). Hier zeigt sich nun mehr als deutlich, dass die von der Inszenierung betonten Machtverhältnisse und gesellschaftlichen Mechanismen keineswegs so fiktiv sind, wie die Figuren, anhand derer sie hier zu Tage treten. Die

³⁰⁹ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 47f.

³¹⁰ Vgl. Dreyse, „Cross Dressing“, S. 36.

³¹¹ Vgl. APA, „Fünf getötete Frauen in Wien binnen eines Tages aufgefunden“, *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/3000000208899/femizide-f252nf-frauen-in-wien-binnen-eines-tages-tot-aufgefunden>, Zugriff am: 20. 11. 2025.

³¹² O. A., „Statistische Erfassung von Femiziden in Österreich“, *Nationale Koordinierungsstelle, Gewalt gegen Frauen*, 2025, <https://www.coordination-vaw.gv.at/nachrichten/statistische-erfassung-von-femiziden.html>, Zugriff am: 30. 11. 2025.

wiederholten Referenzen auf den Theaterkontext verweisen zusätzlich auf die Ebene der Produzierenden, die die Geschichte auf diese Weise schreiben und inszenieren. Der kritische Impetus: Wenn derartige Stoffe weiterhin unkritisch inszeniert und konsumiert und dabei Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts immer wieder aufs Neue reproduziert werden, ist es nicht verwunderlich, wenn diese sich zum Teil hartnäckig halten. Wie das Betreten der Bühne durch das „Chor-Publikum“ impliziert, wären Zuschauende als Konsument*innen aber sehr wohl in der Lage, Medien-Repertoires mitzubestimmen und zu verändern. In weiterer Folge suggeriert die ausgestellte Künstlichkeit der Inszenierung, dass das, was hier gemacht wird, auch ganz anders gemacht werden könnte. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob es nicht auch in der Realität ungenützte Handlungsmöglichkeiten gäbe, um gegen derartige Gewalttaten vorzugehen, und es wird darauf verwiesen, dass es dahingehend dringenden Diskussionsbedarf gibt.

Dass natürlich auch die Inszenierung selbst trotz ihrer kritischen Perspektive eine Reproduktion des Stoffes und des dazugehörigen Gedankengutes darstellt, wird hier nicht weiter thematisiert. Zur Debatte darüber, ob „Klassiker“ mit derart misogynen Inhalten überhaupt noch gespielt oder nicht besser ganz aus dem Spielplan genommen werden sollten,³¹³ scheint die Volksoper jedenfalls eine Position zu vertreten, wonach derartige Stoffe durchaus dazu genutzt werden können, auf Missstände aufmerksam zu machen, also ganz im Sinne Butlers durch Variationen aus den etablierten Strukturen und Machtverhältnissen heraus Kritik an denselben zu üben.³¹⁴

5.2.4 Verfremdung von und Bruch mit Darstellungstraditionen in *La rondine*

Im Anschluss an die Analyse der *Carmen*-Inszenierung soll *La rondine* hinsichtlich Strategien der kritischen Auseinandersetzung mit stereotypischer Weiblichkeit untersucht werden, wobei jeweils direkt der Vergleich zur *Carmen*-Inszenierung hergestellt wird. Wie zu Beginn des Kapitels erwähnt, bestehen diesbezüglich zahlreiche Parallelen, wobei sich – ebenso wie hinsichtlich der allgemeinen Ästhetik der Inszenierung – ein Regiestil abzeichnet, was im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

Wie im Fall von *Carmen* dient Lotte de Beer und ihrem Team auch mit *La rondine* eine nicht-zeitgenössische Oper als Grundlage einer Auseinandersetzung mit dem enthaltenen Frauenbild und dahingehenden Darstellungstraditionen in der Operngeschichte. Beide Opern scheinen für eine Betrachtung aus dieser Perspektive geeignet. Zwar ist *La rondine* im Vergleich zu *Carmen*, eine der heute meistgespielten Opern, unbekannt, jedoch gehört Komponist Puccini wiederum zu den populärsten Opernkomponisten. In der Inszenierung von *La rondine* wird relativ zu Beginn schon eine Meta-Ebene eingezogen, die den fiktionalen Charakter der Opernhandlung untermauert und mittels derer stereotypische Darstellungskonventionen als solche sichtbar gemacht werden. Wie in der *Carmen*-Inszenierung funktioniert dies durch die Einführung von Figuren, die die Fiktion durchschauen bzw. sogar kontrollieren, sowie

³¹³ Vgl. z. B. Margarete Affenzeller, „Ist das Kanon, oder kann das weg?“, *Der Standard*, 02.09.2020, <https://www.derstandard.at/story/2000119724338/ist-das-kanon-oder-kann-das-weg>, Zugriff am: 30. 11. 2025.

³¹⁴ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 42.

über das Bühnenbild. Dabei wird auch hier die Inszenierung in ihrer Gemachtheit und damit in ihrer Kontingenz ausgestellt. Anders als in *Carmen* wird jedoch weniger die Rezeptionsebene als vielmehr die Produktionsebene in den Blick genommen.

Wie *Carmen* verfügt auch *La rondine* an der Volksoper über ein zunächst sehr konventionelles Bühnen- und Kostümbild, welches anfänglich die Erwartungshaltung einer autotextuellen Inszenierung erwecken mag, mit der aber schließlich durch dramaturgische Setzungen und durch das Bühnenbild selbst gebrochen wird: In der Mitte der mit drei unabhängig voneinander bewegbaren Scheiben mit geringen Höhenunterschieden ausgestatteten Drehbühne ist eine weiße Treppe mit vier leicht schiefen, asymmetrischen Stufen positioniert, an deren Ende ein sehr großes weißes Papier angebracht ist – wie sich später herausstellt, handelt es sich hierbei um eine Art Leinwand, die im ersten Akt am unteren Ende noch von einem Stück Papier zu einem Rechteck komplettiert wird. Im Hintergrund befindet sich ein dunkelblauer Vorhang. Auf die Leinwand wird nun nach und nach Text in einer Monospace-Schriftart (American Typewriter o. Ä.) im Stil eines Textbuches projiziert, als würde dieser soeben live getippt werden. Es handelt sich dabei zunächst um wie Regieanweisungen das Setting und die Figurenkonstellation erläuternde Zeit-, Orts- und Personenangaben.

Im Halbdunkel, nur die Leinwand ist beleuchtet, werden nun auf der äußeren und mittleren Scheibe der Drehbühne zwei Wandteile aus bunt bemaltem Holz mit Sockeln in Stuckoptik – ein Fensterelement mit Stühlen und ein Türelement – sowie einige weitere Möbel, darunter eine blaue Chaiselongue und ein kleiner Tisch mit gepolsterten Stühlen darum und einer Blumenvase darauf, hereingedreht. Diese Bühnenelemente werden im Laufe der Szene mittels der Drehbühne zu verschiedenen Konstellationen verschoben. Auf diesen und um sie herum sind die Akteur*innen der ersten Szene im Freeze gruppiert. Zeitgleich mit der ersten gesungenen Note wird die gesamte Szenerie beleuchtet und die Figuren bewegen sich. Simultan erscheinen auf der Leinwand Übersetzungen – teils auch nur Zusammenfassungen – der italienischen Liedtexte, die in der Volksoper üblicherweise in Form von Übertiteln gezeigt werden, sowie Erklärungen der Gemütszustände der Figuren, zum Beispiel dass Magda zwar von Doretta's Sehnsucht nach Liebe singe, in Wahrheit aber sich selbst meine. Letzteres widerlegte rasch meine erste Vermutung, hier werde das der Inszenierung zugrundeliegende Libretto bzw. die Strichfassung desselben in deutscher Übersetzung projiziert. Stattdessen stellt sich schon bald heraus, dass die Worte auf der Leinwand das Geschehen weniger illustrieren, sondern es vielmehr determinieren, denn die Bühnenhandlung wird in der ersten Hälfte des ersten Akts zwei Mal durch Textänderungen auf der Leinwand „zurückgespult“: Zunächst beschreibt der Text, die Dienstmagd Lisette betrete das Zimmer mit einem Staubwedel, was diese zeitgleich tut. Dann werden die Worte auf der Leinwand jedoch durchgestrichen und die Figuren bewegen sich, ihr vorheriges Tun nun umkehrend, rückwärts zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Dann erscheint eine neue Angabe auf der Leinwand, wonach „die vulgäre Lisette“ das Zimmer mit einem Brief betrete, während auf der Bühne genau das passiert.³¹⁵ Kurz darauf versucht Punier

³¹⁵ Bei den im Folgenden angeführten Zitaten handelt es sich um eigene Transkriptionen während Aufführungsbesuchen bzw. während der Sichtung einer von der Volksoper zur Verfügung gestellten Premierenaufzeichnung.

Lisette mehrfach sein leeres Glas anzudrehen, sie winkt jedoch ab. Als sie gerade abgehen will, wird die Szene abermals zurückgespult. Auf der Leinwand erscheint nun die Ergänzung, die „vulgäre Lisette“ schnappe sich das Glas Puniers und gehe damit hinaus, was daraufhin ebenso erfolgt. Dies verstärkt den eingangs erwähnten Eindruck, der Text auf der Leinwand werde in Echtzeit geschrieben, befinde sich also im Produktionsprozess, was die Gemachtheit von Handlung und Figuren veranschaulicht. Gleichzeitig können die Brüche mit der kontinuierlichen Handlung Dreyse zufolge verfremdend wirken.³¹⁶

Am Ende des ersten Aktes wird Lisette der Leinwand und der Worte darauf gewahr, die in diesem Moment Magdas Handlungen beschreiben und zugleich kommentieren. Dabei wird Magdas fröhlicher, nicht-lexikalischer Gesang als ihre gegenwärtige Unfähigkeit interpretiert, rational zu denken, was Lisette mit einem empörten Laut quittiert. Sie zieht den unteren, papiernen Teil von der Leinwand weg und gibt so den Blick auf ein dahinter verborgenes Podest frei, auf dem Punier an einem schmalen Tisch sitzend auf einer Schreibmaschine tippt. Nun werden auf der Drehbühne eine Holztheke mit davor platzierten Tisch- und Stuhlgruppen hereingedreht, um die herum die feiernden Gäste des Tanzlokals Bullier gruppiert sind. Als Lisette Punier das Papier aus der Schreibmaschine zieht, frieren die Akteur*innen in der Bewegung ein. Punier stößt Lisette beiseite und beginnt aufs Neue zu tippen, woraufhin die Akteur*innen augenblicklich aus der Erstarrung erwachen. Wie sich zeigt, scheint er eben jenen Text zu tippen, der simultan auf der Leinwand projiziert wird, womit er als Autor der gegenwärtigen Opernhandlung markiert wird. Dies bestätigt sich gegen Ende des ersten Aktes, als der „Leinwand-Text“ angibt, Punier erkenne, dass er dabei sei, ein Libretto zu verfassen. Die Zuschauenden befinden sich nun gemeinsam mit Lisette in der Position von Eingeweihten, die die Fremdbestimmung der Figuren durchschauen und zusehen, wie Magda auf ihren drohenden Untergang zuläuft, den Punier auf dem „Leinwand-Text“ bereits angekündigt hat. Am Ende des zweiten Aktes versucht Lisette Magda von Punier getippte Seiten zu zeigen, wohl um sie darauf aufmerksam zu machen, dass ihr Handeln in Wahrheit von Punier gelenkt wird. Magda jedoch stößt sie nur verärgert beiseite und brennt nichts ahnend mit Ruggero durch.

Die Einführung von Punier als Autor des Opernlibrettos erscheint naheliegend, insofern sie eine Doppelung darstellt: Wie in Kapitel 5.1.2 ausgeführt wurde, versucht er bereits auf Ebene der Opernhandlung das Handeln der Frauenfiguren zu beeinflussen. Sein Frauenideal rührt nach eigenem Bekunden von Frauenfiguren aus Mythen und Geschichten her – „Galatea, Berenice, Francesca, Salomè“,³¹⁷ die jeweils Figuren tragischer, übrigens allesamt von Männern erdachter Liebesgeschichten sind, an deren Ende sie zum Teil ermordet werden. Wie Carmen und Magda entsprechen sie dem von Ossege beschriebenen romantischen „Wunsch-Traum-Bild[er] männlicher Phantasien“.³¹⁸ Punier versucht nun die Frauen in seinem Umfeld diesen Vorbildern gemäß zu formen, ganz wie ein Schriftsteller seine Figuren. Magda

³¹⁶ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

³¹⁷ Puccini, *La rondine*, S. 17.

³¹⁸ Ossege, *MutterHure*, S. 83.

wird durch seinen Einfluss selbst zur unglücklich verliebten Heldin und auch seine Geliebte Lisette, die er als seiner nicht würdig erachtet, versucht er gewissermaßen in sein Ideal- und sein Frauenbild hinein-zuzwängen. Laut eigener Aussage sieht er in Lisettes „Vulgarität“ „jene Stärke und Schönheit, die sie nur erlangt, wenn sie sich seinen formenden Händen völlig hingibt“ und gibt an, sie in eine „neue Frau verwandeln“ zu wollen. Er sorgt dafür, dass sie seinen Vorstellungen entsprechend gekleidet und geschminkt ist, und missbilligt es, wenn sie anderer Meinung ist als er – so in Bezug auf die Liebe und auf die erste Nacht in Paris. Er will sie zu einem Star machen und ihr „die Dienstmagd austreiben“. Als das fehlschlägt, will er sie wieder an Magda zurückgeben. Schlussendlich wird also auch Lisette auf ihren Platz in der Gesellschaft verwiesen.

In der Volksoper-Inszenierung wird Punier nun auch zum Autor der gegenwärtigen Oper selbst, deren Libretto, wie bereits in Kapitel 5.1.2 dargelegt wurde, von Klischees und Stereotypen von Weiblichkeit strotzt. Durch die beschriebene Parallelführung, die die Konstruiertheit der Handlung unterstreicht und den Blick auf deren Urheber lenkt, werden die Stereotype auch als solche sichtbar gemacht. Puniers Verhalten gegenüber Frauen sowie der „Leinwand-Text“ zeigen, dass einem Text stets die Wertvorstellung und das Weltbild der Autor*innen (man möge ergänzen: und ihres sozialen Umfeldes) inhärent sind: Die doch von ihm selbst in ihren Träumen bestärkte, hoffnungsvoll singende Magda wertet er als irrational ab und bezeichnet sie später als „blöde Gans“. Ihre „sündige Seele“ werde „von der unberührten Reinheit Ruggeros angezogen“. Lisette wiederum beschreibt er als „vulgär“ und „einfachen Gemüts“ und behandelt sie, als habe sie seine Führung nötig. Obendrein möchte er von ihr bedient werden, wie die in der Inszenierung hinzugefügte Episode mit dem leeren Glas verdeutlicht. Sich selbst dagegen bezeichnet er zum Beispiel als „brillant“ und als „genialen Dichter“. Durch die Momente, in denen er die Handlung durch sichtbare Textänderungen „zurückspult“, wird der Unterschied zwischen einer neutralen und einer wertenden, diskriminierenden Beschreibung direkt visualisiert. Wie in *Carmen* wird durch diese Meta-Ebene auf die Gemachtheit der Oper und der Theatersituation verwiesen, die von konkreten Personen konstruiert wurde. Den Zuschauenden wird nahegelegt, wie Lisette danach zu fragen, wer eigentlich die Geschichten geschrieben hat, die sie sich in der Oper ansehen, und was dies für einen Einfluss auf die Handlungen und Figuren hat, die sie konsumieren.

Dass Lisette bereits im Libretto als Frau gezeichnet wird, die sich nicht ohne Weiteres den Mund verbieten lässt (vgl. insbes. Akt I), wird in der Inszenierung verstärkt. So verdreht sie mehrfach deutlich sichtbar die Augen über das Verhalten der Männer. Während sie sich im Libretto dennoch von Punier dominieren lässt, lässt sie sich dessen Kontrollversuche in der Inszenierung nur bis zu einem gewissen Grad gefallen. Im zweiten Akt singt sie: „[S]e mi agito, se guardo, giro, ballo, scodinzolo, rido, saluto, ecco il tuo monito come una morsa, prendimi, stringimi nella mia corsa!“.³¹⁹ Während diese Worte wie etwa in der hier herangezogenen englischen Übersetzung durchaus so ausgelegt werden können, als

³¹⁹ Puccini, *La rondine*, S. 36.

Engl.: „[I]f I’m too lively, turning, dancing, wiggling, laughing, or too friendly, then warn me and take me in your vise, and grasp me in my flight!“ (ebd.).

fordere sie Punier dazu auf, ihr Verhalten zu überwachen, wird es in der Inszenierung klar als Missbilligung seiner Zurechtweisungen gedeutet, wenn Puniers Aufforderung an Lisette mit „Benimm dich“ und Lisettes Reaktion wie folgt übertitelt werden: „Immer wenn ich ausgelassen bin und mich unterhalte, ermahnst du mich und willst mich kontrollieren“. Zunehmend beginnt sie, sich auch auf der Meta-Ebene gegen ihn zu wehren.

Nach der Pause herrschen eine völlig andere Atmosphäre und auch ein anderer Bühnenbildstil vor, die zunächst nicht recht mit der Ortsangabe eines Hotels an der Côte d’Azur in Einklang zu bringen sind. Wie in *Carmen* wird hier ab der zweiten Hälfte mit dem bisherigen, sehr traditionellen Bühnenbildstil gebrochen, wobei auch angesichts dieses ästhetischen Prinzips ein Regiestil erkennbar wird. Die zuvor illustrierenden, ikonischen Zeichen werden nun durch primär symbolische abgelöst. Der dunkelblaue Vorhang wurde links und rechts von dem Podest zur Seite gezogen, sodass im Hintergrund die fotografische Projektion einer Eislandschaft zu sehen ist. Auf der rechten Bühnenseite steht die blaue Chaiselongue aus dem ersten Akt, auf dem Boden liegen mehrere große, zusammengeknüllte Papiere, die in diesem Kontext auch an Eisschollen erinnern. Weitere Papierfetzen sind auf dem Boden verteilt. Die Szenerie ist in kaltes, weißes Licht getaucht. Gemeinsam mit dem strahlenden Weiß des Bühnenaufbaus und dem blauen Möbel dominieren im Gegensatz zum ersten Akt nun kalte Farben. Magdas nun weißes Kleid mit Puffärmeln und der weiße Anzug Ruggeros passen sich dem Farbschema der Bühne an.

Diese Veränderung im Bühnen- und Kostümbild unterstreicht die laut „Leinwand-Text“ „wachsende Anspannung“ und die sich zuspitzende prekäre Situation der Liebenden, die dem „Leinwand-Text“ zufolge zwar so täten, als seien sie glücklich, sich nun jedoch nach einer Phase des blinden Glücks mit der Härte der Realität konfrontiert sehen. So seien sie aufgrund ihrer Verbindung von der Gesellschaft verstoßen und litten finanzielle Nöte, woran Magda sich die Schuld gebe. Außerdem leide sie darunter, Ruggero ihre Vergangenheit vorzuenthalten.

Gleichzeitig unterstreichen die Papierelemente des Bühnenbilds die Konstruiertheit dieser tragischen Situation, der Punier als Autor der Handlung seine Figuren bewusst ausgesetzt hat. Magdas Kleid ist zudem mit feinen schwarzen Linien kariert, sodass es an ein Karopapier erinnert, auf das Punier ihre Geschichte schreibt. Die Papierknäule am Boden lassen jedoch vermuten, dass er über den weiteren Verlauf der Handlung noch nicht final entschieden hat. Darüber hinaus greift das Zettel-Durcheinander am Boden das Ende des zweiten Aktes auf, wo Lisette während sich der Vorhang schloss, einige Seiten in die Luft geworfen hatte und deutet damit voraus, Punier bleibe in seiner Rolle als alleiniger Entscheider über das Schicksal seiner Figuren nicht länger unangefochten. So greift Lisette im weiteren Verlauf mehrfach in die Handlung ein, indem sie sich das Papier aus Puniers Schreibmaschine schnappt und dann beginnt, dessen Text händisch selbst weiterzuschreiben. Auch auf der Meta-Ebene ficht sie nun also Puniers Domination an. Ihre eigenen Texte erscheinen dabei in roten Versalien einer anderen, handschriftähnlichen Schriftart auf der Leinwand. Darin offenbart sich ihr Versuch, der Handlung eine positive Wendung zu geben, indem sie die Liebe des Paares betont, die diesem über die schwere Zeit

hinweghelfen werde. Dieser veränderte Tenor des Textes wird unterstrichen, indem eine warme, gelbliche Lichtstimmung einsetzt, sobald Lisette zu schreiben beginnt. Zudem scheint sich die Laune von Magda und Ruggero sichtlich zu bessern, die nun liebevoll miteinander agieren und lachen.

Als Punier Lisette dann zur Seite stößt und aufs Neue die Kontrolle über die Opernhandlung übernimmt, setzt schlagartig wieder das kalte Licht von vorhin ein und die Szene wird tragischer, Magda und Ruggero verzweifelter und das Spiel ihrer Darsteller*innen mit großen Gesten etwas pathetischer. Dieses Hin- und Her wiederholt sich nun drei Mal, wobei Lisette Punier letztlich sogar fesselt und knebelt, was er, nachdem er sich befreit hat, nun auch bei Lisette tut. Ab diesem Zeitpunkt scheint Punier die Kontrolle zu behalten, denn die Leinwand fährt wieder ganz herunter und verbirgt die Schreibmaschine.

Erst als der letzte Ton von Puccinis Oper ertönt, fährt die Leinwand wieder zur Hälfte hoch. Dahinter kommen Punier tippend und Lisette, nach wie vor gefesselt, zum Vorschein. Dass Magda nun von den gesellschaftlichen Normen eingefangen wird und vermutlich zu Rambaldo und in ihr altes Leben als „Hure“ zurückkehrt, wird in der Inszenierung dadurch unterstrichen, dass sie nun die ihr von Punier überbrachte Perlenkette Rambaldos wieder anlegt. Die Inszenierung endet damit jedoch noch nicht, denn Dirigent Alexander Joel hat an das letzte Musikstück eine aus einigen „Hauptmotive[n] des Stücks“ kreierte, rein instrumentale „musikalische[n] Reminiszenz“ angefügt.³²⁰ Während dieser scheint Punier nun noch drei alternative Enden für sein Libretto zu erproben, die parallel von Magda und Ruggero szenisch umgesetzt werden, wobei sich Lisette jedoch mehrfach einmischt. Wie zu Beginn des Aktes ändert sich auch in dieser letzten Sequenz die Lichtstimmung, je nachdem, wer gerade das Kommando über die Handlung hat. Dieses Mal wechselt dabei zusätzlich die Farbe des nun zugezogenen Vorhangs im Hintergrund von blau (Punier) zu rot (Lisette).

In allen drei End-Varianten Puniers stirbt Magda, wobei die verschiedenen Todesursachen jeweils das Schicksal von Protagonistinnen anderer Puccini-Opern zu zitieren scheinen. In der ersten Variante heiraten Magda und Ruggero und sind zusammen glücklich, bis Magda schließlich, wie Mimì in *La Bohème* (1896), krank in den Armen ihres Liebsten stirbt,³²¹ wobei der „Leinwand-Text“ in diesem Fall nahelegt, die Krankheit habe etwas mit ihrem Geheimnis zu tun. Dann befreit sich jedoch Lisette von ihren Fesseln, stößt Punier zur Seite und beginnt abermals selbst das Kommando zu übernehmen, wobei sie dieses Mal den Text Puniers direkt zu kommentieren scheint: „Magda ist keine Schwalbe. Sie ist eine Frau. Sie beschließt, nie wieder von einem Mann abhängig zu sein. Sie wird ihren eigenen Weg gehen“. Parallel dazu steht Magda wieder auf und greift sich einen Koffer. Der Effekt gleicht in verstärkter Weise der Szene, in der Carmen den Tanz von Zuniga und der Schmugglerin durch ihre missbilligende Blicke kommentiert. Indem Lisette eine Alternative aufzeigt, wird die stereotypische Figurengestaltung Magdas erst als solche sichtbar.

³²⁰ Alexander Joel/Peter te Nuyl, „Die Wiener DNA steckt in den Lebensadern dieses Stückes. Dramaturg Peter te Nuyl im Gespräch mit Alexander Joel“, Programmheft der Volksoper Wien zu Giacomo Puccinis ‚La rondine‘, 2024, S. 16 – 19, hier: S. 19.

³²¹ Vgl. Olaf Mathias Roth, „La Bohème“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024, S. 539 – 542, hier: S. 538.

Nun stößt Punier Lisette jedoch zur Seite und beginnt abermals zu schreiben: „Ihr sündiger Körper ist jenseits jeder Rettung. Voller Schuldgefühle tauscht sie ihr Leben gegen sein Happy End“. Währenddessen sticht sich Magda ein Messer in die Brust, so wie Cio Cio San aus *Madama Butterfly* (1904).³²² Dabei zieht sich die Akteurin ein rotes, Magdas Blut markierendes Tuch aus dem Ausschnitt, was, da es ganz offensichtlich unecht ist und überdies auf der Bühne schon lange nicht mehr so praktiziert wird, geradezu parodistisch wirkt und die Künstlichkeit, aber auch das „Altmodische“ der Situation abermals unterstreicht. Im Anschluss daran haut Lisette Puniers Kopf auf seine Schreibmaschine und schreibt: „Magda ist überhaupt nicht schuld, sondern die unerträgliche Männerfantasie. Sie ist frei“, während Magda erneut den Koffer ergreift.

Dann aber setzt Punier, der sich von dem Schlag erholt hat, zu einer dritten End-Version an, in der sich Magda kerzengerade, fast wie in Zeitlupe von den Stufen stürzt, so wie sich Tosca in Puccinis gleichnamiger Oper von 1900 von der Engelsburg stürzt.³²³ Anschließend schlägt Lisette Punier endgültig zu Boden und schreibt ihre eigene Version des Endes, die schließlich auch das Ende der Inszenierung darstellt: „Endlich. Magda hat den goldenen Käfig gesprengt. Auf sie wartet eine strahlende Zukunft. Und Lisette folgt ihr“. Gleichzeitig steht Magda wieder auf, wirft die Kette von Rambaldo zu Boden, holt sich erneut ihren Koffer und geht Hand in Hand mit Lisette ab, während der ratlos wirkende Ruggero zurückbleibt.

Die alternativen Enden machen deutlich, dass Puniers Libretto und damit auch das zu Puccinis Oper im Kontext einer ganzen Darstellungstradition in der Operngeschichte steht, bei der Frauen stereotypisch im Sinne der Jungfrau/Mutter-Hexe/Hure-Dichotomie gezeichnet werden und ganz bestimmte Rollenbilder erfüllen, aus denen sie, wenn überhaupt, dann nur zeitweise und nie vollständig, ausbrechen dürfen. Wie Carmen ist auch Magda eine Frau, die etwas sein will, was die Gesellschaft sie nicht sein lässt. In den originalen Libretti werden beide Frauen letztendlich von den Konventionen und den Rollen, die sie erfüllen müssen, eingefangen. Das Ende der *La rondine*-Inszenierung an der Volksoper verweist ganz im Sinne Cléments darauf, dass Frauen wie Carmen, Tosca oder Butterfly in diesem Kontext häufig auch sterben müssen – wenngleich am Ende *dieser* Puccini-Oper eigentlich keine Frau stirbt.³²⁴ Nichtsdestotrotz wird auf ein Muster verwiesen – denkt man darüber nach, wäre es nicht verwunderlich, wenn die Oper tatsächlich mit Magdas Tod enden würde – und mit diesem dann gebrochen. Dies zeigt auf, dass, wenngleich Frauen in der Oper häufig auf diese Weise präsentiert wurden und werden, das nicht zwangsläufig so fortgeführt werden muss.

³²² Vgl. O. A., „Madame Butterfly (Madama Butterfly)“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 546 – 549, hier: S. 548.

³²³ Vgl. O. A., „Tosca“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 543 – 546, hier: S. 545.

³²⁴ Die alternativen Enden spielen allerdings auch auf Produktionsgeschichte der Oper selbst an. Puccini hat nämlich ebenfalls verschiedene Versionen des Endes verfasst, in denen es für Magda jedoch auch nie gut ausgeht – sie verlässt Ruggero ihm zu Liebe und geht zurück nach Paris oder er erfährt von ihrer Vergangenheit und verlässt sie. In einer posthum veröffentlichten Variante begeht sie sogar Suizid (vgl. Joel/te Nuyl, „Die Wiener DNA steckt in den Lebensadern dieses Stückes“, S. 19).

Mittels des „Leinwand-Textes“ wird in *La rondine* fast von Anfang an eine Meta-Ebene eingezogen, was einen ähnlichen Effekt hat, wie etwa die Vorhangelemente und das „Chor-Publikum“ in *Carmen*. Durch ihn wird, zugespitzt durch die alternativen Enden, permanent die Fiktionalität und Konstruiertheit der Handlung vor Augen geführt – ein weiteres ästhetisches Prinzip, welches die Inszenierungen verbindet. Anders als bei *Carmen*, wo dies vor allem über die Betonung der Zuschauendenposition, also über die Rezeptionsebene, funktioniert, wird in *La rondine* vor allem auf die Produktionsebene angespielt, eine Interaktion mit dem Publikum findet nicht statt. Personifiziert durch Punier wird veranschaulicht, dass sich alles, was auf der Bühne passiert, auch jemand ausgedacht hat, dass die (Frauen-)Figuren, die wir auf der Bühne sehen, also kein Abbild der Realität darstellen, sondern Schöpfungen von Komponist*innen und Librettist*innen sind, die unter anderen Umständen ganz anders aussehen könnten. Im Falle der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts (und zu großen Teilen auch noch heute) handelt es sich dabei in der Regel um Männer, worauf die Inszenierung direkt anspielt, indem sie der Figur Lisette den Begriff „Männerfantasie“, der wiederum an das von Ossege beschriebene romantische Idealbild erinnert, in den Mund legt, die, so die Worte auf der Leinwand, schuld an Magdas Situation sei. Demnach soll für die Zuschauenden am Ende nicht der Eindruck bleiben, Magda sei durch ihr Handeln selbst daran schuld, dass sie sich nun in dieser schwierigen Situation wiederfindet, sondern die Situation sei schwierig, weil sich Autoren und Librettisten des 19. Jahrhunderts, deren Gesellschaft Frauen nur stark beschränkte Handlungsspielräume zugesteht, das so ausgedacht haben.

Der Begriff der „Männerfantasie“ kommt übrigens auch im Programmheft von *Carmen* vor, wo Dramaturg Peter te Nuyl ihn als Erklärung für Carmens Schicksal verwendet. Dementsprechend wird Carmens Tod in der Inszenierung auch nicht primär als heroischer Freiheitsakt verhandelt, sondern als tragisch, weil die gesellschaftlichen Mechanismen, die sie umgeben, die stereotypische Weiblichkeitskonstruktion, das nicht zulassen. Dabei wird, anders als in *La rondine*, ein deutlicher Bezug zur Realität des tatsächlichen Publikums selbst hergestellt. Die Sichtbarmachung stereotypisch gezeichneter Frauenfiguren als männliche Projektionen ist ebenfalls eine Strategie zur Kritik an Geschlechterbildern, die das Regiekonzept beider Inszenierungen verbindet.

Während Carmen nur im Tod der Unterordnung unter einen Mann entgeht, sagen Magda und Lisette sich schlussendlich von allen Männern los. Indes in der *Carmen*-Inszenierung also der Eindruck entsteht, dass eine weibliche Opernfigur der damaligen Zeit gar kein anderes Ende finden konnte, und Carmens Emanzipationsversuch – zumindest aus dem Theaterkontext – letztendlich scheitert, kann Lisette in dieser Inszenierung von *La rondine* das Schicksal der Protagonistin, und damit auch ihr eigenes, tatsächlich zum Positiven wenden. Das untermauert die Kontingenz derartiger Darstellungskonventionen, die bereits durch die eingeführte Meta-Ebene zum Ausdruck gebracht wurde. Wie schon anhand der Protagonistin in *Carmen* beschrieben, wird auch den stereotypischen Frauenfiguren in *La rondine* mit Lisette eine Frauenfigur entgegengesetzt, die sich einer Stereotypisierung und Fremdbestimmung zu entziehen versucht und die anders als Carmen sogar Erfolg damit hat. Während beide Inszenierungen auf die Konstruiertheit von Stereotypen und damit auch auf eine gewisse Veränderbarkeit verweisen,

unterscheiden sie sich also in ihrem finalen Tenor: Während das Ende von *Carmen* zeigt, dass Handlungsbedarf besteht, aber scheinbar niemand etwas gegen den Status quo unternimmt, zeigt es in *La rondine* Handlungsbedarf auf, indem jemand etwas tut, und ist damit wesentlich versöhnlicher, eine Veränderung erscheint greifbarer. Hierfür löst sich die Inszenierung deutlich vom Libretto und verschafft Magda durch das alternative Ende ein Happy End. Allerdings gilt es dahingehend anzumerken, dass es wohl kaum ausreicht, wenn Frauen sich alleine gegen ihre strukturelle Diskriminierung wehren. Insgesamt erfolgt der Umgang mit stereotypischer Weiblichkeit hier eher auf eine humorvolle Art. Lissette und Punier treten als eine Art Buffo-Paar auf, wobei ihr Konflikt durch ihre teils überzeichnete Mimik und das gegenseitige slapstickartige Hauen und Fesseln weniger ernsthaft wirkt als Carmens Emanzipationsbemühen.

Allerdings werden, wie in Kapitel 5.2.1 erwähnt, in der Figurengestaltung von *La rondine* ebenso wie bei *Carmen* zahlreiche Stereotypen reproduziert und wenn, dann nur indirekt, in Frage gestellt. Wenn gleich in *La rondine* vor allem die Produktionsebene in den Blick gerät, so fällt hierbei auf, dass es sich weniger um die Produktionsebene der Inszenierung selbst handelt, als um die der zugrundeliegenden Oper. Außerdem scheint die Kritik beider Inszenierungen vor allem stereotypische Weiblichkeit und damit verbundene Geschlechterrollen und weniger eine Zuschreibung von Geschlecht per se in den Blick zu nehmen.

Beim Abgleich beider Inszenierungen mit den von Dreyse und Schrödl herausgearbeiteten kritischen Strategien zeigt sich, dass in beiden Fällen vornehmlich mit verschiedenen Strategien der Verfremdung, die die Gemachtheit der Inszenierung unterstreichen, sowie mit einer Kontrastierung von stereotypisch und/oder konventionell gestalteten mit nicht-stereotypischen Elementen gearbeitet wird. Hier handelt es sich jedoch, im Unterschied zu Dreysses Beobachtungen, abgesehen vom modernen Kostüm Carmens, das sich nicht nur von den Kostümen der anderen Figuren, sondern auch vom Bühnenbildstil abhebt, nicht um Kontraste zwischen verschiedenen Zeichensystemen, sondern um den Kontrast von Zeichen innerhalb desselben Zeichensystems.³²⁵ Der Bruch mit illusionistischen Darstellungskonventionen, der die Fiktionalität der Bühnenhandlung hervorhebt, kann Zuschauenden Dreyse zufolge jeweils die nötige kritische Distanz ermöglichen, um aufgegriffene Geschlechterstereotype zu hinterfragen,³²⁶ bzw. zunächst einmal zu erkennen, dass diese vorhanden sind. Zusätzlich werden hier explizit geschlechts- und figurenbezogene Traditionen der Operngeschichte thematisiert bzw. mit ihnen gebrochen. Ob der kritische Gestus jedoch deutlich genug erkennbar ist, um dekonstruktive Wirkung zu entfalten, oder ob ein ambivalenter Deutungsspielraum bestehen bleibt,³²⁷ ist sicherlich individuell von den jeweiligen Zuschauenden abhängig.

