

Von Schillers ästhetischer Theorie zur Dekonstruktion und Entmythologisierung. Elfriede Jelineks / Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*

Ana GIMÉNEZ CALPE

Universitat de València
Ana.gimenez@uv.es

Recibido: 3 de septiembre de 2014
Aceptado: 20 de noviembre de 2014

ZUSAMMENFASSUNG

Wie die meisten Texte Elfriede Jelineks ist auch das Theaterstück *Ulrike Maria Stuart* reich an intertextuellen Referenzen. Neben Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* werden unter anderem Texte aus den Schriften der *RAF (Rote Armee Fraktion)* so wie aus journalistischen Veröffentlichungen über die terroristische Vereinigung zitiert, paraphrasiert und umformuliert. Dieser Artikel geht der Frage nach, wie die intertextuellen Referenzen in Jelineks polyphonem Text eine idealistische Auffassung der Welt und der Kunst, die in den in *Ulrike Maria Stuart* zitierten Prätexten vertreten wird, hinterfragen und dekonstruieren. Gegenstand der Analyse sind Jelineks Text und Nicolas Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* (UA 28. Oktober 2006, Hamburg), die die idealistische Welt mit jener der Postmoderne in dem aktuellen Kontext verflieht.

Schlüsselwörter: Elfriede Jelinek, Dekonstruktion, Entmythologisierung, Intertextualität, postdramatisches Theater.

From Schiller's Aesthetic Theory to Deconstruction and Demystification:
Elfriede Jelinek's / Nicolas Stemann's *Ulrike Maria Stuart*

ABSTRACT

As many other works by Elfriede Jelinek, the play *Ulrike Maria Stuart* has plenty of intertextual references. Besides Schiller's *Maria Stuart*, Jelinek's text also quotes and paraphrases – amongst others – the writings of the *RAF (Red Army Faction)*, as well as journalistic publications about the West German far-left militant group. This article explores the role of intertextuality in *Ulrike Maria Stuart* as an instrument to question and deconstruct an idealistic representation of life and art, as it is presented in the quoted texts. The object of analysis of this paper is also the theatre production directed by Nicolas Stemann, which was released on the 28th October 2006 in Hamburg. The production as well as Jelinek's text integrates, although from a different point of view, the idealistic approach with a postmodern one in the present context.

Keywords: Elfriede Jelinek, Deconstruction, Mystification, Intertextuality, Postdramatic Theatre.

De la teoría estética de Schiller a la deconstrucción y la desmitificación. *Ulrike Maria Stuart* de Elfriede Jelinek y Nicolas Stemann

RESUMEN

Como en la mayoría de los textos de la autora Elfriede Jelinek, las referencias intertextuales son numerosas en la obra teatral *Ulrike Maria Stuart*. Junto al texto dramático de Schiller *Maria Stuart*, la obra de Jelinek recupera, parafrasea y reformula fragmentos de los escritos de la RAF (*Fracción del Ejército Rojo*), así como de publicaciones periodísticas sobre el grupo terrorista. El propósito de este estudio es analizar la función de estas referencias intertextuales en *Ulrike Maria Stuart* y mostrar cómo a partir de la cita intertextual, la obra teatral de Jelinek desestabiliza y deconstruye la concepción idealista del mundo y del arte expuesta en los textos citados. En el artículo se estudia también la puesta en escena dirigida por Nicolas Stemann, que se estrenó en Hamburgo el 28 de octubre de 2006, y que, de forma similar al texto de Jelinek, entrelaza la visión idealista con la postmoderna del contexto actual.

Palabras clave: Elfriede Jelinek, deconstrucción, desmitificación, intertextualidad, teatro posdramático.

INHALTSVERZEICHNIS: 1. Einleitung. 2. Der Königinnenstreit. 3. Die Auflösung der Theorie des Erhabenen: Von der „Höhe der Ideologie“ zu den Körperflüssigkeiten. 4. Die RAF als Referenz: Die Feststellung eines Scheiterns. 5. Nicolas Stemanns Inszenierung: Schillers ästhetische Theorie aus der Perspektive der Postdramatik. 6. Die Entmythologisierung der RAF-Mitglieder.

1. Einleitung

Eine der zentralen Ideen seit dem Einbruch der postdramatischen Ära in den 1980er Jahren ist, dass nicht mehr das Werk als ein zu interpretierendes Faktum besteht, sondern die Aufführung und ihr Entstehungsprozess (Klein 2007: 65). In dieser Hinsicht hat sich die Aufmerksamkeit von der Werkinterpretation auf die Wahrnehmung des Ereignisses als Erfahrung von Gegenwärtigkeit verschoben. Über diesen Perspektivenwechsel schreibt Hans-Thies Lehmann (2001: 73): „In postdramatischen Theaterformen wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nur mehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen“.¹ Das postdramatische Theater ist nach Lehmann nicht mehr ein Werk der Darbietung, sondern ein Akt der Kommunikation, ein Prozess.

Schließen wir uns dieser Auffassung des Theaters an, ist die Analyse eines Werkes wie *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek auf keinen Fall mit der kritischen Bearbeitung des geschriebenen Textes vollständig. Auch die Aufführung als Prozess muss analysiert werden, denn die Inszenierung und nicht der Text *per se*, ist letztendlich das vollständige Ergebnis des theatralischen Prozesses.

Die These, das Theaterstück sei nur in der Aufführung vollendet, gewinnt darüber hinaus an Kraft, wenn man gerade Jelineks Texte analysiert. In der Forschung

¹ Mit seinem Buch *Postdramatisches Theater* prägte Lehmann den Begriff, mit dem der Autor die ästhetische Logik des neuen Theaters entfaltet. Als postdramatisch bezeichnet Lehmann ein Theater, das – im Gegensatz zu dem dramatischen Theater – nicht mehr unter der Vorherrschaft des Textes steht.

gilt als unbestritten, dass die Texte der Autorin nicht als vollendete literarische Werke zu betrachten sind. Eher sind sie Ausgangspunkte für die RegisseurInnen, die eine Lektüre der Texte anbieten, um so ein neues Kunstwerk zu kreieren. In diesem Sinne hat sich die Debatte Regietheater versus Autorentheater für die Inszenierungen der Stücke von Elfriede Jelinek als unfruchtbar erwiesen. Jelinek räumt den RegisseurInnen weitgehende Freiheiten ein, um ihre Texte zu interpretieren und weiter zu schreiben, und so sind die Inszenierungen, deren RegisseurInnen sich mehr Freiheiten herausnehmen, am erfolgreichsten (Roloff 2008: 163).

Nicolas Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart*, die am 28. Oktober 2006 in Hamburg uraufgeführt wurde, ist ein Beispiel einer erfolgreichen szenischen Umsetzung. Der Jelineksche Text, der bis heute nicht veröffentlicht worden ist, war dem Publikum unbekannt. Er war einige Tage auf der Homepage der Autorin zu finden, wurde kurz danach jedoch zurückgezogen.² Erst am Tag der Uraufführung wurde das gehütete Geheimnis entdeckt, wobei die ZuschauerInnen nicht unterscheiden konnten, was Jelinek, was Stemann gehörte. Ohne den von Jelinek verfassten Text, blieb keine Möglichkeit, Stemanns Inszenierung mit dem ‚Urtext‘ zu vergleichen. Indem Jelinek die Publikation oder die Verbreitung ihres Textes ausdrücklich untersagte, löste sie die Dichotomie Text / Interpretation des Originaltextes auf. Eine literaturwissenschaftlich orientierte Textanalyse wurde somit schwer gemacht; der Text existiert nur in der Performance, in der Bühnenfassung (Klein 2007: 70). Die Handlungsmacht des Sprechaktes gehört den jeweiligen DramaturgInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen, die von Jelinek gefordert, sogar gezwungen sind, das zu machen, was sie wollen. Der Regisseur Stemann wird somit zum Mitautor, der mit Hilfe der ZuschauerInnen den Text weiterschreibt.

