

Frauen im Theater: Polyphonie in Friederike Roths Erben und Sterben

BRIGITTE E. JIRKU
Universität de València

Entstehen, Vergehen
Wechsel des Ortes
Wandel in Farbe und Licht

Wir
haben dafür
nur die Namen erfunden.¹

Warum Stücke von Frauen? Warum schreiben so wenig Frauen für das Theater? oder: Warum werden Frauen im Theater vor allem als reproduzierende, aber nicht als produzierende Künstlerinnen anerkannt? Unterscheiden sich ihre Stücke überhaupt von Männern geschriebenen Stücken?² Dramatikerinnen bewegen sich stärker als andere Künstlerinnen in einer Welt, in der die Ästhetik von Männern definiert ist und kommen in deutschsprachigen Ländern selten auf die Bühne. Eine Ausnahme bildet Elfriede Jelinek, die es als *enfant terrible* geschafft hat, einen Platz auf den deutschen Bühnen zu erorbern. Weitere Einzelfälle sind Pina Bausch mit ihrem Wuppertaler Tanztheater oder die 1983 gegründete Initiative Frauen im Theater (FiT).

Nicht nur auf dem Theater, sondern auch in der allgemeinen Literaturwissenschaft über Drama werden die Beiträge von Frauen nicht weiter erwähnt: z.B. wird in Günter Rühles Rückblick *Das zerrissene Theater* (1990), Rückblick auf die Szene des 20. Jahrhunderts, unter den unzähligen Dramatikern nur eine Frau – Marieluise Fleißer – kurz in Klammer erwähnt. In dem von Peter Iden herausgegebenen Buch *Warum wir das Theater brauchen*

¹ Friederike Roth, *Schattige Gärten. Gedichte* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1987), S. 7.

² Ich werde diesen Fragen in dieser Arbeit nicht direkt nachgehen, aber ich möchte sie als Rahmen zur weiteren Diskussion stellen.

(1995) melden sich allein Männer der Branche zu Wort. Die Krise des Theaters mag mittlerweile zu einem Topos geworden sein, aber bei der Suche nach neuen Ansätzen, besonders als Folge der sechziger Jahre, stellt sich die Frage, wer hier und wie einen Beitrag zur Erneuerung des Theaters leisten kann. Wenn man den Trend des Theaters, die Sprache als Bedeutungsträger aufgreift, kann man in bezug auf Dramatikerinnen folgendes feststellen: Sie wenden sich zur Sprache hin und versuchen einen eigenen Ort innerhalb der festgefahrenen Kommunikationsmittel und dramatischen Kunstszene zu schaffen, d.h. einen eigenen, zum Großteil alternativen Ort zu schaffen.³

Seit den achtziger Jahren wenden sich Dramatikerinnen und Schriftstellerinnen – wie Elfriede Jelinek, Friederike Roth, Gerlind Reinshagen, Ginka Steinwachs – vermehrt dem Thema weiblicher Kunstproduktion zu, wobei die Analyse der Produktionsbedingungen immer mit eine Rolle spielt. Ein interessanter Ansatz ist dabei die Initiative Frauen im Theater: 1983 gegründet bildet sie seit 1984 ein Forum innerhalb der Dramaturgischen Gesellschaft. Im Rahmen dieser Initiative lernten sich Gerlind Reinshagen und Friederike Roth kennen und diskutierten verschiedene Möglichkeiten, Klassiker neu auf die Bühne zu bringen. Ein grundsätzliches Ziel der Gruppe FiT war es, der Isolation von Frauen im produzierenden theatralischen Bereich entgegenzutreten und gemeinsame Probleme und Sorgen zu artikulieren.

Doch die Produktion von Frauen im Theater findet nicht erst seit den achtziger Jahren statt. Theaterstücke von Frauen wiesen immer schon eine gewisse Unterminierung normativer Geschlechteridentitäten auf. Man denke hier nur an Else Lasker Schülers Werk *Die Wupper*, das Klassen- und Geschlechterkampf um die Jahrhundertwende darstellt, oder *Ichundlich* – eine Faustinterpretation und Kritik des Dritten Reiches aus weiblicher Sicht – oder an Marieluise Fleißers Stück *Fegefeuer in Ingolstadt*. Aber erst seit den siebziger Jahren wurden diese Ansätze von der Literaturkritik aufgegriffen und literaturwissenschaftlich thematisiert.⁴ Dies ist ein Verdienst und eine Aufgabe der feministischen Literaturwissenschaft, nämlich Geschlechterdefinitionen und Geschlechterbeziehungen als Kategorie der literarischen Kritik festzuhalten.⁵ In diesem Kontext konnte zum ersten Mal die normative

³ In diesem Zusammenhang ist ein kurzer Aufsatz Elfriede Jelineks erwähnens- und empfehlenswert: «Sinn egal. Körper zwecklos». In diesem Aufsatz weist Jelinek Schauspieler darauf hin, daß die Sprache ihr Körper ist.

⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte, «Frauen erobern die Bühne. Dramatikerinnen im 20. Jahrhundert». *Deutsche Literatur von Frauen*, hrsg. Gisela Brinker-Gabler, Bd. 2 (München: Beck, 1988), S. 379-393.

⁵ Vgl. u.a. Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1979; Barbara Becker-Cantarino, «Feministische Germanistik in Deutschland: Rückblick und sechs Thesen». *Women in German Yearbook* 8 (1992), S. 219-233.

Zwangsheterosexualität in ihrer Verflechtung mit Klasse, Rasse und anderen Gruppierungen als Gesellschaftsgrundlage anerkannt und analysiert werden.

Friederike Roth zählt neben Elfriede Jelinek zu den wichtigsten Autorinnen des deutschsprachigen Gegenwartstheaters. Diese und ähnliche Einschätzungen kann man in zahlreichen einschlägigen Publikationen sowie in verschiedenen Lexika lesen.⁶ Während Jelinek zu den meistbesprochenen und vielgespielten GegenwartsautorInnen zählt, hat Roths Werk in der Literaturkritik bisher nur wenig Beachtung gefunden,⁷ und die Inszenierungen ihrer Stücke sind von Mißverständnissen und Skandalen geplagt. Wie viele ihrer Kolleginnen begann Roth erst nach ihrem Studiumabschluß zu schreiben. Von der Linguistik kommend, widmete sie sich zuerst ausschließlich der Lyrik. Mittlerweile gehören zu ihren Veröffentlichungen neben Lyriktexten auch Dramen, Hörspiele, Prosaarbeiten und Übersetzungen. Gleichzeitig mit ihrer Lyrik begann Roth an ihrem ersten Drama, *Klavierspiele*, zu arbeiten. Roths Vorliebe für dialogisches Arbeiten, wie sie in einem Interview mit Elisabeth Henrichs berichtet, führte sie zum Drama:

Mir war immer klar, daß ich Dialoge schreiben möchte. Ich hab ja auch schon früher ein paar Hörspiele gemacht. Das hängt mit der Art meines Kopfes zusammen, mit der Art wie ich Sätze höre und speichere. Was mich gereizt hat, war der Versuch, Dialoge in sichtbare Bewegung umzusetzen.⁸

In ihren dramatischen Texten führt Friederike Roth die Verfahren, die sie in ihren Arbeiten entwickelt hat, konsequent weiter.⁹ 1992 tritt sie nach fünf Jahren Schweigen mit einem neuen Werk hervor. Darin setzt Roth ihren Entwurf einer neuen Theaterästhetik fort. Ihren Dramen zu eigen sind der reflektierte Blick, das Hinterfragen der eigenen Wahrnehmungsmittel, und sie stellen eine Herausforderung sowohl für die Theaterpraxis als auch für die Textanalyse dar.¹⁰

Wie die Kritiken von Roths Stücken zeigen, ist jeder Versuch die Dramen mit traditionellen Kategorien der Literaturwissenschaft zu entschlüsseln zum Scheitern verurteilt. Roths sprachkritisches Denken und die Fragestellung, wie

⁶ Vgl. u.a. Katrin Sieg, *Exiles, Eccentrics, Activists. Women in Contemporary German Theater* (Ann Arbor: Michigan, 1994); Helga Kraft, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater* (Stuttgart: Metzler, 1996); Anke Roeder, Hrsg. *Autorinnen: Herausforderung an das Theater* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989), Sigel: Roeder.

⁷ Eine Ausnahme bietet hier die wegweisende Studie von Lisa Hottong, *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen. Studien zur Dramen und Theaterästhetik von Friederike Roth* (Tübingen: Francke, 1994). Sigel: Hottong.

⁸ Elisabeth Henrichs, «Sätze bauen, Herzen ausreißen, Köpfe abschlagen. Ein Gespräch mit der Dichterin Friederike Roth». *Theater heute* 3 (1981), S. 40-42.