³²⁵ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 38.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 37.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 37f.

6. Inszenierungsanalyse: *Krankheit oder moderne Frauen*

Im Folgenden wird die Inszenierung *Krankheit oder moderne Frauen* (I: Claudia Bauer, Volkstheater, Wien, 2025) in Hinblick auf die Forschungsfrage bzw. die in Kapitel 4 definierten Teilfragen analysiert. Die Inszenierung basiert auf dem gleichnamigen Theatertext Elfriede Jelineks, der 1987 am Schauspiel Bonn uraufgeführt wurde. Bei der Inszenierung am Volkstheater führte Claudia Bauer Regie, der Bühnenbildentwurf stammt von Patricia Talacko, das Kostümbild von Andreas Auerbach. Dramaturgisch wurde die Produktion von Matthias Seier betreut. Die Handlung verläuft im Wesentlichen wie folgt: Steuerberater Dr. Benno Hundekoffer und seine Gattin Carmilla, ihres Zeichens Hausfrau und hochschwanger mit dem sechsten Kind, suchen die Praxis von Dr. Heidkliff, Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde, auf, wo Carmilla gebären soll. Als sie bei der Geburt stirbt, wird sie von Heidkliffs Verlobter, der Krankenschwester, Schriftstellerin und lesbischen Vampirin Emily, in eine Untote verwandelt. Die beiden leben nun als Paar zusammen und ernähren sich mitunter von Carmillas und Bennos Kindern. Die Männer wollen sich dies nicht gefallen lassen und machen gemeinsam Jagd auf die Frauen, die sich auf ein Damen WC flüchten. Bei Jelinek treten die Frauen nun verschmolzen zu einem sogenannten Doppelgeschöpf auf, das die Männer erschießen und nun ihrerseits an dessen Hals saugen.³²⁸ In der hier behandelten Inszenierung am Volkstheater dagegen schießen die Männer bereits im WC auf die Frauen, die ungeachtet dessen anschließend als Doppelgeschöpf wieder auftreten. In der letzten Szene haben die Männer die Gewehre zwar permanent auf das Doppelgeschöpf angelegt, jedoch ist unklar, ob sie tatsächlich schießen und auch das Doppelgeschöpf bewegt sich bis zuletzt. Dementsprechend kann das Ende hier auch so gedeutet werden, dass die Frauen überleben.

In der Stückankündigung des Volkstheaters heißt es, Regisseurin Claudia Bauer werfe „einen neuen Blick auf Elfriede Jelineks aberwitziges, blutrünstiges Sprachspiel über Klischee, Vorurteile und männliche Weiblichkeitsentwürfe“.³²⁹ Wie bereits anklingt, handelt es sich hier, anders als bei den in Kapitel 5 besprochenen Opern, um die Inszenierung eines Theatertexts, der für sich genommen bereits einen Dekonstruktionsversuch stereotypischer Weiblichkeit und zugehöriger Geschlechterrollen darstellt. Es wird daher im folgenden Kapitel 6.1 zunächst aufgezeigt, worin diese kritische Auseinandersetzung mit Weiblichkeitskonstruktionen in Jelineks Text besteht. Anschließend wird in Kapitel 6.2 analysiert, inwiefern diese kritische Haltung in der Inszenierung beibehalten bzw. sichtbar gemacht wird und was die Produktion gegebenenfalls darüber hinaus noch tut, um stereotypische Weiblichkeit zu dekonstruieren.

³²⁸ Vgl. Elfriede Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, hg. v. Regine Friedrich, Köln: Prometh 1987 (Orig. 1984), S. 72 – 75.

³²⁹ O. A., „Krankheit oder moderne Frauen“, *Volkstheater*, <https://www.volkstheater.at/produktion/2131303/krankheit-oder-moderne-frauen/2499597/>, Zugriff am: 22. 08. 2025.

6.1 Theatertextanalyse: Stereotypische Weiblichkeit in *Krankheit oder moderne Frauen*

Inwiefern der der Inszenierung zugrundeliegende Theatertext von Jelinek Geschlechterstereotype thematisiert und kritisch beleuchtet, wird im Folgenden dargelegt. Der Text wurde für die Inszenierung des Volkstheaters stark gekürzt. In der folgenden Analyse werden darum ausschließlich Textbeispiele angeführt, die auch in der Textfassung des Volkstheaters vorkommen.

Der Dreh- und Angelpunkt für die Auseinandersetzung mit stereotypischer Weiblichkeit in *Krankheit oder moderne Frauen* ist die Art der Figurengestaltung. So handelt es sich bei den Figuren nicht um psychologisierte Individuen, sondern vielmehr um „Typen“,³³⁰ die eine „symbolische Position“ innerhalb der patriarchalen Gesellschaft und deren heteronormativem, binärem Geschlechtersystem personifizieren.³³¹ Das Stück besteht im Wesentlichen aus einer Nebeneinanderreihung von (Selbst-)Aussagen der Figuren, in denen sie ihren eigenen Standort innerhalb dieser sozialen Ordnung markieren und die von stereotypischen, binären Auffassungen über Geschlecht und Geschlechterrollen durchsetzt sind. Auf dieser Basis werden im Stück zentrale Diskurse und Denkweisen beleuchtet, die mit dem binären Geschlechtersystem und damit verbundenen Stereotypen im Zusammenhang stehen. Wie im Anschluss anhand zahlreicher Textbeispiele ersichtlich werden wird, erfolgt all dies in einer nicht-alltäglichen, „floskelhaften“ Sprache und einem „beiläufigen Konversationston“,³³² wodurch die Aussagen der Figuren nicht wie Äußerungen individueller Haltungen erscheinen, sondern ihr erwähnter symbolischer Charakter sichtbar wird. Die verschiedenen Aussagen der Figuren beziehen sich außerdem oft nur bedingt aufeinander, sodass zwischen ihnen keine wirklichen Gespräche entstehen und ihre Dialoge wie eine Abfolge von Monologen bzw. Monologfragmenten wirken.³³³ So werden die Handlung und die ohnehin typenhaften Figuren durch sprachliche Mittel zusätzlich verfremdet und teils groteske, mitunter komische Wirkungen erzielt.

Die männlichen Figuren Benno und Heidkliff sind, wie sie es selbst ausdrücken „total unterschiedliche Individuen“,³³⁴ jedoch „Erscheinungsformen von ein und derselben Sache“.³³⁵ Beide üben einen, wie sie immer wieder durchblicken lassen,³³⁶ gut bezahlten Beruf aus – Heidkliff ist Arzt, Benno Steuerberater. Benno ist außerdem Ernährer einer nun achtköpfigen Familie.³³⁷ Wenngleich sie auf ihrer Individualität beharren, markieren sie doch eine gemeinsame dominante Position in der Gesellschaft: „Wir

³³⁰ Elfriede Jelinek, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, *TheaterZeitschrift* 7, 1984, S. 14 – 16, hier: S. 14.

³³¹ Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 98.

³³² Ebd., S. 98, S. 101.

³³³ Vgl. ebd., S. 99.

³³⁴ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 25; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*. Fassung Volkstheater Wien, 2025, S. 14.

³³⁵ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 25; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 14.

³³⁶ Vgl. z. B. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 10, S. 14; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 6, S. 8.

³³⁷ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 16; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 10.

sind ungleich, aber ohnegleichen. [...] Wir sind unsresgleichen [...] Man hört verschiedene Stimmen. Man hört immer nur uns“.³³⁸ Die Aussagen der Männer offenbaren ihr Selbstbild als soziale Norm an der Spitze einer Geschlechterhierarchie: „Ich stehe in einem Gegensatz. Ich bin der, an dem sich ein anderer misst. [...] Ich bin ein Maß. Ich bin ein Muss“,³³⁹ sagt Heidkliff beispielsweise. Bei diesem „Gegensatz“, in Abgrenzung zu dem sich das „männliche“ Subjekt hier konstituiert, handelt es sich um, so wird im Laufe des Stücks deutlich, „die Frau“.³⁴⁰ Diese existiert in der symbolischen Ordnung nur in Abhängigkeit zum Mann: „[D]u bist meine künftige Verlobte. Daher gilt, wo ich bin, bist auch du. [...] Du hast einen Aufgabenkreis. Du bist um mich herum. Das, was ich als Zirkel dorthin schreibe“, sagt Heidkliff zu Emily.³⁴¹ Aussagen wie „Seid fraulich. Sonst würden wir nämlich mit der Zeit ebenfalls stumpfe Rockträger. Werdet wieder leer!“ suggerieren allerdings,³⁴² dass die Männer gleichzeitig auf die Frauen angewiesen sind, da sie ihre Identität als Männer maßgeblich auf deren Anderssein aufzubauen scheinen. Damit verweist das Stück auf die im zweiten Kapitel dieser Arbeit erwähnte Polarität von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit als relationale Konstrukte. Als Metapher für diese Polarität greift Jelinek hierbei auch auf eine Dichotomie aus „Krankheit“ und „Gesundheit“ zurück. Für die sich selbst als Norm begreifenden Männer, die andauernd über ihre sportlichen Aktivitäten sprechen und sich selbst somit mit körperlicher Fitness in Verbindung bringen,³⁴³ sind die Frauen „eine einzige Geschichte der Krankheit“.³⁴⁴ Ihr Selbstverständnis ist das der „gesunden Masse“, von der die Frauen abweichen.³⁴⁵ Die mangelhafte Existenzform als das nicht-gesunde „Andere“ erscheint dabei als die für Frauen innerhalb der patriarchalen Gesellschaft einzig mögliche: „Ich bin krank, daher bin ich. [...] Ohne Krankheit wäre ich nichts“,³⁴⁶ sagt Carmilla.

Immer wieder verweisen die Männer auf das Anderssein und die Unterlegenheit der Frauen, wobei sie neben jener Dichotomie von Krankheit und Gesundheit auf einen dominanten „abendländischen Diskurs“ zurückgreifen, demzufolge sich „der Mann durch Logik und Vernunft auszeichnet“ und die Frau als Gegenpol „mit Gefühlen, Körperlichkeit und Natur gleichgesetzt“ wird.³⁴⁷ So berufen sich Benno

³³⁸ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 25; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 14.

³³⁹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 6f; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 4.

³⁴⁰ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 102f.

³⁴¹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 5.

³⁴² Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 53; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 26.

³⁴³ Vgl. z. B. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 12, S. 48; bzw. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7, S.23f.

³⁴⁴ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 53; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 26.

³⁴⁵ Cheng Mengdan, „Metamorphosen der Frauen. Zum Krank-Sein und Untot-Sein in Elfriede Jelineks Theaterstück ‚Krankheit oder moderne Frauen‘“, *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kunst* 22/2, 2021, S. 69 – 81, hier: S. 73.

³⁴⁶ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 44; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 22.

³⁴⁷ Mengdan, „Metamorphosen der Frauen“, S. 71f.

und Heidkliff wiederholt auf ihren Verstand,³⁴⁸ während sie die Frauen auf ihren Körper und ihre Gebärfähigkeit reduzieren und ihre geistigen Fähigkeiten abwerten. „Lange Haare, kurzer Verstand. [...] Sie bieten einen köstlichen Anblick. [...] Sie sind Geschlecht. [...] Ihre Tiefe glänzt nicht“,³⁴⁹ lautet Heidkliffs verallgemeinernde Ansicht über Frauen. Und Benno sagt zu seiner Ehefrau Carmilla: „Du bist so leicht rekonstruierbar. [...] An dir ist nichts. Aber in dir entsteht vieles“.³⁵⁰ Von Beginn an zeigt er sich als an seiner Frau primär in Hinblick auf die Sicherung seiner Nachkommenschaft interessiert. Nach der Geburt seines sechsten Kindes ist seine erste Frage an Heidkliff, ob seine Frau denn ein weiteres Mal schwanger werden könne, woraufhin Heidkliff ihm mitteilt, Carmilla sei „gestorben, nachdem sie Ihren Auftrag ausgeführt hat“.³⁵¹ Benno wiederum erkundigt sich daraufhin lediglich: „Sie glauben, es könnte mir schaden?“.³⁵² Als wäre die Tatsache, dass Benno den Tod seiner Frau weder wirklich zur Kenntnis genommen zu haben noch ihn zu betrauern scheint, nicht schon bizarr genug, wirkt der bei-läufige Tonfall hier zusätzlich verfremdend.³⁵³

Die Reduktion der Frau auf ihre Gebärfähigkeit und damit auf ihre Funktion bei der Aufrechterhaltung der patriarchalen Gesellschaft wird auch an anderer Stelle unterstrichen. Die Figur der Märtyrerin berichtet von ihrem trostlosen Dasein, welches darin besteht, ihrem Mann zu Willen zu sein, Kinder zu gebären und täglich unter schlechten Bedingungen in einer Fabrik zu schuften, bis nichts mehr von ihr übrig ist. Ihr Text impliziert dabei, ihr Schicksal stehe stellvertretend für das vieler Frauen.³⁵⁴ Allgemeiner formuliert diesen Zusammenhang eine Frauenstimme vom Band: „Die Frau und der Körper gehören untrennbar zusammen. Geht der Körper, geht auch die Frau. [...] Der Körper der Frau geht ins Innere. Der Körper und die Frau gehen zusammen in die Natur. [...] Die Frau vermag Körperliches. Vermögen bildet Abhängigkeiten. Die Frau stellt ihren Körper. Bitte Gehalt darbringen“.³⁵⁵

Wie bereits anklingt, wird Reproduktion im Theatertext wiederholt als Voraussetzung der heteronormativen Gesellschaftsordnung entlarvt und zwar sowohl „im Sinne biologischer Fortpflanzung wie auch im Sinne der performativen Wiederholung normativer Rollenmuster“.³⁵⁶ So freut sich Benno ungemein darüber, seine „Eigenschaften“ an einen „Stammhalter“ weitergegeben zu haben,³⁵⁷ und ermahnt den noch ungeborenen Säugling „nicht aus dem bürgerlichen Glanz ab[zustürzen], der von [ihm] kommt“.³⁵⁸

³⁴⁸ Vgl. z. B. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 56, S. 62; bzw. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 28, S. 30.

³⁴⁹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 31f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 16.

³⁵⁰ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7f.

³⁵¹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 26f; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 14.

³⁵² Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 27; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 15.

³⁵³ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 101.

³⁵⁴ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 66f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 32.

³⁵⁵ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 68f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 33.

³⁵⁶ Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 94.

³⁵⁷ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 24; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13.

³⁵⁸ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 17; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 10.

Mit der Fixierung der Frau auf ihre Reproduktionsfähigkeit geht im Stück stets die Implikation einer Passivität der Frau einher, der der Mann als aktiver Part gegenübersteht – er ist der Zeugende, sie lediglich das Gefäß, in dem der Embryo heranwächst. Bezeichnend hierfür ist zum Beispiel folgender Dialog:

„CARMILLA *spricht mühsam*: Ich hoffe, du hast dir gestattet, diesem Kind ein menschliches Antlitz zu geben? [...]

BENNO: Ich war recht konzentriert bei der Sache. [...] Ich habe dieses genau wie die anderen geschaffen.

[...]

CARMILLA: Vielen Dank, dass du mir diesen Braten in die Röhre geschoben hast. Vielen Dank, dass du dieses Brötchen gebacken hast.

BENNO: Bitte. Keine Ursache. Immerhin hätten wir auch plaudern können.

CARMILLA: Ich hoffe, der Arzt kommt bald zu mir und macht dein Werk fertig.

[...]

CARMILLA *vor Anstrengung ächzend*: Dabei hast du so viel Kunst und Sorgfalt auf dieses Produkt verwendet. Du bist so partnerschaftlich gewesen und hast die ganze Herstellung übernommen. Es darf nicht kaputtgehen“.³⁵⁹

Wie hier angesichts von Begriffen wie „schaffen“, „Werk“, „Produkt“ und „Herstellung“ bereits anklung, wird im Stück wiederholt eine Parallele zwischen Fortpflanzung als Grundprinzip der patriarchalen Gesellschaft und der kapitalistischen Produktionsweise hergestellt. Im Kapitalismus sind Männer Produzenten und Konsumenten – gleiches lässt sich auf die patriarchale Gesellschaft übertragen, wo sie einerseits neues Leben zeugen und andererseits Frauen als Besitzobjekte konsumieren. Frauen dagegen produzieren dieser stereotypischen Weiblichkeitskonstruktion zufolge selbst nicht, sondern konsumieren bzw. verarbeiten nur weiter, was Männer ihnen einverleiben. Diese Gegenüberstellung wirkt, wie im obigen Dialog erkennbar, allein schon durch das ungewöhnliche, kontextferne Vokabular verfremdend und führt das zugrundeliegende Frauenbild ad absurdum. Darüber hinaus wird durch sie beispielhaft sichtbar gemacht, wie tief Geschlechterstereotype in verschiedenen gesellschaftsprägenden Strukturen und Systemen verankert sind, was auf die strukturelle Dimension von Geschlechterungleichbehandlung verweist.³⁶⁰

Die Dichotomie von Produktion/Zeugung als männlichem und Reproduktion als weiblichem Prinzip spiegelt sich überdies in einer bis heute nachwirkenden männlichen Konnotation schöpferischen Tätigseins, wobei im Gegenzug Frauen wahre kreative Fähigkeiten abgesprochen werden. Sie seien nicht in der Lage Neues zu schaffen, sondern könnten lediglich etwas nachahmen oder Künstlern als Musen und damit als Objekte der Kunst dienen.³⁶¹ Dieser Zusammenhang wird im Stück durch Emilys

³⁵⁹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 17f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 10.

³⁶⁰ Siehe hierzu auch Michalitsch, „Das ‚schwache Geschlecht‘ und seine ‚Beschützer‘“, S. 190 – 192.

³⁶¹ Vgl. Susanne Kogler, „Autorschaft, Genie, Geschlecht“, *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. v. Kordula Knaus/Susanne Kogler, Köln [u. a.]: Böhlau 2013, S. 9 – 22, hier: S. 14.

schriftstellerische Tätigkeit aufgegriffen, durch die sie eben dieser Dichotomie zuwiderläuft und in einen als männlich geltenden Handlungsbereich eindringt.

Auch als Vampirinnen eignen sich die Frauen vermeintlich Männern vorbehaltene Eigenschaften an. Einerseits konsumieren sie andere Menschen, genauer gesagt deren Blut, andererseits ist zumindest Emily auf gewisse Weise auch in der Lage zu zeugen, da sie Carmilla nach deren Tod in eine Vampirin verwandelt und ihr damit ein neues „Leben“ als Untote ermöglicht. Anders als Benno ist sie hierfür nicht einmal vom „anderen Geschlecht“ abhängig.

Tatsächlich beschwerten sich Benno und Heidkliff über eine Vermännlichung der Vampirinnen.³⁶² Die von ihnen empfundene „Vermännlichung“ wird im Stück durch Emilys Wunsch nach ausfahrbaren Vampirzähnen parodiert, die wie ein Penis als das Symbol für (naturalisierte) Männlichkeit schlechthin „imponieren“ und „Lust vorzeigen können“ sollen.³⁶³ Wie Bergmann mit Rekurs auf Butlers Theorie des „lesbian phallus“,³⁶⁴ wonach der Phallus eine symbolische Funktion (u. a. für Macht) hat, die über ein bestimmtes Körperteil hinausgeht und insofern übertragbar ist,³⁶⁵ ausführt, dekonstruiert Emily hier gewissermaßen binäre Vorstellungen von Geschlechterdifferenz, indem sie andeutet, dass mit Männlichkeit assoziierte Merkmale nicht an einen anatomisch männlich gelesenen Körper gebunden sind.³⁶⁶

Ausgehend vom vorab geschilderten Frauenbild tragen beide Männer Erwartungshaltungen an ihre Partnerinnen heran, die dem von Ossege beschriebenen Idealbild der Jungfrau/Mutter entsprechen:³⁶⁷ Laut eigener Aussage würde Heidkliff Emily am liebsten zerteilen und diesen Teilen unterschiedliche Aufgaben zuordnen.³⁶⁸ Dazu gehören, wie er zu erkennen gibt, einerseits die Befriedigung körperlicher Bedürfnisse/seiner Lust sowie das Führen seines Haushalts.³⁶⁹ „Seid adrett! Seid gepflegt! [...] Verbindet euch mit uns!“,³⁷⁰ fordert er Carmilla und Emily außerdem auf, und verlangt von Emily, nicht nach etwas zu streben.³⁷¹ Bennos größtes Anliegen ist, wie bereits erwähnt, die Fortsetzung seiner Blutlinie: „Konzentriere dich auf Alltägliches! [...] Laß die Geburt vonstattengehen! Du wirst dein Haus wiedersehn!“,³⁷² verlangt Benno von der in den Wehen liegenden Carmilla.

³⁶² Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 52; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 25.

³⁶³ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 33; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 17.

³⁶⁴ Butler, *Bodies That Matter*, S. 56.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 110.

³⁶⁷ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 25f.

³⁶⁸ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 11; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 6.

³⁶⁹ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 11, S. 35; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7, S. 18.

³⁷⁰ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 53; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 26.

³⁷¹ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 35; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 18.

³⁷² Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 18; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 10.

Als stereotypische Hausfrau und Mutter scheint Carmilla dem Idealbild einer Frau, die ihr gesamtes Leben aufopferungsvoll der Familie und ihrem Ehemann widmet,³⁷³ zunächst voll und ganz zu entsprechen. Ehemals Sekretärin, konzentriert sie sich als Mutter von sechs Kindern nun ausschließlich auf den Haushalt.³⁷⁴ Durch Benno erfahren wir, sie „geh[e] ganz im häuslichen Bereich auf“ und stelle wie Doris Day Ketchup aus frischen Tomaten aus dem Garten her.³⁷⁵ Auch Carmilla selbst scheint das Frauenbild der Männer sowie die ihr zugeschriebene Geschlechterrolle tief verinnerlicht zu haben, was Aussagen wie „Das Heim ist mein“ vor Augen führen.³⁷⁶ Tatsächlich entschuldigt sie sich in den Wehen ihrer sechsten Geburt bei ihrem Mann, seinen Anzug nicht mehr rechtzeitig zur Reinigung gebracht zu haben.³⁷⁷ Überdies greift sie mit ihrer Aussage „Ich bin aus einer Rippe entstanden“ eine gängige Auslegung der Bibel auf,³⁷⁸ wonach Adam nach dem Vorbild Gottes, Eva dagegen aus einer Rippe Adams entstanden sei, was häufig als Legitimation einer Überlegenheit des Mannes gegenüber der Frau herangezogen wird, die demnach über keine eigne Existenz unabhängig von ihrer Bestimmung als Gefährtin des Mannes verfügt.³⁷⁹ Der plattitüdenhafte Charakter ihrer Aussagen und die Tatsache, dass sie sich durch diese selbst einschränkt und abwertet, wirkt absurd und verfremdend. Diese stereotypische Weiblichkeit, die hier in überspitzter Form ausgestellt wird, wird jedoch bald auf groteske Weise verfremdet und in ihr Gegenteil verkehrt: Als Vampirin ernährt Carmilla sich von ihren eigenen Kindern, die sie alten Gewohnheiten gemäß fein säuberlich portioniert einfriert, und überlässt Benno sich selbst.³⁸⁰

Heidkliffs Verlobte Emily ist Krankenschwester und arbeitet als Assistentin in dessen Praxis. Damit übt auch sie, ähnlich wie Carmilla einst, eine Gehilfinnen-Tätigkeit aus. Der Beruf „Krankenschwester“ ist seit dem 19. Jahrhundert deutlich weiblich konnotiert und war überdies einer der ersten und für lange Zeit auch einer der wenigen Berufe, den Frauen ausüben durften, da er mit normativen Vorstellungen von Weiblichkeit im Sinne eines aufopferungsvollen Umgangs mit Mitmenschen in Einklang zu bringen war.³⁸¹ Im Zusammenhang hiermit steht auch eine Sexualisierung des Berufsbildes in den Medien,³⁸² welches auf eine bereitwillige Erfüllung sämtlicher körperlicher Bedürfnisse (von Männern) ausgedehnt wird. Beide Aspekte werden im Theatertext aufgegriffen, wenn Heidkliff über Emily sagt: „Die Schwester hegt, dann wird sie aufs Kreuz gelegt. [...] Du hilfst und liebst“.³⁸³ Anders als Carmilla

³⁷³ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 25.

³⁷⁴ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 23; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13.

³⁷⁵ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 28; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 15.

³⁷⁶ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7.

³⁷⁷ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 16; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 9.

³⁷⁸ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 8.

³⁷⁹ Vgl. Jennifer L. Koosed, *Reading the Bible as a Feminist*, Leiden/Boston: Brill 2017, S. 48f.

³⁸⁰ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 51f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 24f.

³⁸¹ Vgl. Angelika Wetterer, *Arbeitsteilung und Geschlechterkonstitution. ‚Gender at Work‘ in theoretischer und historischer Perspektive*, Konstanz: UVK 2002, S. 308f, S. 327.

³⁸² Vgl. Thiele, *Medien und Stereotype*, S. 357.

³⁸³ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 10; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 6.

und anders als es ihre pflegerische Tätigkeit vermuten ließe, unterläuft Emily jedoch von Beginn des Stückes an die patriarchale Ordnung und an sie herangetragene Erwartungshaltungen. Als lesbische Vampirin entzieht sie sich in doppelter Hinsicht dem patriarchalen „Genealogieprinzip“,³⁸⁴ insofern sie sich nicht fortpflanzt, ihr Dasein nicht männlichem Begehren unterordnet, sondern ihrem eigenen Begehren folgt: „Ich habe nicht Kinder, nicht Zeit, nicht Rat, nicht Mann. [...] Ich renne dem Fleisch hinterher“.³⁸⁵ Außerdem betätigt sie sich, wie bereits erwähnt, als Schriftstellerin und durch die Verwandlung Carmillas in doppelter Hinsicht schöpferisch und definiert sich über ihren Verstand: „Ich denke, daher bin ich“.³⁸⁶

Das Bild der lesbischen Vampirin verweist hier metaphorisch darauf, dass, wie Ossege es am Typus der Hexe/Hure beschreibt, Frauen, die sich dem Idealbild der Weiblichkeitskonstruktion entziehen, stigmatisiert und an den Rand der Gesellschaft verdrängt werden.³⁸⁷ So steht der Verweis darauf, dass die Vampirinnen kein Spiegelbild besitzen, bildhaft für die Verkenntung des Subjektstatus der Frau in der patriarchalen Gesellschaft:³⁸⁸ „Die Nichttoten schauen aus den Spiegeln hervor als das Nichts, das sie sind“.³⁸⁹ Gleichzeitig verleiht das Vampir-Motiv der Bedrohlichkeit Ausdruck, die für die Männerfiguren als Vertreter der patriarchalen Gesellschaft offenbar von den Frauen ausgeht, die sich ihrem Einfluss entziehen: „Sie wird mir entschieden zu stark“,³⁹⁰ sagt Benno nach Carmillas Verwandlung. Als die Männer realisieren, dass die Frauen nicht mehr zu ihnen zurückkehren werden, beschließen sie: „Die Frau hat jetzt keinen Zweck mehr“.³⁹¹ Sie beschimpfen die Vampirinnen und machen Jagd auf sie. Darüber hinaus markiert die Vampir-Metapher als ein Stadium des Dazwischen – „außerhalb des binären Oppositionssystems“ zwischen Leben und Tod,³⁹² weder krank noch gesund – aber auch den Versuch der Frauenfiguren, jenseits binärer Strukturen zu existieren.³⁹³

Letztendlich scheitert der Emanzipationsversuch. Gejagt von den Männern flüchten die beiden Frauen sich in die Damentoilette, wo den Männern gemäß sozialer Konventionen der Zutritt verwehrt ist, ordnen sich hierbei jedoch aus ihrem Sicherheitsbedürfnis heraus auf gewisse Weise wieder jenen patriarchalen Strukturen unter, denen sie zu entgehen suchten.³⁹⁴ Beide Frauen verschmelzen letztendlich zu

³⁸⁴ Ossege, *MutterHure*, S. 5.

³⁸⁵ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 21; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 12.

³⁸⁶ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 19; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 11.

³⁸⁷ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 27f.

³⁸⁸ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 109.

³⁸⁹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 66; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 32.

³⁹⁰ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 51; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 25.

³⁹¹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 65; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 32.

³⁹² Mengdan, „Metamorphosen der Frauen“, S. 75.

³⁹³ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 108; vgl. Mengdan, „Metamorphosen der Frauen“, S. 69.

³⁹⁴ Vgl. Mengdan, „Metamorphosen der Frauen“, S. 79.

einem Doppelgeschöpf. Dieses kann, so Mengdan, als Referenz auf den doppelgesichtigen, in Vergangenheit und Zukunft zugleich blickenden Gott Janus gelesen werden, der in der neuen Literatur oft „als ein ideales Vorbild der Existenzform unter oder jenseits der dichotomischen Struktur betrachtet“ wird.³⁹⁵ Da bei Jelinek jedoch auch das Doppelgeschöpf stirbt, erscheint der Versuch einer Subjektwerdung der Frauen hier bis zuletzt als unmöglich.³⁹⁶ Dass das Doppelgeschöpf in der Inszenierung des Volkstheaters überlebt, mag darauf hindeuten, dass es für Frauen sehr wohl eine Möglichkeit geben kann, jenseits patriarchaler Strukturen als Subjekte zu existieren, sofern sie sich zusammentun.

Während das Stück einerseits zeigt, wie patriarchale Strukturen vor allem von jenen aufrechterhalten werden, denen sie Privilegien verleihen, zeigt es gleichzeitig auch, dass sich diese Privilegierten ebenso wenig davon befreien können, wie jene, die durch die Strukturen benachteiligt werden. In der Tat entgleitet auch den Männern beim Versuch, die patriarchale Ordnung wiederherzustellen, Stück für Stück ihre Identität.³⁹⁷ Dies äußert sich in einer durch Artikulationsprobleme gekennzeichneten Sprache –³⁹⁸ an einer Stelle können die Männer nur noch bellen –³⁹⁹ sowie einer Missachtung grammatischer Strukturen, die die fortschreitende „Depersonalisierung“ der Figuren sichtbarmacht.⁴⁰⁰ Beispielsweise fehlt in den Sätzen teils das Subjekt, teils fungiert der nicht-personalisierte Infinitiv als Verb oder die Infinitivendung wird anderen Wortarten angehängt.⁴⁰¹ Zunehmend verfallen sie in einen „militärischen Duktus“ in Form eines „stakkatoartigen Rhythmus“ und greifen auf „martialisches Vokabular“ zurück,⁴⁰² was verfremdend wirkt. Das sprachliche Regelsystem der Grammatik kann hier, wie Bergmann in Bezug auf feministische Forschung von Luise Pusch vorschlägt, als stellvertretend für die Regeln des Patriarchats gelesen werden, die durch die Frauen außer Kraft gesetzt sind.⁴⁰³ Dies verweist abschließend nochmals auf die Polarität binärer Geschlechtskategorien: Ohne die Frauen als Gegenpol gerät die Identität der Männer ins Wanken. Somit wird der Emanzipationsversuch der Frauenfiguren bei Jelinek zwar für sie persönlich vereitelt, jedoch zeigt sich, dass er nicht ohne Wirkung bleibt und in der Lage ist, die patriarchalen Strukturen, wenn nicht auszuhebeln, so doch zumindest ins Wanken zu bringen.

Wie gezeigt wurde, durchzieht die Auseinandersetzung mit Geschlechter- bzw. Weiblichkeitsbildern das gesamte Stück. So sind die Figuren klar auf Basis gängiger Geschlechterstereotype konzipiert, wobei auch hier wie in den Opern *Carmen* und *La rondine* die direkte Gegenüberstellung eines überspitzten, stereotypischen Weiblichkeitsideals, Carmilla als Hausfrau/Mutter, mit dessen negativer Folie erfolgt: die sich der patriarchalen Logik entziehende, unheilverheißende „Hexe“ in Gestalt der lesbischen

³⁹⁵ Vgl. Mengdan, „Metamorphosen der Frauen“, S. 80.

³⁹⁶ Vgl. ebd.

³⁹⁷ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 113f.

³⁹⁸ Vgl. Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen: A. Francke 1996, S. 83.

³⁹⁹ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 56f; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 28.

⁴⁰⁰ Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität*, S. 83.

⁴⁰¹ Vgl. ebd.

⁴⁰² Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 114.

⁴⁰³ Vgl. ebd.

Vampirinnen. Auch die Männer sind stereotypisch gezeichnet, vor allem aber vertreten sie ein stereotypisches, patriarchal geprägtes Frauenbild. Darüber hinaus rufen die Figuren in ihren Aussagen auf fast schon inflationäre Weise stereotypische Geschlechterbilder (v. a. zu Frauen) und diese umrankende Diskurse auf. Dabei werden die Polarität von binären Geschlechtern sowie Reproduktion als Grundprinzipien einer patriarchalen Geschlechterordnung sichtbar gemacht, die Frauen keine eigenständige Existenzweise unabhängig von Männern zugesteht. Die lesbische Vampirin, die Krankheit und das Doppelgeschöpf dienen als Metaphern, um auf groteske Weise diese sozialen Zusammenhänge und diese symbolische Position von Frauen in der Gesellschaft zu veranschaulichen.

Anders als in den beiden Opernlibretti wirkt der Rückgriff auf Geschlechterstereotype hier jedoch nicht affirmierend. Zwar werden erkennbar ein bestimmtes Frauenbild und zugehörige Stereotype zitiert, jedoch ist, zumindest für mich, eine eindeutige ironische Haltung zu denselben erkennbar. Dabei wirkt der Theatertext weniger wie eine Parodie auf einzelne Geschlechterstereotype, sondern vielmehr wie eine Parodie auf und Kritik am diesen zugrundeliegenden Frauenbild. Dieser Effekt entsteht durch verschiedene Verfremdungseffekte, die mit Hutcheon gesprochen, die „kritische ironische Distanz [Übers. H. R.]“ zu den aufgegriffenen Stereotypen sichtbar markieren. Dass die Figuren nicht als Individuen, sondern als Repräsentanten einer bestimmten gesellschaftlichen Position und bestimmter Diskurse gezeichnet sind, erschwert eine Einfühlung der Rezipierenden und befördert im Sinne Brechts eine distanziert-kritische Rezeptionshaltung.⁴⁰⁴ Auch die stark artifizielle Sprache und Sprechweise der Figuren erscheinen nicht als individuelle Äußerungen „echter Menschen“, sondern lassen deren Aussagen als Allgemeinplätze und die enthaltenen Geschlechterbilder als Konstrukte sichtbar werden.

6.2 Dekonstruktionsversuche stereotypischer Weiblichkeit in *Krankheit oder moderne Frauen*

Die Inszenierung des Volkstheaters unterstreicht den in Kapitel 6.1 geschilderten, ohnehin ironischen, parodistischen Gestus des Theatertextes unter anderem durch verschiedene Verfremdungseffekte, die zu den skurril wirkenden Figuren und der verfremdenden Sprache Jelineks passen. Worin diese bestehen bzw. wie sie zustande kommen, wird nachfolgend in separaten Unterkapiteln zur eingeführten Erzählerfigur, zur Spiel- und Sprechweise, zum Kostümbild, zu Bühnenbild- und Requisiten sowie zur musikalischen Untermalung der Inszenierung dargelegt.