In diesem Sinne werde ich im Folgenden nicht nur Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* diskutieren, sondern auch die Inszenierung am Thalia Theater Hamburg unter der Regie von Nicolas Stemann. Ausgangspunkt meiner Lektüre ist die Feststellung, dass beide Autoren die idealistische und rationalistische Welt mit jener der Postmoderne im aktuellen Kontext verflechten. Werden in beiden Texten unterschiedliche Motivkomplexe aufgegriffen und thematisiert, so werde ich mich aber auf die konkrete Frage beziehen, wie eine idealistische Auffassung der Welt und der Kunst sowohl in Jelineks Text als auch in Stemanns Inszenierung hinterfragt und demontiert wird.

2. Der Königinnenstreit

Schon im Titel des Stückes, *Ulrike Maria Stuart*, erkennt man einige von Jelineks intertextuellen Bezügen, die im Text verflochten werden. Einerseits handelt es sich

² Auf Jelineks Homepage findet sich nur ein Ausschnitt des Textes mit passendem Bildmaterial. (<http://www.elfriedejelinek.com>, [Stand: 30.07.2014]). Jelineks Theaterverlag, Rowohlt, besorgt und schickt das Textskript von *Ulrike Maria Stuart* ForscherInnen oder Theatergruppen, die das Werk bearbeiten bzw. inszenieren wollen. Eine von diesen Kopien habe ich für meine Analyse verwendet.

hierbei um Schillers bekanntes Trauerspiel *Maria Stuart* (1801) über die schottische Königin und ihre Kontrahentin Elisabeth I. Andererseits wird auch Ulrike Meinhof, Gründungsmitglied der Roten Armee Fraktion (RAF), mit dem Titelwort „Ulrike“ sowie den zahlreichen expliziten intertextuellen Verweisen auf die Terrorgruppe evoziert. Mittels dieser Verweise entfaltet Jelineks Text, wie der Untertitel andeutet, ein *Königinnendrama*, ein Stück über Frauen an der Macht. Mit ihm setzt die Autorin ihren Zyklus von *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen I-V* fort: Hatte Jelinek in ihren *Prinzessinnendramen* Frauenfiguren dargestellt, die keinen realen Zugang zur Macht haben, so zeigt sie in *Ulrike Maria Stuart* die Machtansprüche der weiblichen Protagonistinnen auf. Überzeugt von der Idee, Frauen können nicht als politisch und gesellschaftlich handelnde Personen dargestellt werden, ersetzte sie bei der Herausgabe ihrer *Prinzessinnendramen* die shakespeareschen Könige durch Prinzessinnen. Drei Jahre später distanzierte sich Jelinek jedoch von ihrer Einstellung und greift in *Ulrike Maria Stuart* den Konflikt zwischen zwei mächtigen Frauen auf, inspiriert diesmal nicht nur von Shakespeare sondern auch von Schiller. In dem Königinnendrama geht es Jelinek nicht mehr um die Ohnmacht der Frau, sondern um den Machtkampf konkurrierender Frauen (Jirku 2012: 48).

In diesem neuen Kontext, in dem die weiblichen Figuren sich befinden, wird der Machtkampf in Form eines Rededuells ausgetragen. Beide Figuren füllen ihre Äußerungen mit Ausdrücken von *hate speech*,³ die sie sowohl an ihre Feindin als auch an das politische und wirtschaftliche hegemoniale System adressieren. Die „Sprech-Wut“ der Personen Schillers, die Jelinek fasziniert, lässt die Autorin in ihrer Königinnenstreit-Variante ertönen:

An den Schiller'schen Dramen interessiert mich am meisten diese Sprech-Wut der Personen. Ich will ihnen sofort meine eigene Wut dazulegen, es ist ja, als warteten sie nur darauf, immer noch mehr Wut aufzusaugen. Die Figuren Schillers sind immer sozusagen aufgeladen. [...] Ich möchte mich so gern in Schillers *Maria Stuart* hineindrängen, nicht um sie zu etwas andrem aufzublasen wie einen armen Frosch, der dann platzt, sondern um mein eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen. [...] Diese wunderbaren Streitereien zwischen den beiden, von denen jede ihr Ich auf unerträglichste, uneinträchtigste Weise zum Fenster der Bühne in die Zuschauer hinausschmeißt! Ich möchte da gleich mitfliegen. Ich denke mir, daß zwei Frauen wie sagen wir mal Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin diese Aufgabe für mich übernehmen könnten. Ulrike wäre Maria, Gudrun Elisabeth. (Jelinek 2005)

„Ulrike wäre Maria, Gudrun Elisabeth.“ Dieser Satz kündigt die Figurenkonstellation des Stückes klar an. Neben Maria Stuart und Ulrike Meinhof nehmen ihre Antagonistinnen Elisabeth I. und Gudrun Ensslin auch an dem Königinnenstreit teil. Vier historische Frauen werden im Stück evoziert. Vier Frauen, die im kollekt-

³ Zu dem Ausdruck *hate speech* vgl. BUTLER (1997).

tiven Gedächtnis als mächtige Königinnen betrachtet werden, sei es weil sie den Status durch Geburt erlangt haben, wie Maria Stuart oder Elisabeth I., sei es weil sie sich die Macht angeeignet haben, wie die zwei weiblichen Vertreterinnen aus der ersten Generation der RAF.

In ihrem programmatischen Text über *Ulrike Maria Stuart* enthüllt die Autorin, dass die Figuren ihrer Theatertexte sich nur über ihr Sprechen definieren: „Es wird geredet und geredet in meinen Theater-Vorstellungen. Es wird nichts als geredet, und die Redenden warten sofort, kaum haben sie ausgesprochen (nicht: sich ausgesprochen), darauf, daß noch mehr Rede ankommt, die sie gleich weitergeben können. [...] Sie bestehen ja nur aus Sprechen, diese Menschenblasen.“ (Jelinek 2005). Mit dem Neologismus „Menschenblasen“ weist Jelinek auf ein grundlegendes Charakteristikum der Figuren ihres Textes hin: Diese existieren nur als Austräger von Sprechakten. Wenn die Terroristinnen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin als lebende Tote, die immer wieder Passagen aus Schillers *Maria Stuart* zitieren, ins Gedächtnis gerufen werden, dann erscheinen sie nicht als historische Frauen, sondern als „Diskursgespenster“ (Annauß 2008: 29). Nicht die historischen Figuren, sondern die Diskurse, die über sie hergestellt wurden, liefern den Stoff, den Jelinek verarbeitet, um ihr intertextuelles Spiel zustande zu bringen. Sie interessiert vor allem das Sprechen ihrer Figuren, denn nur als Austräger des Sprechens existieren diese im Text.

3. Die Auflösung der Theorie des Erhabenen: Von der „Höhe der Ideologie“ zu den Körperflüssigkeiten

„Chaos, Schmutz [und] Unordnung“ (Jelinek 2006: 2) sollen sich laut der Vorrede von Ulrike Maria Stuart über „das Schöne oder Hohe von Idealen“ (Jelinek 2006: 2) in der Inszenierung des Stückes erheben. Dies mag, wie in der Vorrede selbst angedeutet wird, wegen der gebundenen Sprache des Textes keine einfache Arbeit für die Regie sein. Die Jamben und Trochäen, mit denen Jelinek Schillers Werk als Formzitat ins Gedächtnis ruft, produzieren eine gewisse Höhe, die, wie weiter argumentiert wird, von der Bühnenadaptation „unbedingt konterkariert werden muß“ (Jelinek 2006: 2).