⁹ Vgl. Besprechung von Roths linguistischen Vorstudien in Hottong, Kapitel II.

¹⁰ Hat Elfriede Jelinek kongeniale Regisseure gefunden – es sei an dieser Stelle nur auf Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater, Januar 1998 hingewiesen –, so hat Friederike Roth in diesem Bereich weniger Glück gehabt. Die Aufführungen ihrer Stücke endeten mehr als einmal mit einem Eklat.

einzelne kulturelle Systeme im Zusammenhang der Gesamtkultur funktionieren, sind nur innerhalb des postmodernen Denkens zu verstehen und sprengt die traditionellen Grenzen des Theaters:

Die analytische Distanz der Dramatikerin, auch die Distanz zur Theaterpraxis, ermöglicht grenzüberschreitende ästhetische Experimente. Im Gegensatz beispielsweise zu einem Theaterpraktiker, der Dramenliteratur aus dem Blickwinkel der 'Umsetzbarkeit' und 'Bühnenwirksamkeit' betrachtet, dessen Denken also viel eher in den überlieferten bühnenästhetischen Normen eingebunden ist, ermöglicht gerade der Abstand, grenzüberschreitende Dramentexte zu schreiben, die neue Theaterästhetiken fordern (Hottong 46).

In *Erben und Sterben* kommen in noch näher zu bestimmender Form die zentralen Themen von Friederike Roths Werk zum Ausdruck: das Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion, von Realität und Kunst sowie die Wirklichkeit des Kunstwerkes ebenso wie die Wirklichkeit der Liebe.

Das Stück ist in vier Akte mit ungleich langen Szenen aufgeteilt und spielt in einer ehemaligen zum Künstlerstudium umgebauten Wirtschaft. Vor den Augen des Publikums spielt sich die Geschichte von vier Künstlerinnen – die Komponistin, die Librettistin, die Malerin, die Pianistin – und der Medienfrau ab, die einen Kunst-Verbund gegründet haben, um ungestört, fernab vom hektischen Kunst- und Kulturbetrieb, ihr künstlerisches Projekt zu gestalten. Die Alte, verstorbene Wirtin und Vorbesitzerin des Hauses, beobachtet und reflektiert das Geschehen vom Rand her. In den beiden ersten Akten wechseln die Szenen der Künstlerinnen mit den Monologen der Alten. Diese reflektiert scheinbar zusammenhangslos und unbeteiligt über ihr Leben. Ihre Ruhe steht im Kontrast zur Disharmonie und den Streitgesprächen der Künstlerinnen. Im zweiten Akt stellen die Künstlerinnen ihre ersten Schaffensresultate vor, was unter den Frauen zu neuen emotionalen Spannungen führt. Diese werden durch die Anwesenheit und das intime Verhältnis zwischen der Komponistin und einer auf Dalmatiner spezialisierten Tierärztin potentiert. Im dritten Akt fügt sich dieser dualistischen Struktur noch eine weitere Ebene hinzu: das Spiel-im-Spiel. Die erfundenen Figuren der Librettistin werden durch ihr Erzählen lebendig und sind eine neue Spiegelung des Kunst-Verbundes, unter die sich weiterhin die Kommentare der Alten mischen. Dargestellt werden menschliche Grundsituationen: ein Mann und eine Frau. Obwohl es sich nur um kurze Fragmente handelt, führen die Dialogsätze das menschliche Drama als Grotteske vor. Der mangelnde Fortschritt bei ihrem «großen Opus» bringt die Künstlerinnen in wesentliche finanzielle Schwierigkeiten und sie entschließen sich, zur Förderung ihres Kunstverbundes «eine mäzenatische Abendgesellschaft»¹¹ zu veranstalten. Der vierte Akt, das

¹¹ Friederike Roth, *Erben und Sterben. Ein Stück* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1992), S. 77. Sigel: ES.

Mäzenenfest, gespielt als handle es sich um eine weitere ans Irreale grenzende Wirklichkeitsebene, gestaltet sich als eine durchkomponierte Sprechoper. Das Fest endet mit dem folgenden Bild: «Während der “Schlußrede” des Schweigenden Gastes senkt sich von oben eine Glaskugel über die Winteridylle» (ES 89), und das Stück endet mit der Auflösung des Kunstverbundes. Zurück bleibt die Sehnsucht nach Liebe und Harmonie: «Wir sind uns dauernd dabei begegnet, wie wir uns aus dem Weg gehen wollten» (ES 93).