6.2.1 Verfremdungseffekte durch Einführung einer Erzählerfigur

Wie in *Carmen* und *La rondine* wird in dieser Inszenierung von *Krankheit oder moderne Frauen* ebenfalls deutlich die Künstlichkeit der gegenwärtig laufenden Aufführung ausgestellt. Entscheidend hierfür ist die Einführung einer zusätzlichen, im zugrundeliegenden Theatertext nicht vorgesehenen Figur, die,

⁴⁰⁴ Vgl. Bertolt Brecht, „Über eine nicht-aristotelische Dramatik“, *Schriften zum Theater 3*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 6 – 149, hier: S. 97 – 102; vgl. Bertolt Brecht, „Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“, *Schriften zum Theater 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 184 – 186, hier: S. 186.

ganz im Sinne ihrer im Programmzettel aufgeführten Bezeichnung als „Conférencier“,⁴⁰⁵ die Vorstellung mit einem Monolog einleitet. Der darauffolgenden Handlung wohnt sie immer wieder als Beobachterin bei und moderiert sie durch überwiegend aus Jelineks Regieanweisungen übernommene Figuren-, Handlungs- und Szeneriebeschreibungen. Schließlich erklärt der Conférencier die Aufführung als beendet, indem er Saallicht verlangt und die Zuschauenden auffordert, zu gehen. Dieses Einführen einer Erzählerperspektive und das Mitsprechen von Paratexten sind typische Brecht'sche Mittel der Verfremdung, die eine Immersion der Zuschauenden unterbinden können, sodass diese im Sinne Dreysses eine distanziert-kritische Rezeptionshaltung angesichts der im Stück verhandelten Geschlechterstereotype und des thematisierten Frauenbildes einnehmen können.⁴⁰⁶

Ein derart anti-illusionistisches Theaterkonzept wird in der Inszenierung von Anfang an auch inhaltlich vom Conférencier selbst thematisiert. Sein Monolog zu Beginn besteht aus in Jelineks Theatertext nicht enthaltenen Ausschnitten von deren Essay „Ich möchte seicht sein“ (1997),⁴⁰⁷ in dem sie sich strikt gegen Mimesis sowie gegen eine psychologisierte Spielweise ausspricht, bei der sich Schauspielende in das Innenleben einer Figur einfühlen und diese verkörpern. Schauspielende sollen sich demnach weder selbst mit einer Figur identifizieren, noch sollen sie von Zuschauenden mit dieser identifiziert werden können:⁴⁰⁸ „Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken“. ⁴⁰⁹ Anstatt als abgeschlossene Identitäten sollen Figuren im Theater als Konstruktionen erkennbar bleiben. Sie sollen von Schauspielenden so vorgeführt werden, wie ein Model bei einer Modenschau Kleidung präsentiert. Dabei soll stets sichtbar sein, dass die Schauspielenden gerade arbeiten. Das zentrale Medium im Theater sei hierbei nicht deren Körper, sondern die Sprache bzw. das Sprechen, welches sie „vollziehen“:⁴¹⁰ „Sie sollen Arbeit zeigen. Sie sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne“. ⁴¹¹ In Jelineks polemischer Zuspitzung dieses Gedankengangs brauche es „die Schmutzflecken Schauspieler“ im Theater gar nicht, man solle sie daher „entfernen“. ⁴¹² Nötig seien nur die Zuschauenden, die sich besser mit sich selbst auseinandersetzen sollten, statt mit fiktiven Personen. ⁴¹³ Von den Zuschauenden spricht der Conférencier, sich selbst inkludierend, in der ersten Person Plural und macht dabei eine ausholende Geste in Richtung des anwesenden Saalpublikums, die dieses mit einschließt. Wie in *La rondine* wird hier bereits zu Beginn eine Meta-Ebene aufgerufen, auf der die laufende Aufführung als Theatersituation thematisiert und auf ein „Jenseits“ der fiktionalen Handlung verwiesen

⁴⁰⁵ Volkstheater Ges.m.b.H., Programmflyer zu Elfriede Jelineks ‚Krankheit oder moderne Frauen‘, 2024.

⁴⁰⁶ Vgl. Bergmann, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte*, S. 32; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36f.

⁴⁰⁷ Vgl. Elfriede Jelinek, „Ich möchte seicht sein“, 1997 (Orig. 1983), <https://original.elfriedejelinek.com/fseicht.html>, Zugriff am: 08. 12. 2025; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 2f.

⁴⁰⁸ Vgl. Jelinek, „Ich möchte seicht sein“; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 2.

⁴⁰⁹ Jelinek, „Ich möchte seicht sein“; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 2.

⁴¹⁰ Vgl. Jelinek, „Ich möchte seicht sein“; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 2.

⁴¹¹ Jelinek, „Ich möchte seicht sein“; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 2.

⁴¹² Jelinek, „Ich möchte seicht sein“; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 3.

⁴¹³ Vgl. Jelinek, „Ich möchte seicht sein“; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 2f.

wird. Somit werden auch hier, gleich zu Beginn, das folgende Bühnengeschehen und seine Figuren als künstlich ausgestellt. Darüber hinaus werden die anwesenden Zuschauer*innen, wie in *Carmen*, auf den eigenen Status als Rezipient*innen verwiesen. So wird im Sinne des vom Conférencier erläuterten Theaterkonzepts von Anfang an eine Immersion der Zuschauenden unterbunden und die laut Dreyse für eine kritische Reflexion einer Bühnenhandlung notwendige Distanz zu derselben hergestellt.⁴¹⁴

Etwa nach der Hälfte der Aufführung ist ein weiterer Monolog des Conférenciers eingefügt, der aus montierten Textbausteinen aus Jelineks Essays „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall“ (2012), „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“ (2006), und – erneut – „Ich möchte seicht sein“, besteht und das eingangs erläuterte Theaterverständnis erneut aufgreift.⁴¹⁵ Darin verweist er abermals ganz explizit auf die Fiktionalität der Figuren: „Diese Figuren hier gibt es nicht. [...] Sie sind Gespenster. [...] Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht“.⁴¹⁶ Außerdem wird, ähnlich wie in *La rondine*, der Blick der Zuschauenden konkret auf die Ebene der Produzierenden gelenkt. So erklärt der Conférencier, bei den von den Figuren gesprochenen Texten handele es sich wiederum um „Wurfgeschosse“ jener Person, die diese „mit Sprache aus[statte]“.⁴¹⁷ Auf diese Weise ruft der Monolog wie sein Pendant zu Beginn die Gemachtheit der Inszenierung und der Figuren in Erinnerung.

Nach dem einleitenden Monolog setzt mitten im Satz des Conférenciers Musik ein, worauf er, offenbar äußerst verärgert, die Hände zu Fäusten ballt und mit schriller Stimme kreischt: „Nein, ich will nicht“.⁴¹⁸ Nun beginnt sich die Bühnenkonstruktion auf der Drehbühne zu drehen und der Conférencier, der sich nach kurzem Aufseufzen offenbar seinem Schicksal ergibt, stellt die Figuren des Stückes vor, deren Gesichter zeitgleich in Großaufnahmen auf die Wand der Bühnenkonstruktion projiziert werden. Diese Sequenz erweckt geradezu den Eindruck, als wäre er gegen seinen Willen gezwungen, die Aufführung einzuleiten. Dann zitiert er eine Regieanweisung Jelineks, der zufolge der „Tonfall“ „vor allem bei den Männern, rasch, agil, dynamisch, leicht“ sein solle,⁴¹⁹ sowie deren Danksagung an verschiedene Schriftsteller*innen sowie an das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, an den Hörfunk und das Fernsehen, der in der Inszenierung außerdem die Autorin selbst hinzugefügt wird.⁴²⁰ Auch hiermit werden noch einmal ganz konkret die Konstruiertheit der nun folgenden Handlung und der darin vorkommenden Figuren betont und damit außerdem auf die Feder einer bestimmten Person zurückgeführt und gleichzeitig auf deren medialen und kulturellen Kontext bezogen. Dann erklärt der Conférencier „die Ausstellung für

⁴¹⁴ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 35 – 37.

⁴¹⁵ Vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 19f; vgl. Elfriede Jelinek, „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.“, 2012, <https://original.elfriedejelinek.com/fstrasse.html>, Zugriff am: 11. 12. 2025; vgl. Elfriede Jelinek, „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“, 2006, <https://original.elfriedejelinek.com/fjossi2.html>, Zugriff am: 11. 12. 2025; vgl. Jelinek, „Ich möchte seicht sein“.

⁴¹⁶ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 20; vgl. Jelinek, „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“.

⁴¹⁷ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 20; Jelinek, „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“.

⁴¹⁸ Hier wird kein Beleg angeführt, weil dieser Satz in der verwendeten Strichfassung nicht vorkommt, sondern bei Aufführungsbesuchen notiert wurde.

⁴¹⁹ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 3; Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 5.

⁴²⁰ Vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 3; vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 5.

eröffnet“, ⁴²¹ was darauf hindeutet, dass die Figuren ganz im Sinne des beschriebenen Monologs hier nicht verkörpert, sondern vielmehr vorgeführt werden und was die Zuschauenden gewissermaßen zum Hinsehen auffordert.

Dem geforderten Präsentations-Gestus kommt der Conférencier im weiteren Verlauf auch selbst nach, indem er die Handlung durch seine Kommentare – Ankündigungen der Auftritte und Abgänge von Figuren, Beschreibungen des Handlungsortes, des Figurenhandelns, der Kostüme und der Lichtstimmungen – rahmt. Diese Funktion als Showmaster spiegelt sich in seiner Körperhaltung. Beim Sprechen steht er stets frontal zum Publikum und hält den Blick direkt zu diesem gerichtet. Dabei gestikuliert er viel mit den Armen, die Beine bleiben fest auf einer Stelle verankert. Seine rhetorischen Gesten sind präzise geführt und oftmals raumgreifend. Häufig handelt es sich um pointiert gesetzte Gesten wie ein deutendes Ausbreiten der Arme in Richtung des Bühnengeschehens, ein belehrend erhobener Zeigefinger oder ein Emporheben der weit aufgespannten Arme in Richtung Decke. An anderer Stelle bewegt er die Arme beim Sprechen aber auch fließend, die Sprachmelodie spiegelnd, mit. Auch seine Bewegungen im Raum wirken sehr kontrolliert und wohlüberlegt, häufig geht er seitwärts, die Beine überkreuzend. Zu sprechen scheint der Conférencier überwiegend in seiner gewöhnlichen Sprechstimme, verstellt diese aber immer wieder für einzelne Textabschnitte, sodass sie höher, leicht scharrend und schrill klingt und, seiner Rolle als Moderator entsprechend, an einen Ansager im Zirkus oder an einen Markthändler, der seine Ware anpreist, erinnert. In seinen Monologen wird er stets von einem hellen Lichtspot beleuchtet, was ebenfalls den Show-Charakter und damit die Gemachtheit von Inszenierung und Figuren unterstreicht. Sein Kommentieren betont jedoch nicht nur den Vorführ-Aspekt, sondern bewirkt, ähnlich wie das „Zurückspulen“ in *La rondine*, Unterbrechungen der Handlung, die eine illusionistische Wirkung aufs Publikum stören, Zuschauende vom Geschehen distanzieren und somit Dreyse zufolge deren kritische Rezeptionshaltung begünstigen können. ⁴²² Dieser Effekt stellt sich auch durch den erwähnten Monolog nach der Hälfte der Aufführung ein, der die Handlung rund um Jelineks Figuren sogar für mehrere Minuten pausiert. Auch das abrupte Ende der Vorstellung reißt Rezipierende geradezu aus der Geschichte heraus. Kurz nachdem Benno und Heidkliff ihre Gewehre auf das Doppelgeschöpf gerichtet haben, kommt der Conférencier hinzu und fordert die Zuschauenden dazu auf, umgehend den Saal zu verlassen: „Jetztat bitte weggehen. Licht aufdrehn und in Helligkeit weggehn! Bald! Sofort! Hinauslaufen!“ ⁴²³ Dies wiederholt er mehrere Male mit anderen Worten, und weist darauf hin, dass „sie nicht mehr auftreten [würden]! Weder einzeln noch gemeinsam!“ ⁴²⁴ bis schließlich das Saallicht ausgeht. Für mich war währenddessen tatsächlich unklar, ob die Vorstellung nun tatsächlich beendet sei und vom Publikum erwartet werde, der Aufforderung Folge zu leisten, was irritierte. Jedoch standen bei keiner der von mir besuchten Aufführungen tatsächlich Zuschauer*innen auf, um den Saal zu verlassen. Nach

⁴²¹ Volkstheater Ges.m.b.H., Krankheit oder moderne Frauen, S. 3.

⁴²² Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36f.

⁴²³ Volkstheater Ges.m.b.H., Krankheit oder moderne Frauen, S. 36.

⁴²⁴ Ebd.

dem Black wurde applaudiert und die Schauspieler*innen traten – anders als angekündigt – doch auf, um sich zu verbeugen.

Die Schilderungen des Conférenciers verhalten sich auf unterschiedliche Weise zum Bühnengeschehen und erzeugen über die Unterbrechung hinaus weitere Verfremdungseffekte, die einer illusionistischen Wirkung zuwiderlaufen und stellenweise auch irritierend wirken. Zum Teil handelt es sich um Vorankündigungen, in deren Anschluss sich das Beschriebene unmittelbar auf der Bühne vollzieht, zum Beispiel wenn Emily nach seiner Ankündigung „Auftritt Emily!“ auf die Bühne tritt oder wenn direkt nach seinen Worten „Blitz, Donner. Gellendes Licht“ Donnergeräusche sowie grelles stroboskopartiges Licht einsetzen und Blitze auf die Wand der Bühnenkonstruktion projiziert werden.⁴²⁵ Diese Momente verdeutlichen, dass die sich vollziehende Handlung bereits im Voraus determiniert ist und die Figuren – ähnlich wie in *Carmen* – nicht frei agieren, sondern konkreten Vorgaben folgen, womit einmal mehr die Künstlichkeit der Theatersituation zum Ausdruck gebracht wird.

An anderer Stelle illustrieren die Kommentare, was zeitgleich zu sehen ist bzw. vor sich geht, so etwa wenn der Conférencier den ersten Auftritt Dr. Heidkliffs mit den Worten „Auftritt Herr Dr. Heidkliff [...] Er kommt sportierend keuchend wolfsartig hechelnd“ ansagt.⁴²⁶ Noch während er spricht, betritt Heidkliff zügig marschierend und die Arme dabei parallel seitlich am Körper mitführend die Bühne. Des Weiteren beschreibt der Conférencier beim ersten Auftritt Emilys ihr Kostüm. Auch seine Beschreibung des Schlafzimmers von Carmilla und Emily ist im Bühnenbild sehr akkurat umgesetzt. Diese Dopplungen erzeugen Redundanzen, die verfremdend wirken können. Dass der Conférencier erklärt, was ohnehin zu sehen ist, verweist die Zuschauenden außerdem einmal mehr darauf, dass hier nicht die Illusion von realen Schicksalen erzeugt, sondern explizit etwas demonstriert werden soll. Dies mag dazu führen, dass Zuschauende sich die Frage nach dem Zweck dieser Demonstration stellen. Einmal geht diese illustrierende Funktion sogar über das Verbale hinaus. Während der Conférencier beschreibt, dass Rauch von Emily emporsteige, hält er eine Hand-Nebelmaschine auf sie gerichtet – ein weiterer Hinweis auf die Inszeniertheit der Handlung.

Darüber hinaus entsteht an einigen Stellen der Eindruck, als würde der Conférencier das Bühnengeschehen nicht nur ansagen und beschreiben, sondern dieses – vergleichbar mit Punier und Lisette in *La rondine* – kontrollieren. Beispielsweise beginnt Dr. Heidkliff einmal just in dem Moment zu sprechen, als der Conférencier eine energisch-deutende Bewegung mit seinem Arm ausführt. Zudem gibt dieser den Figuren ihr Handeln teils direkt vor bzw. ordnet dieses an. Während es in den meisten Momenten so scheint, als würden die Figuren ihn gar nicht bemerken, adressiert er sie hier direkt und scheint dabei auch wahrgenommen zu werden. Am Ende der zweiten Szene sagt er, den Blick fest auf Emily gerichtet:

⁴²⁵ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 17, S. 11.

⁴²⁶ Ebd., S. 4.

„Emily verschwindet einfach. Wie sie das macht, ist mir egal. Hauptsache sie macht es“.⁴²⁷ Daraufhin klettert diese nach einem Blick zu ihm durch eine Wandöffnung in der Bühnenkonstruktion und ist nicht mehr zu sehen. In der Geburtsszene sagt er direkt zu den Kindern: „Die Kinder beschäftigen sich jetzt still, essen Obst, zeichnen auf Papier, oder spielen mit irgendwas“,⁴²⁸ woraufhin sich diese zurückziehen. Später, als Emily gerade dazu ansetzt, Heidkliff zu beißen, unterbricht er das Geschehen mit seiner Aussage, Heidkliff finde im allerletzten Augenblick seinen Rosenkranz. Als er zu sprechen beginnt, halten die Figuren in ihrer gegenwärtigen Bewegung inne und blicken scheinbar irritiert in Richtung Publikum, dann zum Conférencier, bevor sich Heidkliff den Rosenkranz, den dieser ihm hinhält, greift, und Emily damit wie parallel vom Conférencier beschrieben abwehrt.

Zwar scheint dieser das Handeln der anderen Figuren auf gewisse Weise zu lenken, gleichzeitig scheint ihm jedoch, wie bereits ausgeführt, das Einsetzen der Handlung selbst zu missfallen. Als er am Ende die Aufführung für beendet erklärt und Saallicht fordert, wird diese Aufforderung außerdem nicht direkt in die Tat umgesetzt – die Bühne unterliegt also offenbar doch nicht vollständig seiner Kontrolle. Unabhängig von der für mich persönlich unklaren Bedeutung dieser Ambivalenz, handelt es sich beim Conférencier jedenfalls um eine Figur, die wie die Protagonistin in *Carmen* und Lisette und Punier in *La rondine* die Künstlichkeit des Bühnengeschehens durchschaut und diese sogleich auch für die Zuschauenden sichtbar macht.

Immer wieder finden die verbalen Beschreibungen des Conférenciers aber auch *keine* Entsprechung auf der Bühne. Beispielsweise erläutert er den ersten Auftritt der Kinder von Benno und Carmilla im Sinne der Regieanweisung Jelineks, wonach diese wie Orgelpfeifen der Größe nach gestaffelt auf die Eltern folgen würden, wobei der Schauspieler des kleinsten Kindes in der Hocke und die anderen entsprechend unterschiedlich hoch aufgerichtet gehen würden.⁴²⁹ Dies solle „möglichst rasant wirken. Wie bei einer Eisrevue“.⁴³⁰ Tatsächlich jedoch stehen die Darsteller*innen der Kinder als Gruppe aufrecht neben den Eltern und wackeln mit Köpfen und Armen roboterartig von links nach rechts. An anderer Stelle beschreibt der Conférencier Carmilla jage aggressiv ihre vor ihr fliehenden Kinder, bis sie sich schließlich auf eines von ihnen werfe, mit ihm ringe und es beiße. Währenddessen steht Carmilla neben ihm und wiegt die Babypuppe, die in der Inszenierung das Neugeborene darstellt, in den Armen. Auch diese Momente wirken verfremdend und vermögen es, die Zuschauenden durch Irritation gedanklich vom Geschehen zu distanzieren. Im Sinne des einleitend ausgeführten Theaterkonzepts wird hier an mehreren Stellen mit der Mimesis einer Geschichte gebrochen.

Wie sich zeigt, werden die bereits im zugrundeliegenden Theatertext geschlechterstereotypisch konzipierten Figuren und deren in Kapitel 6.1 vorgestellte, thematisch relevante Aussagen durch die Figur

⁴²⁷ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 6.

⁴²⁸ Ebd., S. 11.

⁴²⁹ Vgl. ebd., S. 7; vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 12.

⁴³⁰ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7; vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 12f.

des Conférenciers wiederholt als Konstrukte ausgestellt. Der Show-Charakter der Inszenierung verweist Zuschauende immer wieder darauf, dass hier etwas vorgeführt wird bzw. beobachtet werden kann. Dadurch und indem Figuren wie Handlung vom Conférencier ganz konkret als fiktional markiert werden, werden die Zuschauenden vom Bühnengeschehen distanziert und können sich davon ausgehend, idealerweise kritisch, mit der Art und den Hintergründen der verhandelten Konstrukte befassen.

6.2.2 Verfremdungseffekte von Spiel- und Sprechweise

Die Spiel- und Sprechweise der Schauspieler*innen ist ganz im Sinne des eingangs vom Conférencier dargelegten Theaterkonzepts keineswegs veristisch, sondern wirkt unnatürlich und maniert, was Figuren und Handlung zusätzlich verfremdet. Hieraus ergeben sich Potenziale zur Dekonstruktion von den in Jelineks Stück aufgegriffenen Geschlechterstereotypen, was im Folgenden näher ausgeführt wird.

Zunächst einmal ist der Schauspielstil der Darsteller*innen auffällig körperbetont, denn sie setzen deutlich mehr Mimik und Gestik ein, als es Menschen üblicherweise im Alltag tun. Dabei wirkt ihre Körpersprache im Vergleich zu realen Personen in ihrer Intensität stets überzogen. So werden zum Beispiel die Augen *weit* aufgerissen oder sehr eng zusammengekniffen, die Augenbrauen *weit* nach oben oder zusammengezogen, der Mund *weit* geöffnet. Was in der Realität in der Regel viel subtiler und nuancierter funktioniert, wird hier zugleich vervielfacht und „vergrößert“ und wirkt dadurch übertrieben und unnatürlich. Benno beispielsweise gestikuliert nahezu unablässig mit den Armen und untermalt sein Sprechen durch rhetorische Gesten, als würde er einen Vortrag halten. Die Augen sind weit aufgerissen, sodass seine Mimik oft erstaunt wirkt. Heidkliff hat die Augen stets weit zu einem bohrenden, geradezu irre wirkenden Blick geöffnet. Sein häufiges breites Grinsen erinnert eher an ein Zähnefletschen, beim Sprechen öffnet er seinen Mund weit und zieht häufig seine Augenbrauen nach oben und wieder zusammen. Seine Gesten sind teils posenhaft, etwa wenn er sich, nach seinem Satz „Ich bin ein Maß, ich bin ein Muss“, ⁴³¹ aus einer frontalen, geraden Körperhaltung in eine Schrittstellung im Profil begibt und die Arme mit angespannter Muskulatur und geballten Fäusten auf der einen Seite nach oben und auf der anderen nach unten anwinkelt. Carmilla lächelt zu Beginn ununterbrochen breit, selbst beim Sprechen, und zeigt dabei ihre Zähne, was durch die Intensität nicht authentisch, sondern aufgesetzt, und insofern statt fröhlich äußerst angestrengt, fast schon gequält wirkt. Dabei blickt sie mit abwechselnd weit aufgerissenen oder eng zusammengekniffenen Augen sowie gerunzelter Stirn konstant irritiert drein. Später als Vampirin reißt sie Augen und Mund beim Sprechen auffällig weit auf und zeigt ihre Vampirzähne. Die Gefühlsausdrücke der Figuren wirken auf ähnliche Weise übertrieben. Beispielsweise reißen die beiden Männer ihre Münder beim gemeinsamen Lachen nach der Geburt von Bennos und Carmillas Kind weit auf und lehnen sich mit Oberkörper und Kopf zurück. In Kombination mit der synchronen Ausführung und der monoton gleichbleibenden Tonhöhe und Intensität des Lachens wirkt dieser

⁴³¹ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7; Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 4.

Moment eher wie ein lautmalerisches Markieren und eine comichafte Nachahmung desselben, statt wie eine echte Emotion, die den ganzen Körper erfasst hat. Gleiches gilt für Bennos etwa zehn Sekunden anhaltendes geräuschvolles Weinen, als Heidkliff ihn auf Carmillas Tod hinweist. Darüber hinaus werden Mimik und Gestik immer wieder deutlich bildhaft illustrierend eingesetzt, zum Beispiel wenn durch einen weit aufgerissenen Mund Erschrecken oder Erstaunen demonstriert, die Äußerung „Super!“ mit einem nach oben gereckten Daumen illustriert oder der Hinweis auf ein neues Auto durch pantomimisches Lenken begleitet wird.

Durch die unnatürliche, übersteigerte Körpersprache erinnern die Figuren nicht an reale Personen, sondern eher an eine belebte Karikatur, wo einzelne Bilder in überspitzter, charakteristischer Form Personen oder Zustände repräsentieren sollen. Dementsprechend scheint es, als dienten Mimik und Gestik in dieser Inszenierung eher dazu, bestimmte Charaktertypen und Personenkonstellationen zu markieren bzw. sich Figuren im Sinne des einleitenden Monologes wie die Kleidung bei einer Modenschau „überzustülpen“, als psychologisierte Individuen mit differenzierten Emotionen zu verkörpern und so den Anschein „echter“ Menschen zu erwecken.

Der derart karikierende Zugriff auf die Figuren und die übertriebene Darstellungsweise erstrecken sich auf Bewegungs- und Handlungsabläufe und verfremden gesamte szenische Vorgänge. Beispielsweise bewegen sich die Schauspieler*innen, als Heidkliff und Benno Carmilla mit den Jagdgewehren im Anschlag verfolgen, nicht annähernd so schnell, dass der Eindruck einer tatsächlichen Flucht entstehen könnte, was den Vorgang stark verfremdet. Carmilla geht vorne, etwa zwei Meter hinter ihr Benno, darauf folgt Heidkliff. Die Männer ziehen beim Gehen die Knie weit nach oben. Benno macht dabei kleine, trippelnde Schritte, was, blickt man nur die Beine an, wie ein verlangsamter Sprint wirkt. Heidkliffs Gang erinnert eher an einen militärischen Marsch. Die Oberkörper bleiben allerdings bei beiden steif, bei Heidkliff in einer kauernenden Position, mit rundem Rücken nach vorne über die Waffe gebeugt, und bei Benno mit geradem, zurückgelehntem Rücken. Dass die Haltungen von Beinen und Oberkörpern hier nicht so recht zusammenzupassen scheinen, lässt die Bewegungen umso absonderlicher wirken. Carmilla wiederum schreitet in moderatem Tempo in großen Schritten voran, die Arme schwingen seitlich am Körper angewinkelt mit, später hebt sie sie mit erhobenen Händen über den Kopf und streckt abwechselnd im Rhythmus der Musik die Hände etwas weiter nach oben, ihre Hilferufe singt sie. Insgesamt entsteht dabei nicht der Eindruck, als würde sie sich in Gefahr befinden.

Der karikaturhafte Gesamteindruck spiegelt sich auch in der nicht-alltäglichen Sprechweise der Schauspieler*innen, die stets überzeichnet und exaltiert wirkt. So sprechen alle Darsteller*innen durchgehend sehr laut und mit scheinbar hohem Energieaufwand, behalten dabei, anders als Menschen es im Alltag tun, eine immer gleichbleibend hohe Intensität bei und artikulieren alle Wörter auffällig deutlich, als wollten sie nicht nur einzelne besonders relevante Begriffe, sondern alle Wörter betonen. Immer wieder sprechen sie einzelne Wörter oder Satzteile im Wiener Dialekt, was besonders im Kontrast zum übrigen Bühnenhochdeutsch bizarr wirkt. Vor allem Emily spricht mehrfach in einer nachäffenden Imitation des

Wienerischen, die intendiert überzeichnet scheint. An anderen Stellen wiederum werden Dialektwörter wie „Jetzat“ hochdeutsch ausgesprochen, was einen ähnlich skurrilen Eindruck macht.

Bei Dialogen schauen sich die Darsteller*innen nur selten an. Meist stehen sie sich dabei auch nicht gegenüber, sondern sind in Richtung Publikum gedreht. Dies erweckt weniger den Eindruck tatsächlich miteinander kommunizierender Figuren, sondern eher den eines Vortrags, was die Situationen und das Gesprochene verfremdet und außerdem darauf aufmerksam macht, dass es sich dabei nicht um individuelle Haltungen handelt, sondern symbolisch gängige Diskurse und Stereotype (von Weiblichkeit) zur Debatte gestellt werden.

Zusätzlich erhalten alle Figuren einen je eigenen Sprechstil, der zu ihrer Mimik und Gestik passt und zur karikaturhaft überzogenen Typisierung beiträgt: Benno spricht grundsätzlich mit wienerischem Schlag und eher langsam, so als würde er das, was er ausspricht, immer erst im Augenblick des Sprechens erkennen, was seiner erstaunten Mimik entspricht. Heidkliffs Stimme dagegen klingt ganz im Einklang mit seinen in Kapitel 6.1 angeführten selbstverliebten Aussagen stets angeberisch, schmierig und anzüglich, denn er spricht oft mit leicht dröhnender, hörbar künstlich tiefer Stimme, der außerdem immer wieder sein häufiges Grinsen anzuhören ist. Carmilla spricht anfangs ihrer Charakterisierung als altruistische Hausfrau und Mutter gemäß mit sanfter, lieblicher, jedoch leicht gepresster Stimme, der das angestrengte Lächeln anzuhören ist und die dadurch ebenso forciert erscheint. Teilweise schreit sie aber auch fast, so als würde sie kurzzeitig die Kontrolle über sich verlieren. Später als Vampirin ist keine Sanftheit mehr in ihrer Stimme, teils brüllt sie geradezu. Dieser Kontrast unterstreicht die in Kapitel 6.1 beschriebene Wandlung, die diese Figur in Hinblick auf stereotypische Weiblichkeit vollzieht. Emilys widerständisches Wesen spiegelt sich dagegen in einer kräftigen, teils fast zähnefletschenden, manchmal auch schrillen Sprechweise. Bei längeren Texten steigert sie immer wieder die Intensität ihres Sprechens, sodass es fast ekstatisch oder hysterisch wirkt. Die Kinder sprechen gar nicht, sondern schreien nur, wobei ihr Geschrei zum Teil chorisch organisiert ist. Wie bei einem Kanon lassen sie zeitversetzt ein hohes, abschwellendes Kreischen hören und gehen anschließend in einen synchron anschwellenden und dabei lauter werdenden Ton über, der plötzlich und ebenso synchron abbricht, als habe jemand den Ton abgedreht. Dies verfremdet die Figuren nicht nur stark, sondern lässt sie auch weniger als Individuen, denn als Gruppe erscheinen.

Durch die ungewöhnliche Körpersprache und Art zu sprechen sowie insbesondere durch das Mittel der Übertreibung verbergen die Spiel- und Sprechweise der Darsteller*innen den Akt des Schauspielens ganz im Sinne des einleitenden Monologs nicht, sondern betonen ihn sogar. Wie durch die Einführung und spezifische Ausgestaltung der Figur des Conférenciers wird auch durch diese inszenatorischen Entscheidungen auf die Gemachtheit der Aufführung sowie auf die Unechtheit und Konstruiertheit der Figuren aufmerksam gemacht. Diese wirken in Folge der Verfremdung grotesk und unnatürlich, für manche Zuseher*innen gegebenenfalls auch amüsant. Mit Brecht und Dreyse kann argumentiert werden, dass die Verfremdungseffekte dieser spezifischen anti-illusionistischen Spiel- und Sprechweise generell eine distanziert-kritische Rezeptionshaltung der Zuschauenden in Hinblick auf die Figuren sowie deren

Handlungen und Aussagen und damit einhergehend auf die im Stück verhandelten Geschlechterstereotype evozieren.⁴³² Außerdem wird durch die geschilderte Spiel- und Sprechweise das bereits im Theatertext angelegte „Typenhafte“ der Figuren hervorgehoben, die, wie bei Jelinek, auch in der Inszenierung des Volkstheaters nicht als Individuen psychologisiert werden. Dies erschwert eine Einfühlung der Zuschauenden in die Figuren und kann ihren Blick stattdessen auf die Hintergründe von deren Konstruiertheit und auf die Verfasstheit und Provenienz der gezeigten Typen, nämlich die in Kapitel 6.1 beschriebenen Geschlechterstereotype und symbolischen Positionen in der patriarchalen Gesellschaftsordnung lenken, auf denen die Figurenkonzeption Jelineks gründet.

Die Art und Weise, wie das lesbische Paar in der Inszenierung verhandelt wird, ist ein gutes Beispiel dafür, wie szenischen Vorgängen in der Inszenierung durch das im Sinne der spezifischen körperbetonten Spielweise übertreibende und verfremdende Aufgreifen von Stereotypen bzw. Substereotypen von Weiblichkeit mit den Worten Brechts gesprochen „der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen aufgedrückt“,⁴³³ und so gegebenenfalls auch eine Reflexion über die verhandelten Geschlechterstereotype ausgelöst wird: Das Paar erscheint immer wieder in einem sexuellen Kontext, welcher jedoch stark übertrieben und/oder verfremdet wirkt.

Hier lässt sich eine Verbindung zu stereotypischen medialen Repräsentationen lesbischer Frauen herstellen, die diese laut Rebecca Beirne stets auf die ein oder andere Weise mit Sex assoziieren, sei es in Form von Fetischisierung oder Tabuisierung bzw. Desavouierung und Abgrenzung von heterosexuellem Sex als „richtigem“ Sex:⁴³⁴

„mainstream representations of lesbians, even when portrayed without any particularly sexual representation at all, carry with them the suggestion of sex. [...] If heterosexual women are defined by the body in popular culture, then lesbians are defined by sex as well as the absence of (at least traditional understandings of) sex“.⁴³⁵

In der Inszenierung gibt es zwei Momente, in denen die Frauen sich küssen. Diese sind jedoch durch die überzeichnende Spielweise so absurd, dass eine Fetischisierung unmöglich erscheint. Das erste Mal steht Emily hinter Carmilla – beide sind bekleidet – hat die Arme um sie gelegt und presst ihren Unterleib an Carmillas Po. Beide haben die Knie leicht gebeugt und bewegen ihr Becken gemeinsam vor und zurück, eine klar sexuell aufgeladene Bewegung, die umso deutlicher wird, wenn Emily Carmilla in dieser Haltung später einmal kräftig ins Becken stößt. In dieser Position dreht Carmilla ihren Kopf zu Emily und beide schlagen die Spitzen ihrer ausgestreckten Zungen mehrmals mit „Ähhhh-Lauten“ aneinander, was vielmehr wie die Karikatur eines Zungenkusses wirkt als wie eine authentische Zuneigungsbekundung. Kurz darauf knien sie sich gegenüber auf allen vieren und wiederholen diesen Vorgang. Eine Sexualisierung wird hier zwar zitiert, aber stark verfremdet.

⁴³² Vgl. Brecht, „Der Messingkauf“, S. 553; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36f.

⁴³³ Brecht, „Der Messingkauf“, S. 553.

⁴³⁴ Vgl. Rebecca Beirne, „Representing lesbians in film and television“, *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, London: Routledge 2017, S. 38 – 48, hier: S. 38, S. 45.

⁴³⁵ Ebd., S. 45.