Schiller als Referenz wird in der Vorrede nicht beim Namen genannt. Nur am Ende des Stückes weist Jelinek auf den Namen des Autors hin, indem sie ihn neben Shakespeare, Büchner und Marx in die Reihe der als von ihr zitierten „Götter“ (Jelinek 2006: 98) stellt. Doch indem Jelineks Vorrede auf den metrischen Einsatz des Stückes anspielt und gleichzeitig die Notwendigkeit betont, durch die Inszenierung jede ästhetische Höhe zu bekämpfen, weckt sie schon eine klare Assoziation zu Schiller und seiner ästhetischen Theorie, die jedoch mit allen möglichen Mitteln destabilisiert und suspendiert werden soll. Wie in der Vorrede dargestellt wird, ist die Nachahmung von Schiller in *Ulrike Maria Stuart* nur eine Scheinbare. Anders als bei Schiller geht es bei Jelinek nicht um die Darstellung von hohen Idealen wie Freiheit oder Bildung, sondern um die Beschreibung der menschlichen Niedrigkeit,

die sich in den körperlichen Ausscheidungen und dem „Gestank“ (Jelinek 2006: 2) niederschlägt. Jelineks Vorrede stellt in diesem Sinne das literarische Vorgehen des Textes dar: Die Nachahmung trägt zur Dekonstruktion des Zitats bei.

Schillers Ideale, die von seinen Figuren verkörpert wurden, werden durch aufgespaltene Figuren ersetzt, die als „Produkte der Ideologie“ (Jelinek 2006: 2) beschrieben werden. Die Figuren erweisen sich als Konstruktionen, die über keine authentische und natürliche Identität verfügen. Doch diese Ideologie, die die Figuren als solche herstellt, wird laut der grotesken Übertreibung und der ironischen Inversion, die sich durch den ganzen Text von *Ulrike Maria Stuart* ziehen, offengelegt. Um ihr Verfahren zu versinnbildlichen, weist Jelinek in der Vorrede auf die Skulpturen von Paul McCarthy (*Picadilly Circus*, 2003), die ihre riesigen Köpfe verkehrt tragen:

Sie [die Königinnen] müssen auf erschreckende Weise, aber auch komisch, bis ins Groteske hinein (man denke in der Bildenden Kunst an Mike Kelley und Paul McCarthy!), dessen riesige Köpfe, die sie verkehrt aufgesetzt haben, so daß sie sich selber hukkepack tragen, denn sie sind ja nicht sie selber, sie tragen sich, aber eben: verkehrt rum) mit sich selber den Boden aufwischen. (Jelinek 2006: 2)

In diesem Zusammenhang verschwindet von der Bühne der reine Mensch, wie Schiller ihn noch verstanden hat, und das Einzige, das bleibt, sind einige seiner Besonderheiten, die in Jelineks Vorrede immer mit körperlichen Resten assimiliert werden: „Es steht nicht der reine Mensch vor uns, sondern seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht; es darf keinesfalls vornehm oder dichterisch sein, es muß alles runter runter runter“ (Jelinek 2006: 2). Auch wenn die zwei Protagonistinnen in Jelineks Stück teilweise den dichterischen „schillerischen Sprechduktus“ (Annuß 2008: 36) nachahmen, soll der Vorrede zufolge ein neues Szenario erfunden werden, das von Schmutz und Dreck geprägt ist: „Die [Figuren] sollen sich in ihrer eigenen Scheiße wälzen!“ (Jelinek 2006: 3). Jelinek spielt mit Mimikry und parodistischer Umkehrung. Lässt sie in ihrem polyphonen Text Schillers Trauerspiel *Maria Stuart* ertönen, so wird das Zitat eine Parodie, die den ursprünglichen Sinn der evozierten Referenz reartikuliert.

Der Kontrast zwischen den zwei Königinnen Schillers und ihre Darstellung als Siegerin bzw. Verliererin ihres Machtkonflikts werden in *Ulrike Maria Stuart* aufgelöst. Keine der Hauptfiguren besiegt die Gegnerin, keine erreicht die moralische Freiheit. So wie Schiller in *Über das Erhabene* schreibt, wird der Mensch frei, wenn er nicht mehr Sklave der physischen Notwendigkeit ist und einen Ausgang „aus dem engen Kreis der Bedürfnisse“ (Schiller 2004: 801) findet. Die theoretischen Prinzipien Schillers verwirklichen sich idealtypisch in den letzten Szenen des Trauerspiels *Maria Stuart*, in denen es Maria gelingt, die physische Unfreiheit des Gefängnisses zugunsten einer inneren Freiheit oder inneren Souveränität zu überwinden (Neymeyr 2005: 133). Wurde Maria im Gefängnis angesichts des ihr drohenden Schicksals von Furcht, Empörung oder Hass überwältigt, so überwindet sie diese Affekte am Ende ihres Lebens. Im Gegensatz zu ihren Freunden und Ge-

folgsleuten, die sie am Tag ihrer Hinrichtung begleiten, empfindet sie ihren Tod nicht als ein tragisches Ende:

Was klagt ihr? Warum weint ihr? Freuen solltet
Ihr euch mit mir, dass meiner Leiden Ziel
Nun endlich naht, dass meine Bande fallen,
Mein Kerker aufgeht und die frohe Seele sich
Auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit. (Schiller 2004: 666)

Gelingt es Schillers Maria Stuart, sich von ihren Affekten am Ende ihres Lebens zu befreien, so gesteht Ulrike kurz vor ihrem Tod, dass sie von der Angst beherrscht ist: „Das einzige, was mich daran hindert, zu verlangen, daß der Jan anstatt der Gudrun meine Sachen kontrolliert, all das, was ich noch schreiben kann, ist nackte Angst. Ich fürcht mich vor der Königin, so einfach ist das. Ich hab Angst“ (Jelinek 2006: 94). War für Schiller noch möglich, dass der Mensch durch Erziehung und Kontrolle der Naturgesetze die Freiheit erreichen könne, so wird diese für die Figuren Jelineks unzugänglich. Dies wird vor allem durch den konstanten Hinweis auf die körperlichen Reste der Königinnen nach dem Tod betont. Das Körperliche wird im Stück ununterbrochen hervorgehoben und somit die Darstellung der Königinnen als erhabene Figuren unmöglich gemacht. Nach der Feststellung, dass die Aktivitäten der Gruppe keine politischen Veränderungen hervorgebracht haben, sind die körperlichen Ausscheidungen der Terroristinnen das Einzige, was von ihnen bleiben wird: „GUDRUN: Du bist jetzt tot und hängst und hängst. Wir haben dich ganz sicher hängen lassen. [...] Wir konnten nicht dort rein wie diese Flecken deines armen Ausflusses im Zwickel deiner Unterhose, die warn, wie wir heut wissen, deine letzte Spur auf Erden“ (Jelinek 2006: 48). Mit ihrem Tod befreit Ulrike sich nicht von den Naturgesetzen, von ihrem Körper, denn dieser und seine physischen Mechanismen sind sehr stark präsent: „Unsre Körper machen manchmal häßliche Geräusche, wie wird das erst beim Sterben sein, ich fürcht mich schon, doch nicht zu sehr, der Körper wird nichts als ein Sportgerät mal sein“ (Jelinek 2006: 93). Auch Gudrun bekundet die Relevanz ihres Körpers und kehrt somit Schillers ästhetische Theorie Punkt für Punkt um: „Ich sag euch, die meisten Körper sterben widerwillig, ja, auch dieser arme Körper, nämlich meiner, ach, könnt ich ihn doch einen Augenblick vergessen! Doch der hängt so an mir, der hängt an mir wie nie ein anderer“ (Jelinek 2006: 93).