Die dialogischen Situationen, die sich aus dem Zusammen- und Gegenspiel der Alten und der Künstlerinnen entwickeln, sprengen das Zeit- und Raumkontinuum und setzen Denk- und Gefühlsprozesse in Bewegung. Diese Art von Dialogizität legt historischen Schutt offen und bietet die Möglichkeit, ihn abzutragen. Die Abstraktion von dem indirekten Frage- und Antwortspiel zwischen und innerhalb der Ebenen nimmt im Laufe des Stückes zu, im gleichen Masse wie die Abstraktion der Sprache zunimmt. Die Sprache wird im Laufe des Dramas poetischer, nimmt aber zugleich parataktische Züge an. Die verschiedenen Ebenen verschmelzen ineinander und lösen sich wieder auf, wie Roth in den Bühnenanweisungen bemerkt: «Die Frau [die Figur aus den Szenen im Stück] und die Alte sollen zeitweilig identisch werden mit Frauen aus dem Kunst-Verbund. Der Mann [Figur aus den Szenen] soll natürlich auch in der Abendgesellschaft vertreten sein» (ES 7). Die Sprache spitzt das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion, Vergangenheit und Ewigkeit sowie das Verhältnis von Leben und Kunst zu. Die Sprache, die durch den Schock zwischen Sprachwelt und äußerer Welt eine Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit herausfordert, dient als Zeichen für das problematisch gewordene Subjekt, perpetuiert und konfrontiert Welten. Hottong bemerkt dazu:

Das Schaffen von autonomen Sprachwelten gehört also zur ästhetischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit, die – neben der Funktion einer kritischen Anamnese – die Möglichkeit einer grundsätzlichen Veränderbarkeit von Wirklichkeit nicht verrät (Hottong 78).

Die Bühne wird zur Metapher für das Verhältnis von Alltag und Kunst in der Vergangenheit, in der Gegenwart und in der Zukunft, von Realität und Fiktion, für das Leben als Plagiat der Literatur und die Literatur als Plagiat des Lebens.

Dieses Verschmelzen, dieses Ineinander und das Aufeinander-Bezogensein der Welten wird dem Publikum in den Bühnenanweisungen bereits zu Anfang des Stückes vermittelt:

An einem äußersten Rand geschoben, murmelt unentwegt, unermüdlich und unbeindruckt «Die Alte», Vorbesitzerin des Gebäudes, in dem «Erben und Sterben» von Anfang bis Ende sich abspielt (ES 8).

Das Gebäude repräsentiert eine geschlossene Einheit und Welt, die Welt als Bühne, bzw. die Bühne als Welt. Dieser erste Bezug, der zwischen den

verschiedenen Ebenen hergestellt wird, deutet bereits auf die Beziehungspolyphonie. Weiter heißt es in den Bühnenanweisungen:

Sie [die Alte] beherrscht das Geschehen, an dem sie aktiv längst nicht mehr teilnimmt, auf eine Weise, wie uralte Ängste und ewige Hoffnungen dies angeblich tun.

Das Gebäude verwandelt sich im ersten Teil des Stückes nach und nach in eine tonstudioähnliche, technikbestückte, telexratternde, synthesesizerpiepsende und unablässig telefonbimmelnde anonyme Angelegenheit. Nur herumstehende Flaschen, Notizblöcke, Zeitschriften, u.ä. deuten in Richtung Chaos.

[...]

Die Alte wächst während dieser Verwandlung mehr und mehr zu.

Später überwuchert das von «der Alten» ausgehende Wachstum auch die Künstlerinnen samt zugehöriger Technik.

Zu Beginn des Stückes ist das Gebäude eine sehr alte, vor langen Zeiten «stehengebliebene» Gastwirtschaft mit ehemaliger Metzgerei und einstigem Bauernhof (ES 8).