Neben der Verfremdung tatsächlicher sexueller Handlungen wird in der Inszenierung auch die im obigen Zitat zum Ausdruck kommende Sexualisierung von grundsätzlich sexfreien Momenten aufgegriffen, indem Alltagsgegenstände und Begriffe im Zusammenhang mit den Frauenfiguren szenisch sexuell konnotiert werden. Beispielsweise fährt sich Carmilla mit einem Bügeleisen über ihren Körper, wobei sie immer wieder verzückt ihren Mund aufreißt, stöhnt und sich mit der Hand Luft zufächelt, was den Anschein erweckt, als würde sie körperliche Befriedigung empfinden. Als wäre dieser Anblick an sich nicht schon befremdlich genug, spricht sie währenddessen über ihren Mord an ihren Kindern. Emily sitzt indes mit zwischen die gespreizten Beine geklemmter Schreibmaschine da und tippt eifrig. Währenddessen blickt sie immer wieder zu Carmilla, öffnet ihren Mund wiederholt wie zu einem tonlosen Stöhnen, wirft ihren Oberkörper scheinbar erregt nach hinten, und beginnt diesen dann rhythmisch vor- und zurück zu schaukeln. Als sie schließlich spricht, stößt sie die Worte seufzend hervor. Als beide kurz darauf in ihren Särgen liegen und Emily die Worte „Behörde“, „Modengeschäft“ und „Park“ erwähnt, wiederholt Carmilla die Worte jeweils stöhnend, wirft dabei ihren Kopf in den Nacken und reckt ihr Becken in Richtung Decke. Diese im Allgemeinen wohl eher unerotischen Kontexte verfremden die Vorgänge ebenso wie die oben beschriebene überspitzte, körperbetonte Spielweise, die die Konstruiertheit der Vorgänge betont und damit vielleicht auch auf die des verhandelten Klischees hinweist.

Neben der überzeichneten Spiel- und Sprechweise entstehen weitere Verfremdungseffekte durch die Bewegungsweise der Schauspieler*innen, die immer wieder so stark vom Gewohnten abweicht, dass sie weniger karikierend wirkt, sondern die Figuren und das Geschehen gänzlich artifiziell erscheinen lässt. Emily zum Beispiel bewegt ihre Arme oft in wellenförmigen Bewegungen. Bei ihren ersten Auftritten geht sie jeweils zunächst in Richtung Publikum, breitet, sobald sie zum Stehen kommt, ihre Arme in einer fließenden Bewegung zur Seite aus, führt sie dann energisch vor dem Körper zusammen und öffnet sie erneut. Die Kinder bewegen sich in abgehackten Bewegungen, die angewinkelten Arme führen sie dabei roboterartig seitlich am Körper mit. Auch im Stehen wackeln sie auf diese Art mit den Armen. Des Weiteren bewegen sich die Schauspieler*innen immer wieder synchron oder verlangsamt. Darüber hinaus wirken die Bewegungen der Darsteller*innen häufig fast tänzerisch und vorab choreografiert, wobei das Miteinander sowie Bewegung und Sprache im Voraus im Detail aufeinander abgestimmt worden zu sein scheinen. Dies betrifft jedoch nicht nur die individuelle Körpersprache der Figuren, sondern bestimmt als übergeordnetes Prinzip teils ganze Szenen, was die ohnehin artifizielle Wirkung der Szenerie und der Figuren verstärkt und betont.

Beispielsweise führen Carmilla und Emily beim ersten Aufeinandertreffen beider Vampirinnen und Männer nach Camillas Verwandlung seltsame Bewegungen in Zeitlupe aus, die teils an Turnübungen erinnern. Emily sitzt frontal zum Publikum in der Hocke am Boden, die Beine weit aufgespreizt, streckt die Zunge heraus und reckt ihre ausgebreiteten Arme nach oben, dann nach vorne. Carmilla dagegen wiegt auf der Stelle hin und her und hebt abwechselnd ein Bein im 90 Grad Winkel in die Höhe. Dann lehnt sie den Oberkörper weit nach hinten, setzt sich zu Boden, begibt sich in den Vierfüßlerstand. Kurz darauf rollen beide liegend über den Boden, machen eine Brücke, runden abwechselnd den Rücken und

begeben sich dann in ein tiefes Hohlkreuz, wobei sie ihre Zungen herausstrecken. Dabei bewegen sie sich immer wieder auch nahezu synchron. Heidkliff und Benno stehen währenddessen mit dem Rücken an der Wand und beobachten sie, der Dialog der vier wird parallel geführt. Die Männer werten die Frauen darin verbal herab: „Schön zu sein ist nicht alles. Ihr seid lang gewesen, was den Mann freut. Im vorgerückten Alter mag euch keiner mehr.“⁴³⁶ Außerdem sprechen sie ihnen die Möglichkeit einer Emanzipation ab. Etwa sagt Benno zur Carmilla: „Eine Medea wirst du trotzdem nicht! Du bist und bleibst eine Hausfrau“.⁴³⁷ Die Sprache und die Bewegungen wirken hier wie losgelöst voneinander und scheinen sich nicht aufeinander zu beziehen, was den entindividualisierten, repräsentativen Charakter des Geäußerten betont. Durch die ungewöhnliche Bewegungsweise und die Art der Kommunikation scheinen die Figuren und ihr Handeln befremdlich, wodurch sich die Zuschauenden vom Geschehen distanzieren können. Dies mag dazu führen, dass Zuschauende den Figuren und ihren Aussagen ebenso distanziert begegnen und dass der Eindruck, das Gebaren der Figuren sei seltsam, sich auch auf die Wahrnehmung des Textes und die darin enthaltene misogynen Weiblichkeitskonstruktion der Männer überträgt und sie diese hinterfragen lässt.

Überdies entstehen in der Inszenierung Verfremdungseffekte durch Diskrepanzen von Körper(-Sprache) und Gesprochenem, wodurch die ironische Haltung zu den verhandelten stereotypischen Weiblichkeitskonstruktionen zum Ausdruck kommt, die dem Ausgangstext bereits inhärent ist. Beispielsweise reproduziert Carmilla, wie in Kapitel 6.1 beschrieben, vor ihrer Verwandlung in eine Vampirin in zahlreichen Selbstaussagen wie „Das Heim ist mein“ oder „Ich bin aus einer Rippe entstanden“ ein misogynen Frauenbild,⁴³⁸ das Frauen eine eigene Existenz jenseits der patriarchalen Genealogie abspricht. Als wäre diese verbale Herabwürdigung ihrer Selbst nicht bereits befremdlich genug, lächelt sie dabei auf die oben beschriebene Weise permanent breit, aber scheinbar angestrengt, und spricht im geschilderten sanften Tonfall, was ebenfalls die Situation verfremdet. Gleichzeitig wirkt sie mit ihren abwechselnd weit aufgerissenen oder eng zusammengekniffenen Augen sehr verwirrt, als verstehe sie selbst nicht ganz, wie ihr geschieht und was sie von sich gibt. Eine hierbei entstehende Irritation der Zuschauenden verdoppelt den bereits in Jelineks Text angelegten Verfremdungseffekt und kann so jene distanzierte Rezeptionshaltung evozieren, die im Sinne Dreysses ein kritisches Hinterfragen von Geschlechterstereotypen im Theater ermöglichen kann.⁴³⁹ Auch Emily reproduziert in Aussagen über sich selbst eine stereotypische Weiblichkeitskonstruktion, genaugenommen den Substereotyp der „Lesbe“. „Ich masturbiere täglich und schimpfe dabei auf die Männer. Ich bin unbeliebt. Ich bin liebestoll“,⁴⁴⁰ sagt sie zum Beispiel und greift damit klischeehafte Darstellungen von lesbischen Frauen als „männerfeindlich“ und

⁴³⁶ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 27; vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 55.

⁴³⁷ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 27; Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 54.

⁴³⁸ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7f; Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13.

⁴³⁹ Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36f.

⁴⁴⁰ Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 22; vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 44f.

als „sexbesessen“ auf.⁴⁴¹ Ihr beiläufiger Gesprächston hat hierbei einen ähnlichen irritierenden Effekt wie Carmillas Lächeln.

Am Beispiel der in diesem Unterkapitel exemplarisch angeführten Szenen kann mit Dreyse und Hutcheon gefolgert werden, dass Verfremdung und Übertreibung in der Inszenierung ähnlich wie im zugrundeliegenden Theatertext Jelineks jene Variationen und „kritische ironische Distanz [Übers. H. R.]“ zu den aufgegriffenen Weiblichkeitskonstruktionen bereitstellen und markieren,⁴⁴² die nötig ist, um das Zitieren derselben als Parodie auf ein stereotypisches Frauenbild erkennbar zu machen und eine kritische Haltung zum Ausdruck zu bringen.⁴⁴³ Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass, wie sich vielleicht schon anhand der Beispielszenen abzeichnet, die Grenze zum Klamauk bei der beschriebenen Spielweise häufig sehr schmal ist. Hierbei besteht stets die Gefahr, dass die kritische Haltung zu Geschlechterstereotypen in eine verspottende Nachahmung (des Hausfrau-Typs, der lesbischen Frauen etc.) kippt, wobei stereotypische Weiblichkeit eher affirmativ reproduziert als dekonstruiert wird. So parodiert die Inszenierung zwar eine Sexualisierung lesbischer Paare, lässt dabei jedoch auch die Liebesbeziehung der beiden Frauen nicht ernsthaft erscheinen. Wie die zahlreichen Lacher aus dem Publikum während der besuchten Aufführungen suggerieren, wirkt das künstlich scheinende Gebaren der Figuren auf einige Zuschauende durchaus komisch und erheiternd. Dies kann, wie Butler zu Bedenken gibt, ebenso wie der hochartifizielle Charakter der Figuren zur Folge haben, dass der Realitätsbezug, nämlich die nach wie vor bestehenden sozialen Strukturen, denen die gezeigten Typen entstammen, in den Hintergrund gerät und die Inszenierung vornehmlich als Unterhaltung rezipiert wird, die mit der Realität nichts zu tun hat.⁴⁴⁴

6.2.3 Verfremdungseffekte von Kostümbild und Maskenbild

Verfremdungseffekte entstehen in der Inszenierung auch durch die spezifische Gestaltung des Kostüm- und Maskenbildes. Dieses ist insgesamt ein Mix aus Modestilen, Farben und Materialien und wirkt alles andere als realistisch oder alltäglich, was zur nicht-mimetischen Spielweise passt. Die Kostüme verbergen ihre Funktion der *Verkleidung* keineswegs, sondern heben sie vielmehr hervor. Die Kostüme von Jelineks Hauptfiguren greifen dabei jene Geschlechterstereotype auf, auf die die Figurenkonzeption Jelineks rekurriert, bzw. arbeiten mit dahingehenden Klischees, und unterstreichen zugleich deren Karikaturhaftigkeit und das Typenhafte, sodass die Künstlichkeit der Figuren und der Geschlechterstereotype sichtbar wird. Sie stehen im Kontrast zu den Kostümen weiterer Figuren, die sich eindeutigen geschlechtlichen Zuordnungen entziehen bzw. damit spielen, wodurch umso mehr die Typenhaftigkeit der

⁴⁴¹ Elke Amberg, *Schön! Stark! Frei! Wie Lesben in der Presse (nicht) dargestellt werden*, Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer 2011, S. 139; Valverde, *Sex, Macht und Lust*, S. 102.

⁴⁴² Hutcheon, *A Theory of Parody*, S. 37.

⁴⁴³ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

⁴⁴⁴ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 521, S. 527.

anderen Figuren und die Klischeehaftigkeit ihrer Kostüme hervorsticht. Dies wird im Folgenden Figur für Figur aufgezeigt.

Emily trägt bei ihrem ersten Auftritt ein bodenlanges, langärmeliges Kleid in violett glänzendem Stoff, der an das Material billiger Faschingskostüme erinnert. Auf ihrem Brustkorb sind in Anlehnung an Jelineks Regieanweisung, drei „Pfähle“ aus rot glitzerndem, ausgestopftem Stoff angebracht,⁴⁴⁵ von denen ebenso rot glitzernde Lamettafäden gleich Blutrinnensalen herabfallen, was äußerst skurril wirkt. Die offensichtliche Unechtheit der Wunde stellt außerdem wie das rote, Blut markierende Tuch in *La rondine* die Künstlichkeit der Theateraufführung und ihrer Figuren aus. Die Schauspielerin trägt eine Perücke, deren schwarzes Haar im Nacken zusammengebunden ist. Außerdem hat sie Vampirzähne im Mund, was den Eindruck eines Faschingskostüms nochmal verstärkt. Später trägt sie über dem Kleid eine Schürze im hellen Türkiston von OP-Kleidung mit einem aufgestickten rot glitzernden Kreuz auf dem Brustkorb und eine Haube in der gleichen Farbe, auf die ebenfalls ein rot glitzerndes Kreuz aufgestickt ist. Hierdurch wird visuell eine Verbindung zum, wie in Kapitel 6.1 erläutert, mit dem Berufsbild der Krankenschwester verknüpften aufopferungsvoll umsorgenden Frauenideal hergestellt, dem Emilys Verhalten trotz und so auf den Kontrast zwischen den an sie herangetragenen Erwartungshaltungen und ihrem tatsächlichen Verhalten aufmerksam gemacht. Die Haube ist außerdem, wie eine Online-Bildersuche bestätigt, ein typischer Bestandteil klischeehafter und oft sexualisierter Darstellungen von „Krankenschwestern“ etwa bei thematischen Faschings- oder Halloweenkostümen, die nichts mehr mit zeitgenössischer Arbeitskleidung von tatsächlichem Pflegepersonal zu tun haben. Im Kostüm wird dieses Klischee zwar aufgegriffen, durch die offensichtliche Ausstellung seines Kostüm-Seins aber als ebenso künstlich markiert wie das zugrundeliegende Klischee.

Carmillas Kostüm dagegen korrespondiert zu Beginn mit ihrer Charakterisierung als stereotypische, gesellschaftlich akzeptable Vorzeige-Ehefrau. Es handelt sich um ein formelles Set im Stil der 1950er-Jahre: ein etwa knielanges, rosa-weiß kariertes Kleid mit passendem Blazer, dazu Pumps im gleichen Farbton. Die Schauspielerin trägt eine Perücke mit Pony und hellblonden, gewellten, auf ihrem Kopf zu einem unnatürlich voluminösen Berg aufgetürmten Haaren, die wie die Karikatur einer Hochsteckfrisur wirkt. Ihre etwas altmodische Aufmachung mag darauf hindeuten, dass der Stereotyp, dem die Figur nachempfunden ist, ebenso veraltet ist wie deren Kleidungsstil.

Später, im gemeinsamen Schlafzimmer mit Emily, hat Carmilla ein kurzes, durchsichtiges Kleidchen aus pinkem Tüll mit zahlreichen Rüschchen zu einer passenden kurzen Hose über einer hellen Glitzerstumpfhose an. Darunter ist schwarze Spitzenunterwäsche sichtbar. Sie trägt nun eine Perücke, in deren hellblondem Haar Lockenwickler befestigt sind. Zusätzlich trägt sie Krallen-Handschuhe aus Kunststoff mit langen, spitz gebogenen Fingernägeln und hat nun ebenfalls Plastik-Vampirzähne, was einerseits einen Bruch zur „mädchenhaften“ Ästhetik ihrer Kleidung erzeugt und insofern verfremdend wirkt, sowie andererseits auf ihre Übernatürlichkeit und Monsterhaftigkeit als Abweichlerin von der

⁴⁴⁵ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7.

patriarchalen Ordnung verweist. Der Kontrast beider Kostüme unterstreicht den Wandel der Figur, die sich vom stereotypischen Idealbild von Weiblichkeit entfernt.

Emily wiederum ist jetzt in einen bodenlangen, ebenfalls transparenten, schwarzen Spitzenmorgenmantel mit langen, weiten Ärmeln gekleidet und trägt eine Brille. Über den Dessous-Stil der Kleidung beider Frauen lässt sich erneut eine Verbindung zur in Kapitel 6.2.2 erwähnten stereotypischen Sexualisierung lesbischer Beziehungen in medialen Repräsentationen herstellen. Auch hier ist der Grat zwischen parodistischem Zitieren und einer reinen Reproduktion von Klischees schmal und die Erkennbarkeit einer „kritische[n] ironische[n] Distanz [Übers. H. R.]“, ⁴⁴⁶ etwa angesichts einer verfremdenden Wirkung von Carmillas Vampir-Accessoires und der ausgestellten Künstlichkeit der Kostüme, sicherlich abhängig von den Rezipierenden.

Später trägt Camilla das rosa Pendant zu Emilys Morgenmantel. In einer Szene haben dazu beide einen pompösen Stehkragen aus dem gleichen Stoff an – ein Element, das, wie auch hier eine Online-Bildersuche vor Augen führt, einen typischen Bestandteil von Vampirkostümen darstellt und insofern einmal mehr ihren Status als „Andere“ in der patriarchalen Logik, aber auch das Stereotypische in der Gestaltung ihrer Figuren sowie den Verkleidungsaspekt des Kostüms und damit die Künstlichkeit der Inszenierung hervorhebt.

In der Inszenierung sind jedoch nicht nur die Kostüme der Frauenfiguren an Klischees angelehnt, sondern auch die der Männer, die ebenfalls deutlich als *Verkleidung* sichtbar werden. Zum Beispiel trägt Heidkliff zu Beginn entsprechend seiner Charakterisierung als viel Sport treibender Mann einen Jogginganzug im Stil der 1980er-Jahre mit langer Hose und langärmeliger Jacke, die halb geöffnet ist, so dass darunter ein weißes Unterhemd mit weitem Ausschnitt sichtbar wird. Ungewöhnlich für Herrensportkleidung sind jedoch die spitzen Schulterpolster sowie der violett glänzende Stoff, aus dem auch Emilys Kostüm gefertigt ist, wodurch das Gesamtbild maniert wirkt. Der Schauspieler trägt eine braune Perücke mit Föhnfrisur.

Bürohengst Benno dagegen, der immer wieder seinen Beruf und seinen bürgerlichen Hintergrund hervorhebt, ⁴⁴⁷ trägt anfangs einen violett schimmernden, mit kleinen schwarzen Kringeln gemusterten Anzug mit Schulterpolstern über einem rosa Hemd und einer geometrisch gemusterten Krawatte in Rosa, Orange und Schwarz. Der Mix aus Farben und Mustern wirkt jedoch eher geschmacklos als elegant. Zudem ist er mit einer dunkelblonden Perücke mit Föhnfrisur ausgestattet. Später tragen beide Männer ein Tennisdress im Stil von Heidkliffs Jogginganzug, werden also fortan auf Kostümebene als die symbolische Einheit erkennbar, als die sie sich, wie beschrieben, textlich präsentieren (vgl. Kapitel 6.1).

In Folge ihres Beschlusses, die Frauen zu töten, wechseln die Männer, wie von Jelinek vorgesehen, in „Jagdkleidung“, ⁴⁴⁸ und ziehen dunkelgrüne, knielange, ärmellose, doppelreihig zugeknöpfte Umhänge, auf die Eichen- bzw. Ahornblätter aus hellem Stoff aufgenäht sind, über ihre Sportsachen. Diese

⁴⁴⁶ Hutcheon, *A Theory of Parody*, S. 37.

⁴⁴⁷ Vgl. z. B. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 7, S. 10, S. 15; vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 13, S. 17, S. 28.

⁴⁴⁸ Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 59.

Umhänge erinnern an Lodenkotzen, also an traditionelle Jagdausrüstung. Dass sie in Stil und Material im Kontrast zu den übrigen Kostümen stehen und im Vergleich altmodisch wirken, mag darauf verweisen, dass die Rollenbilder, die die Männer um jeden Preis aufrechterhalten wollen, ebenso veraltet sind. Auf den Umhängen sind auf den Schultern (Heidkliff) bzw. oberhalb der Brusttasche (Benno) Knoblauchknollen angebracht. Dies erscheint absonderlich und wirkt außerdem wie ein ironischer Kommentar auf den verzweifelten Feldzug gegen die Vampirinnen, der diesen geradezu lächerlich erscheinen lässt, insofern die Männer hierfür an Aberglauben festhalten, der ebenso wenig einer universellen Wahrheit entspricht oder zeitgemäß ist wie die Traditionen, die sie glauben verteidigen zu müssen. Später tragen sie zu dieser Aufmachung außerdem olivgrüne Augenmasken und dunkle Helme, an die Ahornblätter aus Stoff, sowie in Bennos Fall zwei schwarze, fellartige Büschel angebracht sind, die aussehen wie Ohren. Dies lässt die Szenerie umso absurder und die Mission der Männer umso befremdlicher und lachhafter erscheinen.

Angesichts dieser Darstellungsweise der Männer bei ihrer Jagd auf die Frauen wird deutlich, dass die Kritik der Inszenierung, wie in Jelineks Stück, einem patriarchal geprägten Frauenbild gilt. Parodiert werden stereotypische Auffassungen von Weiblichkeit und deren Verfechter, nicht Frauen oder Männer per se. Dies verweist auch darauf, dass die stereotypisch gezeichneten Frauenfiguren hier keineswegs tatsächliche Frauen repräsentieren, sondern Projektionen eben jenes Frauenbildes darstellen.

Auch die Kostüme der Kinder lassen diese karikaturhaft wirken und unterstützen deren im vorherigen Kapitel angesprochenes entindividualisiertes Auftreten als Gruppe. Alle fünf tragen dunkelblaue Blazer mit blauen Krawatten über weißen oder rosafarbenen Hemden zu dunkelblauen Hosen oder Faltenröcken, was an Schuluniformen erinnert, sowie identische hellblonde Bob-Perücken. Zusätzlich sind sie mit ebenfalls identischen hellen Augenmasken ausgestattet, auf die unnatürlich überdimensionierte Iris aufgemalt sind. In deren Mitte befinden sich jeweils kreuzförmige Auslassungen für die echten Augen der Darsteller*innen, die jedoch von weitem nicht zu sehen sind, weswegen die Löcher vielmehr den Eindruck großer dunkler Pupillen erzeugen, was stark verfremdend wirkt.

Während die Kostüme der anderen Figuren diese zwar insgesamt verfremden, deren Charakterisierung auf Basis etablierter Geschlechterstereotype aber durchaus spiegeln, sind die Röcke und Hosen der Kinder angesichts der Einheitlichkeit ihrer Kostüme und Maske die einzigen Anknüpfungspunkte für binär-geschlechtliche Zuschreibungen. Darüber hinaus gibt es in der Inszenierung weitere Kostüme, die eine derartige geschlechtliche Zuordnung ihrer Träger*innen auf Basis von Äußerlichkeiten noch deutlicher unterlaufen oder damit spielen: Der Conférencier etwa trägt eine weiße Corsage mit silbernen Knöpfen, darüber einen weißen, langärmeligen Bolero mit spitz zulaufenden Schulterpolstern. Dessen ebenfalls silberne Knöpfe sind geöffnet, sodass darunter die flache, nackte Brust, und zumindest von den vordersten Reihen des Zuschauerraums aus, auch Brustbehaarung zu erkennen ist. Außerdem trägt er einen weißen Rock aus lackartig glänzendem Material über einer weißen Strumpfhose. Der Rock reicht ihm bis oberhalb der Knie, ist unten eng und läuft auf Hüfthöhe auf beiden Seiten spitz zu, sodass er eine

Art auf dem Kopf stehendes Dreieck bildet. An den Füßen trägt er graue Pumps, auf dem Kopf einen ungewöhnlich hohen, weißen Zylinder. Primär weiblich konnotierte Kleidungsstücke wie Rock, Pumps und Corsage werden hier also am Körper eines männlich gelesenen Schauspielers mit männlich assoziierten Zeichen wie dem Zylinder und der Brustbehaarung kombiniert. Mit Schrödl und Dreyse kann hierbei von *Mixed Drag* gesprochen werden, eine weitere Strategie zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen, die eine „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“ bewirkt und Zuschauende zur Reflexion über die Rolle der eigenen Wahrnehmung bei der Zuschreibung von Geschlecht anregt.⁴⁴⁹ Während Jelineks Theatertext die Kritik an einem patriarchalen Frauenbild ins Zentrum stellt, weitet die Inszenierung des Volkstheaters das Thema aus und lenkt den Blick allgemeiner auf die Konstituiertheit geschlechtlicher Zuordnungen.

Diese „Veruneindeutigung“⁴⁵⁰ geht beim Conférencier zudem über die Ebene des Kostüms hinaus. Im Programmheft wird die männliche Form „Conférencier“ als Figurenbezeichnung gewählt,⁴⁵¹ im Stück spricht die Figur von sich selbst, Jelinek zitierend, jedoch in der weiblichen Form.⁴⁵² Abgesehen davon wird eine geschlechtliche Zuordnung der Figur in der Inszenierung allerdings nicht zum Thema. Dies erinnert an Schrödl's Begriff des „Un/Doing Drag“, mit dem diese Performances bezeichnet, in denen Akteur*innen zwar Praktiken (gegen)geschlechtlicher Inszenierung anwenden, aber das Thema Geschlecht inhaltlich nicht oder nur zum Teil aufgegriffen wird. Hierdurch würden die Performances und ihre Inhalte an sich als queer lesbar.⁴⁵³

Ähnliches ist hinsichtlich der männlich gelesenen Chorist*innen zu beobachten, die den Theaterabend gemeinsam mit ihren weiblich gelesenen Kolleg*innen gesanglich begleiten. Sie sind überwiegend im Orchestergraben positioniert und tragen allesamt elegante, bodenlange, ärmellose Kleider und Jumpsuits in verschiedenen Schnitten aus seidig glänzendem Stoff in gedeckten Orange-, Grün- sowie Violetttönen und Schmuck wie große Ohrhänger und Halsketten. In einer Szene sind sie zusätzlich mit Perücken aus offenen, langen, rötlichen Haaren ausgestattet und betreten die Bühne und dann, gemeinsam mit Emily und Carmilla, das Damen-WC. Sofern hier auch männlich gelesene Personen landläufig als „weiblich“ assoziierte Kleidungs- und Schmuckstücke sowie Frisuren tragen, kann hier von einer gegengeschlechtlichen Performance gesprochen werden – einer Praxis, die Schrödl und Dreyse mit Rekurs auf Butler als Möglichkeit zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen anführen, insofern sie durch die Ausstattung eines hier männlich gelesenen Körpers mit andersgeschlechtlich konnotierten Zeichen aufzeigen kann, dass gemeinhin als geschlechtsspezifisch verhandelte Attribute wie Kleidungsstücke nicht zwangsläufig auf bestimmte Körper beschränkt sind und dass in weiterer Folge binäre geschlechtliche

⁴⁴⁹ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43; vgl. Dreyse, „Cross Dressing“, S. 43; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 45.

⁴⁵⁰ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁴⁵¹ Volkstheater Ges.m.b.H., Programmflyer zu Elfriede Jelineks ‚Krankheit oder moderne Frauen‘.

⁴⁵² Vgl. z. B. Volkstheater Ges.m.b.H., Krankheit oder moderne Frauen, S. 2, S. 20.

⁴⁵³ Vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56 – 58.

Zuordnungen per se kontingent sind.⁴⁵⁴ Allerdings erfolgt dies auch hier im Sinne eines „Un/Doing Drag“ wie nebenbei,⁴⁵⁵ da die Chorist*innen aufgrund ihrer überwiegenden Positionierung im Orchestergraben und in ihrer Funktion als musikalische Untermalung weder optisch noch inhaltlich im Fokus stehen und außerdem nicht als einem bestimmten Geschlecht zugehörig charakterisiert werden.

Die sehr vornehme, geschmackvoll und ernsthaft wirkende Aufmachung des Chors steht außerdem im Kontrast zum ansonsten artifiziell wirkenden Kostüm- und Maskenbild, wodurch der Sonderstatus der Sänger*innen abseits der karikaturhaften Bühnenfiguren zum Ausdruck kommt, deren Kostüme dadurch umso künstlicher erscheinen.

Wie bereits anklug, hebt sich auch das Kostüm des Conférenciers optisch von dem der Jelinek-Figuren ab. Neben dieser „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“⁴⁵⁶ erzeugen dessen Kostüm und Maske weitere Verfremdungseffekte. So sind sichtbare Hautpartien wie Gesicht, Brust und Hände mit weißer Farbe angemalt, die Lippen dunkel geschminkt und die Augen mit einem Lidstrich betont. Auch die eigentlichen Augenbrauen des Schauspielers wurden weiß übermalt. An ihrer Stelle wurden ihm dünne schwarze Striche in Form hoher, runder Brauen aufgemalt. Die Linien verlaufen jeweils seitlich weiter am Nasenrücken herab bis zur Höhe der Augen. Damit erinnert die Figur optisch an einen Pantomimen, was erneut den Theaterkontext aufruft und damit die Gemachtheit der Aufführung zeigt. Auch die geometrischen, spitzen Formen der Kleidung lassen die einzelnen Kleidungsstücke zwar als Rock, Zylinder usw. erkennen, wirken jedoch verfremdend und keineswegs alltäglich. Einmal mehr zeigen sie die Künstlichkeit der Situation und die der Figur, die außergewöhnlich und exzentrisch wirkt, was zur unkonventionellen Spielweise passt. Wenngleich sich das Kostüm des Conférenciers ebenso wie das des Chors optisch von dem der anderen Figuren abhebt und damit dessen Sonderrolle als Moderator abseits der übrigen Handlung unterstreicht, wird, anders als beim Chor, auch hier der Verkleidungsaspekt betont. Insgesamt wirkt der Conférencier weniger menschlich, sondern hochartifizuell. Dies kann einerseits eine Einfühlung der Zuschauenden in die Figur erschweren – was ja dem eingangs geschilderten Theaterkonzept Jelineks entspräche – und es diesen andererseits erleichtern, die Figur als non-binär zu akzeptieren und sie eben nicht einem Pol der Geschlechterdichotomie zuzuordnen, wie sie es Ellemers zufolge bei Menschen fast automatisch tun.⁴⁵⁷

Interessant in Hinblick auf den Umgang mit optischen Zeichen für Geschlechterstereotype ist auch die Figur der Märtyrerin, die wie der Conférencier von Schauspieler Nick Romeo Reimann gespielt wird. Wenngleich sie im Programmheft als separate Figur aufgeführt ist,⁴⁵⁸ ist sie zumindest optisch nicht eindeutig vom Conférencier zu trennen, da die Maske sowie einige Kostümteile bestehen bleiben. So behält der Schauspieler die Pumps, die Strumpfhose und die weiße Corsage an. An letzterer ist nun aber

⁴⁵⁴ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 187; vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 40f; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 39.

⁴⁵⁵ Vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56 – 58.

⁴⁵⁶ Vgl. Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁴⁵⁷ Ellemers, „Gender Stereotypes“, S. 277.

⁴⁵⁸ Volkstheater Ges.m.b.H., Programmflyer zu Elfriede Jelineks ‚Krankheit oder moderne Frauen‘.

auf der Höhe des Herzens ein rot glitzerndes Stoffherz angebracht, von dem, wie auch bei Emilys erstem Kostüm, rot glitzernde Lamettafäden gleich einem Blutstrom herabhängen. Auf die Strumpfhose ist oberhalb des Schritts eine Vulva aus Stoff mit Perlensaum aufgenäht. Außerdem trägt er eine weiße Perücke mit schulterlangen, offenen weißen Haaren und einen Heiligenschein aus weißen Federn auf dem Kopf. Die Arme hat er anfangs zu beiden Seiten ausgebreitet, wobei in seiner linken und rechten Handfläche je ein kleines, rotes Oval mit silbernen Kreisen darauf zu sehen ist, von denen ebenfalls Lamettafäden herabhängen. Diese Ovale erinnern an Stigmata. Dem Kostüm kommt hier eine symbolische Funktion zu: Durch die Vulva wird der Figur ein unverkennbares Zeichen für Weiblichkeit und „weibliche Sexualität“ angeheftet, das in Symbiose mit dem gesprochenen Text zum Ausdruck bringt, wie Frauen im Rahmen einer etablierten Weiblichkeitskonstruktion auf ihre Gebärfähigkeit reduziert werden (vgl. Kapitel 6.1).⁴⁵⁹ Die Stigmata und die Wunde am Herzen unterstreichen die hier suggerierte Botschaft, dass Weiblichkeit im Kontext patriarchaler Strukturen eine schwere Bürde darstellt. Gleichzeitig wirken die stilisierte Darstellung der Vulva, deren anatomisch inkorrekte Platzierung sowie das Material, aus dem sie gefertigt ist, verfremdend und lassen klar deren Künstlichkeit erkennen. Die oberflächliche Anbringung dieses Symbols versinnbildlicht dahingehend die Konstruiertheit von Weiblichkeit, die weiblich gelesenen Personen mitsamt aller Implikationen ebenso angeheftet wird wie dem Schauspieler die Stoff-Vulva.

Gleichzeitig betont das Kostüm der Märtyrerin aber auch landläufig mit Männlichkeit assoziierte Merkmale des Körperbaus, da die enge Strumpfhose das schmale Becken hervorhebt und die flache Brust, die breiten Schultern sowie die muskulösen Oberarme des Schauspielers frei bleiben. Letztere stechen bei der ausgebreiteten Armhaltung zusätzlich ins Auge. Dass dieser männlich gelesene Körper mit weiblich assoziierten Kostümteilen, einer Langhaarperücke und einem klaren Symbol für Weiblichkeit versehen wird, erzeugt in Kombination mit den Verfremdungseffekten ähnlich wie beim Conférencier ein androgynes Gesamtbild, das sich im Sinne des *Mixed Drag* binär-geschlechtlichen Zuordnungen entzieht und so deutlich im Kontrast zu den klischeehaften Kostümen der Hauptfiguren Jelineks steht.

Im Übrigen spricht der Schauspieler den Text der Märtyrerin mit anderer Stimmfärbung als zuvor den des Conférenciers. Die Stimme klingt nun etwas dumpfer, emotionsloser, die Tonhöhe bleibt monotoner und es ist ein leichter Dialekt hörbar. Direkt im Anschluss wechselt er jedoch nahtlos wieder in die vorherige Sprechstimme und spricht, noch im Märtyrerin-Kostüm, einen Text, der bei Jelinek einer „Frauenstimme vom Band“ und in der Fassung des Volkstheaters dem Conférencier zugeordnet ist.⁴⁶⁰ Auch hiermit greift die Inszenierung das im Anfangsmonolog erläuterte Theaterkonzept auf, nach dem die Figuren keine abgeschlossenen Identitäten sind und die Schauspielenden (sprachlich) in diese hinein- und wieder hinausschlüpfen sollen wie in Kleidung, was in diesem Kontext die Performativität von (Geschlechts-)Identität aufzeigt.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 5.

⁴⁶⁰ Vgl. Jelinek, *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 67; vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*, S. 33.

⁴⁶¹ Vgl. Dreysse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

Auch beim Doppelgeschöpf werden als weiblich assoziierte Geschlechtsmerkmale in verfremdeter Form ausgestellt, hier jedoch zusätzlich in starker Vergrößerung. So stecken die Schauspielerinnen von Carmilla und Emily gemeinsam in einem Kostüm aus hellem, beigefarbenem Stoff, auf das auf Brusthöhe zwei große Brüste und darunter ein fast bis zu den Knien der Frauen reichender Bauch aufgenäht sind. Beide tragen helle Sturmhauben. Sie stehen nebeneinander, wobei ihre jeweils äußeren Arme und Beine in den Ärmeln bzw. in den Hosenbeinen des Kostüms stecken und somit die Gliedmaßen des Doppelgeschöpfs bilden. Der Gesamteindruck ist der eines überdimensionalen nackten Frauenkörpers mit zwei Köpfen. Die beiden Frauenfiguren verschmelzen hier optisch zu einem grotesken Wesen, das zwar menschliche Züge aufweist, aber übermenschlich wirkt. Dabei wird ihre jeweilige Individualität zum Verschwinden gebracht, wobei zugleich etwas Neues entsteht. Auch diesem Kostüm kommt eine symbolische Funktion zu: Einerseits versinnbildlicht es, dass Benno und Heidkliff nicht auf Carmilla und Emily als Individuen, sondern als Frauen Jagd machen. Es zeigt die Kategorie Frau als den Körper, auf den sie reduziert wird, weswegen Carmilla und Emily nun, da sie ihre Körper den Männern vorenthalten, nicht länger gebraucht werden. Andererseits erzeugt die Vergrößerung sekundärer weiblicher Geschlechtsmerkmale bei diesem unnatürlich breiten, zweiköpfigen Wesen eine Art übersteigerte Weiblichkeit, die eine gewisse Bedrohlichkeit suggeriert, welche Ossege zufolge seit jeher Bestandteil einer gängigen Weiblichkeitskonstruktion ist,⁴⁶² was wiederum darauf verweist, dass hier nicht Eigenschaften von Frauen zur Debatte stehen, sondern ein patriarchales Frauenbild. Doch auch dieser „Frauenkörper“ wird allein dadurch, dass er aus Stoff gefertigt ist, ganz deutlich als Kostüm sichtbar, aus dem die Schauspielerinnen am Ende der Vorstellung wieder hinausschlüpfen werden. Dies verdeutlicht auch auf dieser Ebene die Performativität von Figuren (und deren Geschlecht) im Theater.