Die Hervorhebung des Körpers, der im ganzen Stück präsent ist, könnte sich jedoch als widersprüchlich zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks erweisen. Ist mehrmals in der Forschung argumentiert worden, dass die Figuren in Jelineks Stücken keine Personen sind, sondern nur Sprachschablonen, die aus der Wiederholung verschiedener Diskurse resultieren, so könnten diese konkreten physischen Beschreibungen von Seiten der Figuren selbst problematisch erscheinen. Doch wenn die Figuren auf ihren Körper hinweisen, dann soll das nicht automatisch bedeuten, dass sie so ihre Körperlichkeit bestätigen. Der Körper wird eine weitere Referenz, eine weitere Assoziation, die mit den Äußerungen der Figuren eröffnet wird. Die körperlichen Flüssigkeiten, auf die der Körper reduziert wird, evozieren Schillers

ästhetische Theorie, indem sie den zitierten Diskurs umkehren. Indem die Figuren über ihre körperlichen Ausscheidungen sprechen, formulieren sie mit ihrem besonderen grotesken Stil Schillers Theorie parodistisch um.

Genauso wird in *Ulrike Maria Stuart* ein anderer zentraler Begriff von Schillers Theorie aufgegriffen, nämlich die Freiheit. Auch diese wird bei Jelinek als Referenz evoziert und in einem anderen Kontext aufgezeigt. So befinden sich sowohl Gudrun als auch Ulrike in einem Gefängnis, d.h., der Freiheit beraubt, und stellen mehrmals die Unmöglichkeit fest, realen Zugang zur Freiheit zu haben:

Doch die Revolution ist nie ein Spiel, die Freiheit wird uns nicht geschenkt. Mißhandlungen, die können haben wir, und gratis noch dazu, aber die Freiheit nie. Das, was am wenigstens uns kosten würde, diese Freiheit, die nur faul herumliegt, wolln wir nicht und kriegen wir auch nicht, wir müssen uns das Teurere dann nehmen, und das Teuerste, das ist nun mal das Leben. (Jelinek 2006: 21-22)

Anders als bei der verhafteten Königin in Schillers Drama *Maria Stuart* entspricht bei Jelinek die physische Unfreiheit beider Protagonistinnen ihrer Unfreiheit im moralischen Sinn. So wie sie sich beide im Gefängnis befinden und deswegen unfrei im physischen Sinne sind, so sind sie auch nicht imstande, die moralische Freiheit, so wie Schiller sie beschreibt, zu erreichen. Wie das oben angeführte Zitat zeigt, scheint der Tod die einzige Lösung für die Terroristinnen: Ohne Freiheit, haben sie keine andere Wahl, als sich „das Teurste, das [...] nun mal das Leben“ (Jelinek 2006: 22) ist, zu nehmen. Wieder besteht Jelineks Verfahren darin, die Nachahmung von Schillers Theorie mit der Umkehrung derselben zu verbinden. Viel wird in *Ulrike Maria Stuart* von Schillers *Maria Stuart* nachgeahmt, einiges aber umgedreht: Ist der Tod von Maria in dem Stück Schillers eng mit der Idee der Freiheit verbunden, so ist der Tod in *Ulrike Maria Stuart* nicht mehr die Bedingung, um frei zu werden, sondern das fatale Ergebnis des Mangels an Freiheit. Auch wenn beide Figuren (Schillers Maria und Jelineks Ulrike) am Ende des Stückes sterben, sind ihre Tode ganz verschieden zu verstehen: Während Maria ihren nicht von ihr gewählten Tod akzeptiert und Schillers ästhetischer Theorie zufolge frei wird, begeht Ulrike Selbstmord, aber ihr Tod ist nicht mehr ein Akt der Freiheit, sondern eher der Hoffnungslosigkeit, der Feststellung des eigenen Scheiterns.

Schillers Idealismus wird in Jelineks Stück vom Nihilismus ersetzt. Statt moralischer Freiheit findet Ulrike nur das Nichts: „ULRIKE: Für mich ist das Zerwürfnis zwischen uns schon wie der Tod im Leben, denn ihr wollt nicht, daß ich noch zu euch gehöre, und damit verliere ich mich im Nichts, verlier ich mich im Selber oder auch im Andern, das ist alles einst in dieser Zelle, die ich selber bin, genau wie du in deiner.“ (Jelinek 2006: 76)

Die Vergeblichkeit scheint die Diskurse beider Figuren, der Jelinekschen Maria und Elisabeth, zu prägen. Jelinek ahmt den pathetischen Ton der Figuren Schillers nach, aber das Leiden wird in ihrem Stück nicht überwunden. Die pathetischen Klagen der Figuren sind eher als die Bestätigung der Vergeblichkeit ihrer Aktionen, als nihilistische Behauptungen zu verstehen:

Und schließlich stieg ich auf den Schemel, knotete das Ende dieses selbstgebauten Strickes um das Fenstergitter, und dann sprang ich ab ins Ungewisse und bewies damit, daß in den wohlgerüstet Schützengräbern dieses Metropolenimperialismus, keine Ahnung was das sein soll, doch so steht es hier, daß in den Gräbern, ach, ich meine Gräbern jeder Krieg unmöglich ist geworden, es hat ja keiner Platz dafür, sich zu bewegen, das ist historisch wohl gelaufen, das ist aus, und ab mit mir, historisch war das schon gelaufen vor dem Startschuß, und kein Sieger kam durchs Ziel, ein Ziel gabs wohl, doch keiner sah es außer uns, kann man nicht machen, so, wir liefen los, doch liefen wir allein, die vielen, die noch gehen können, laufen ebenfalls jetzt los, doch blieben sie in Wahrheit stehen von Anfang an. Den Stellungskrieg hab ich verloren, und die Illegalität, die hat mir auch nicht Recht gefallen. An das Handtuch knüpft ich mich wie eine Perle in der Kette dieser vielen, die auch bereits tot sind. (Jelinek 2006: 28)

Den Klagenden wird die Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit allen Handelns bewusst. Jelinek stellt keine Erreichung der Freiheit, weder der physischen noch der moralischen, sondern nur das Leiden ihrer Figuren dar. In diesem Sinne vermittelt der Engel Egal, der sich als die Stimme der Terroristen ausgibt, die Ausweglosigkeit der RAF-Mitglieder sowie die Vergeblichkeit ihrer Aktionen: „Für uns gibts hier keinen Ausgang, für uns gibt es nichts. Wir haben keinen Eingang, keinen Ausgang, nur das Netz, in dem wir Bälle sind, die es verschlagen hat. Egal. Das Wort schlägt sich schon selber, [...] aus diesem Wort wird nichts, es ist, wie jedes Wort, ein blinder Einzelgänger.“ (Jelinek 2006: 61) Wie der Name des Engels erweist sich alles als sinnlos: Alles scheint egal, der Kampf um die Freiheit ist vergeblich und das Wort wird seiner performativen Macht beraubt.⁴

4. Die RAF als Referenz: Die Feststellung eines Scheiterns

Alle Stimmen in Jelineks Stück sprechen aus einer gegenwärtigen Position. Von heute aus gelesen, wird eine Episode der jüngeren deutschen Geschichte untersucht.⁵ Ulrike und Gudrun kommen als Untote zurück und kommentieren das Scheitern der RAF als terroristische Gruppe. Auch die nächste Generation, die von den Prinzen im Tower vertreten wird, setzt sich mit dem Thema auseinander. Die Prinzen richten sich einerseits an ihre Vorfahren, um Aufklärung über die vergangenen Ereignisse zu fordern. Andererseits kümmern sie sich auch um die eigene aktuelle Situation und beschweren sich darüber, wie schwer das politische Engagement in der Gegenwart sei.

Das Scheitern der terroristischen Aktivitäten wird in Jelineks Text als eine verfehlte performative Äußerung im Sinne Austins dargestellt (Klein 2007: 72).

⁴ Im Text tauchen diverse Engel auf, die sich zu der Ideologie der RAF äußern. Mit der Einführung dieser allegorischen Figur des Engels knüpft Jelinek an Walter Benjamins Engel der Geschichte an.