Das Gebäude dominiert das Geschehen und zeichnet ein bestimmtes Weltbild vor. Als Bild einer bäuerlichen, ständisch autonomen, im Sinne von selbstversorgenden Gesellschaftsordnung verwandelt es sich in das Bild einer postindustriellen Gesellschaft und in eine selbständige *Cyberspace*-Landschaft: Diese scheinbare Idylle, wie sie die Librettistin in der ersten Szene beschreibt – «Mein Gott ein Holzkohleofen. Ein Stapel Holzscheite. Alte Zeitungen. Kohleeimer [...]» (ES 9) – verwandelt sich in eine Stätte des Chaos, wie aus den zitierten Anweisungen hervorgeht. Das Gebäude durchläuft innerhalb eines Menschenlebens die gesamte Industrierevolution bis zur postmodernen cyberkynetischen Phase; die gesellschaftlich hierarchisierte Ordnung verwandelt sich zusehends in Chaos. Die Alte wird von der modernen Technik überwuchert, d.h. von der Zeit überholt, und auf ähnliche Weise drohen die Künstlerinnen von den ihnen erzeugten inneren Vorgängen und Mechanismen (und nicht nur von der Technik selbst) erdrückt zu werden.

Die Kreation von Kunst ist somit von Anfang an in eine ökonomisch bestimmte Welt eingebettet. Die Künstlerinnen «erben» nicht nur käuflich das Gebäude und seine Geschichte, sondern auch die Tradition dieses Gebäude und seiner Kronenwirtin. Dieses Erbe verurteilt das Projekt zum Sterben, solange sich nicht die Verhaltens- und Schaffensstrukturen ändern. Die Geschichte des Versagens des Kunstverbundes ist von Anfang an im Text eingeschrieben. Das Stück, ähnlich wie das Projekt der Frauen, löst sich in eine märchenhafte Schneeflocken- und Eispalastlandschaft auf.

Die Alte wächst nicht nur zu aufgrund der Zeit, die sie überholt, sondern auch die eigenen Erinnerungen überwuchern sie – der Ort selbst verwandelt sich in eine Wurzel. Die Kronenwirtin und das Gebäude repräsentieren die Weltordnung einer männlichen Ökonomie. Erst nach dem Tod ihres Mannes ist

es der Alten erlaubt, eine eigene soziale Identität zu beanspruchen. Wie die des Kronenwirtin besteht sie aus ihrem Geschäft: «Das war meine richtige Hochzeit: Gasthof zur Krone – und ich allein die Wirtin» (ES 11). Der Gast ist König, und diesem König wird alles aufgeopfert. Zeit für Liebe bleibt nicht. Zu Lebzeiten ihres Mannes ist die Identität der Alten als Ehefrau und Mutter auf der Strecke geblieben. Ihr Mann hat sie ihr um des Geschäftes willen verwehrt und ihr somit auch jeden Zugang zur Liebe und deren Verwirklichung, was nicht über das Geschäft läuft. Entscheidend ist, daß Friederike Roth in *Erben und Sterben*, ebenso wie in ihren anderen Werken, in der Gestalt der Alten ein Frauenbild konzipiert, das der Frau nicht die selbstgenügsame und passiv auf die männlichen Aktivitäten wartende Rolle zuschreibt, sondern ihr vielmehr die Möglichkeit einräumt, kämpferisch aktiv aus der Reihe des Lust-Objekts herauszutreten, Initiative zu ergreifen, das Recht auf Anerkennung eigener Bedürfnisse und Wünsche vehement zu verteidigen. Sie hat die Möglichkeit, Subjekt zu werden. Im selben Atemzug geht Roth auf die Problematik dieses Subjekt-Werdens ein. Die Alte macht bewußt einen ersten Schritt des Subjektwerdens, indem sie sich trotz des Widerstands der Verwandten ihres Mannes als Kronenwirtin etabliert. Dabei wird sie sich ihrer eigenen Wünsche, ihres Begehrens bewußt, das sie auch in ihrer Ehe die ihr zuge dachte Rolle erfüllend nicht ausleben durfte: Lust-Objekt zu sein. Mit der Begründung, das Geschäft ließe keine Zeit, verwehrt ihr der Mann den Wunsch, Mutter zu werden, und die Liebesheirat ihrerseits, in eine erfüllte Mutterschaft zu verwandeln, d.h. die Alte wäre anfangs mit der Erfüllung des ihr einzigen zur Verfügung stehenden Modells der Identitätsbildung vollauf zufrieden gewesen, nämlich das des unterwürfigen, sich fügenden, alles eigene Begehren zurückstellenden Wesens.

Hier findet eine interessante Gegenüberstellung statt. Die Liebessehnsucht der Frau wird klischeehaft und zugleich berührend durch ein Volksgedicht ausgedrückt:

Es lag eine Krone
im tiefen Rhein
Heut glänzt sie erhaben
auf Berges Rain (ES 12).