Indem hier, wie beschrieben, auch mittels Kostüm und Maske die Künstlichkeit von Figuren und Handlung unterstrichen und außerdem Geschlechterstereotype aufgreifende Kostüme mit solchen kontrastiert werden, die deutlich mit Zeichen für Geschlecht spielen und diese verfremden, drücken die Kostüme den Figuren „den Stempel des Auffallenden“⁴⁶³ auf und laden zur distanziert-kritischen Betrachtung ein. Die Stereotype als solche sowie der kritische Impetus der Inszenierung werden hier durch die Gegenüberstellung stereotypischer Zeichen mit weniger stereotypischen Zeichen erkennbar, wobei es sich wie in *Carmen* um einen Kontrast auf der Ebene des gleichen Zeichensystems handelt und nicht wie bei der Beobachtung Dreysses um verschiedene.⁴⁶⁴

Dadurch, dass die Kostüme aller Figuren klar als *Verkleidung* ausgestellt werden, wird einerseits auch auf dieser Ebene der im Anfangsmonolog geforderten Abkehr von Mimesis und Illusionstheater entsprochen und andererseits auf subtile Weise eine Parallele zwischen der Performativität von Rollen im Theater sowie von sozialen und Geschlechterrollen hergestellt. Dadurch, sowie durch die Einbeziehung

⁴⁶² Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 1.

⁴⁶³ Brecht, „Der Messingknäuf“, S. 553.

⁴⁶⁴ Vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 38.

von *Mixed-Drag*-Elementen, lenkt die Inszenierung den Blick über die Dekonstruktion eines patriarchalen Frauenbildes hinaus auf die generelle Konstruiertheit geschlechtlicher Zuordnungen.

6.2.4 Verfremdungseffekte von Bühnenbild und Requisiten

Durch die spezifische Gestaltung des Bühnenbilds und den Einsatz von Requisiten entsteht eine skurrile Gesamtatmosphäre, die das Bühnengeschehen zusätzlich verfremdet. Dies wird im Folgenden in Hinblick auf Bühnenbild, Lichtdesign, Videoprojektionen und Requisiten aufgezeigt.

Wie bei Spielweise und Kostümbild wird auch hinsichtlich der Gestaltung des Bühnenraums offenbar kein Realismus angestrebt: In der Mitte der Drehbühne befindet sich ein unregelmäßig gewelltes, organisches Gebilde mit etwa vier bis fünf Meter hohen Wänden aus rotem, wellblechartigem Material. Dieses nimmt etwa das zweite und dritte Viertel der Bühnenlänge ein und ist so positioniert, dass davor eine etwa fünf bis sechs Meter tiefe Fläche frei bleibt. An den Bühnenrändern rechts und links davon befinden sich kleinere, etwa zwei Meter breite rundere Varianten dieser Wellblechkonstruktion. Vor der linken steht eine Art Bartresen aus dem gleichen Wellblechmaterial mit einem dunklen Barhocker daran. Es handelt sich hierbei allerdings um keine gewöhnliche Bar, denn in die Wand dahinter ist ein kleines Regal eingelassen, in dem mit roter Flüssigkeit – in der Diegese „Blut“ – gefüllte Flaschen stehen. Vom Tresen hängen Blutbeutel herab. Durch die Drehbühne ist das zentrale Bühnenelement wechselnd von vier verschiedenen Seiten zu sehen, die über je unterschiedliche Zugänge zum hohlen Innenraum des Objektes verfügen, beispielsweise eine mit dem Foto einer Alpenlandschaft bedruckte Tür, eine etwa vier Meter breite, rechteckige Wandöffnung, in die ein Vorhang aus transparenten Plastikstreifen gehängt ist, oder ein mit einem rot glänzenden Vorhang ausgehängter Türbogen. Eine konkrete ikonische oder symbolische Bedeutung dieser formal abstrakten Bühnenkonstruktion erschließt sich mir nicht. Auch im Kontext der Inszenierung wird ihr keine eindeutige Bedeutung zugesprochen. Hierdurch wird von vornherein eine illusionistische Wirkung erschwert und somit eine distanzierte Rezeptionshaltung des Publikums begünstigt.

Die Bühnenkonstruktion wird zusätzlich punktuell mit aus dem Alltag geläufigen Möbeln und Bauelementen angereichert, woraus sich verschiedene, durch die Drehbühne ineinander übergehende Räume ergeben, die primär von den in unterschiedlichem Maße auffällig und nicht alltäglich gestalteten Durchgängen in den Innenraum sowie von freien Flächen bestimmt werden. Teils bleiben diese Räume sehr vage, teils eröffnen sie zwar Assoziationsmöglichkeiten zu spezifischen Orten oder markieren klarer definierte Orte, erscheinen jedoch in ihrer Reduziertheit und/oder Ausgestaltung sowie vor dem Hintergrund der abstrakten Bühnenkonstruktion so verfremdet, dass eine Illusion tatsächlicher Orte dennoch ausbleibt. Heidkliffs Arztpraxis wird zum Beispiel einzig durch einen etwa mittig vor der Wand positionierten gynäkologischen Stuhl markiert. Eine andere Bühnenansicht zeigt drei aneinandergereihte und an der Wand positionierte Plastikstühle, die an das Wartezimmer einer Arztpraxis erinnern. Allerdings

wird der Ort in der Inszenierung zu keinem Zeitpunkt benannt und konkretisiert. Das Schlafzimmer der Frauen ist zwar vergleichsweise detaillierter ausgestaltet, jedoch nicht weniger verfremdet. Hierfür befindet sich im mit schwarzen Stoffvorhängen mit rosa Rosenmuster ausgekleideten Innenraum der Bühnenkonstruktion ein mit einem rosa, ebenfalls mit Rosen bedruckten Stoff bespanntes Podest, über dessen zwei Stufen weiße Särge positioniert sind. Diese sind mit schwarzem Stoff ausgelegt, der der Beschreibung des Conférenciers zufolge Erde darstellen soll –⁴⁶⁵ wie beim Kostümbild wird auch hierdurch die „Unechtheit“ und Gemachtheit der Szenerie nicht versteckt. Rechts vom Podest befindet sich ein weißer Kühlschrank, auf dem in roten Versalien das Wort „Familie“ steht. Dieses Szenenbild ist neben Arztpraxis und Damen-WC, welches durch Klokabinen im Innenraum der Bühnenkonstruktion und eine entsprechende Aufschrift markiert wird, das einzige, dem verbal eine konkrete Bedeutung zugesprochen wird – durch Beschreibung des Conférenciers bzw. der Figuren oder eben durch die Aufschrift.

Die Undefiniertheit der zentralen Bühnenkonstruktion und die Vagheit der entstehenden Räume tragen zur generellen Verfremdung des Geschehens bei. Auch hier tritt die Künstlichkeit der Theatersituation zutage. Gemeinsam mit den karikaturhaften Figuren ergibt sich so ein skurriles Gesamtbild. Obwohl Bühnenbild und Figuren gleichermaßen unecht und sonderbar wirken, stehen Schlichtheit und Unbestimmtheit der Räume im starken Kontrast zu den durch Überzeichnung und ausgestellte Künstlichkeit geradezu überdefinierten Figuren, die wie Fremdkörper in dieser Umgebung wirken. Auch diesem Unharmonischen, Nicht-Zusammenpassenden haftet „der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen“ an, der laut Brecht eine kritische Rezeptionshaltung begünstigt.⁴⁶⁶

Zusätzliche Irritation entsteht wiederholt durch Diskrepanzen zwischen den Ortsbeschreibungen des Conférenciers und dem tatsächlich sichtbaren Raum. So sind in Wahrheit weder die sich laut Conférencier ab der Szene, in der die Vampirinnen die Männer angreifen, auf der Bühne befindenden „Trümmer von Kriegsgeräten“,⁴⁶⁷ deren Menge ab diesem Zeitpunkt stetig zunehmen werde,⁴⁶⁸ noch der Hügel vorhanden, den Emily dem Conférencier zufolge nach ihrer Zahn-Operation hinaufsteigt.⁴⁶⁹

Das Lichtdesign trägt zur befremdlichen Gesamtatmosphäre bei. Beim Einlass sind das rote Bühnenbild und der Saal in grelles, kaltes, grünes Licht getaucht, was eine unangenehme, eigenartige Atmosphäre erzeugt und besonders durch die Komplementärfarben unharmonisch wirkt. Dieser Eindruck wird durch das Flackern einer Neonröhre verstärkt. In der ersten Hälfte der Inszenierung ist das Licht meist weiß und kalt, wie in einem Krankenhaus oder Labor, was wenig harmonisch wirkt und so dazu beizutragen vermag, dass Zuschauende eine emotionale, gegebenenfalls auch kritisch-prüfende Distanz zum Geschehen wahren. Gleichzeitig wird auch hierdurch die bereits auf anderen Ebenen betonte Künstlichkeit und Nicht-Alltäglichkeit der Szenerie unterstrichen. Auch die anderen Lichtstimmungen arbeiten

⁴⁶⁵ Vgl. Volkstheater Ges.m.b.H., Krankheit oder moderne Frauen, S. 20.

⁴⁶⁶ Brecht, „Der Messingkauf“, S. 553.

⁴⁶⁷ Volkstheater Ges.m.b.H., Krankheit oder moderne Frauen, S. 28.

⁴⁶⁸ Vgl. ebd.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd., S. 19.

durchweg mit offensichtlich unnatürlichem Licht mit hohen, bunten Farbsättigungen, wie etwa das blaue Licht während Carmillas Verwandlung in eine Vampirin oder das grünliche, stroboskopartig flackernde Licht, während Emily Carmilla ihr neuestes Gedicht vorträgt. Wiederholt werden die Wände des zentralen Bühnenelements aber auch so angeleuchtet, dass die Konstruktion rot zu glühen scheint, was eine unheilvolle Stimmung erzeugt und die Szenerie zusätzlich verfremdet.

Weitere Verfremdungseffekte entstehen durch Videoprojektionen auf die Außenwand des zentralen Bühnenelements. Beispielsweise werden zu Beginn die Namen der Figuren projiziert – und zwar in dem Stil, in dem die Zwischentitel in F. W. Murnaus Stummfilm *Nosferatu* (1922), einer der ersten Vampirfilme überhaupt, gestaltet sind – jeweils gefolgt von Großaufnahmen von deren Gesichtern. Ein metafiktionales Element, das ebenso wie die durch den Conférencier vorgetragenen Widmungen auf ein „Außerhalb“ der Inszenierung verweist und außerdem Distanz zu den Figuren aufbaut, insofern das Filmische durch die scheinbar maschinell-entmenslichte Perspektive der Kamera, deren Benutzer*in nicht sichtbar ist, einen vermeintlich neutral-analysierenden Blickwinkel auf diese suggeriert und damit die ebenfalls von außen betrachtende Erzählerperspektive des Conférenciers spiegelt.

Darüber hinaus werden wiederholt mit einer Live-Kamera aufgezeichnete Aufnahmen projiziert – hauptsächlich Großaufnahmen der Gesichter der Darsteller*innen mit ungewöhnlichem Zuschnitt, bei dem Teile der Gesichter abgeschnitten sind, oder aus unüblicher Perspektive, wie zum Beispiel schräg von unten oder oben. Indem die Kamera den Akteur*innen so gewissermaßen auf die Pelle rückt, erhalten die Zuschauenden eine ungewohnte Perspektive auf die Figuren – so nahe kommt man im Alltag nur wenigen Mitmenschen und Schauspielenden im Theater schon gar nicht. Der Wechsel zur Live-Kamera hat eine ähnliche Wirkung wie ein Fingerzeig, der dazu aktiviert, genau hinzusehen, denn er bietet der Wahrnehmung der Zuschauer*innen einen neuen, klaren Fokus. Wie in einem Labor können und müssen die Zusehenden die Figuren nun aus nächster Nähe unter die Lupe nehmen – eine Rezeptionshaltung, die sich möglicherweise von der Optik der Figuren auch auf deren stereotypische Konzeptionsweise sowie auf das ihren Aussagen enthaltene stereotypische Frauenbild überträgt.

Das dekonstruktive Potenzial des Bühnenbildes besteht also hauptsächlich in einer allgemeinen Verfremdung der Bühnenhandlung, die den Zuschauenden zu jener distanzierten Rezeptionshaltung verhelphen kann, die Dreyse zufolge deren kritische Auseinandersetzung mit den in der Inszenierung verhandelten Geschlechterstereotypen begünstigt.

Darüber hinaus kommt dem Bühnenbild in einer Szene aber auch eine symbolische Funktion zu, die konkreter mit einer kritischen Auseinandersetzung mit stereotypischer Weiblichkeit im Zusammenhang steht. In dieser Szene symbolisiert der Innenraum der Bühnenkonstruktion Carmillas Unterleib, in dem Heidkliff und Benno nach deren Tod herumwühlen, bis sie schließlich mit tragbaren Laternen bewaffnet durch den mit dem rot glänzenden Vorhang verhängten Torbogen eintreten und dort weiterwühlen. Die Szene veranschaulicht auf skurrile Weise übergriffiges Verhalten von Männern gegenüber Frauen und ihren Körpern, demgegenüber sie einen Besitzanspruch hegen, und erinnert damit an die Szene in

Carmen, in der Escamillo der Protagonistin ein Korsett aufzwingt. Ähnlich wie bei der aufgenähten Vulva am Kostüm der Märtyrerin veranschaulichen das Bühnenbild und die Interaktion der Schauspielenden damit die Reduktion der Frau auf ihre Gebärfähigkeit und ihren Körper, über den die beiden Männer wie selbstverständlich verfügen, ja sogar ungefragt in ihn eindringen.

Auch durch den spezifischen Einsatz von Requisiten werden szenische Vorgänge verfremdet und als „unecht“ markiert, wodurch eine distanzierte Rezeptionshaltung der Zuschauenden weiter gefördert wird. Einige Requisiten sind bereits formal verfremdet und verweisen dadurch auf die Künstlichkeit des Geschehens. So sind zum Beispiel die Kinder mit identischen, übergroßen Smartphones aus Pappe oder Ähnlichem ausgestattet, die sie an einer Kette um den Hals tragen und die ganz deutlich als unecht zu erkennen sind. Als Neugeborenes von Carmilla und Benno fungiert eine nackte Babypuppe ohne Gliedmaßen, quasi ein Fleischklotz mit Kopf, an der noch etwas Blut zu kleben scheint. Diese ist nicht nur eindeutig unecht, sondern mutet zugleich äußerst grotesk an und lässt den gesamten Vorgang der Geburt – im Gegensatz dazu, wie man es vielleicht erwarten könnte – nicht als natürlich-menschliches, ja sogar erfreuliches Ereignis, sondern vielmehr als brutal erscheinen.

Andere Requisiten wirken durch ihren ungewöhnlichen, nicht alltäglichen Einsatz verfremdend. So finden zum Beispiel Heidkliff und Benno beim Durchwühlen von Carmillas „Unterleib“ darin allerhand Skurriles – längliche, ausgestopfte Gebilde aus Stoff in Rosa- und Rottönen, die vermutlich Organe darstellen sollen, sowie einen aufblasbaren Plastikflamingo. Des Weiteren wird Emilys Zahnoperation dargestellt, indem Heidkliff mehrmals weit mit einem gewöhnlichen Hammer über der auf dem Patientenstuhl liegenden Emily ausholt, und ihn dann auf sie herabsausen lässt, was jeweils von Toneinspielungen eines lauten Aufpralls begleitet und von einem Kreischen Emilys quittiert wird. Die unrealistische Größe des Werkzeugs geht Hand in Hand mit der überzogenen Spielweise, wodurch die Situation äußerst absurd wirkt.

An anderer Stelle kommt den Requisiten eher eine symbolische Bedeutung bei der Veranschaulichung von und Parodie auf Geschlechterstereotypen zu. In der Schlafzimmer-Szene tippt Emily auf einer Schreibmaschine, raucht dabei Zigarre und hält einen Totenkopf in der Hand. Die Requisiten können hier als Symbole für männliche Intellektualität gedeutet werden, die Emilys stereotypische Weiblichkeitskonstruktionen unterlaufende „Aneignung“ der Schriftstellerin-Rolle sowie der Rolle der Schöpferin (vgl. Kapitel 6.1) versinnbildlichen – beim Totenkopf handelt es sich um eine häufige Referenz auf *Hamlet* und damit auf Shakespeare, einen der wohl bekanntesten und verehrtesten männlichen Schriftsteller.⁴⁷⁰ Als Emily im weiteren Verlauf der Szene Carmilla ihr neuestes Gedicht präsentiert, miment sie, den Totenkopf zu gebären, was demnach als Schaffensprozess eines literarischen „Werks“ gedeutet werden kann. Hier wird optisch eine Parallele zwischen künstlerischer Schöpfung und Gebären hergestellt und damit auf die bis heute immer wieder bemühte misogynen Dichotomie von

⁴⁷⁰ Vgl. Till R. Kuhnle, „Skelett/Totenschädel“, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Berlin: Metzler³ 2021 (Orig. 2008), S. 589 – 591, hier: S. 589.

Männlichkeit/Schöpfung und Weiblichkeit/Reproduktion verwiesen,⁴⁷¹ die, wie in Kapitel 6.1 beschrieben, eines der zentralen Themen des Stücks darstellt. Gleichzeitig wird mit dieser gebrochen.

6.2.5 Verfremdungseffekte der musikalischen Untermalung

Die Aufführungen werden fast durchgängig musikalisch begleitet – teils ausschließlich instrumental von einem Klavier sowie elektronisch erzeugten Klängen, teils zusätzlich durch einen zehnköpfigen Chor. Fünf der Sänger*innen befinden sich zu Beginn im Orchestergraben, während die anderen auf der Bühne die Kinder darstellen. Für die Szene im Damen-WC befinden sich dann alle zehn gemeinsam auf der Bühne. Der Gesang des Chors ist meist nicht-lexikalisch und erinnert stilistisch an die Begleitstimmen im zeitgenössischen A-Capella, die rein vokal und mittels Singen von Harmonien eine instrumentale Melodie nachahmen. Die Musik ist insgesamt meist entweder rhythmisch und durch viele Ton- und Intervallwiederholungen sowie wiederkehrende Akkordfolgen geprägt oder es entstehen flächige, sphärisch-wabernde Klänge.

Im Wesentlichen hat die Musik zwei zentrale Effekte: Einerseits verstärkt sie allein durch ihre nahezu konstant untermalende Funktion den vor allem durch die Figur des Conférenciers entstehenden „Show-Charakter“ der Inszenierung. Zudem gibt es wiederkehrende musikalische Themen, was an ein Musical oder an gängige Filmmusik erinnert. Beispielsweise werden die Einführung der Handlung rund um Jelineks Figuren durch den Conférencier sowie dessen Monologe von einer aus sich wiederholenden Intervallsprüngen bestehenden Melodie in einem schnellen, marschähnlichen Rhythmus eingeleitet und begleitet, die klanglich etwas an Zirkusmusik erinnert. Auch Emilys Auftritte werden immer vom gleichen musikalischen Thema – jeweils lang gehaltene, in einer gleichbleibenden hohen Tonlage gesungene „Oh“ und „Ah“-Laute – untermalt. Auf diese Weise trägt die Musik dazu bei, die auch auf anderen Ebenen betonte Konstruiertheit der Inszenierung als Kunstwerk hervorzuheben.

Andererseits verstärkt die Musik das skurrile Gesamtbild und wirkt insofern als zusätzlich verfremdende Komponente. Zum Beispiel beginnt das Stück mit Gesang des Chores, welcher teils abwechselnd, teils im Kanon in verschiedenen Tonhöhen von hoch und schrill bis sehr tief eine Abfolge von Lauten singt, die in etwa klingen wie „a-pa-ku-li-ze“. Der Gesang wirkt immer wieder atonal, dabei aber sehr eindringlich, zudem werden die Laute häufig in die Länge gezogen. Dazwischen singen die Chorist*innen immer wieder synchron ein anschwellendes und pointiert abbrechendes „Aaah“. Dieser Gesang wird von einem präparierten Klavier begleitet, welches immer wieder die gleiche Tonfolge wiederholt. Seine Töne klingen eher, als würde eine Saite gezupft, als eine Taste angeschlagen. Die Musik erzeugt gleich zu Beginn eine befremdliche Atmosphäre. Dass sich aus den gesungenen Lauten kein Sinn erschließt, passt zur unklaren räumlichen Verortung angesichts des zu diesem Zeitpunkt noch menschenleeren abstrakten Bühnenbilds. Außerdem ergänzt der atonal klingende Gesang die durch das grünliche Einlasslicht entstandene unangenehme Atmosphäre und den geradezu unheimlichen Eindruck, der vom

⁴⁷¹ Vgl. Kogler, „Autorschaft – Genie – Geschlecht“, S. 14.

Flackern der Neonröhre in der ersten Bühnensicht sowie von der kurz darauf glühend-rot angeleuchteten Wellblechkonstruktion herrührt. Eine ähnlich unheilvolle Stimmung entsteht auch während der Geburtsszene, die der Chor durch ein eindringliches, über mehrere Tonstufen auf- und dann wieder abschwellendes Summen begleitet, welches nach einer Weile in einen „Ah“-Laut übergeht.

Zusammenfassend sei gesagt, dass die Inszenierung mittels verschiedener Verfremdungseffekte eine distanzierte Rezeptionshaltung der Zuschauenden im Sinne Brechts und Dreysses deutlich befördert, aus der heraus eine kritische Betrachtung des im Stück verhandelten Frauenbildes möglich wird. Außerdem machen diese die aufgegriffenen stereotypischen Weiblichkeitsbilder in ihrer Konstruiertheit sichtbar. Dies geschieht erstens durch die Einführung einer Erzählerfigur, die verbal ganz explizit auf die Künstlichkeit von Figuren und Handlung hinweist, das Geschehen wiederholt durch Kommentare unterbricht, wodurch, unterstützt durch die musikalische Untermalung, der Eindruck einer Show entsteht, und überdies eine Außensicht auf die Figuren etabliert, die Zuschauende emotional von diesen distanziert. Die Perspektive eines Beobachters von außen wird zusätzlich durch die Live-Kamera-Projektionen gespiegelt. Zweitens arbeiten die Schauspieler*innen mit einer nicht-psychologisierenden, überzeichnenden Spielweise- und Sprechweise, die die Figuren grotesk und unnatürlich wirken lässt – ein Eindruck, der vom deutlich als *Verkleidung* erkennbaren Kostümbild unterstützt wird. Außerdem erscheinen die Figuren durch die spezifische Spiel- und Sprechweise wie losgelöst von ihren Aussagen, was deren repräsentativen Charakter unterstreicht und die Figuren in ihrer Funktion als Personifikationen symbolischer Positionen in der binären Geschlechterordnung sichtbar macht (vgl. Kapitel 6.1). Drittens wird die Konstruiertheit der Inszenierung durch das abstrakte Bühnenbild, die offensichtlich künstliche Beleuchtung, eine Verfremdung von und durch Requisiten sowie durch die spezifischen Klangqualitäten der Musik betont, sodass sich ein skurriles, unharmonisches und insofern verfremdend wirkendes Gesamtbild ergibt.

Darüber hinaus beinhaltet die Inszenierung primär auf Ebene des Kostüms gegengeschlechtlich konnotierte und *Mixed-Drag*-Elemente, die, wie von Schrödl und Dreyse dargelegt,⁴⁷² zeigen, dass Zeichen für Geschlecht nicht per se an eine bestimmte Anatomie gebunden sind und die den eindeutig nach dem Zweigeschlechtermodell gezeichneten Figuren eine gewisse geschlechtliche Ambiguität jenseits binärer Strukturen entgegensetzen.

7. Inszenierungsanalyse: *Orlando*

Abschließend wird die Inszenierung *Orlando* (I: Therese Willstedt, Burgtheater, Wien, 2024) hinsichtlich der Forschungsfrage analysiert. Es handelt sich um eine Adaption des gleichnamigen Romans von Virginia Woolf aus dem Jahr 1928, der das sich über vier Jahrhunderte erstreckende Leben der Hauptfigur Orlando schildert, welche, zunächst Mann, vom einen Tag auf den anderen zur Frau wird.

⁴⁷² Vgl. z. B. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56; vgl. z. B. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 45.

Regisseurin Therese Willstedt arbeitet bei der Inszenierung mit einer Textfassung von Tom Silkeberg, Bühnenbild und Lichtdesign von Mårten K. Axelsson, Kostümen von Maja Mirkovic und Musik von Emil Assing Høyer. Für die Dramaturgie zuständig war Jeroen Versteete.⁴⁷³

An der Romanhandlung wurde für die Inszenierung zwar nichts Wesentliches verändert, jedoch wurde sie stark gekürzt. Außerdem wird Orlandos Lebensgeschichte, die im Roman von einem fiktiven Biografen geschildert wird, hier gemeinsam von sieben Schauspieler*innen in der Rückschau aus der Ich-Perspektive erzählt. Diese befinden sich zusammen an einem undefinierten Ort und erinnern dialogisch einzelne Stationen aus Orlandos bisherigem Leben. Im Sinne des erzählerischen Duktus steht das Zeichensystem der Sprache im Vordergrund. Die Schauspieler*innen sprechen abwechselnd, ergänzen oder kommentieren die Schilderungen der anderen oder nehmen in ihren Aussagen anderweitig aufeinander Bezug. Die verschiedenen Orlandos sind sich ihrer Ko-Präsenz demnach durchaus bewusst. Bewegung im Raum und konkrete szenische Vorgänge werden dagegen nur punktuell eingesetzt. An wenigen Stellen übernehmen die Schauspieler*innen temporär einzeln oder zu mehreren auch die Rollen einiger Personen, denen Orlando in seinem/ihrer Leben begegnet.⁴⁷⁴ Dies sind die wenigen Stellen der Inszenierung, an denen für vergleichsweise längere Zeit vom Stil des erzählenden Rückblicks abgewichen wird und die jeweiligen Begebenheiten zwischen den Figuren auf der Bühne direkt szenisch und dialogisch ausagiert werden.

Folgende Stationen aus Orlandos Leben werden in der Inszenierung nacheinander geschildert: Als junger Adeliger wird Orlando im 16. Jahrhundert von der britischen Königin als Höfling auserkoren. Bei Hofe lernt er Sascha kennen und verliebt sich in sie. Die beiden haben ein Verhältnis, bis Sascha ihn schließlich verlässt. Nachdem sich Orlando für eine Weile trauernd auf seinen Landsitz zurückgezogen hat, reist er im 17. Jahrhundert als königlicher Gesandter nach Konstantinopel, wo er seine Tage mit Festmahlen und diplomatischen Tätigkeiten verbringt. Als Orlando jedoch eines Morgens aufwacht, ist sie eine Frau. Im mittlerweile 18. Jahrhundert beschließt Orlando, nach England zurückzukehren, wo sie feststellen muss, dass ihre Handlungsspielräume als alleinstehende Frau nun deutlich eingeschränkter sind und ihr beispielsweise ihr Grundbesitz nicht mehr zugestanden wird. Darüber hinaus muss sie mühsam die Avancen des Erzherzogs Harry abwehren. Eine Zeit lang unternimmt sie abends in Männerkleidung Ausflüge nach London. Im 19. Jahrhundert leidet Orlando unter den strengen Moralvorstellungen und dem Frauenbild des viktorianischen Zeitalters, welches sie als Unverheiratete unterläuft. Eines Tages trifft sie auf den Kapitän Shel, den sie kurzum heiratet und ein Kind mit ihm hat. Da Shel sich überwiegend auf hoher See aufhält, führt Orlando ihr Leben weiter wie zuvor, genießt nun jedoch

⁴⁷³ Vgl. O. A., „Orlando. Nach dem Roman von Virginia Woolf“, *Burgtheater (online)*, <https://www.burgtheater.at/produktionen/orlando>, Zugriff am: 03. 04. 2026.

⁴⁷⁴ Wenn im Folgenden von Orlando die Rede ist, wird wie in Woolfs Roman wechselnd das männliche bzw. weibliche Genus verwendet, abhängig davon, welches Geschlecht die Figur zu diesem Zeitpunkt in der Geschichte hat und unabhängig davon, welche*r Schauspieler*in gerade spricht bzw. agiert. Sofern eine Differenzierung hier im Sinne der Nachvollziehbarkeit der szenischen Vorgänge wichtig erscheint, werden die Namen der jeweiligen Schauspieler*innen angeführt.

den vergleichsweise größeren Handlungsspielraum einer verheirateten Frau – sie darf etwa ihren Besitz behalten. Orlando ist glücklich, aber hat gleichzeitig das Gefühl, als fehle ihr etwas.

Wie sich hier bereits abzeichnet, handelt es sich wie bei *Krankheit oder moderne Frauen* auch bei diesem Analysebeispiel um die Inszenierung eines Textes, der an sich schon eine kritische Perspektive auf stereotypische Weiblichkeit und Geschlechterrollen eröffnet. Mehr noch: wie in Kapitel 7.1 deutlich werden wird, werden geschlechtliche Kategorisierungen per se in Zweifel gezogen. Hieran scheint die Inszenierung des Burgtheaters anzuknüpfen. So heißt es in der Stückankündigung, Orlandos Geschlechtswandel „inspirier[e] dazu, mit Witz und Ironie den wandelnden Zeitgeist, die weiblichen Rollenbilder und die wachsende Zahl möglicher und widersprüchlicher „Ichs“ zu befragen“.⁴⁷⁵ Willstedt inszeniere die Geschichte „als Plädoyer für Grenzenlosigkeit, [...] und fluide Identitäten“.⁴⁷⁶

Nachfolgend wird in Kapitel 7.1 gezeigt, inwiefern in der Inszenierung auf Handlungsebene eine Reflexion über stereotypische Weiblichkeit und geschlechtliche Kategorisierung stattfindet.⁴⁷⁷ Anschließend wird in Kapitel 7.2. analysiert, inwiefern auch auf anderen Ebenen der Inszenierung ein dekonstruktiver Zugriff auf Weiblichkeitskonstruktionen und Geschlecht als Identitätskategorie beobachtbar ist.

7.1 Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit in *Orlando* auf Ebene der Handlung

Stereotypische Weiblichkeit wird auf Handlungsebene der Inszenierung nicht nur thematisiert, sondern auch deutlich kritisiert bzw. dekonstruiert. In diesem Kapitel wird ausgeführt, welche Stereotype hier inwiefern aufgegriffen werden, bevor in einem zweiten Schritt ausgeführt wird, welche dekonstruktiven Strategien dahingehend zu beobachten sind. Zuvor sei jedoch darauf hingewiesen, dass, wenngleich diese Arbeit den Fokus auf die Verhandlung stereotypischer Weiblichkeit und Geschlecht legt, diese Aspekte – anders als etwa in *Krankheit oder moderne Frauen* – nur eines von mehreren zentralen Themen von Woolfs Roman und der Inszenierung darstellen.

Eine Thematisierung von Geschlechterstereotypen findet auf Handlungsebene sowohl anhand von Orlandos Nachdenken über das Geschlecht anderer Figuren, als insbesondere auch in Folge des eigenen Geschlechtswandels statt. Dabei wird deutlich, dass Zuschreibungen eines Geschlechts sowie die einhergehende Attribuierung von vermeintlich geschlechtsspezifischen Eigenschaften ganz unterschiedliche Facetten des Menschen betreffen. Als Mann scheint Geschlecht für Orlando primär eine Frage phänotypischer Merkmale sowie der Körperhaltung und des Körpergebrauchs zu sein. So erklärt Orlando

⁴⁷⁵ O. A., „Orlando“.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Anders als bei den zuvor untersuchten Inszenierungen liegt mir zu *Orlando* keine Textfassung bzw. kein Libretto vor. Daher handelt es sich in der folgenden Handlungsanalyse anders als in den vorherigen Kapiteln nicht um eine klassische Textanalyse, sondern um die Analyse der auf der Bühne vermittelten Geschichte. Dementsprechend basieren die angeführten Zitate auf eigenen Transkriptionen während Aufführungsbesuchen bzw. der Sichtung einer vom Burgtheater bereitgestellten Aufzeichnung der Generalprobe.

zu Beginn, dass am männlichen Geschlecht seines jungen Ichs „gar kein Zweifel bestehen“ könne,⁴⁷⁸ was er auf seinen starken Körperbau zurückführt. Auch in seinen Überlegungen, ob Sascha Mädchen oder Junge sei, orientiert er sich rein deskriptiv an äußerlichen Körpermerkmalen und Körpergebrauch. Saschas Brüste sowie das Aussehen ihrer Augen und ihres Mundes interpretiert er dabei als Zeichen für Weiblichkeit, während ihre Körperhaltung, Hände und Beine ihm männlich erscheinen. Außerdem stellt er die Vermutung an, sie sei ein Junge, da kein Mädchen in der Lage sei, „so schnell und kraftvoll“ Schlittschuh zu laufen.⁴⁷⁹ Hier wie auch in weiterer Folge erweist sich Geschlecht sichtlich als relationale Kategorie, denn Weiblichkeit wird häufig in Gegenüberstellung zu Männlichkeit attestiert bzw. definiert (und umgekehrt).

Ausgehend vom Geschlechtswandel des zunächst männlichen Protagonisten in eine Frau wird dann deutlich, dass die Zuschreibung eines spezifischen Geschlechts weit mehr impliziert als bestimmte Körpermerkmale, wobei neben den *deskriptiven* vor allem auch die *präskriptiven* Anteile von stereotypischer Weiblichkeit zum Thema werden: Als Orlando von einem Tag auf den anderen in einem weiblich gelesenen Körper erwacht, verändert sich auch ihre Lebensrealität und sie sieht sich mit völlig neuen Erwartungshaltungen konfrontiert. So sinniert sie beispielsweise darüber, dass sie als Mann von den Frauen Keuschheit und Gehorsamkeit sowie ein gepflegtes und ansprechendes Äußeres verlangt habe und diesen Verhaltensanforderungen nun auf einmal selbst nachkommen müsse. Außerdem macht sie die Erfahrung, dass sie nun von Männern für unselbstständig gehalten wird und darum von ihr erwartet wird, Hilfe anzunehmen. So möchte der Kapitän des Schiffes, auf dem sie nach England reist, für sie eine Markise an Bord anbringen und bietet beim Abendessen an, das Fleisch für sie zu schneiden, wobei er sich über ihr anfängliches Ablehnen irritiert zeigt.