⁵ In dem von Ortrud Gutjahr herausgegebenen Band anlässlich der Uraufführung der Inszenierung hat sich interessanterweise Helga Gallas mit der Thematisierung der RAF im Stück auseinandergesetzt (GALLAS 2007: 97-105).

Ununterbrochen deuten die Figuren darauf hin, dass Sprechen und Schreiben allein nicht genügen, um die herrschenden Machtverhältnisse zu verändern: „ULRIKE: Denn nur mit Gequatsche kann man die Szene des Politischen doch nicht verändern“ (Jelinek 2006: 13). Doch die Taten, die die RAF mit ihren illegalen Aktivitäten durchführte, brachten keine politische Veränderung mit sich. In diesem Sinne setzt Ulrike ihr Jammern fort:

Denn nur mit Gequatsche kann man die Szene des Politischen doch nicht verändern, jedenfalls nicht grundlegend, und schon gar nicht durch den Kampf einiger weniger in Waffen, aber das wolln wir nicht wissen, müssen wir auch nicht, die Kämpfer darf nie etwas ablenken von ihrem Vorgehn und der Weise ihres Vorgehns, die darin besteht, daß sie uns eben vorgehn. (Jelinek 2006: 13)

Aus der heutigen Perspektive stellen die TerroristInnen der RAF ihren Misserfolg fest. Haben sie ihre politischen theoretischen Texte mit Handlungen begleitet, so haben diese Taten jedoch nicht die von ihnen gewünschte Wirklichkeit hergestellt. Das bedeutsame Motto der RAF, Taten seien im politischen Kampf auch nötig, wird in diesem Sinne lächerlich gemacht. Wird diese Parole mehrmals im Stück wiederholt, so wird gleichzeitig die Unfruchtbarkeit des terroristischen Kampfes konstatiert. So sehr sich Ensslin und Meinhof auch wünschten, Reden und Schriften würden in den Taten umgesetzt, so reflektieren die Figuren in *Ulrike Maria Stuart* das widersprüchliche Verhältnis von den Aussagen und den Handlungen der RAF.

Wenngleich viele der Ereignisse aus Meinhofs Leben gegriffen sind, ist die Figur Ulrike, wie schon angedeutet, nicht mit der historischen Person Ulrike Meinhof zu verwechseln. Dass Ulrike nicht mit der realen Terroristin identisch ist, lässt sich in der folgenden Äußerungen der Figur erkennen, in der sie sich als eine alte Frau darstellt, wohingegen Ulrike Meinhof mit 42 Jahren starb:

Ja, ich sag es dir, der Böse Geist stieg aus dem Boden, um den Haß in unsren Herzen zu entzünden, doch was ist jetzt davon noch übrig? Eine alternde enttäuschte Frau, die, statt ihre Handtücher zu waschen oder ihre Kinder und ihr Auto, diese Tücher knüpft zu einem Band, doch dieses Band ist keineswegs ein Band der Freundschaft [...]. (Jelinek, 2006: 85-86)

Ulrike wird auf diese Weise eine Figur, die nicht nur Ulrike Meinhof, sondern eher das Gefühl des Scheiterns evoziert. Erweckt die Figur die Assoziation mit der Terroristin durch den Hinweis auf die Handtücher, die das RAF-Mitglied Ulrike Meinhof zusammenknötete, um sich zu erhängen, so destabilisiert sie diese zugleich, indem sie sich als „eine alternde enttäuschte Frau“ (Jelinek 2006: 85) definiert. Die Enttäuschung wird als ein allgemeines Gefühl dargestellt, das nicht nur mit Meinhof, sondern mit einem Kompendium von Referenzen verbunden wird. Sind hauptsächlich der Diskurs und die Handlungen der RAF im Stück thematisiert, so wird auf jeden Fall jeder politisch engagierte Versuch, der nicht die geplanten Ziele erlangt, im Text evoziert und beschrieben.

Mit Ulrike greift Jelinek wieder die Figur der schreibenden Frau auf, die in anderen Werken der Autorin auftaucht.⁶ Das Schreiben ist bei Ulrike keine literarische Arbeit, doch es ist die Aktivität, die die Figur bestimmt und sie von den restlichen Mitgliedern der Gruppe unterscheidet. Gerade aufgrund ihrer Intellektualität und ihrer journalistischen Artikel fordert die Figur Achtung von Seiten der anderen Mitglieder der Gruppe: „[D]och etwas Achtung könnten sie schon noch für mich haben, weil ich soviel schrieb! Soviel schrieb und schrieb und schrieb und dachte und schrieb und dachte und schrieb! Und schrieb, bevor ich dachte, und dachte noch, bevor ich schrie, nein, schrieb, bevor ich dachte, schrieb sogar beim Pferderennen“ (Jelinek 2006: 19). In übertriebener und ironischer Form stellt sich Ulrike als die intellektuelle Figur der Gruppe dar, die der RAF das ganze politische theoretische Material geliefert habe. Doch Ulrikes politische Abhandlungen bringen ihr in *Ulrike Maria Stuart* weder die von ihr erwartete Achtung, noch die politischen Veränderungen, die sie als die intellektuelle Figur der Gruppe gesucht hat. Ulrikes Schriften stellen sich, wie auch der politische Kampf gegen das herrschende System, als vergeblich heraus. Nach dieser Feststellung der Vergeblichkeit, mit dem Schreiben eine politische Veränderung zu erreichen, bleiben nur Resignation und Schmerz übrig: „Wir haben nichts bewegt, das fürcht ich sehr. Ich bin nur noch ein Schatten, hab nur wenig Licht, das Handtuch zu zerreißen und das Bett mir an die Wand zu lehnen, doch ich tus, was bleibt mir andres übrig“ (Jelinek 2006: 93), sagt Ulrike kurz vor ihrem Tode. Jelinek greift wieder die konkrete Erfahrung einer historischen Figur auf, um eine allgemeinere Referenz zu verweisen. Mit dem Hinweis auf Ulrike Meinhofs Tod eröffnet Ulrike eine allgemeinere Assoziation: Sie verkörpert das Scheitern des politischen Kampfes und des politischen Schreibens, das am Ende des Lebens bestätigt wird.⁷

5. Nicolas Stemanns Inszenierung: Schillers ästhetische Theorie aus der Perspektive der Postdramatik

Der 1968 geborene Regisseur Nicolas Stemann greift die von Jelinek dargestellten Themen auf, fokussiert jedoch auf die Gegenwart des Jahres 2006. Die Figuren der Prinzen, Ulrikes Söhne, die sowohl in Jelineks Werk als auch in Stemanns Bühnenbearbeitung Gefangene der Auseinandersetzung der Älteren bleiben, gewinnen in Stemann Inszenierung an Bedeutung. Der Regisseur betont damit den Generationskonflikt zwischen Ulrike und ihren Kindern, der symbolisch als eine

⁶ Andere Werke, in denen Jelinek die weibliche Autorschaft thematisiert, sind u.a. *Krankheit oder moderne Frauen* (1984) oder *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* (2003).

⁷ In diesem Sinne haben einige AutorInnen vertreten, dass Jelinek, wie selten zuvor, das Stück *Ulrike Maria Stuart* aus einer ganz persönlichen und intimen Perspektive geschrieben habe. Zwischen der Autorin Jelinek und der Figur Ulrike gibt es mehrere Parallelen: Beide sind politisch engagierte Frauen, die sich über ihr Schreiben identifizieren. Aus einer kritischen Perspektive haben sich beide in ihren Texten mit politischen Themen auseinandergesetzt (ANDERS & von BLOMBERG 2007: 119).

umfangreichere Konfrontation zu interpretieren ist, und zwar zwischen der Generation, die in den 1970er Jahren jung war, wie es der Fall Elfriede Jelineks war, und der Generation ihrer Nachfahren, zu der der Regisseur gehört. Die Prinzen sind in der ganzen Inszenierung anwesend. Ihre Erscheinung beschränkt sich nicht wie bei Jelinek auf den ersten Teil des Stückes, in dem sie sich an die Mutter wenden. Die drei jungen Schauspieler, die die Prinzen spielen, verschwinden nie ganz von der Bühne. Ihr Versuch, einen eigenen Diskurs zu finden, mit dem sie auch Widerstand leisten können, ist auf jeden Fall eine Konstante bei ihren Erscheinungen. Geht es in Jelineks Stück vor allem darum, die Ideale der RAF-Terroristen in Frage zu stellen, konzentriert sich Stemmann auf die Ausweglosigkeit der Prinzen, in denen er seine eigene Generation sieht. Diese werden als Fragende dargestellt, die versuchen, die Geschichte zu verstehen und Widerstand gegen die Autorität zu leisten. Doch sie scheitern immer wieder daran, denn die Macht ist abstrakter geworden.

Dies lässt sich in einer von Stemmann erfundenen und hinzugefügten Szene deutlich erkennen.⁸ Einer von den Prinzen sucht zwischen den Papieren des Textskripts des Stückes und fängt an, einen politischen Text zu lesen, der auch vorher von der Schauspielerin, die Ulrike spielt, gelesen wurde: „Ich bin die Vorstandsvorsitzende der Ausgebeuteten, soviel steht für mich fest und damit für euch ebenfalls, das soll von nun an meine Rolle sein.“⁹ Gleichzeitig verteilen die anderen zwei Schauspieler Plastikplanen unter den Zuschauern der ersten Reihen, um kurz danach Wasserbomben mit Luftballons zu bauen und diese dem Publikum anzubieten. Danach stellen sie auf der Bühne Pappfiguren von wichtigen Männern der deutschen öffentlichen Leben¹⁰ auf und animieren das Publikum, die Wasserbomben gegen die Figuren zu werfen. Zwei der Prinzen erscheinen nackt, nur Schweinemasken bedecken ihre Geschlechtsorgane¹¹ und spritzen mit Wasserpistolen ins Publikum. Der echte Kampf fängt jetzt an: Nicht nur Wasser, sondern auch Farbe wird verspritzt und die Schauspieler rutschen immer wieder auf der nassen Bühne aus. Mittlerweise hört der dritte Schauspieler nicht auf, die Politparolen der RAF, die in Jelineks Werk zitiert werden, vorzutragen. Hierbei wird sein Diskurs immer unverständlicher und am Ende kann man fast nur „Scheiße“ hören: „So eine Scheiße hier... Verdammte Scheiße... Kapitalismus Scheiße... Sozialismus Scheiße.“

Die parodistische Darstellung, die Jelinek in ihrem Text vom Gegendiskurs der RAF durchführt, wird von Stemmann theatralisch umgesetzt. Die langen, fast end-

⁸ Für die Analyse der Inszenierung liegt die Aufnahme des 3sat Fernsehprogramms vor.

⁹ Alle Zitate aus der Inszenierung sind meine eigenen Transkriptionen aus der Fernsehaufzeichnung.

¹⁰ Die Pappfiguren stellen die folgenden Personen dar: Ex-Bundeskanzler Gerhard Schröder (1998-2005), den Chefredakteur der Bild-Zeitung Kai Diekmann, den Vorstand der Deutschen Bank Joseph Ackermann, den Fernsehmoderator Johannes B. Kerner und den Chefredakteur des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* Stefan Aust, der 1985 das Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex* veröffentlichte.

¹¹ Mit diesen Masken nimmt die Inszenierung Bezug auf die von Gudrun vertretene Opposition „entweder Mensch oder Schwein“, die die Figur Gudrun in einer späteren Szene als Lied aufgreift.

losen Textblöcke in *Ulrike Maria Stuart* zeigen die Dominanz eines sprachlichen Diskurses auf, der trotz des Willens der Gruppe, diesen Diskurs mit Handlungen zu begleiten, sich performativ nicht durchsetzen konnte. Sowohl der Diskurs als auch seine politische, performative Wirkungslosigkeit leben, so Stemanns Inszenierung, bei den Nachfahren weiter. Diese sind in der Sprache der Eltern gefangen. Es ist ihnen nicht gelungen, einen eigenen Diskurs zu etablieren und so sind sie nur imstande, die Parolen der RAF-Generation ohne Pause zu wiederholen. Die Resignation hat jedoch Eindruck auf sie gemacht, was die ständige Wiederholung des Wortes „Scheiße“ andeutet. Enttäuscht von dem gescheiterten Versuch der Eltern und unfähig, eine eigene Sprache zu finden, scheint das Spiel die einzige Alternative. Der politische Kampf ist, wie in der *Performance* dargestellt wird, nur als Spiel, als Simulation möglich, doch auch diese hat keine reale Wirkung auf die politische Wirklichkeit.

In ihrem Artikel „The Terrorist in the Theatre: Elfriede Jelinek’s / Nicolas Stemann’s *Ulrike Maria Stuart* (2006)“ liest Giordina Paul (2011: 125) diese von Stemann hinzugefügte Szene als eine ironische und selbstreflexive Lektüre, mit der der Regisseur das Augenmerk auf das Theater selbst, genauer auf das postdramatische Theater, richtet. Indem die ZuschauerInnen die Wasserbomben gegen die Vertreter der ökonomischen und politischen Macht werfen, machen sie eine ähnliche Erfahrung wie die TerroristInnen, die gegen das herrschende System rebellieren und die ‚Feinde‘ bekämpfen. Das Spiel mit den Wasserbomben ist also ein symbolischer terroristischer Akt, mit dem den ZuschauerInnen für eine Weile suggeriert wird, dass auch sie an dem Kampf teilnehmen und gegen die Autorität rebellieren. Doch dieser Kampf ist kein realer Kampf, sondern nur ein Kinderspiel. Die Rebellion ist nur simuliert, eine wahre Rebellion findet nicht statt.

Mit dieser *Performance* wird die Fähigkeit des Theaters, Autorität zu bekämpfen, in Frage gestellt. Auch die neuen Formen des Theaters, in denen solche Improvisationen häufig sind, werden als ineffektiv geschildert, um politische Veränderungen herbeizuführen. Das postdramatische Theater kann, wie Gabriele Klein erklärt, die Praxis des bürgerlichen, dramatischen Theater hinterfragen: „[Der postdramatischen theatralen Praxis] geht es darum, die Gewohnheiten des bürgerlichen Theaters, ob Guckkastenbühne und Zentralperspektive, ob das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern oder das von Textvorlage und Interpretation in Frage zu stellen“ (Klein 2007: 68). Doch zu einer Nachwirkung auf das politische bzw. gesellschaftliche Leben kommt es nicht. Der Widerstand verwirklicht sich nur in dem Spiel, die Verwandlung von dem Spiel zur realen Handlung findet aber nicht statt:

The liberal bourgeois carnival provides a space for the enjoyment of a conscience-sopping antiauthoritarian activity, but the desire of the contemporary bourgeois class for real revolution is left thoroughly in doubt. The „act of terrorism“ on the part of the audience is, after all, only a surrogate act, fun because it uses water and paint rather than live ammunition. [...] The only boundaries that are overstepped are those within the theatre. (Paul 2011: 131)

Stemann knüpft auf diese Weise auch an Schillers ästhetische Theorie an. So wie Jelinek kehrt der Regisseur die dramatische Theorie Schillers um, doch in seinem Fall bietet er nicht nur eine Reflexion über Schillers Theorie in Bezug auf umfangreiche Begriffe wie die Kunst oder das Schreiben an. Im Sinne Schillers ist Stemann Theatermacher und so konzentriert er sich in seiner Inszenierung vor allem auf das Theater selbst sowie auf die Möglichkeiten, dass dieses politische Veränderungen verursachen könne. Zweifellos nimmt Stemann Jelineks Anweisung ernst, mit ihrem Stück zu machen, was er wolle, und fügt diese Improvisation in seiner Inszenierung hinzu. Er wird aktiv Co-Autor des Stückes und bietet somit die eigene persönliche Interpretation und Umdeutung der Theorie Schillers an.