Neben diesen vermeintlich geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen bzw. -normen wird in *Orlando* deutlich, dass auch bestimmte Tätigkeiten und Fertigkeiten geschlechtlich konnotiert sind. Als Mann nennt die Hauptfigur das Antreiben eines Schlachtrosses und das Umfassen von Stahl (ein Symbol für Krieg, Unnachgiebigkeit und Härte) als Beispiel für männliche und im Gegensatz dazu das Führen einer Nadel und das Pflücken einer Rose (ein gängiges Symbol für Schönheit, Liebe und Sexualität) als Beispiel für weibliche Aktivitäten.⁴⁸⁰ Als Frau wird Orlando dann rasch klar, dass derartige Zuschreibungen sich eklatant darauf auswirken, wie sich das Leben von Männern und Frauen unterschiedlich gestaltet und wer über welche Handlungsspielräume verfügt. Sie erkennt, dass es für sie als Frau nun nicht mehr in Frage komme, ein Heer zu führen. Das Ausüben von und Streben nach Macht bezeichnet sie als „männliche Begierden“.⁴⁸¹ Ihre Aufgabe als Frau bestünde dagegen wohl fortan darin, „die Herren und Gebieter zu fragen, wie sie denn gerne ihren Tee hätten“.⁴⁸² In diesem Zusammenhang überlegt Orlando,

⁴⁷⁸ Siehe Fußnote 477.

⁴⁷⁹ Siehe Fußnote 477.

⁴⁸⁰ Vgl. Susanna Layh, „Stahl“, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Berlin: Metzler³ 2021 (Orig. 2008), S. 614f, hier: S. 614; vgl. Jörg Schuster, „Rose“, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Berlin: Metzler³ 2021 (Orig. 2008), S. 513 – 516, hier: S. 513.

⁴⁸¹ Siehe Fußnote 477.

⁴⁸² Siehe Fußnote 477.

ob es nicht auch angenehm sei, „Herrschaft und Ordnung der Welt“ den Männern zu überlassen und sich stattdessen ganz der Liebe zu widmen.⁴⁸³

Wie sich zeigt, schwingt in diesen Gedankengängen klar jener bereits in Hinblick auf *Krankheit oder moderne Frauen* thematisierte stereotypische Dualismus mit, der Männer mit Ratio und im Gegensatz dazu Frauen mit Gefühl und Körper assoziiert. Dieser hängt eng mit der von Orlando beobachteten Separierung der Öffentlichkeit, als dem Mann vorbehaltenen Wirkungsbereich, vom häuslichen und familiären Kontext, als weiblichem Wirkungsbereich, zusammen, im Zuge derer der Frau eine untergeordnete, rein unterstützende Rolle an der Seite ihres Ehemannes zukommt.⁴⁸⁴

Neben dem Phänotyp, Verhalten sowie Tätigkeiten und Fertigkeiten wird auch heterosexuelles Begehren als Element binär-geschlechtlicher Kategorisierungen thematisiert. So folgert Orlando aus der Tatsache, dass sie eine Frau geliebt habe, sie sei im Grunde immer noch ein Mann.

Wie eingangs erwähnt, werden Geschlechterstereotype auf Handlungsebene der Inszenierung nicht nur diskutiert und einander gegenübergestellt. Vor allem wird stereotypische Weiblichkeit auch konkret kritisiert bzw. dekonstruiert. Dahingehend sind im Kern drei Vorgehensweisen zu beobachten: Erstens handelt es sich bei Orlando wie bei Carmen und Emily um eine Figur, die als Frau ein stereotypisches Idealbild konterkariert und die in diesem Fall ihr Missfallen über dieses Idealbild auch deutlich zum Ausdruck bringt. So wird Orlando schnell klar, dass diese für sie von der Gesellschaft vorgesehene Rolle ihr nicht entspricht: „Als ob das Wesen einer Frau darin bestünde, dass sie von Männern unterstützt wird und ihnen dient. Du bist die Frau, hier ist dein Gras hier ist dein Weg“, ⁴⁸⁵ beschwert sie sich. Sie selbst sei weder am Eheleben noch an der damit einhergehenden finanziellen Absicherung interessiert. Darum legt sie Frauengewänder und Schmuck ab und zieht in Männerkleidung durch die Kneipen Londons. Dass sich im 19. Jahrhundert die Grenzen zwischen den Geschlechtern Orlandos Beobachtung nach noch verstärken, macht ihr nicht nur gedanklich zu schaffen, sondern schränkt auch ihre Handlungsspielräume weiter ein. Als alleinlebende Unverheiratete passt sie so gar nicht ins viktorianische Idealbild der Frau als Ehefrau und Mutter, welches sie polemisch wie folgt beschreibt: „Das Leben einer durchschnittlichen Frau ist eine Abfolge von Geburten. Sie heiratet mit 19, hat 15 oder 28 Kinder bis sie 30 ist“. ⁴⁸⁶ Wie Ossege es schildert und es anhand der anderen Beispielinszenierungen thematisiert wurde, werden Frauen, die dem patriarchalen Idealbild der Jungfrau/Mutter nicht entsprechen, im Kontext dieses Frauenbildes gesellschaftlich stigmatisiert. ⁴⁸⁷ Orlando erzählt, sie könne nun lediglich am Fenster sitzen, von wo aus sie die Menschen draußen beobachte, die nunmehr ausschließlich als Paare unterwegs seien. Diese erscheinen ihr jedoch ernst und gezwungen statt glücklich und ausgelassen, wie es Orlando

⁴⁸³ Siehe Fußnote 477.

⁴⁸⁴ Vgl. hierzu Michalitsch, „Das ‚schwache Geschlecht‘ und seine ‚Beschützer‘“, S. 186f.

⁴⁸⁵ Siehe Fußnote 477.

⁴⁸⁶ Siehe Fußnote 477.

⁴⁸⁷ Vgl. Ossege, *MutterHure*, S. 28.

zufolge in vorherigen Jahrhunderten noch der Fall gewesen sei. Auf Orlando wirkt dieses Schauspiel äußerst absurd: „Wer hat sich das ausgedacht?“, fragt sie.⁴⁸⁸ „Die Natur ganz sicher nicht“.⁴⁸⁹

Erwähnenswert ist hierbei auch, dass diese Kritik in der Inszenierung, anders als im Roman, nicht von einem Biografen, sondern von Orlando selbst geäußert wird, wodurch sie sicherlich zugänglicher wirkt.

Als zweite Strategie der Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen wird auf Handlungsebene neben der Attribuierung, der Zuschreibung geschlechtsspezifischer Merkmale, auch die Kontingenz geschlechtlicher Kategorisierungen an sich verhandelt – ein Ansatz, der laut Thiele für eine wirksame Dekonstruktion von Stereotypen zentral ist.⁴⁹⁰ So verfügen Orlandos Geliebte Sascha und Shel wie auch Orlando selbst über stereotypische Eigenschaften beider Geschlechter. Bei Sascha wird dies, wie oben beschrieben, vor allem in Hinblick auf äußerliche Merkmale thematisiert. Hinsichtlich ihrer Beziehung mit Shel stellt Orlando fest, dass auch Charaktereigenschaften nicht an ein bestimmtes Geschlecht gebunden sind und berichtet von ihrer beider Überraschung, „dass eine Frau so feingeistig sein kann wie ein Mann und ein Mann so mitfühlend wie eine Frau“.⁴⁹¹ Ihre eigene geschlechtliche Identifikation nach dem Geschlechtswandel ist ambivalent, denn sie empfindet sich nun auf gewisse Weise beiden Geschlechtern zugehörig: „Ich weiß um die Geheimnisse beider Geschlechter und teile die Schwächen beider. Das ist ein äußerst verwirrender und stürmischer Zustand des Geistes“.⁴⁹²

Durch den Geschlechtswandel wird von Orlando vom einen Tag auf den nächsten ein anderes Verhalten verlangt, wenngleich sich Orlandos Wesen nicht verändert hat. Sie stellt fest: „Der Geschlechtswandel verändert zwar meine Zukunft, hat aber keinerlei Auswirkungen auf meine Identität. Mein Gesicht ist dasselbe, meine Erinnerungen fast beinahe lückenlos, alle Ereignisse meines bisherigen Lebens“.⁴⁹³ Der einzige Unterschied zwischen Mann und Frau besteht für sie, so suggerieren es diese Aussage sowie die Tatsache, dass Orlando den eigenen Geschlechtswandel beim Blick auf den nackten Körper bemerkt, im Grunde in der Ausprägung der sogenannten primären und sekundären Geschlechtsmerkmale. Dieser Eindruck wird in der Inszenierung verstärkt, da sich die SchauspielerIn, die als Orlando vom Geschlechtswandel berichtet, währenddessen an die Brüste und zwischen die Beine greift. Eine Person bzw. ihre Identität werde aber, so der Tenor des obigen Zitats, nicht durch das „anatomische Geschlecht“ bestimmt, sondern durch das, was ihr widerfährt. Diese Annahme Orlandos erinnert an die in Kapitel 3.1 angesprochene Unterscheidung zwischen *sex* als Geschlechtskörper und *gender* als soziales Geschlecht, die in der Frauen- und Geschlechterforschung über lange Zeit praktiziert und prominent durch Butler in Frage gestellt wurde.⁴⁹⁴ Durch den eigenen Geschlechtswandel scheint Orlando zu erkennen, dass alle über gewisse anatomische Merkmale hinausgehenden, vermeintlich geschlechtsspezifischen, phänotypischen Merkmale, Verhaltensweisen oder Eigenschaften nicht „naturgegeben“ mit der

⁴⁸⁸ Siehe Fußnote 477.

⁴⁸⁹ Siehe Fußnote 477.

⁴⁹⁰ Vgl. Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, S. 153.

⁴⁹¹ Siehe Fußnote 477.

⁴⁹² Siehe Fußnote 477.

⁴⁹³ Siehe Fußnote 477.

⁴⁹⁴ Vgl. Jung, „Butler, Judith“, S. 45.

jeweiligen Rolle bei der Fortpflanzung einhergehen, sondern aus Inszenierungsprozessen resultieren. „[W]enn ich aus meiner eigenen kurzen Erfahrung als Frau schließen darf, sind Frauen ja gar nicht von Natur aus schön angezogen, parfümiert, gesalbt und gelockt“, ⁴⁹⁵ stellt Orlando fest und sinniert über die vielen Stunden, die sie fortan für ihr äußeres Erscheinungsbild investieren müsse.

Auch der vermeintliche Zusammenhang von Geschlecht und sexuellem Begehren wird als unzutreffend entlarvt, denn Orlando stellt bald fest, dass sie Sascha als Mann wie als Frau liebt. Auch Erzherzog Harry hatte sich laut eigener Aussage in ein Porträt von Orlando als Mann verliebt, macht ihr aber als Frau den Hof. Orlando verliebt sich später mit Shel dann in eine männlich gelesene Person, ihr Begehren ist also weder vom ihr selbst zugeschriebenen Geschlecht noch von dem ihres Gegenübers abhängig.

Trotz dieser prinzipiellen Kontingenz von Geschlechtszuschreibungen erkennt Orlando am eigenen Leib, dass die daraus resultierenden sozialen Implikationen einen Menschen wiederum durchaus prägen. Diesbezüglich wird in *Orlando* als dritte Strategie der Kritik wiederholt auf jene sozialen Mechanismen und Strukturen aufmerksam gemacht, die zum Fortbestehen von Geschlechterstereotypen beitragen, Menschen zur Einhaltung von Geschlechterrollen bewegen und dabei auch eine Ungleichbehandlung von weiblich gelesenen Personen gegenüber männlich gelesenen Personen bedingen. Dass die Zuschreibung eines bestimmten Geschlechts deutlichen Einfluss darauf hat, dass sich die betroffene Person auch dieser Zuschreibung entsprechend verhält, beschreibt Orlando metaphorisch anhand von Kleidung: „Es spricht einiges für die Ansicht, dass die Kleider uns tragen und nicht wir sie. [...] [S]ie formen unsere Herzen, unsere Hirne unsere Zungen nach eigenem Ermessen“. ⁴⁹⁶

Tatsächlich haben die aus sozialen Konventionen erwachsenden geschlechtsspezifischen Handlungsspielräume, wie in Kapitel 2 ausgeführt, Auswirkungen darauf, welche Fertigkeiten Personen erlangen und welche Erfahrungen sie machen. Indem das soziale Rollenverhalten von Personen dann auf intrinsische Faktoren statt auf dahinterliegende strukturelle Bedingungen zurückgeführt wird, werden Geschlechterstereotype weiter gefestigt. ⁴⁹⁷ Dies beobachtet auch Orlando. Wie sie erkennt, tragen bereits die geschlechtsspezifischen Kleidungskonventionen dafür Sorge, dass sie als Frau in gewissen Belangen nicht selbstständig handlungsfähig ist. So überlegt Orlando, dass sie in ihren neuen, wogenden Gewändern nicht in der Lage wäre zu schwimmen, sollte sie von Bord fallen, und darum auf männliche Rettung angewiesen wäre. Außerdem bemerkt sie nach dem Geschlechtswandel an sich selbst auch Unterschiede, die, so kann aus dem Kontext geschlossen werden, von den neuen, an sie gestellten Erwartungshaltungen herrühren: „Ich bemerke, dass ich etwas bescheidener und etwas eitler geworden bin“. ⁴⁹⁸ Darüber hinaus reflektiert Orlando wiederholt über umfassendere gesellschaftliche und juristische Strukturen, die Frauen benachteiligen und in eine Abhängigkeit von Männern begeben. Mehrfach wird darauf verwiesen, dass Frauen zu Orlandos Lebzeiten über keinen eigenen Besitz verfügen dürfen und

⁴⁹⁵ Siehe Fußnote 477.

⁴⁹⁶ Siehe Fußnote 477.

⁴⁹⁷ Vgl. Eckes, *Geschlechterstereotype*, S. 69f.

⁴⁹⁸ Siehe Fußnote 477.

insofern im Grunde genommen arm und auf Männer angewiesen sind, die sie finanziell unterstützen. Außerdem lässt sie wiederholt durchklingen, dass Frauen Bildungsmöglichkeiten vorenthalten werden.

Diese auf Text- und Handlungsebene zum Ausdruck gebrachte Kritik wird durch verschiedene inszenatorische und dramaturgische Entscheidungen verstärkt und symbolisch zur Anschauung gebracht. Dies wird im Folgenden zunächst in Hinblick auf Besetzung und Spielweise (Kapitel 7.2) und anschließend hinsichtlich des Kostümbildes (Kapitel 7.3) aufgezeigt.

7.2 Dekonstruktion der Kategorie Geschlecht durch Besetzung und Spielweise

Ausgehend von Besetzung, Spielweise sowie spezifischen szenischen Setzungen wird in der *Orlando*-Inszenierung die auf Handlungsebene thematisierte Kontingenz geschlechtlicher Kategorisierungen (vgl. Kapitel 7.1) sichtbar gemacht. Hierzu werden einerseits im Sinne einer „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“ nach Schrödl die Grenzen binärer Geschlechter zum Verschwimmen gebracht.⁴⁹⁹ Dies wird in Kapitel 7.2.1 näher ausgeführt. Gleichzeitig ist zu beobachten, wie das auf Handlungsebene so präsente Thema Geschlecht und dadurch die Relevanz der Kategorie als solche in den Hintergrund rücken. Das wiederum wird in Kapitel 7.2.2 auf Basis von Stefan Hirschauers Konzept des *undoing gender* erläutert. Überdies entsteht in der Inszenierung durch verschiedene Verfremdungseffekte in Kombination mit einer psychologisierenden Spielweise ein Spannungsfeld zwischen Nähe und Distanz, welches eine für die Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit und der Kategorie Geschlecht besonders günstige Rezeptionshaltung ermöglicht. Dies wird in Kapitel 7.2.3 beschrieben.

7.2.1 „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“⁵⁰⁰: Besetzung und szenische Setzungen

Wie bereits erwähnt, ist die Figur Orlando in der Inszenierung mit sieben Schauspieler*innen besetzt. Es handelt sich hierbei um vier männlich gelesene und drei weiblich gelesene Personen verschiedener Altersgruppen, die meisten von ihnen zwischen 30 und 50, daneben zwei Personen deutlich gehobenen Alters (Elisabeth Augustin ist Anfang 70, Martin Schwab Ende 80). So bringt die Inszenierung symbolisch zum Ausdruck, dass, wie es Text und Handlung nahelegen, die Persönlichkeit eines Menschen nicht durch Identitätskategorien wie Geschlecht oder Alter definiert wird, wodurch die Gewichtigkeit derselben relativiert wird. Außerdem betont die Besetzung so die Vielschichtigkeit von Identität.

Die ohnehin geschlechtlich ambivalente Figur Orlando wird als Mann wie auch später als Frau stets *sowohl* von gegen- *als auch* gleichgeschlechtlich gelesenen Personen gespielt. Dabei sind mit Ausnahme von zwei Szenen immer alle Schauspieler*innen auf der Bühne und haben in etwa gleichberechtigte Sprechanteile. So vermeidet die Inszenierung, dass die Besetzung als Betonung eines originär

⁴⁹⁹ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

⁵⁰⁰ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

„männlichen“ bzw. „weiblichen“ Wesens der Figur interpretiert werden kann. Zwar ist zu beobachten, dass in einigen Lebensphasen Orlandos abwechselnd ein*e Akteur*in den hauptsächlichen Redeanteil hat, jedoch besteht dabei kein erkennbarer Bezug zum derzeitigen Geschlecht oder Alter Orlandos.

Auch die Königin und Erzherzog Harry werden von mehreren, verschiedengeschlechtlich gelesenen Schauspieler*innen zugleich dargestellt. Hinsichtlich Sascha und Shel werden dagegen erwartbare geschlechtliche Zuordnungen auf Basis stereotypischer Geschlechtsindikatoren wie Stimme und Anatomie umgekehrt. So wird Sascha, die Orlando nach einigem Überlegen schließlich als Frau erkennt, in der Inszenierung von einer männlich gelesenen Person dargestellt, während der primär mit Sascha agierende Orlando, in diesem Lebensabschnitt Mann, von einer weiblich gelesenen Person gespielt wird. Auch Shel wird von einer weiblich gelesenen Person dargestellt. Wie hier bereits anklingt, findet ausgehend von der spezifischen Besetzung ein ständiges Spiel mit stereotypischen Zeichen für Geschlecht statt.

Durch ihre Besetzung bewegt sich die Figur Orlando konsequent jenseits der Pole binärer Geschlechter. Allein die konstante Präsenz einer Vielzahl von diese einzelne Figur repräsentierenden, verschiedengeschlechtlich gelesenen Körpern erschwert es der Wahrnehmung von Zuschauenden, sich final auf eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung der Bühnenfigur festzulegen und lässt sie permanent zwischen den Polen oszillieren. Dieser Effekt wird verbal potenziert: So beinhaltet der Text, der Erzählperspektive geschuldet, viele Selbstaussagen, die das Wort „ich“ enthalten oder sogar damit beginnen. Insofern wird das Personalpronomen der ersten Person Singular immer wieder von mehreren, verschiedengeschlechtlich gelesenen Schauspieler*innen beansprucht und gibt sie so jeweils als Orlando zu erkennen, ohne dass die verschiedenen „Ichs“ darüber miteinander in Konflikt geraten. Gleiches gilt sowohl indirekt als auch direkt für das Mann- bzw. Frausein.

Überdies befinden sich die geschlechtlichen Zuordnungen durch den Geschlechtswandel der Figur im ständigen Fluss. Beispielsweise fragt eine weiblich gelesene Schauspielerin in der ersten Szene mit gesprochenem Text, noch bevor die Figur näher vorgestellt wurde: „Wie bin ich hier gelandet als Mann?“. Zuschreibungen des Geschlechts ihrer Bühnenfigur auf Basis von äußerlichen Merkmalen oder der Stimme der Schauspieler*in, die Zuschauende gegebenenfalls unterbewusst vorgenommen haben, werden hier sofort widerlegt. Später, nach Orlandos Geschlechtswandel, bezeichnet sich dieselbe Person jedoch als Frau, was ihr kurz darauf eine männlich gelesene Person nachtut. Der Effekt ist, mit Schrödl gesprochen, eine „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“, ⁵⁰¹ die die vermeintlich starren Kategorien zum Verschwimmen bringt.

Zudem gibt es einige Momente, in denen die Körper der Schauspieler*innen optisch gewissermaßen miteinander verschmelzen und dabei die wahrnehmbare geschlechtliche Ambivalenz symbolisch auf die Spitze treiben, indem mehrere, verschiedengeschlechtliche Körper eine Einheit bilden. Erstens treten die Schauspieler*innen wiederholt zu Standbildern zusammen, wobei sie abwechselnd sprechen. So zum Beispiel als Orlando im Regen auf Sascha wartet: Ein Orlando sitzt frontal zum Publikum im

⁵⁰¹ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

Fersensitz in der Bühnenmitte, ein anderer sitzt rechts davon leicht schräg in der Hocke, während die übrigen in einer Reihe und Schulter an Schulter nahe hinter den zweien positioniert sind. Zweitens bewegen sich die verschiedenen Orlandos stellenweise als Einheit, wie Teile eines und desselben Organismus. So etwa in der Kennenlern-Szene von Orlando und Sascha: Einer der sieben Schauspieler*innen (Seán McDonagh) stellt dabei Sascha dar. Einer der übrigen Orlandos (Stefanie Dvorak) fordert einen zweiten (Siewert/Wenzl) mit deutenden Armbewegungen dazu auf, sich in Saschas Richtung zu bewegen. Zwei weitere Orlandos treten hinzu und die vier beginnen eine halblaute Diskussion. Parallel dazu positioniert sich ein fünfter Orlando (Itay Tiran) mit dem Rücken zu Sascha und neigt sich, die Hände auf die gebeugten Knie gestützt, nach vorne, während Sascha sich zurücklehnt und mit dem Ellenbogen auf dessen Rücken abstützt. Die Schauspieler sind seitlich zum Publikum positioniert. Nun ziehen bzw. schieben die drei Orlandos den anderen (Nina Siewert/Andrea Wenzl) in Richtung Sascha, sodass folgendes Bild entsteht: Sascha, auf Tirans Rücken abgestützt, mit dem Rücken zu ihr ein Orlando, diesem gegenüber und dessen Hand haltend Siewerts/Wenzls Orlando, im Ausfallschritt von hinten mit den Handflächen an deren Schultern schiebend ein weiterer Orlando und etwas hinter der Gruppe, aber dennoch zum Greifen nahe und zwischen den Köpfen der anderen hervorschauend, die übrigen Orlandos. Somit sind die Körper der Schauspielenden optisch und größtenteils auch tatsächlich direkt miteinander verbunden. Gemeinsam bilden sie eine Art Menschenknäuel. Während Orlando (Siewert/Wenzl) und Sascha sich unterhalten, blicken auch die anderen Orlandos mal lächelnd, mal mit wie verzückt geöffneten Mündern in Saschas Richtung und lachen synchron über Saschas Aussagen.

Auf ähnliche Weise wird auch die Hochzeit von Orlando und Shel dargestellt: Fünf sich überwiegend an den Händen haltende Orlandos stehen wieder Schulter an Schulter aufgereiht. Sie tragen weiße Unterröcke, die sie als Bräute zu erkennen geben. Die in der Mitte stehende Orlando trägt den von Dvorak gespielten Shel. Ein siebter Schauspieler steht mit geringem Abstand neben der Reihe und mimt den Pfarrer. In dieser Formation bewegt sich die Gruppe gemeinsam aus der Bühnentiefe heraus nach vorne.

Dass mehrere Körper optisch eine Figur darstellen, betrifft im Übrigen auch die Königin. In der Szene, in der Orlando auf diese trifft, kniet jener Orlando (Dvorak), der gerade den größten Redeanteil hat, in der Bühnenmitte frontal zum Publikum. Dahinter stehen, ebenfalls frontal, in jeweils ca. ein bis zwei Metern Abstand zueinander zu einem Halbkreis aufgestellt, die anderen sechs Schauspieler*innen. Während der Orlando im Zentrum die Hände der Königin beschreibt, betrachten und bewegen sie ihre Hände. „Komm“, spricht schließlich einer von ihnen die an Orlando gerichteten Worte der Königin, was die anderen fünf daraufhin wie ein leicht versetztes Echo wiederholen. Sie strecken ihre Hände in Richtung Orlando (Dvorak) aus und blicken ihn eindringlich an. Dann nähern die sechs sich ihm langsam mit lockenden Bewegungen der Hände, bis sie schließlich als Gruppe nahe zusammenrücken und ein organisches Gebilde aus verschiedenen Körpern formen, als das sie sich gemeinsam mit weiterhin lockend in Orlandos Richtung ausgestreckten Händen auf diesen zubewegen. Schließlich ziehen sie ihn in ihre Mitte und umringen und umfassen ihn von allen Seiten.

Beide Figuren, die Königin und Orlando, werden nicht nur körperlich, sondern mitunter auch stimmlich als Einheit markiert. So sprechen die Schauspieler*innen im Verlaufe der Aufführung wiederholt einzelne Wörter oder Satzteile synchron bzw. nahezu synchron.

Wie gezeigt wurde, wird durch die Besetzung und durch die beschriebenen szenischen Setzungen eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung Orlandos und der anderen Figuren unterminiert – wird binäres Denken irritiert. Dies verweist nicht nur auf die prinzipielle Kontingenz geschlechtlicher Kategorisierungen, sondern eröffnet laut Schrödl und Dreyse auch Möglichkeitsräume jenseits des binären Geschlechtersystems.⁵⁰²

Diesbezüglich ist erwähnenswert, dass wenngleich Orlando von gleich sieben Schauspieler*innen dargestellt wird, das Bild einer geteilten Identität eines im Wesentlichen stimmigen, einheitlichen Charakters entsteht, denn alle sieben Orlandos legen übereinstimmende Charakterzüge und ähnliches Verhalten an den Tag. So führen die Schauspieler*innen meistens mit mal mehr, mal weniger Variation ähnliche oder die gleichen Handlungen aus bzw. nehmen ähnliche Körperhaltungen ein. Außerdem wird Orlando im Spiel aller Darsteller*innen gleichermaßen als grundsätzlich sanften, empfindsamen Gemütes gezeichnet. Dieser Eindruck ist vor allem deren sanftem, weichem Tonfall und dem gleichen moderaten, fließenden Sprachduktus sowie der Tatsache geschuldet, dass die Schauspieler*innen viel lächeln und den Gefühlen Orlandos intensiv Ausdruck verleihen. Beispielsweise reagieren sie auf Saschas Nichterscheinen am vereinbarten Treffpunkt mit geradezu kindlichem Trotz und Frustration, was sich darin äußert, dass die Schauspieler*innen ihre Regenmäntel ablegen und damit auf den Boden schlagen und/oder die Köpfe darunter verbergen. Auch seufzen und lachen sie beim ersten Aufeinandertreffen mit Shel verzückt über alles, was dieser von sich gibt. Trotz der ambivalenten geschlechtlichen Verortung der Figur wirkt diese also keineswegs in sich widersprüchlich oder gar zerrissen, sondern die Existenz jenseits binärer Geschlechtskategorien erscheint als möglicher und, mit Schrödl gesprochen, „produktive[r] Alternativentw[ur]f“. ⁵⁰³ Der Gestus ist dabei entsprechend der von Schrödl beobachteten Tendenz in zeitgenössischen Performances ein „affirmativer, bejahender kreierender“ statt „ein abgrenzender, subversiver oder dekonstruktiver“. ⁵⁰⁴

7.2.2 „Undoing gender“⁵⁰⁵ durch Besetzung und Spielweise

Wie beschrieben wird durch die Besetzung und die erläuterten szenischen Setzungen eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung der Figur unterlassen und auch für die Zuschauenden erschwert oder gar

⁵⁰² Schrödl, „Gender Performances“, S. 43f; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 44f.

⁵⁰³ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁵⁰⁴ Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 61.

⁵⁰⁵ Stefan Hirschauer, „Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur“, *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*, hg. v. Julia Graf et al., Opladen [u. a.]: Barbara Budrich 2013, S. 153 – 171, hier: S. 159.

verhindert. Nun soll argumentiert werden, dass gleichzeitig eine Einordnung der Figur im Sinne der binären Geschlechterordnung zunehmend in den Hintergrund rückt bzw. an Relevanz verliert. Als Grundlage dient dabei Stefan Hirschauers Konzept des *undoing gender*:⁵⁰⁶

Hirschauer geht davon aus, dass die Konstruktion von Geschlecht episodisch zu denken ist. Das bedeutet, dass Geschlecht nicht nur zu Beginn einer sozialen Interaktion auf Basis bestimmter Attribute identifiziert wird und dann im weiteren Verlauf der Interaktion je nach Kontext in den Vordergrund oder in den Hintergrund tritt, sondern dass sich Personen im weiteren Verlauf der Interaktion immer wieder aufs Neue als Zugehörige eines bestimmten Geschlechts „adressieren (und adressieren lassen)“ und damit die vorgenommene Kategorisierung aktualisieren:⁵⁰⁷ „In diesem Sinn wird z.B. eine Frau zur sozialen Existenz gebracht, sobald eine Äußerung, eine Geste oder ein Blick eines der Stereotypen aktualisiert, die eine anwesende Person in die Position einer ‚Frau‘ versetzt und als Exemplar dieser Kategorie kenntlich macht“.⁵⁰⁸ Ausschlaggebende Faktoren sind dabei zum Beispiel Kleidung, Anrede, Blickstrukturen und Proxemik.⁵⁰⁹ Gerade dieses Episodische hat aber auch zur Folge, dass Geschlecht nicht in jedem Augenblick gleich relevant ist und dass durch das Nicht-Bedienen von Stereotypen, durch das Unterlaufen einer bereits erfolgten Adressierung oder durch deren Überlagerung mit anderen Unterscheidungsmerkmalen eine solche Aktualisierung vermieden werden kann.⁵¹⁰ „Bleibt eine solche Aktualisierung der Geschlechterdifferenz aus, praktizieren die Teilnehmer [der Interaktion] eher ein aktives ‚Absehen‘ von ihr, eine Art *soziales Vergessen* [sic!], ein ‚undoing gender‘“, ⁵¹¹ eine „Neutralisierung“ von Geschlecht.⁵¹²

Ein vergleichbares Vorgehen ist in der Inszenierung hinsichtlich Besetzung und Spielweise an verschiedener Stelle zu beobachten: Zunächst einmal resultiert aus der Besetzung nicht bloß eine „Veruneindeutigung“⁵¹³ der geschlechtlichen Zuordnung Orlandos. Während Geschlecht textlich wiederholt thematisiert wird, wobei Orlando und die anderen Figuren mehrfach als Mann bzw. als Frau adressiert und im Sinne von Geschlechterstereotypen mit bestimmten Attributen in Verbindung gebracht werden (vgl. Kapitel 7.1), wird vor allem Orlando, und somit auch seine/ihre Aussagen, Eigenschaften und Verhaltensweisen, durch die gleichzeitige Besetzung mit mehreren, verschiedengeschlechtlich gelesenen Schauspieler*innen gänzlich von einem spezifisch geschlechtlich konnotierten Körper gelöst. Die textlich erfolgte geschlechtliche Adressierung wird also unmittelbar visuell relativiert. Ähnliches gilt

Der Begriff „undoing gender“ wird im Folgenden von Hirschauer übernommen. Im Sinne einer besseren Lesbarkeit wird von einer erneuten Markierung als Zitat abgesehen und der Begriff stattdessen kursiv gesetzt.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 160.

Die Inspiration dafür, Hirschauers Konzept im Kontext dieser Arbeit heranzuziehen, lieferte ein Text von Schrödl, in dem sie ihr Konzept des „Un/Doing Drag“ in Anlehnung an Hirschauers „undoing gender“ entwickelt (vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56 – 58).

⁵⁰⁷ Hirschauer, „Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur“, S. 160.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Vgl. ebd., S. 161.

⁵¹⁰ Vgl. ebd., S. 161, S. 163.

⁵¹¹ Ebd., S. 160.

⁵¹² Ebd., S. 163.

⁵¹³ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

für die Königin. Bezüglich Sascha und Shel wiederum wird die Adressierung als Mann oder Frau mittels der Repräsentation durch eine*n gegengeschlechtlich gelesene*n Akteur*in explizit unterlaufen.

Passend dazu greift die Spielweise der Darsteller*innen nur äußerst selten auf deutlich geschlechtlich konnotierte Sprech-, Bewegungs- und Verhaltensweisen zurück und vermeidet damit die Reproduktion von Geschlechterstereotypen. So spielen die Schauspieler*innen Orlando, ohne die Figur, etwa durch einen breitbeinigen Gang im Unterschied zu einer geschlossenen Körperhaltung, *als Mann* bzw. *als Frau* zu spielen. Die Geschlechterdifferenz, die Zuschauende mitunter zwischen den spezifisch geschlechtlich gelesenen Körpern der Schauspieler*innen und dem Geschlecht der Figur wahrnehmen mögen, werden hier also nicht gesondert betont. Zudem wird die Spielweise der Darsteller*innen angesichts des Geschlechtswandels der Figur nicht verändert, was Orlandos verbal zum Ausdruck gebrachte Beobachtung stützt, dass ihre Identität unverändert sei. So rücken die Persönlichkeit der Figur und ihre Erfahrungen und Erlebnisse in den Mittelpunkt, wohingegen die Frage der geschlechtlichen Zuordnung Orlandos als solche im Sinne eines *undoing gender* an Relevanz verliert.

7.2.3 Zwischen Verfremdung und Einfühlung

Durch die Tatsache, dass hier mehrere Schauspieler*innen eine einzige Figur repräsentieren, wobei sie sich teilweise sogar als ein Organismus bewegen, kommt selbstverständlich nicht die Illusion einer „realen Person“ zustande und der Theaterkontext ist stets deutlich sichtbar. Der Bruch mit „der Einheit von Schauspieler*in und Rolle“ verweist nicht nur permanent auf die Konstruiertheit der Inszenierung,⁵¹⁴ sondern erzielt, wie beispielsweise in der Hochzeitsszene mit fünf Bräuten und einem Bräutigam, mitunter skurrile Wirkungen. Es handelt sich hier ganz klar um einen Verfremdungseffekt nach Dreyse und Brecht, der Zuschauende vom Bühnengeschehen distanziert und so deren kritische Betrachtung desselben begünstigen kann.⁵¹⁵

Zur verfremdenden Wirkung tragen, ähnlich wie in *Krankheit oder moderne Frauen*, auch die Gestaltung von Bühnenbild und Requisiten bei, die eine allgemein artifizielle Atmosphäre erzeugt. Das Bühnenbild etwa ist äußerst minimalistisch und besteht aus einer halbkreisförmigen Spielfläche, die zu den Seiten von einem konkaven, semitransparenten Vorhang aus milchig-weißen, etwa zehn Zentimeter breiten, vom Schnürboden herabhängenden Plastikstreifen eingefasst ist, der in seiner Materialität an einen Duschvorhang erinnert. Je nach Beleuchtung bilden sich die Schatten der Schauspieler*innen auf der Bühne darauf ab. Der Boden der Spielfläche glänzt, sodass darauf die Spiegelbilder der Schauspieler*innen sichtbar werden, die je nach Beleuchtung deutlicher erkennbar sind oder den Eindruck dunkler Schatten erwecken. Beides hat eine weitere optische Vervielfältigung der sieben Ichs zur Folge und verstärkt insofern symbolisch die bereits durch die Besetzung betonte Vielfalt von Identität. Durch das

⁵¹⁴ Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 37.

⁵¹⁵ Vgl. Brecht, „Der Messingknäuf“, S. 553; Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36f.