6. Die Entmythologisierung der RAF-Mitglieder

In seiner Inszenierung beschränkt sich Stemann nicht nur darauf, die Hilflosigkeit der jüngeren Generation darzustellen. In seinem Versuch, die Thematik der RAF aus einer heutigen Position zu inszenieren, setzt er sich auch mit dem Bild auseinander, das von den TerroristInnen vermittelt wird. Dreißig Jahre nach ihrem Tod sind sie nicht mehr die gefährlichen MörderInnen, deren Fahndungsfotos aushängen. Jetzt sieht man sie auf den T-Shirts, auf den Titelseiten der Bücher oder auf Filmplakaten. Stemann, wie auch Jelinek im Stück, berichtet von dieser Veränderung, von dem Prozess nach dem die Mitglieder der RAF zu Mythen geworden sind. Der Engel Egal kündigt schon dieses Ende in *Ulrike Maria Stuart* an: „Ich schwörs euch, man wird zwar in dreißig, vierzig Jahren noch von euch vielleicht mal reden oder Ausstellungen machen oder auch Symposien und Tagungen und Workshops, allerdings wird dort dann in seiner grinsenden Armseligkeit euer Gedächtnis doch erst recht nicht leben.“ (Jelinek 2006: 90)

Die Entmythologisierung ist eine Konstante der Literatur von Elfriede Jelinek. Beeinflusst von der ideologiekritischen Arbeit der *Mythologies* (1954) von Roland Barthes, hat sich Jelinek in vielen ihrer Texte mit den von Barthes so genannten Alltagsmythen beschäftigt, um diese ihren LeserInnen als Mythen des bürgerlichen Bewusstseins zu entdecken. Nach Barthes ist der Mythos eine Aussage, in anderen Worten, nicht ein Objekt oder eine Idee, sondern eine Form, eine Weise des Bedeutens, die Geschichte in Natur verwandelt:

[Der Mythos] verwandelt Geschichte in Natur. Man versteht nur, wie in den Augen des Verbrauchers von Mythen die Intention des Begriffes so offenkundig bleiben kann, ohne deshalb als interessegebunden zu erscheinen. Die Sache, die bewirkt, daß die mythische Aussage gemacht wird, ist vollkommen explizit, aber sie gerinnt sogleich zu Natur. (Barthes 1964: 113)

Der politische bzw. historische Charakter wird ausgelöscht und der Mythos wird als unschuldig betrachtet: „Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, er gründet sie aus Natur und Ewigkeit, er gibt ihnen eine

Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung“ (Barthes 1964: 131). In dieser Hinsicht spricht man in der Gegenwart von dem ‚Mythos RAF‘, demnach die Mitglieder der Gruppe nicht mehr in ihrer politischen, historischen oder ideologischen Dimension betrachtet werden.

In Jelineks Text fängt die Entmythologisierung schon an. Der Tod von Ulrike, so wie Jelinek ihn darstellt, ist kein erhabener Tod, auch nicht der Tod einer mythifizierten Figur. Stemann geht jedoch in der entmythologisierten Arbeit einen Schritt weiter. Auf die geschichtliche Bedeutung der RAF wird assoziativ in der Inszenierung hingewiesen, aber wie Swantje Nölke feststellt, ist die historische Ebene keinesfalls inhaltlich relevant (Nölke 2014: 170). Von dem geschichtlichen Phänomen der RAF bleibt im Theater vor allem die Ikonografie, die Ästhetik. In diesem Sinne erscheinen die Figuren als Popikonen verkleidet in einer Popszenerie auf einer Kabarett-Bühne. Stemann zeigt die Mythologisierung der Gruppe als die einzige Möglichkeit, sich mit der Geschichte der Gruppe auseinanderzusetzen. Vor allem die Schauspielerin, die Gudrun Ensslin spielt, wird mit ihrer Sonnenbrille und der schwarzen Lederjacke als Popstar dargestellt. So tritt Gudrun mit Mikrofon in der Hand als Popstar auf und verkündet mit dem Lied *Die Verhaftung der Königin* die historische Verhaftung von Gudrun Ensslin, die in der teuren Modeboutique „Linette“ stattfand, als die Terroristin Kleider probierte. Schreibt Jelinek in *Ulrike Maria Stuart*, „Kleidung konnte ich noch niemals widerstehen. Dem lauten Ruf aus blauen Augen konnte ich auch nicht widerstehen. Der Not der Ausgebeuteten konnte ich noch niemals widerstehen, obwohl kaum einen ich von denen je gesehen habe“ (Jelinek 2006: 36-37), so vertont Stemann den von Jelinek geschriebenen Text und verwandelt ihn in ein Lied mit Popmusik.

Die Verbindung von Politik und Popkultur, so wie sie Stemann in der Aufführung darstellt, ist ein Leitmotiv der Inszenierung, wird aber vor allem in den letzten zwanzig Minuten der Aufführung thematisiert. Gewinnt man den Eindruck, dieses Sichtbarmachen führe zu einem fulminanten Ende, so wird die Zuschauer-Innenerwartung enttäuscht. Mit immer neuen Überraschungen treibt Stemann die Aufführung von einem Höhepunkt zum nächsten und destabilisiert den Erwartungshorizont des Publikums.

Das Gefühl, das Ende sei nah, hat man auch, wenn die Schauspielerin, die Ulrike darstellt, sich erhängt, so wie es die Figur von Jelinek auch am Ende des Stückes macht. Aber dieses ist noch nicht das Ende der Inszenierung von Stemann: Neben ihr sind auch die zwei Schauspielerinnen, die die Figuren der beiden Terroristinnen spielen, wenn sie schon alt sind. Durch diese ‚gealterten‘ Königinnen, die während des Stückes immer wieder erscheinen und sich dann plötzlich wieder verjüngen, spielt Stemann mit dem Prozess der Mythisierung weiter. Einerseits werden die Figuren durch das Erscheinen der ‚gealterten‘ Königinnen mit ihrer Historizität und Sterblichkeit konfrontiert, andererseits wird auch anhand der Rückkehr der jungen Schauspielerinnen die ewige Wiederkehr des Mythos dargestellt (Gutjahr 2007: 23). In einem Interview mit Ortrud Gutjahr erklärte Stemann seine Absicht folgendermaßen:

Das Bild, das wir von Ulrike Meinhof oder Gudrun Ensslin haben, ist das von den Fahndungsplakaten oder von früheren Fotografien. Durch diese Bilder sind sie „ewig“ jung. Und damit unsterblich. Erst wenn wir sie auf der Bühne in dem Alter sehen, das sie heute hätten, wenn sie nicht gestorben wären, wird uns ihre Vergänglichkeit klar. Das Altern, also das Leben, ist vielleicht das beste Rezept gegen Mythisierung. Der Tod ist in der Mediengesellschaft der direkte Verwandte des Mythos [...]. Die 1976 bzw. '77 gestorbenen Terroristinnen sind unterblich. (Stemann 2007: 136-137)

Während die junge Schauspielerin, die Ulrike spielt, noch am Strick hängt, sprechen die ‚gealterten‘ Königinnen weiter. Wie in einer Endlosschleife wiederholen sie Diskurse, die zuvor von der jungen Ulrike und der jungen Gudrun gesprochen worden waren, bis sie beide hinter einen weißen Vorhang gehen und die alte Gudrun dem Publikum einen guten Abend wünscht: „So enden alle früher oder später. Wir haben nichts als der Papierindustrie geholfen, weil wir so viele Blätter vollgeschmiert. So, das wars. Jetzt wünsche ich Ihnen einen wunderschönen Abend. Ihre Gudrun Ensslin“.¹² Aber die Geschichte ist noch nicht zu Ende, denn sofort hört man die Stimme der jungen Gudrun, die weiter spricht: „Ich bin noch lange nicht fertig. Sie ist tot, die Arbeiterklasse. Die Rolle des Herrn Arbeiters wird ab sofort nicht mehr besetzt, und seine Stelle, die bleibt leer, ein leerer Fleck“, sagt sie.¹³ Ihre politischen Klagen werden aber bald von der Musik unterbrochen und alle fangen an, das Lied von Robbie Williams *I will talk and Hollywood will listen* zu singen. Das Flutlicht beleuchtet die RAF-Protagonisten und tausende Blätter wirbeln über die Bühne. Sie sind die „vollgeschmierten“ Blätter, die zahlreichen Texte über die terroristische Gruppe, zu denen auch das Textskript von *Ulrike Maria Stuart* gehört. Nur als Mythos und in der Form von Popikonen überlebt, so die Inszenierung von Stemann, der politische Diskurs der RAF.

Nach dem Lied von Robbie Williams bietet der Regisseur noch weitere mögliche ‚Schlüsse‘ dem Publikum an. Hatte man die hängende Ulrike vor einigen Minuten gesehen, hört man jetzt den Monolog, den sie vor ihrem Tod spricht. Doch in der Inszenierung wird er nicht von den Schauspielerinnen, die Ulrike darstellen, vorgetragen, sondern von Stemann selbst. Er trägt eine blonde Perücke mit Zöpfen¹⁴ und liest aus einem Manuskript des Stückes eine reduzierte Version des Endmonologs von Ulrike Meinhof. Der Text schildert die Isolation von Ulrike im Gefängnis sowie ihre Verzweiflung und Trauer nach der Feststellung, der Kampf und das Schreiben haben nichts verändert: „Wir haben nichts bewegt, das fürcht ich sehr. Ich bin nur noch ein Schatten, hab nur wenig Licht, das Handtuch zu zerreißen und das Bett mir an die Wand zu lehnen, doch ich tus, was bleibt mir andres übrig. [...] Man zieht sich aus sich selber raus, und was ist das, das blanke Nichts!

¹² Den gleichen Text findet man in Jelineks Stück (JELINEK 2006: 49).

¹³ Den gleichen Text findet man in Jelineks Stück (JELINEK 2006: 56).

¹⁴ Stemann inszeniert somit die enge Beziehung zwischen ihm und Elfriede Jelinek, denn seit 2002 hat er Jelineks Stücke oft zur Ur- und Erstaufführung gebracht. Vgl. *Babel, Das Werk* oder *Die Kontrakte des Kaufmanns*.

Nur persönliches Versagen und Verrat“.¹⁵ Doch nicht mit dem blanken Nichts und dem Versagen beendet Stemann die Aufführung. Die nihilistische Rede wird von einer Gitarre, danach auch von einem Schlagzeug untermalt, bis Stemann den Monolog zu Ende gesprochen hat. Die Prinzen spielen ihre Instrumente weiter und es wird nicht mehr gesprochen, sondern Musik gespielt: Der mehrmals wiederholte Satz „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert“, wird diesmal als Refrain eines Hard-Rock-Stücks gesungen.

Stemann wie Jelinek enthüllen den Mythos RAF. Die Diskurse und Ideale der Gruppe überleben in der Gegenwart nur in der Form der Popkultur, in der Banalität. Deswegen kann man, so wie Stemann in der Aufführung, über die Gruppe und deren Mythologisierung lachen. Das Theater bietet dem Publikum Unterhaltung an, aber es ist nur ein Spiel, das keinen realen Einfluss auf die Wirklichkeit hat. Damit wird noch ein weiterer Mythos zerstört, nämlich den des Glaubens, durch die Kunst und die Bildung des Publikums die Gesellschaft verbessern zu können. Der Idealismus von Schiller gilt also als überwunden und gescheitert.

Doch es gibt einen wesentlichen Unterschied zwischen dem Ende des Stückes von Jelinek und dem der Inszenierung von Stemann. Die nihilistische Rede und der Glaube, alles war sinnlos, sind nicht die letzten Worte der Inszenierung. Dazu kommen noch die Prinzen mit ihrer Hoffnung, dass „endlich was passiert“. Die Widersprüche der TerroristInnen der RAF werden nicht abgelehnt. Wie Jelinek stellt Stemann auch diese dar sowie ihr politisches Scheitern und die spätere Banalisierung der Gruppe. Aber das Lied vermittelt nicht mehr das Gefühl der Resignation oder der Vergeblichkeit. Stemann gehört einer anderen Generation als Jelinek an, und ihm geht es nicht so sehr darum zu beantworten, ob das politische Engagement der RAF-Terroristinnen sinnlos war. Wichtiger ist für ihn die Frage, nicht ob sondern wie man sich heute politisch engagieren kann. Dies wird als offene Frage dem Publikum mitgegeben.

Literaturverzeichnis

- ANDERS, S. / VON BLOMBERG, B., «Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen», in: GUTJAHR, O. (Hg.), *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, 109-119.
- ANNUSS, E., «Schiller *Offshore*: Über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*», in: AARTEL, I. / MÜLLER, H. (Hg.), *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten 2008, 29-42.
- BARTHES, R., *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964
- BUTLER, J., *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge 1997.
- GALLAS, H., «Suchfigur Ulrike Meinhof in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*», in: GUTJAHR, O. (Hg.), *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, 97-106.

¹⁵ Den gleichen Text findet man in Jelineks Stück (JELINEK 2006: 93-94).

- GUTJAHR, O., «Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*», in: GUTJAHR, O. (Hg.), *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, 19-35.
- JELINEK, E., «Sprech-Wut (ein Vorhaben)», in: *Elfriede Jelinek Homepage*, 19.01.2005. <http://www.elfriedejelinek.com> [30.07.2014].
- JELINEK, E., *Ulrike Maria Stuart. Manuskript*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag 2006.
- JELINEK, E. / STEMANN, N., *Ulrike Maria Stuart*. Inszenierung Thalia Theater Hamburg. Aufzeichnung des 3sat Fernsehprogramms 2007.
- JIRKU, B., «Weibliche Herrschaft im Königinnendrama Ulrike Maria Stuart», in: KAPLAN, S. (Hg.), „*Die Frau hat keinen Ort*“. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens 2012, 48-64.
- KLEIN, G., «Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater», in: GUTJAHR, O. (Hg.), *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, 65-78.
- LEHMANN, H., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2001.
- PAUL, G., «The Terrorist in the Theatre: Elfriede Jelinek's / Nicolas Stemann's *Ulrike Maria Stuart* (2006)», *German Life and Letters* 64:1 (2011), 122-132.
- NEYMEYR, B., «Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers *Maria Stuart*», in: SASSE, G. (Hg.), *Schiller. Werk-Interpretationen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, 105-136.
- NÖLKE, S., «Die RAF als diskursive Projektionsfläche weiblicher politischer Macht», in: BIRKNER / N., GEIER, A. / HELDHUSER, U. (Hg.), *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transcript 2014, 165-175.
- ROLOFF, H., «„Vorwürfe mache ich ja immer, das ist mein Markenzeichen.“ Die Jelinek und ihr Theater», in: ZITTEL, C / HOLONA, M. (Hg.), *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelineks-Konferenz, Olsztyn 2005*. Bern: Lang 2008, 141-164.
- SCHILLER, F., *Sämtliche Werke. Band II. Dramen 2*, hg. von RIEDEL, W. München: DTV 2004.
- SCHILLER, F., *Sämtliche Werke. Band V. Erzählungen. Theoretische Schriften*, hg. von RIEDEL, W. München: DTV 2004.
- STEMANN, N., «Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt», in: GUTJAHR, O. (Hg.), *Ulrike Maria Stuart*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, 123-140.