Bühnenbild selbst findet zu keinem Zeitpunkt eine Verortung der Figuren statt. Vage Vorstellungen bestimmter Räume entstehen hier nur temporär durch die verbalen Schilderungen einzelner Ereignisse in Orlandos Leben, zum Beispiel als erzählt wird, dass sie während ihrer Begegnung mit Shel am Fuße der Eiche liegt. Die Lichtstimmungen sind überwiegend dunkel, immer wieder ist das Licht, die Künstlichkeit der Inszenierung unterstreichend, bläulich oder violett eingefärbt.

Requisiten werden sparsam eingesetzt und wirken im szenischen Kontext verfremdend. Dies gilt insbesondere für die Szene, in der Orlandos Reise nach und Aufenthalt in Konstantinopel geschildert wird. Hier erzeugen die Requisiten einen starken (Farb-)Kontrast zur minimalistischen, vagen, düsteren Szenerie: Alle Schauspieler*innen formen in der Bühnenmitte ein bewegtes Standbild, wobei sie mit verschiedenen bunten Badeartikeln ausgestattet sind. Ein Schauspieler sitzt auf einem Einhorn-Schwimmring, dessen Hals er umklammert hält. Die links von ihm kniende Schauspielerin hat einen seiner nackten Füße auf ein auf ihrem Schoß liegendes Handtuch positioniert, die rechts von ihm sitzende Schauspielerin wedelt mit einem Palmenzweig. Hinter ihnen hält ein Schauspieler mit schwarzer Sonnenbrille einen großen Sonnenschirm aus Bastfransen in die Höhe und dreht ihn um sich selbst. Die Schauspielerin links von ihm trägt einen Ananas-Schwimmring um ihren Oberkörper und hält eine Banane aus demselben Kunststoffmaterial in der Hand. Rechts von ihm reckt ein Schauspieler einen Bade-Globus in die Höhe, ein anderer schwenkt einen Donut-Schwimmring. Zu seinen Füßen stehen eine Flasche Sonnencreme, aus der eine Schauspielerin kurz darauf trinkt, und eine metallisch glänzende Badetasche. Dieser ohnehin skurrile Anblick erscheint vor dem Hintergrund der minimalistischen und hier in kaltem Grau/Blau beleuchteten Szenerie besonders absurd. Ebenso skurril wirkt es, als sich ein Schauspieler in einer späteren Szene einen weißen Stöckelschuh ans Ohr hält und hineinspricht, als handele es sich um ein Telefon.

Während einerseits durch die beschriebenen Verfremdungseffekte Distanz zum Dargestellten entsteht, wird andererseits durch eine psychologisierende Spielweise Nähe zur Figur hergestellt. Dies liegt vor allen Dingen daran, dass die Darsteller*innen – anders als in *Krankheit oder moderne Frauen* – im Zuge ihrer Schilderungen die Emotionen und die Affekte Orlandos auf lebensecht wirkende Weise verkörpern. Insofern kann die Spielweise zumindest in dieser Hinsicht als veristisch bezeichnet werden. Der Zugriff der Inszenierung bzw. der Schauspielenden auf die Figur ist eben kein karikierender, sondern ein ernstnehmender, emphatischer, wodurch hier, anders als in *Krankheit oder moderne Frauen*, durchaus eine Identifikation der Zuschauenden mit der Figur möglich ist oder sogar begünstigt wird. Da diese Identifikation durch die Besetzung nicht an einen spezifisch geschlechtlich konnotierten Körper rückgebunden ist, kann Zuschauenden gerade durch deren potenzielle emotionale Involvierung verdeutlicht werden, dass Gefühle nicht geschlechtsspezifisch sind. Der Fokus der Inszenierung auf die Erlebnisse und Gefühle der Figur stützt außerdem die auf Ebene von Text und Handlung zum Ausdruck gebrachte These, dass die Persönlichkeit eines Menschen grundsätzlich dadurch und nicht durch dessen Geschlecht determiniert werde (vgl. Kapitel 7.1).

Dieser Effekt kann im Übrigen auch unter dem Gesichtspunkt eines *undoing gender* betrachtet werden. Als Strategie einer Neutralisierung der Kategorie Geschlecht nennt Hirschauer nämlich unter anderem die Fokuslegung auf andere Unterscheidungsmerkmale von Menschen abseits von Geschlecht.⁵¹⁶ Wenn gleich hier der Charakter Orlandos nicht primär in Relation zu dem anderer Figuren verhandelt wird, erscheint er dennoch als das, was die Figur ausmacht, als wesentliches Identifikationsmerkmal, das sich ungeachtet des gegenwärtigen Geschlechts Orlandos nicht verändert.

Diese inhaltliche Akzentuierung des Charakters und der Gefühle Orlandos wird durch verschiedene andere Theatermittel unterstützt. Zunächst einmal wirkt die Aufteilung der Figur auf sieben Schauspieler*innen zwar verfremdend, unterstützt aber zugleich den auf Textebene durch Orlandos tiefgründige, teils philosophische Reflexionen über Gesellschaft und Metaphysik vermittelten Eindruck einer grübelrischen Natur und eines Hangs zum Melancholischen, denn die Figur tritt in der Inszenierung ja sogar wortwörtlich mit sich selbst in Dialog. Außerdem entspricht auch die durch die Reduziertheit des Bühnenbildes sowie durch das Spiel mit Licht und Schatten, Spiegelungen und Schemen entstehende mystische, etwas düstere Gesamtatmosphäre Orlandos melancholischem Wesen.

Des Weiteren werden Orlandos Gemütsverfassungen über Musik vermittelt bzw. verstärkt, die immer wieder leise einige der gesprochenen Szenen oder, lauter und eindringlicher, Szenen ohne Sprache untermalt. Es handelt sich überwiegend um elektronisch erzeugte, sphärische Klänge, aus denen wabernde, dunkel und schwermütig wirkende Klangteppiche entstehen. Auch sie spiegeln Orlandos insgesamt melancholischen Blick auf das eigene Leben. Bei Orlandos Ankunft in England und bei ihrer Hochzeit mit Shel dagegen wird durch aufsteigende Melodielinien und Crescendos Orlandos euphorische Stimmung zum Ausdruck gebracht. Die Frustration über Saschas Fortgehen wiederum drückt sich durch getragen klingende Musik aus, die in langsamem Tempo zwischen zwei Moll-Akkorden hin und her wechselt. Eine vergleichbare Wirkung hat auch das Lichtdesign: So wird Orlandos Euphorie zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit hellem, warm-violettem Licht und Orlandos missbilligende Beschreibung des Frauenbildes im 19. Jahrhundert durch eine dunkle, düstere Lichtstimmung untermalt. Auch der beschriebene Einsatz von Requisiten in der Konstantinopel-Szene wirkt nicht nur verfremdend, sondern trägt zugleich dazu bei, Orlandos Empfindungen zum Ausdruck zu bringen – die Absurdität, die der Prunk und Überfluss Konstantinopels laut eigener Aussage für Orlando ausstrahlen.

Durch die Gleichzeitigkeit von Verfremdungseffekten, die Brecht und Dreyse zufolge eine kritisch-distanzierte Haltung der Zuschauenden befördern,⁵¹⁷ und den ernstnehmenden Zugriff auf die Figur, der eine Identifikation der Zuschauenden mit Orlandos Erfahrungen hinsichtlich des Geschlechtswandels und des zeitgenössischen Frauenbildes ermöglicht, können Zuschauende die der Inszenierung enthaltene Kritik an Geschlechterstereotypen (und damit auch an stereotypischer Weiblichkeit) sowohl emotional als auch rational erfassen. Möglicherweise gelingt es der Inszenierung so, dass die angesichts der

⁵¹⁶ Vgl. Hirschauer, „Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur“, S. 163.

⁵¹⁷ Vgl. Brecht, „Der Messingknäuf“, S. 553; vgl. Dreyse, „Kritische Identitäten“, S. 36f.

karikaturhaften Figuren in *Krankheit oder moderne Frauen* formulierte Gefahr, der „Unterhaltungsscha-
rakter“ der damit einhergehenden komischen Wirkung könne die enthaltene Kritik verschleiern, hier
nicht besteht und eine diesbezüglich besondere Aufnahmebereitschaft der Zuschauenden erzielt werden
kann.

7.3 „Veruneindeutigung“⁵¹⁸ und Neutralisierung von Geschlecht auf Ebene des Kostümbilds

Die im vorherigen Kapitel für Besetzung und Spielweise festgestellte Gleichzeitigkeit von Strategien
der „Veruneindeutigung“⁵¹⁹ und der Neutralisierung von Geschlecht im Sinne eines *undoing gender* ist,
wie im Folgenden beschrieben wird, auch hinsichtlich des Kostümbilds zu beobachten. Konkrete Stra-
tegien sind dabei einerseits eine optische Angleichung der Figuren, die in Kapitel 7.3.1 erläutert wird
und andererseits der Einsatz von *Mixed Drag*. Dieser wird in Kapitel 7.3.2 beschrieben.

7.3.1 Optische Angleichung

Die sieben Orlandos ähneln sich optisch sehr, denn die Schauspieler*innen haben eine ähnliche Statur
und wurden einander durch Kostüm und Maske angeglichen. Alle sind mit dunkelblonden bis dunkel-
braunen lockigen Perücken in nahezu identischen Kurzhaarfrisuren im Vokuhila-Stil sowie mit lässig-
eleganter Kleidung, allesamt in Schwarz, ausgestattet, die sich mal mehr, mal weniger stark gleicht.
Schwab trägt eine enge Hose und ein enges, hochgeschlossenes Shirt, darüber ein offenes Jackett; Au-
gustin eine Anzughose und ein geöffnetes Jackett über einem etwas lockereren Shirt. Auch Tiran trägt
eine Anzughose zum mal geöffneten, mal geschlossenen Jackett, darunter allerdings ein Satin-Trägertop
mit tiefem Wasserfall-Ausschnitt und großem Rückenausschnitt mit sich überkreuzenden Trägern.
McDonagh hat ebenfalls eine Hose im Anzug-Stil an, in die ein locker sitzendes Hemd aus glänzendem
Stoff gesteckt ist. Dvorak trägt eine Zip-Jacke aus dünnem, semitransparentem Stoff, die ihr bis zur
Taille reicht, über einer engen schwarzen Hose. Markus Meyers Kostüm wiederum besteht aus einer
Stoffhose mit geraden, weiten Beinen und einem weiten Langarmshirt mit U-Boot-Ausschnitt. Sie-
wert/Wenzl schließlich ist in eine langärmlige weite Tunika gekleidet, deren Rückseite aus einem glän-
zenden Plisseestoff gefertigt ist. Darunter trägt sie Leggings oder Strumpfhosen. Alle Schauspieler*in-
nen haben schwarze Schuhe im Anzug- oder Loafer-Stil an. Wenngleich zwischen den Kostümen der
Darsteller*innen größere Unterschiede bestehen als zwischen ihren Frisuren, ergibt sich durch die Mo-
nochromie und durch wiederkehrende Elemente wie dem Anzugstil, weit bzw. eng geschnittenen Ober-
teilen oder glänzenden Stoffen ein stimmiges optisches Gesamtbild.

⁵¹⁸ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁵¹⁹ Ebd.

Dass sich die Schauspieler*innen insofern äußerlich sehr ähneln, hatte für mich während der ersten Sichtung einen äußerst verblüffenden Effekt: Das Stück beginnt damit, dass die Schauspieler*innen zunächst nacheinander von links nach rechts über die nur spärlich beleuchtete Bühne gehen. Dabei gleichen sie einander in meinen Augen auf den ersten Blick teils so sehr, dass zunächst unklar war, ob es sich um ein und dieselbe oder um mehrere Personen handelt. Erst nach einigen Augenblicken fielen äußerliche Unterschiedlichkeiten auf, besonders als dann mehrere Darsteller*innen direkt hintereinander die Bühne querten und damit zeitgleich sichtbar waren. Um wie viele verschiedene Personen es sich tatsächlich handelt, wird in der Tat erst dann überschaubar, wenn sich alle Schauspieler*innen gleichzeitig auf der Bühne befinden.

Durch Maske und Kostüm geraten die optischen Unterschiede zwischen den Schauspieler*innen gegenüber den Gemeinsamkeiten in den Hintergrund und es entsteht eine optische Einheit. Diese Wirkung verstärkt sich, wenn das Kostüm der Darsteller*innen an späteren Stellen noch deutlicher vereinheitlicht wird. So tragen in einer Szene sechs von ihnen gleich geschnittene, weite, fast bodenlange Regenmäntel in Grau- und Brauntönen und während der Schilderung von Orlandos Leben im 19. Jahrhundert alle identische schwarze, hochgeschlossene, langärmlige, bodenlange Kleider mit Knöpfen am Oberkörper und einem weiten Reifrock.

Im Zuge dessen wird auch durch das Kostüm- und Maskenbild eine geschlechtliche Zuordnung der Akteur*innen auf Basis optischer Attribute erschwert. Dieses greift, ebenso wie bereits für die Spielweise herausgearbeitet, mit wenigen Ausnahmen (vgl. Kapitel 7.3.2) nicht auf geschlechtliche Codierungen zurück. So werden die Kurzhaarfrisuren ebenso wie die meisten Elemente des Anfangskostüms, etwa Jacketts und Anzugshosen, die Schuhe und das locker geschnittene Hemd McDonaghs bzw. Ober- und Unter- teile Meyers, – zumindest heutzutage in Österreich – auch im Mainstream von weiblich wie von männlich gelesenen Personen getragen. Die Schulterpolster der Jacketts sowie die überwiegend locker sitzenden Kleidungsstücke verbergen außerdem die Körperkonturen der Schauspieler*innen. Noch deutlicher ist dies bei den Regenmänteln der Fall, durch die die Darsteller*innen lediglich an den mal mehr, mal weniger verschiedenen Farbnuancen ihrer Perücken sowie ihren Gesichtern unterscheidbar sind – eine Wirkung, die sich natürlich verstärkt, je weiter Zuschauende von der Bühne entfernt sind. Gleiches gilt für die Kleider mit Reifrock. Zwar handelt es sich hier durchaus um geschlechtlich konnotierte Kleidungsstücke, da Kleider in europäischen Gesellschaften im Alltag primär von weiblich gelesenen Personen – hier jedoch gleichermaßen von männlich gelesenen Personen – getragen werden. Allerdings steht aufgrund der generellen optischen Angleichung der Akteur*innen hier das optische Verschwinden der Geschlechterdifferenz der verschiedengeschlechtlich gelesenen Darsteller*innen im Vordergrund und nicht eine sichtlich gegengeschlechtliche Inszenierung der männlich gelesenen Akteure.

Eine Bestimmung des Geschlechts der Akteur*innen auf Basis geschlechtlich konnotierter anatomischer Merkmale wird also durch die Gestaltung der beschriebenen Kostüme gestört bzw. ist teils gar nicht

möglich, sodass auch hier mit Schrödl von einer „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“, ⁵²⁰ aber ebenso von einer generellen Neutralisierung der Kategorie Geschlecht im Sinne eines *undoing gender* gesprochen werden kann, ⁵²¹ insofern eine Aktualisierung textlich getroffener geschlechtlicher Adressierungen auf Ebene des Kostümbilds ausbleibt. Beide Effekte liegen nahe beieinander bzw. gehen ineinander über und sind nicht klar voneinander zu trennen.

Die genannten Wirkungen werden verstärkt, wenn die Darsteller*innen mit dem Rücken zum Publikum stehen und somit spezifisch geschlechtlich assoziierte Körperteile noch mehr aus dem Blick geraten. Solche Momente, in denen eine geschlechtliche Zuordnung erschwert oder verunmöglicht wird, weil weniger spezifisch geschlechtliche Partien im Vordergrund stehen, benennt Schrödl im Übrigen als weitere Strategie der „Veruneindeutigung“ (vgl. Kapitel 3.2). ⁵²²

Immer wieder stehen oder gehen die Schauspieler*innen auch hinter dem semitransparenten Vorhang, wobei sie nur schemenhaft zu erkennen sind, wodurch ebenfalls eine geschlechtliche Zuordnung der Figuren auf Basis von Körpermerkmalen erschwert wird. Dies ist verstärkt in jenen Szenen der Fall, in denen die Schauspieler*innen identische Kostüme tragen, sodass es im Grunde unmöglich ist, sie voneinander zu unterscheiden. So etwa in der Szene, in der sechs von ihnen Erzherzog Harry repräsentieren, sowie in der erwähnten Szene des 19. Jahrhunderts. Hier gerät die Kategorie Geschlecht optisch wortwörtlich in den Hintergrund.

7.3.2 *Mixed Drag*

Während die bisher beschriebenen Kostüme weitestgehend von geschlechtlichen Codierungen absehen und so vor allem eine Neutralisierung von Geschlecht bewirken, wird an anderer Stelle explizit auf geschlechtliche Codierungen zurückgegriffen. Durch den Einsatz von *Mixed Drag*, eine Strategie der „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“ nach Schrödl, ⁵²³ werden Zeichen für Männlichkeit und Weiblichkeit miteinander kombiniert, sodass die Grenzen zwischen diesen vermeintlich fixen Kategorien verschwimmen. Der Fokus liegt dabei auf der Sichtbarmachung der Kontingenz binärgeschlechtlicher Zuordnungen auf Basis vermeintlich geschlechtsspezifischer Körpermerkmale und der Konstruiertheit von Konzepten wie Weiblichkeit.

Dies betrifft erstens das oben bereits beschriebene schwarze Grundkostüm von Itay Tiran. Im Gegensatz zu den meisten anderen Elementen des anfänglichen Kostümbilds ist dessen weit ausgeschnittenes Satin-Trägertop klar weiblich konnotiert, betont aber gerade durch den weiten Ausschnitt – ähnlich wie das Korsett der Märtyrerin in *Krankheit oder moderne Frauen* – mit Männlichkeit assoziierte Körpermerkmale Tirans, wie etwa die flache Brust. Dies fällt je nachdem, ob er das Jackett geöffnet trägt oder

⁵²⁰ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

⁵²¹ Hirschauer, „Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur“, S. 160.

⁵²² Schrödl, „Gender Performances“, S. 42; vgl. ebd., S. 43; vgl. Schrödl, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“.

⁵²³ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

nicht, unterschiedlich stark ins Auge. Indem ein einzelnes Zeichen für Weiblichkeit isoliert, mit anderen, weniger spezifisch geschlechtlich konnotierten Kostümteilen (Jackett und Anzughose) kombiniert und ein männlich gelesener Schauspieler damit ausgestattet wird, wird mit Codierungen binärer Geschlechter als solchen gespielt und die vermeintlich starren Grenzen dieser Kategorien werden verwischt.

Dieses Spiel mit den Kategorien ist noch deutlicher erkennbar, wenn Tiran in der Szene, in der Orlando Erwachen als Frau geschildert wird, zum weiblich codierten Top nur noch schwarze, enge Boxershorts – ein typisch männlich konnotiertes Kleidungsstück – trägt. Die hieraus resultierende „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“ wird übrigens auch hier in der Rückenansicht verstärkt.⁵²⁴ So liegt Tiran in Seitlage mit dem Rücken zum Publikum auf dem Boden, den Kopf auf einen ausgestreckten Arm gebettet. Dann kommt er ins Sitzen. Ein Bein ist leicht angewinkelt, das andere gestreckt darüber geschlagen, die Hände hinter dem Rücken am Boden abgestützt. Über die Vermischung der verschiedengeschlechtlichen Zeichen hinaus ist es aus dieser Perspektive kaum möglich, geschlechtliche Zuordnungen auf Basis bestimmter Körperpartien zu treffen.

Insgesamt ergibt das *Mixed-Drag*-Kostüm Tirans ein androgynes Gesamtbild. Auch hier zeigt sich beispielhaft, dass, wie Schrödl anführt, Praktiken wie *Mixed Drag* nicht nur binärgeschlechtliche Kategorisierungen in der Wahrnehmung der Zuschauenden zu verwirren vermögen, sondern darüber hinaus „produktive Alternativentwürfe anderer Geschlechtlichkeit“ bereitstellen können und damit aufzeigen, dass auch Verortungen im „Dazwischen“, also zwischen einer eindeutigen Identifikation mit einer der binären Kategorien oder einer klaren Abgrenzung von diesen, möglich sind.⁵²⁵

Zweitens ist *Mixed Drag* hinsichtlich der männlich gelesenen Schauspieler in jener Szene zu beobachten, in der Orlando Überfahrt nach England geschildert wird und sie über ihren Geschlechtswandel sinniert (vgl. Kapitel 7.1.). Hier fallen vom Schnürboden verschiedene weiße Kleidungsstücke herunter, auf die die sieben Orlando zugehen und sich einige Dinge greifen, die sie betrachten und anprobieren. In diesem Zusammenhang sitzt Schwab in Langarmshirt und Boxershorts auf dem Boden, hat ein helles Rüschenhäubchen auf dem Kopf und hantiert mit einem Korsett. McDonagh steht in schwarzen Boxershorts neben ihm, wobei sein behaarter Bauch und die behaarten Beine sichtbar sind. In der Hand hält er ein weißes Unterkleid mit Corsage, welches er sich zunächst probeweise auf den Kopf legt. Später zieht er es so an, dass die Corsage vorne und geöffnet ist, während sich die eigentliche Vorderseite am Rücken befindet. Er trägt schwarze Socken, am rechten Fuß darüber zudem einen weißen Plateau-Schuh mit hohem Absatz. Im Verlauf der Szene setzt er sich ein weiteres Kostümteil aus Tüll wie einen Hut auf den Kopf. Meyer hält sich ein weißes Kleid mit weitem Tüllrock vor den Körper und schlüpft in die Ärmel hinein. Tiran schließlich trägt einen beigefarbenen, stark wattierten, die Form von Brüsten imitierenden Büstenhalter am sonst nackten Oberkörper sowie einen weißen Stringtanga über seinen engen schwarzen Boxershorts. In der rechten Hand hält er einen zunächst geschlossenen Fächer aus weißen Federn. Auch hier werden die männlich gelesenen Akteure also zugleich mit weiblich sowie mit

⁵²⁴ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁵²⁵ Ebd., S. 43f.

männlich konnotierten Kleidungsstücken ausgestattet. Zusätzliche „Veruneindeutigung“⁵²⁶ entsteht auch in dieser Szene durch Rückenansichten, die die durch *Mixed Drag* ohnehin verwischten Grenzen zwischen binären Geschlechtern noch weiter zum Verschwimmen bringen. Beispielsweise steht McDonagh wiederholt mit dem Rücken zum Publikum, von wo aus er lediglich als Silhouette in knielangem Kleid mit Tüllrock und Kopfbedeckung zu erkennen ist.

Da *Mixed Drag* hier anders als beim Grundkostüm Tirans nicht nur als Ergebnis sichtbar wird, sondern die Schauspieler*innen die weiblich codierten Kostümteile auf der Bühne vor den Augen der Zuschauenden anlegen, hat die Praktik hier nicht nur eine „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“⁵²⁷ zur Folge, sondern ist, wie in Kapitel 3.2 erwähnt, nach Schrödl auch eine besonders wirksame Strategie, um Geschlecht als Resultat einer Inszenierung sichtbar zu machen.⁵²⁸ Dass die Akteur*innen während dieses Vorgangs als Orlando über den Geschlechtswandel von Mann zu Frau und damit einhergehende Erwartungshaltungen an Verhalten und Kleidung reflektieren (vgl. Kapitel 7.1), verstärkt diesen Effekt. Eine ähnliche Wirkung hat auch die Sequenz, in der Tiran – vom Publikum aus im Profil zu sehen – auf Zehenspitzen Luftsprünge macht, wobei sich sein Schatten auf dem Plastikvorhang im Hintergrund abzeichnet. Dieser könnte aufgrund der künstlichen Brüste genauso gut zu einer weiblich gelesenen Person gehören. Da für Zuschauende jedoch nicht nur der Schatten, sondern gleichzeitig auch Tirans vermutlich männlich gelesener Körper und die eindeutig künstlichen Brüste über der eigentlich flachen Brust zu sehen sind, ist für sie genau erkennbar, wie dieser weibliche Eindruck zustande kommt. Weiblichkeit wird auch hier als Ergebnis eines Inszenierungsprozesses sichtbar gemacht, was abermals auf die Performativität von Geschlecht verweist.

Diese Performativität ist in der gesamten Szene besonders dadurch zu erkennen, dass sie nicht im Sinne einer vollkommenen Illusion vollzogen, sondern durch Verfremdungseffekte klar markiert wird, sodass der Symbolcharakter der Szene unterstrichen sowie die Zeichenhaftigkeit der Kostümteile in ihrer Funktion als Attribute für Weiblichkeit sichtbar gemacht werden. Dieser Verfremdungseffekt beruht zunächst einmal darauf, dass, wie auch bei Tirans Anfangskostüm, lediglich einzelne Zeichen für Weiblichkeit, nämlich Kleidungsstücke, in Isolation aufgegriffen werden und im Kontrast zu männlich konnotierten Kleidungsstücken oder Körperpartien noch deutlicher als solche auffallen.

Des Weiteren scheinen die sieben Orlandos, wie aus der obigen Beschreibung hervorgeht, nicht zu wissen, wie die Kleidungsstücke tatsächlich getragen werden. Dies gilt übrigens gleichermaßen für die weiblich gelesenen Schauspieler*innen. Dvorak beispielsweise hantiert, teils auf dem Rücken liegend und die Beine nach oben streckend mühevoll mit einem Kleid oder Rock, bis sie es sich schließlich über den Kopf legt. Wie anhand des insgesamt ungeschickten Umgangs mit den Kostümteilen deutlich wird, fühlen sich die mit ihrer neuen Rolle als Frau einhergehenden Kleidungsstücke für Orlando keineswegs

⁵²⁶ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Vgl. ebd., S. 41.

natürlich an und erscheinen ihr wie auf Textebene erwähnt wird, als unpraktisch. Die Kostümteile können in dieser Szene als Platzhalter für stereotypische Weiblichkeit und einhergehende soziale Konventionen gelesen werden, die Orlando aktiv erlernen muss, was die Konstruiertheit von Weiblichkeit betont und somit die auf der Textebene formulierte Kritik (vgl. Kapitel 7.1) illustriert und unterstreicht. Darüber hinaus bewegen sich insbesondere McDonagh und Tiran in der Szene auf eine nicht-alltägliche Weise, der im Brecht'schen Sinne „der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen“ anhaftet.⁵²⁹ Beispielsweise springt Tiran in der ersten Hälfte der Szene mit gestrecktem Körper zunächst auf der Stelle und dann durch den Raum, wobei seine künstlichen Brüste auf und ab hüpfen. Anschließend springt er im Grätschschritt vom einen Fuß auf den anderen. Dann dreht er dem Publikum den Rücken zu und bewegt sich im Chassé-Schritt in die rechte Bühnenhälfte, den linken Arm etwa im 90 Grad Winkel über dem Kopf erhoben, den rechten Arm mit dem Fächer gerade nach vorne ausgestreckt. Dort angekommen verharrt er im Ausfallschritt und verlagert wiederholt sein Gewicht hin und her hüpfend vom gestreckten Bein aufs gebeugte Bein. Daraufhin dreht er sich zum Publikum, beugt sich leicht nach vorne und schüttelt seine Brust, hebt anschließend die künstlichen Brüste an und schüttelt diese ebenfalls. Die ganze Sequenz erinnert an Sportübungen. McDonagh dagegen greift sich den einzelnen Stöckelschuh und betrachtet ihn, beißt in den Absatz, zieht ihn schließlich an und humpelt dann, das eine Bein im Schuh, das andere auf den Zehnspitzen, hin und her. Mehrfach lehnt er sich mit ausgestreckten Armen nach vorne und zieht dabei das Bein mit dem Stöckelschuh auf dem Boden nach hinten zurück, bis er im Ausfallschritt steht, und bewegt es dann wieder nach vorne zum anderen Bein, als trainiere er, auf hohen Schuhen die Balance zu halten. Auch die Bewegungsweise beider Schauspieler zeigt also, dass Orlando das neu erlangte Frausein erst einüben muss, was wiederum die Konstruiertheit von Weiblichkeit unterstreicht.

Der durch die mit dem plötzlichen Frausein einhergehenden Erwartungshaltungen entstehende Druck wird am Ende der Szene symbolisch zum Ausdruck gebracht, als sechs Orlandos sich wieder der weißen Kostümteile entledigen und sie Meyer umhängen, der, wie erwähnt, seinerseits über dem schwarzen Grundkostüm ein weißes Kleid trägt. Kleidungsstücke wie Reifröcke und der BH werden ihm über den Kopf gestülpt, weitere Kostümteile an die Arme gehängt. Die weiße, aufgetürmte Lockenperücke wird ihm auf den Kopf gesetzt, der Stringtanga darauf geworfen, eine Feder hineingesteckt. Manche Kostümteile werden zu seinen Füßen auf den Boden geworfen. Er ist nun vollständig damit behängt, sodass von seinem Körper keinerlei Konturen und lediglich das Gesicht zu erkennen sind. Der ihn überhäufende Berg aus weiblich konnotierten Kostümteilen unterstreicht die Überforderung, die Orlando, wenngleich zumindest der von Meyer repräsentierte Teil von ihr am Gedanken des Frauseins anfangs durchaus Gefallen gefunden hat, angesichts der tatsächlichen Lebensrealität einer Frau im 18. Jahrhundert empfindet, welche sie schon bald alles andere als angenehm findet. Diese Orlando befreit sich nun frustriert schimpfend und mit Mühe von den Kleidungsstücken, sodass Meyer nur noch im schwarzen Grundkostüm dasteht, und gibt an, nun in Männerkleidung nach London zu reisen.

⁵²⁹ Brecht, „Der Messingknäuf“, S. 553.

Im Übrigen können die im vorherigen Kapitel erwähnten Kleider viktorianischen Stils auf ähnliche Weise als Symbol für das zeitgenössische Frauenideal gelesen werden, von dem Orlando sich, wie sie berichtet, eingeschränkt fühlt (vgl. Kapitel 7.1). Auch in dieser Szene zerren und ziehen die Schauspieler*innen an den Reifröcken und versuchen offenbar vergeblich, sich des Gewands zu entledigen, bis sie schließlich zu Boden sinken. Beide Szenen können als mal mehr, mal weniger erfolgreiche Versuche Orlandos interpretiert werden, sich aus den Zwängen der sozialen Konventionen zu befreien. Zudem versinnbildlichen sie, dass, wie Orlando auf Textebene bemerkt, Weiblichkeit nichts Naturgegebenes ist, sondern dass Orlando sich diese aktiv aneignen muss bzw. sie ihr durch soziale Konventionen geradezu aufgezwungen wird, was wiederum auf die Kontingenz von Geschlecht als Kategorie verweist.

Der *Mixed Drag* in der Überfahrt-Szene geht teils auch über das äußere Erscheinungsbild hinaus, denn einige Schauspieler*innen arbeiten stellenweise zusätzlich mit spezifisch geschlechtlich konnotiertem Körpergebrauch. Insofern stellt die Szene eine Ausnahme der sonstigen Spielweise dar, die, wie beschrieben, ohne dergleichen auskommt. Hier dagegen greifen Meyer und Tiran teils auf weiblich codierte Körperhaltungen und Bewegungsweisen zurück, was jeweils unterschiedliche Effekte erzielt. Meyer tut dies auf sehr dezente Weise und wiegt zum Beispiel auf der Stelle stehend oder sich einige Schritte durch den Raum bewegend leicht die Hüften, was fast tänzerisch wirkt. Einmal hebt Meyer in koketter Manier die Röcke seines Kleides an, sodass das nackte rechte Bein zum Vorschein kommt, welches er auf die Zehenspitzen stellt und spielerisch hin und her dreht, wobei die rechte Hand auf dem Oberschenkel ruht. Dieses eher unauffällige, beiläufige Einbeziehen weiblich konnotierter Bewegungsweisen durch einen männlich gelesenen Schauspieler wirkt hier weniger verfremdend, sondern bringt vor allem binäre Geschlechtskategorien auf subtile Weise zum Verschwimmen, sodass, ähnlich wie angesichts Tirans Anfangskostüm geschildert, ein Gesamtbild entsteht, das sich weder klar in den binären Kategorien fassen lässt noch sich diesen gänzlich versperrt.

Im Vergleich dazu ist der Rückgriff auf mit Weiblichkeit assoziiertes Bewegungsrepertoire bei Tiran deutlicher zu erkennen. In einer Sequenz geht dieser mit dem Rücken zum Publikum die Beine seitlich überkreuzend und die Hüften wiegend von rechts nach links, wobei er den Fächer am Rücken schwingt. Schließlich bleibt er stehen, hebt mit seinem rechten Arm den Fächer in die Höhe, der linke Arm ist diagonal zur Seite und nach unten ausgestreckt. In dieser Position wiegt er wiederholt die Hüften hin und her und blickt in Richtung des Schattens. Auch in dieser Sequenz bildet sich auf dem Vorhang sein Schatten ab, der durch Fächer und Brüste ebenso gut zu einer weiblich gelesenen Person gehören könnte. Da Tiran hier im Unterschied zur oben beschriebenen Schatten-Sequenz dem Publikum den Rücken zukehrt und insofern eine weniger spezifisch geschlechtliche Körperpartie im Fokus ist, besteht der Effekt des Vorgangs auch, anders als zuvor, weniger in der Sichtbarmachung der Performativität von Geschlecht durch die Geschlechterdifferenz von weiblich gelesenem Schatten zur primär männlich gelesenen Person als vielmehr in der Verstärkung der durch *Mixed Drag* mittels Kleidung und Bewegungsweise entstehenden „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“.⁵³⁰

⁵³⁰ Schrödl, „Gender Performances“, S. 42.

An anderer Stelle wirkt Tirans Rückgriff auf mit Weiblichkeit assoziiertes Bewegungsrepertoire dagegen überzeichnet, sodass dieses Vorgehen als solches klar sichtbar wird. Beispielsweise bewegt er sich, die rechte Hand in die Hüfte gestemmt, die Schultern zurückgezogen, auf Zehenspitzen und mit schwingenden Hüften aus der Bühnentiefe heraus in Richtung Publikum, wobei er die Füße beim Gehen, die Beine überkreuzend, stets direkt voreinander setzt und vor seiner Brust den Fächer schwenkt. Dann bleibt er stehen, vollführt mit dem Fächer dicht an seinem Oberkörper zwei Kreisbewegungen, kehrt dem Publikum den Rücken zu und bewegt sich im gleichen Gang wieder nach hinten, wobei er den Fächer nun vor seinem Rücken oberhalb des Gesäßes schwingt. Diese Sequenz erinnert an die Performance eines Models auf einem Laufsteg, was besonders im Kontext der parallel vonstattengehenden Reflexion Orlandos über ihre Annäherung an die neue Rolle als Frau symbolisch die Performativität von Geschlecht vor Augen führt. Da Tiran die Beine beim Gehen extrem überkreuzt, die Hüften bei wirklich jedem Schritt stark mitbewegt und sich lediglich für kurze Zeit auf die beschriebene Weise fortbewegt, wirkt sein Körpergebrauch unnatürlich und aufgesetzt, mehr wie ein Zitat „weiblichen“ Körpergebrauchs als eine auf Authentizität abzielende Nachahmung, was ebenso das Imitative von Geschlecht betont. Wie angesichts des verfremdeten Umgangs mit den Kostümteilen beschrieben, trägt auch die überzeichnete Bewegungsweise hier dazu bei, die aufgegriffenen Zeichen für Weiblichkeit als solche zu verfremden und in ihrer Konstruiertheit sichtbar zu machen.

An anderer Stelle flechten Schauspieler auf ähnlich überspitzte Weise männlich konnotierte Posen ein, die die Armmuskulatur betonen und so das Stereotyp des „starken Manns“ aufrufen.⁵³¹ So streckt McDonagh einmal die Arme zur Seite aus und beugt schließlich mit geballten Fäusten beide Oberarme zueinander, als wolle er seine Muskeln präsentieren – eine Pose, wie sie etwa im Kontext des Bodybuildings praktiziert wird und die, wie eine kurze Online-Bildersuche bestätigt, häufig als ikonisches Zeichen für Stärke gebraucht wird. Kurz darauf streckt er auf dem einzelnen Stöckelschuh balancierend seinen anderen Fuß gerade nach hinten und lehnt sich nach vorne, den einen Arm mit geballter Faust und angespanntem Bizeps angewinkelt, den anderen Arm mit ebenfalls gebeugter Faust nach hinten ausgestreckt. Daraufhin nimmt er erneut die Pose mit den zwei zueinander gebeugten Armen ein.

In der Szene berichtet McDonagh außerdem als Orlando von einem Matrosen, der sie vom Mast aus gebannt beobachtet, wobei er und Tiran diesen Matrosen durch männlich konnotierte Körperhaltungen markieren. McDonagh geht in die Knie, bringt seine Arme in die eben beschriebene „Muskelpose“ und mimt laut stöhnend, wie sich der Matrose, der laut seiner Schilderung bei Orlandos Anblick den Halt verliert, am Mast wieder hochzieht. Der neben ihm stehende Tiran dagegen geht im Grätschschritt leicht in die Knie, die angespannten Arme gerade nach unten gestreckt, als würde er sich auf einer Oberfläche abstützen und nach oben drücken. Anschließend führen beide ihre nach unten ausgestreckten Arme mit geballten Fäusten am Oberschenkel entlang nach innen, wobei McDonagh wieder laut stöhnt. Die gleichen Posen greift im Übrigen später auch Dvorak als Shel auf. In beiden Fällen betont das sichtliche

⁵³¹ Vgl. Michalitsch, „Das ‚schwache Geschlecht‘ und seine ‚Beschützer‘“, S. 184.

Posieren das Imitative von Geschlecht und führt vor Augen, dass Männlichkeit ebenso zeichenhaft und konstruiert ist wie Weiblichkeit.

Direkt darauf streckt McDonagh jedoch sein nacktes Bein mit dem Stöckelschuh nach oben und zur Seite, schwenkt es hin und her, stellt es dann wieder ab und dreht es spielerisch von links nach rechts, bevor er es mit dem Rock bedeckt. Parallel überlegt er als Orlando, die nackten Knöchel wohl besser zu verbergen, wenn sie einen Mann so aus der Fassung brächten. Dieser Vorgang wirkt nun wiederum wie eine überzeichnete Form von der oben beschriebenen weiblich codierten, koketten Pose Meyers.

Dass McDonagh ebenso wie Tiran im Laufe der Szene zwischen erkennbar männlich und weiblich konnotiertem Körpergebrauch wechselt, zeigt einmal mehr die Performativität von Geschlecht und trägt zur „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“⁵³² bei, insofern mit geschlechtlichen Zuordnungen gespielt wird. Insgesamt wirken die spezifisch geschlechtlich konnotierten Zeichen in dieser Szene durch die überzeichnete und/oder verfremdete Art ihrer Verwendung, durch ihre Kombination mit gegengeschlechtlich konnotierten Zeichen im Sinne des *Mixed Drag* sowie im Zusammenspiel mit den allgemein verfremdeten Bewegungsabläufen, insbesondere von Tiran und McDonagh, aufgesetzt, was zu ihrer Entnaturalisierung beitragen kann.

Wie gezeigt wurde, ist der Zugriff der Burgtheater-Inszenierung auf das Thema Geschlecht vielschichtig. Bezeichnend ist hierbei ein Wechselspiel zwischen der Thematisierung von und Kritik an Geschlechterstereotypen und Geschlechterrollen auf Handlungsebene, der „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“⁵³³ etwa durch die Besetzung einer Figur mit sieben verschiedengeschlechtlich gelesenen Schauspieler*innen und den Einsatz von *Mixed Drag*, sowie einer Neutralisierung der Kategorie im Allgemeinen durch Vermeidung geschlechtlicher Codierungen in der Spielweise und bei großen Teilen des Kostümbilds, wodurch die Frage einer geschlechtlichen Zuordnung von Figuren und Akteur*innen an sich in den Hintergrund rückt. Darüber hinaus ermöglicht die Gleichzeitigkeit verschiedener Verfremdungseffekte und einer detaillierten Psychologisierung der Hauptfigur eine distanzierte und zugleich empathische Rezeptionshaltung. Die Kritik der Inszenierung kann von Zuschauenden somit auf zwei Ebenen erfasst werden: einerseits durch Nachvollziehen und -fühlen von Orlandos Erlebnissen und Gefühlen in Hinblick auf einengende Geschlechterrollen und die Kontingenz von Geschlechtszuschreibungen, andererseits die geschilderten Zusammenhänge aus der Distanz betrachtend.

⁵³² Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

⁵³³ Ebd.

8. Resümee

Ausgehend von Judith Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht, der hier bestehenden Ähnlichkeit zu performativen Akten in theatralen Kontexten und dem sich daraus ergebenden Dekonstruktionspotential wurden in theatersemiotischen Inszenierungsanalysen vierer zeitgenössischer Theater- und Opernproduktionen die jeweiligen inszenatorischen Strategien zur Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit herausgearbeitet und mit der thematischen Forschung von Jenny Schrödl und Miriam Dreyse in Verbindung gebracht.⁵³⁴

Wie gezeigt wurde, nehmen die Opernproduktionen *Carmen* und *La rondine* stereotypische Weiblichkeit ganz konkret in Bezug auf Darstellungstraditionen der Operngeschichte in den Blick, wobei sich ein übergreifender Regiestil abzeichnet: Als Grundlage dient jeweils ein Libretto, welches eine stereotypische Frauenfigurengestaltung aufweist. Dies wird in der Inszenierung für die meisten Frauenfiguren übernommen, aber einer sich dem innerdiegetischen Frauenbild widersetzenden Frauenfigur gegenübergestellt. Mittels dieses Kontrasts wird auf das Geschlechterstereotypische der Frauenfigurenkonzeption verwiesen. Darüber hinaus werden in beiden Operninszenierungen Weisen der Aufrechterhaltung von stereotypischer Weiblichkeit thematisiert. Der Fokus liegt dabei in *Carmen* auf der Rezeptionsebene – durch die Visualisierung einer Zuschauendenposition, die auf die unveränderte Wiederholung des stereotypischen Stoffes drängt, und dabei den Emanzipationsversuch der Protagonistin vereitelt. In *La rondine* liegt er dagegen auf der Produktionsebene – durch Einführung einer Autorfigur, die das eigene stereotypische Frauenbild ins Opernlibretto einfließen lässt sowie durch alternative Enden, die die Oper einerseits in eine Darstellungstradition einordnen und andererseits auf die Veränderbarkeit der Traditionen verweisen, insofern als die Emanzipation der zwei zentralen Frauenfiguren hier letztendlich gelingt. Indem in beiden Produktionen die Gemachtheit der Inszenierungen ausgestellt wird – einerseits durch Bühnenfiguren, die diese durchschauen oder sogar kontrollieren, andererseits durch ein Bühnenbild, das als solches erkennbar ist – wird den Zuschauer*innen die Kontingenz der verhandelten Geschlechterbilder vor Augen geführt. Des Weiteren wird durch die einhergehende verfremdende Wirkung eine distanziert-kritische Rezeptionshaltung befördert.

Die *Carmen*-Inszenierung ist unter den untersuchten Produktionen die einzige, die einen konkreten Bezug zwischen den innerdiegetischen und den realen Geschlechterverhältnissen herstellt und die Zuschauenden in die Verantwortung zieht, indem sie diese auf die eigene Rolle bei der Aufrechterhaltung von Geschlechterstereotypen verweist und ihnen gleichzeitig zu verstehen gibt, selbst an einer Dekonstruktion von denselben mitwirken zu können.

Im Gegensatz zu den Opern, die ihre Kritik durch die Auseinandersetzung mit einem zu kritisierenden Text zum Ausdruck bringen, basieren die Sprechtheaterproduktionen *Krankheit oder moderne Frauen*

⁵³⁴ Vgl. Butler, „Performative Acts and Gender Constitution“, S. 520f.

und *Orlando* auf Texten, die bereits kritische Auseinandersetzungen mit Geschlechterstereotypen beinhalten und dehnen diese dekonstruktive Perspektive nun auf weitere Ebenen der Inszenierung aus.

Das Grundprinzip in *Krankheit oder moderne Frauen* ist dabei wie in den Opernproduktionen die Ausstellung der Gemachtheit von Figuren und Handlung durch verschiedene Verfremdungseffekte – hier vor allem eine überzeichnete und artifizielle Spielweise, ein betont künstliches Kostümbild sowie die verbale Metafiktion durch eine eigens eingeführte Figur –, mittels derer Distanz zum Dargestellten hergestellt und aufgegriffene Geschlechterstereotype in ihrer Konstruiertheit sichtbar gemacht werden. Durch typenhafte Figuren und deren sprachlich verfremdete Aussagen, denen ein patriarchales Frauenbild anhaftet, wird eben dieses parodiert. Während damit eine Strategie verstärkt wird, die bereits in Jelineks Text angelegt ist, wird den typenhaften Figuren in der Inszenierung durch den Einsatz von *Mixed Drag* und durch „Un/Doing Drag“⁵³⁵ gleichzeitig auch geschlechtliche Ambivalenz entgegengesetzt und so die dekonstruktive Perspektive von der bei Jelinek im Zentrum stehenden Kritik an einem patriarchalen Frauenbild stellenweise auf die Kontingenz geschlechtlicher Zuschreibungen im Allgemeinen ausgeweitet. Wie in den Opernproduktionen ist also auch hier eine Kontrastierung von stereotypischen mit weniger stereotypischen Zeichen als inszenatorische Strategie zu beobachten, die Geschlechterstereotype als solche kenntlich macht.

Was hier in Ansätzen vorhanden ist, steht in *Orlando* im Zentrum der Auseinandersetzung mit Geschlechterbildern: Wohingegen die Produktionen von Volksoper und Volkstheater ausschließlich bzw. überwiegend stereotypische Weiblichkeit kritisieren, wird hier, wie bereits in Woolfs Roman, über die Kritik an Weiblichkeitsbildern hinaus vor allem Geschlecht als Kategorie dekonstruiert.

Während die kritischen Strategien der anderen untersuchten Inszenierungen also primär die Attribuierung (die Zuschreibung geschlechtsspezifischer Merkmale) in den Blick nehmen, setzt die *Orlando*-Inszenierung bereits bei der Kategorisierung (der Zuordnung von Menschen zu einem bestimmten Geschlecht) an – eine Vorgehensweise, die Martina Thiele zufolge für eine wirksame Dekonstruktion von Stereotypen notwendig ist.⁵³⁶ Übergreifende Prinzipien sind dabei einerseits Strategien der „Veruneindeutigung geschlechtlicher Positionen“,⁵³⁷ etwa durch die Besetzung der Figur mit sieben verschiedenen geschlechtlichen Darsteller*innen und den Einsatz von *Mixed Drag*, andererseits eine Neutralisierung von Geschlecht durch eine überwiegende Vermeidung geschlechtlicher Codierungen im Sinne von Stefan Hirschauers Konzept des *undoing gender*. Stehen bei den anderen Inszenierungen Kontraste und Verfremdungen im Zentrum, dominiert in *Orlando* Transzendenz.

Im Vergleich der Inszenierungen zeigt sich, wie unterschiedlich Kritik im Theater gestrickt sein kann. Zunächst einmal kann sie einerseits darin bestehen, im Zusammenwirken verschiedener Zeichensysteme Konventionen sichtbar zu machen und zeitgleich als kritikwürdig zu markieren, andererseits kann hier

⁵³⁵ Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 56.

⁵³⁶ Vgl. Thiele, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, S. 153.

⁵³⁷ Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

aber auch ein Überschreiten oder ein gänzlichliches Absehen von diesen erprobt werden. Dekonstruktive Strategien können dabei, wie die meisten der hier benannten, im Sinne Butlers innerhalb der etablierten Machtstrukturen operieren und einen erkennbaren „Stil“ (stereotypische Weiblichkeitskonstruktionen) zitieren, den sie aber auf verschiedene Weise verfehlen oder parodieren.⁵³⁸ Dass dabei stellenweise fraglich ist, ob stereotypische Weiblichkeit tatsächlich als Konstrukt, als „imitation without an origin“,⁵³⁹ erkennbar ist, oder ob sie lediglich reproduziert wird, wurde in Bezug auf einzelne Aspekte der Opernproduktionen und *Krankheit oder moderne Frauen* festgestellt. Dagegen können einige inszenatorische Entscheidungen in *Orlando* als Versuch gelesen werden, abseits jener etablierten Machtstrukturen zu operieren, wenn im Sinne von *undoing gender* ein „Stil“ gar nicht erst aufgegriffen wird,⁵⁴⁰ sodass keine Gefahr der Reproduktion besteht. Auch verschiebt sich hier, ähnlich wie es Schrödl als Tendenz in der zeitgenössischen freien Szene beobachtet,⁵⁴¹ die Ausprägung des kritischen Gestus. Während bei den drei anderen Inszenierungen die Subversion gegen etwas Dagewesenes im Vordergrund steht, ist *Orlando* eher von der Affirmation von etwas Neuem geprägt.

Abschließend lässt sich festhalten, dass – ungeachtet der im Allgemeinen sehr unterschiedlichen Inszenierungen und der jeweils verschiedenen Ausprägung – der Einsatz von Verfremdungseffekten, der Kontrast von stereotypischen mit nicht-stereotypischen Zeichen sowie „Veruneindeutig[en] geschlechtlicher Positionen“,⁵⁴² etwa durch *Mixed Drag*, als wiederkehrende Strategien der Dekonstruktion von stereotypischer Weiblichkeit feststellbar sind. Hierin decken sich die Analyseergebnisse mit den in Kapitel 3.2.2 dargelegten Beobachtungen von Schrödl und Dreysse.

Darüber hinaus verdeutlichen die Inszenierungsanalysen, dass es hinsichtlich der Simultanität theatraler Zeichensysteme gewinnbringend ist, bei einer Untersuchung von Strategien zur Dekonstruktion von Geschlechterstereotypen zunächst einmal alle wirksamen Zeichensysteme zu berücksichtigen und insbesondere auch deren Wechselwirkungen in den Blick zu nehmen. So wird etwa die beschriebene Kritik der Opernproduktionen erst durch die Betrachtung mehrerer Zeichensysteme und deren Zusammenwirken erkennbar. Dahingehend stellt sich außerdem heraus, dass, während Schrödl und Dreysse in den hier herangezogenen Texten primär konkrete Performances von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit untersuchen und insofern vor allem mit den Akteur*innen im direkten Zusammenhang stehende Inszenierungsaspekte (zum Beispiel Kostüm, Spielweise) betrachten, auch andere Zeichensysteme (hier insbesondere das Bühnenbild) für die kritische Wirkung einer Inszenierung entscheidend sein können.

Ferner zeigt die Untersuchung von *Orlando*, dass es sich in Hinblick auf theatrale Strategien zur Dekonstruktion von Geschlechterbildern lohnen kann, nicht nur dorthin zu blicken, wo Geschlechterstereotype sichtlich vorkommen, sondern auch dahin, wo sie *nicht* vorkommen. Dieser Aspekt scheint als möglicher Ansatzpunkt für die weitere Forschung besonders interessant.

⁵³⁸ Vgl. Butler, *Gender Trouble*, S. 42, S. 187f, S. 192.

⁵³⁹ Ebd., S. 188.

⁵⁴⁰ Hirschauer, „Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur“, S. 160.

⁵⁴¹ Vgl. Schrödl, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, S. 61.

⁵⁴² Schrödl, „Gender Performances“, S. 43.

Bei alledem führen die Inszenierungsanalysen wesentliche Besonderheiten von Kritik in theatralen Kontexten vor Augen: Im Unterschied zu rein sprachlich formulierter Kritik, kann und muss Kritik von Theaterpublikum nicht nur hörend bzw. lesend sondern mit verschiedenen Sinnen zugleich nachvollzogen werden. So kann Theater Kritik nicht nur gedanklich erfassbar, sondern auch erfahrbar und fühlbar machen und insofern auf privilegierte Weise Gegenstände wie Geschlechterbilder ins Zentrum stellen, die sich ja wiederum selbst in vielen Zeichensystemen äußern. Während verbale Formulierungen möglichst klar und eindeutig sein müssen, kann Theater Kritik auch durch Brüche und Widersprüche vermitteln und gerade durch Irritation gedankliche Räume öffnen.

Literaturverzeichnis

- Affenzeller, Margarete, „Ist das Kanon, oder kann das weg?“, *Der Standard*, 02.09.2020, <https://www.derstandard.at/story/2000119724338/ist-das-kanon-oder-kann-das-weg>, Zugriff am: 30. 11. 2025.
- Amberg, Elke, *Schön! Stark! Frei! Wie Lesben in der Presse (nicht) dargestellt werden*, Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer 2011.
- APA, „Fünf getötete Frauen in Wien binnen eines Tages aufgefunden“, *Der Standard*, <https://www.derstandard.at/story/3000000208899/femizide-f252nf-frauen-in-wien-binnen-eines-tages-tot-aufgefunden>, Zugriff am: 20. 11. 2025.
- Austin, John L., *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, hg. v. J. O. Urmson/Marina Sbisa, Oxford: Clarendon 1975 (Orig. 1962).
- Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt⁵ 2014 (Orig. 1999).
- Beirne, Rebecca, „Representing lesbians in film and television“, *The Routledge Companion to Media, Sex and Sexuality*, London: Routledge 2017, S. 38 – 48.
- Bergmann, Franziska, *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte. Geschlechterverfremdung in zeitgenössischen Theatertexten*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Bizet, Georges, *Carmen*, hg. v. Robert Didion, Mainz: Schott 2000.
- Brecht, Bertolt, „Betrachtung über die Schwierigkeiten des epischen Theaters“, *Schriften zum Theater 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 184 – 186.
- Brecht, Bertolt, „Der Messingknäuf (1937 – 1951)“, *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 500 – 657.
- Brecht, Bertolt, „Kleines Organon für das Theater (1948)“, *Schriften zum Theater 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, S. 661 – 708.
- Brecht, Bertolt, „Über eine nicht-aristotelische Dramatik“, *Schriften zum Theater 3*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 6 – 149.
- Brucher, Rosemarie/Schrödl, Jenny, „Gender und Kritik“, *Forum Modernes Theater* 32/1, 2021, S. 29 – 30.
- Butler, Judith, *Bodies That Matter. On the discursive limits of ‚sex‘*, London/New York: Routledge 2011 (Orig. 1993).
- Butler, Judith, „Critically Queer“, *GLQ* 1/1, 1993, S. 17 – 32.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge² 2007 (Orig. 1990).

- Butler, Judith, „Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal* 40/4, 1988, S. 519 – 531.
- Clément, Catherine, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart: Metzler 1992 (Orig. 1979).
- de Beer, Lotte/te Nuyl, Peter, „Der Mythos ihrer Freiheit wendet sich gegen sie. Regisseurin Lotte de Beer im Gespräch mit Dramaturg Peter te Nuyl“, Programmheft der Volksoper Wien zu Georges Bizets ‚Carmen‘, 2024, S. 15 – 23.
- Dreyse, Miriam, „Cross Dressing. Zur (De)konstruktion von Geschlechtsidentität im zeitgenössischen Theater“, *Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst*, hg. v. Martina Oster et al., Hamburg: Lit 2008, S. 36 – 47.
- Dreyse, Miriam, „Kritische Identitäten. Subversive Strategien der Inszenierung von Gender in Theater und Performance“, *Forum Modernes Theater* 32/1, 2021, S. 35 – 52.
- Eckes, Thomas, „Features of men, features of women. Assessing stereotypic beliefs about gender subtypes“, *British Journal of Social Psychology* 33/1, 1994, S. 107 – 123.
- Eckes, Thomas, *Geschlechterstereotype. Frau und Mann in sozialpsychologischer Sicht*, Pfaffenweiler: Centaurus 1997.
- Eckes, Thomas, „Geschlechterstereotype. Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen“, *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, hg. v. Ruth Becker/Beate Kortendiek, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften³ 2010, S. 178 – 189.
- Ehardt, Christine et al., „Einleitung“, *Inszenierung von ‚Weiblichkeit‘. Zur Konstruktion von Körperbildern in der Kunst*, Wien: Löcker 2011, S. 8 – 12.
- Ellemers, Naomi, „Gender Stereotypes“, *Annual Review of Psychology* 69, 2018 (Orig. 2017), S. 275 – 298.
- Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika, *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen: Narr Francke Attempto⁵ 2007 (Orig. 1983).
- Fischer-Lichte, Erika, *Die Aufführung als Text*, Tübingen: Narr Francke Attempto⁵ 2009.
- Fischer-Lichte, Erika, „Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung“, *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, hg. v. Renate Mörmann, Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 233 – 259.
- Fischer-Lichte, Erika, „Semiotik“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 321 – 324.
- Fischer-Lichte, Erika, *Theaterwissenschaft. Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2010.
- Fiske, Susan T., „Stereotyping, prejudice and discrimination“, *The handbook of social psychology*, hg. v. Susan T. Fiske et al., Boston (Mass.): Oxford university⁴ 1998 (Orig. 1954), S. 357 – 411.

- Fuhrmann, Wolfgang, „Carmen“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 59 – 63.
- Garber, Marjorie, *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, London/New York: Routledge 1992.
- Görtler, Birgit, „Schönheit und Weiblichkeit. Eine geschlechtsspezifische Betrachtung der sozialen Ungleichheitswirkung von physischer Schönheit“, *Bei mir bist Du schön...*, hg. v. Dagmar Filter/Jana Reich, Herbolzheim: Centaurus 2012, S. 9 – 59.
- Grossmann, Julie, *The Femme Fatale*, New Brunswick u. a.: Rutgers 2020.
- Hahn, Kornelia, „Frau/Mann“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 116f.
- Halberstam, Judith, *Female Masculinity*, Durham/London: Duke University 1998.
- Hall, Stuart, *Ideologie, Identität, Repräsentation*, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merckens, Hamburg: Argument⁴ 2004.
- Hausen, Karin, *Geschlechtergeschichte als Gesellschaftsgeschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Hermann, Steffen Kitty, „Bühne und Alltag. Über zwei Existenzweisen des Drags“, *Drag Kings. Mit Bartkleber gegen das Patriarchat*, hg. v. Pia Thilmann et al., Berlin: Querverlag 2007, S. 115 – 131.
- Hirschauer, Stefan, „Die Praxis der Geschlechter(in)differenz und ihre Infrastruktur“, *Geschlecht zwischen Struktur und Subjekt. Theorie, Praxis, Perspektiven*, hg. v. Julia Graf et al., Opladen [u. a.]: Barbara Budrich 2013, S. 153 – 171.
- Hiß, Guido, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer 1993.
- Hund, Wulf D., „Romantischer Rassismus. Zur Funktion des Zigeunerstereotyps“, *Fremd, faul und frei. Dimensionen des Zigeunerstereotyps*, Münster: Unrast 2014, S. 146 – 181.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana/Chicago: University of Illinois 2000 (Orig. 1985).
- Hutcheon, Linda, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London/New York: Routledge 1994.
- Hutcheon, Linda/O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaption*, Oxon: Routledge² 2013 (Orig. 2006).
- Jelinek, Elfriede, „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)“, 2006, <https://original.elfriedejelinek.com/fjossi2.html>, Zugriff am: 11. 12. 2025.
- Jelinek, Elfriede, „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.“, 2012, <https://original.elfriedejelinek.com/fstrasse.html>, Zugriff am: 11. 12. 2025.
- Jelinek, Elfriede, „Ich möchte seicht sein“, 1997 (Orig. 1983), <https://original.elfriedejelinek.com/fseicht.html>, Zugriff am: 08. 12. 2025.

- Jelinek, Elfriede, „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, *TheaterZeitschrift* 7, 1984, S. 14 – 16.
- Jelinek, Elfriede, *Krankheit oder moderne Frauen*, hg. v. Regine Friedrich, Köln: Prometh 1987 (Orig. 1984).
- Joel, Alexander/te Nuyl, Peter, „Die Wiener DNA steckt in den Lebensadern dieses Stückes. Dramaturg Peter te Nuyl im Gespräch mit Alexander Joel“, Programmheft der Volksoper Wien zu Giacomo Puccinis ‚La rondine‘, 2024, S. 16 – 19.
- Jung, Ursula, „Butler, Judith“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 45 – 46.
- Koban, Ellen, „Gender Blending im Gegenwartstheater. Darstellerische Techniken als ent/differenzierende soziale Praxis“, *Geschlecht in der Geschichte. Integriert oder separiert? Gender als historische Forschungskategorie*, hg. v. Alina Bothe/Dominik Schuh, Bielefeld: transcript 2014, S. 33 – 46.
- Kogler, Susanne, „Autorschaft, Genie, Geschlecht“, *Autorschaft – Genie – Geschlecht. Musikalische Schaffensprozesse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, hg. v. Kordula Knaus/Susanne Kogler, Köln [u. a.]: Böhlau 2013, S. 9 – 22.
- Kolesch, Doris, „Bodies that matter‘. Verkörperung, Geschlecht, Performance im aktuellen Theater und Tanz“, *Im Zeichen des Geschlechts. Repräsentationen, Konstruktionen, Interventionen*, hg. v. Celine Camus et al., Königstein im Taunus: Ulrike Helmer 2008, S. 346 – 360.
- Koosed, Jennifer L., *Reading the Bible as a Feminist*, Leiden/Boston: Brill 2017.
- Kuhnle, Till R., „Skelett/Totenschädel“, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Berlin: Metzler³ 2021 (Orig. 2008), S. 589 – 591.
- Layh, Susanna, „Stahl“, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Berlin: Metzler³ 2021 (Orig. 2008), S. 614f.
- Lehnert, Gertrud, „Butch-Femme“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 45.
- Leibetseder, Doris, *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: Transcript 2010.
- Lippmann, Walter, *Die öffentliche Meinung. Wie sie entsteht und wie sie manipuliert wird*, hg. v. Walter Otto Ötsch/Silja Graupe, übers. v. Deppe, Christian/Lübeck, Simon, Frankfurt a. M.: Westend 2021 (Orig. Macmillan Company 1922).
- McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota 1991.
- Mengdan, Cheng, „Metamorphosen der Frauen. Zum Krank-Sein und Untot-Sein in Elfriede Jelineks Theaterstück ‚Krankheit oder moderne Frauen‘“, *Literaturstraße. Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kunst* 22/2, 2021, S. 69 – 81.

- Mertens, Volker, „La rondine (Die Schwalbe)“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 553 – 555.
- Michalitsch, Gabriele, „Das ‚schwache Geschlecht‘ und seine ‚Beschützer‘. Neoliberales Patriarchat rüstet gegen ‚gefährliche Andere‘“, *Auf eigene Gefahr. Vom riskanten Wunsch nach Sicherheit*, hg. v. Peter Melichar/Andreas Rudigier, Wien: Falter 2021, S. 184 – 197.
- O. A., „Carmen“, *Volksoper*, <https://www.volksoper.at/produktion/carmen-2024.1009861570.de.html>, Zugriff am: 25. 09. 2025.
- O. A., „Erläuterungen zum Begriff ‚Zigeuner‘“, *Zentralrat Deutscher Sinti & Roma*, 2015, <https://zentralrat.sintiundroma.de/sinti-und-roma-zigeuner/>, Zugriff am: 17. 11. 2025.
- O. A., „Geschlecht“, *Duden (online)*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Geschlecht>, Zugriff am: 28. 08. 2025.
- O. A., „Krankheit oder moderne Frauen“, *Volkstheater*, <https://www.volkstheater.at/produktion/2131303/krankheit-oder-moderne-frauen/2499597/>, Zugriff am: 22. 08. 2025.
- O. A., „La rondine“, *Volksoper*, <https://www.volksoper.at/produktion/la-rondine-2024.de.html>, Zugriff am: 25. 09. 2025.
- O. A., „Madame Butterfly (Madama Butterfly)“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 546 – 549.
- O. A., „Orlando. Nach dem Roman von Virginia Woolf“, *Burgtheater (online)*, <https://www.burgtheater.at/produktionen/orlando>, Zugriff am: 03. 04. 2026.
- O. A., „Statistische Erfassung von Femiziden in Österreich“, *Nationale Koordinierungsstelle ‚Gewalt gegen Frauen‘*, 2025, <https://www.coordination-vaw.gv.at/nachrichten/statistische-erfassung-von-femiziden.html>, Zugriff am: 30. 11. 2025.
- O. A., „Tosca“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024 (Orig. 1985), S. 543 – 546.
- Ossege, Barbara, *MutterHure. Weiblichkeit im Wechsel der Diskurse*, Pfaffenweiler: Centaurus 1998.
- Pavis, Patrice, „Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung“, *Zeitschrift für Semiotik* 11/1, 1989, S. 13 – 27.
- Pavis, Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr 1988.
- Pflüger, Maja Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen: A. Francke 1996.
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, London/New York: Routledge 1993.
- Pompper, Donnalyn, *Rhetoric of Femininity. Female Body Image, Media, and Gender Role Stress/Conflict*, London: Lexington Books 2017.
- Puccini, Giacomo, *La rondine*, hg. v. Burton D. Fisher, Coral Gables: Opera Journeys 2003.

- Rendtorff, Barbara/Langer, Antje, „Einleitung“, *Jahrbuch Frauen- und Geschlechterforschung in der Erziehungswissenschaft. Weiblichkeit – Ansätze zur Theoretisierung*, hg. v. Antje Langer et al., Leverkusen: Barbara Budrich 2018, S. 7 – 13.
- Rinnert, Andrea, „Transsexualität/Transvestismus“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 391f.
- Riviere, Joan, „Weiblichkeit als Maskerade (1929)“, *Weiblichkeit als Maskerade*, hg. v. Liliane Weissberg, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1994, S. 34 – 47.
- Roselt, Jens, „Aufführungsanalyse“, *Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter*, hg. v. Erika Fischer-Lichte/Stephan Grätzel, Tübingen/Basel: A. Francke 2003, S. 145 – 153.
- Roselt, Jens, „Raum“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 279 – 287.
- Roth, Olaf Mathias, „La Bohème“, *Handbuch der Oper*, hg. v. Rudolf Kloiber et al., Kassel/Stuttgart: Bärenreiter/Metzler¹⁶ 2024, S. 539 – 542.
- Schabert, Ina, „Ceci est une ‚femme‘. Wie das bürgerliche Illusionstheater die Illusion essentieller Weiblichkeit zerstört“, *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*, hg. v. Gaby Pailer/Franziska Schößler, Amsterdam/New York: Rodopi 2011, S. 223 – 239.
- Schreiber, Daniel, „Travestie“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 397 – 399.
- Schrödl, Jenny, „Die Kategorie ‚Gender‘ in der Theaterwissenschaft und im Gegenwartstheater“, *Gender und Diversity. Die Perspektiven verbinden*, hg. v. Karoline Spelsberg-Papazoglou, Berlin: Lit 2016, S. 28 – 39.
- Schrödl, Jenny, „Gender in Theater, Performance und Tanz der Gegenwart“, *Staging Gender. Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste*, hg. v. Irene Lehmann et al., Bielefeld: transcript 2019, S. 47 – 64.
- Schrödl, Jenny, „Gender Performance“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al., Stuttgart: Metzler² 2014, S. 131 – 133.
- Schrödl, Jenny, „Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken“, *etum* 1/1, 2014, S. 33 – 52.
- Schrödl, Jenny, „Wider eindeutige Geschlechtlichkeit“, *escape. Strategien des Entkommens*, hg. v. Nicole Kandoler et al., 2015, <https://escape.univie.ac.at/?p=2535>, Zugriff am: 17. 03. 2025.
- Schrödl, Jenny/Rost, Katharina, „Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft“, *Open Gender Journal* 1, 2017, <http://opengenderjournal.de/article/view/8>, Zugriff am: 11. 06. 2025.
- Schuster, Jörg, „Rose“, *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, hg. v. Günter Butzer/Joachim Jacob, Berlin: Metzler³ 2021 (Orig. 2008), S. 513 – 516.

- Simonis, Annette, „Weiblichkeitsbilder/Imagination“, *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hg. v. Renate Kroll, Stuttgart: J. B. Metzler 2002, S. 400 – 401.
- Solms, Wilhelm, *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008.
- Thiele, Martina, „Geschlechterstereotype und Geschlechterrollen“, *Handbuch Medien und Geschlecht. Perspektiven und Befunde der feministischen Kommunikations- und Medienforschung*, hg. v. Johanna Dorer et al., Wiesbaden: Springer 2023, S. 141 – 157.
- Thiele, Martina, *Medien und Stereotype. Konturen eines Forschungsfeldes*, Bielefeld: Transcript 2015.
- Valverde, Mariana, *Sex, Macht und Lust*, Berlin: Orlanda 1989.
- Volksoper Wien GmbH, Programmheft zu Georges Bizets ‚Carmen‘, 2024.
- Volksoper Wien GmbH, Programmheft zu Giacomo Puccinis ‚La rondine‘, 2024.
- Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen*. Fassung Volkstheater Wien, 2025.
- Volkstheater Ges.m.b.H., Programmflyer zu Elfriede Jelineks ‚Krankheit oder moderne Frauen‘, 2024.
- Weiler, Christel/Roselt, Jens, *Aufführungsanalyse. Eine Einführung*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
- Wetterer, Angelika, *Arbeitsteilung und Geschlechterkonstitution. ‚Gender at Work‘ in theoretischer und historischer Perspektive*, Konstanz: UVK 2002.
- Williams, John E./Best, Deborah L., *Measuring Sex Stereotypes. A Thirty-Nation Study*, Beverly Hills u. a.: Sage 1982.
- Wippermann, Wolfgang, „Doch allermeist die Weiber.‘. Antiziganismus in geschlechtergeschichtlicher Sicht“, *Die Gegenwart der NS-Vergangenheit*, hg. v. Helgard Kramer, Berlin/Wien: Philo 2000, S. 278 – 294.

Anhang: Verzeichnis besuchter Aufführungen und gesichteter Aufführungsaufzeichnungen

Folgende Aufführungen wurden gesichtet:

Carmen (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024): 06. 10. 2024, 08. 10. 2025

La rondine (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024): 20. 02. 2025, 28. 02. 2025

Krankheit oder moderne Frauen (I: Claudia Bauer, Volkstheater, Wien, 2025): 09. 02. 2025, 12. 04. 2025

Orlando (I: Therese Willstedt, Burgtheater, Wien, 2024): 04. 10. 2024, 11. 04. 2025

Mit folgenden Aufführungsaufzeichnungen wurde gearbeitet:

Burgtheater GmbH, *Orlando* (I: Therese Willstedt, Burgtheater, Wien, 2024), Aufzeichnung der Generalprobe am 07. 09. 2024 (nicht veröffentlicht).

Volksoper Wien GmbH, *Carmen* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien 2024), Aufzeichnung der Premiere am 21. 09. 2024 (nicht veröffentlicht).

Volksoper Wien GmbH, *La rondine* (I: Lotte de Beer, Volksoper, Wien, 2024), Aufzeichnung der Premiere am 10. 04. 2024 (nicht veröffentlicht).

Volkstheater Ges.m.b.H., *Krankheit oder moderne Frauen* (I: Claudia Bauer, Volkstheater, Wien, 2025), Aufzeichnung der Generalprobe am 23. 01. 2025 (nicht veröffentlicht).