Statt Liebeserfüllung in der Ehe – als Ort der Liebe – steht die Alte der Geringschätzung des Mannes und der Familie gegenüber. Das Modell der Frau als Partnerin, Mutter und/oder Lust-Objekt wird als Illusion bloßgestellt:

War immer und alles verboten: Du weißt nichts von der Wirtschaft, nichts vom Speiseplanmachen, vom einkaufen nichts, nichts über die Wünsche der Stammkundschaft und wie man mit Laufkundschaft umgeht, nichts über die Herren der Gemeinde und wie man Gäste, die einmal über den Durst, und wer aus dem Stadtkreis und wer aus dem Landkreis und immer so fort das ewige: Kronenwirtin wirst du nie sein (ES 12).

Im sozialen Raum der Wirtschaft und Ökonomie wird die Alte auf das Nichts verwiesen. Nach dem Tod ihres Mannes erkämpft sich die Alte die Gastwirtschaft, die ihr der einzige Zugang zu einer Identität und Stellung innerhalb der Gesellschaft zu sein verspricht: Das «nichts» des Textes verwandelt sich in ein Rezetativ der Speisekarte. «Rotwein – ein Viertel: dreifünzig. Weißwein – ein Viertel: dreifünzig. Glühwein – ein Viertel: dreifünzig [...]» (ES 13). Am Ende steht allerdings wieder das Nichts: «Aber abwärts ging es von Jahr zu Jahr, nichts war mehr da nach zehn Jahren» (ES 13). Die Sprache, die sie spricht, ist eine im doppelten Sinn geliebte: die Poesie des Volkes oder die Sprache des Geschäfts, aber nie die eigene. Die durch das Gedicht evozierte Idylle wird mit der banalen Realität beantwortet: das Rezetativ der Speisekarte. Auf die Gegenwart bezogen spricht die Alte bereits in der zweiten Szene des Stückes das Versagen des Kulturbundes als Erben ihrer Wünsche aus, nämlich das Nichts am Ende ihrer Bemühungen. Die Alternative zeichnet sich in den Zwischenräumen ab, wird aber nicht formuliert.

Das Fehlen einer eigenen Sprache, bzw. die Unmöglichkeit, Zugang zu einer Sprache der Liebe zu finden, läßt sich durch das ganze Stück nachvollziehen. Die Alte berichtet, was andere ihr schrieben, ohne dies von ihren eigenen Worten und Gedanken zu trennen. Die Sprache der Geschäfte und die scheinbare Harmonie der Alten sind immer eine künstliche und werden als solche durch die Ambiguität des Textes und seiner Sprecherin ausgedrückt. Als Sprecherin tritt immer die Alte auf, aber wer oder an wessen Stelle sie spricht, bleibt unklar, wechselt mit ihren eigenen Kommentaren ab. In einem der Monologszenen der Alten rezitiert sie folgendes:

Ich habe Dir ein neues Telefonverzeichnis geschrieben, damit Du in den Zetteln nicht mehr herumzusuchen brauchst nach den Telefonnummern. Die Speisekartenbücher habe ich auch für Dich zurechtgemacht.

Pause.

Schließe doch einfach einmal für eine Woche die Wirtschaft und ruhe Dich aus. Seit Jahr und Tag hast Du täglich geöffnet, und das heißt täglich nur Arbeit und Arbeit und Arbeit. Der Mensch braucht aber auch Ruhe.

Pause.

Grüß Gott, ja, grüß Gott und Auf mit hellem Klang. Heut ist ein schöner Tag. [...].

Jetzt kommen schon die ersten warmen Strahlen. Noch ein paar Wochen, und es blüht wieder bei Dir im Garten. Sicher kannst Du den Frühling kaum erwarten. [...] (ES 22).

Ein nicht näher bestimmtes «du» wechselt mit dem «wir», mit dem «ich», mit der indirekten Anrede. Dieses «du» verwandelt sich und ist vielstimmig: es kann eine wiedergegebene Anrede oder ein Verweis ihres Mannes sein, den die Wirtin als du (sie selbst als die andere) internalisiert hat, der aber nie zum eigenen geworden ist. Das «du» als nicht gewagtes Ich legt die unerfüllten

Hoffnungen und Wünsche frei. Es kann aber auch ein «du» sein, das Bekannte der Alten einen Ratschlag geben, was sie zu machen habe, das aber auch hier wieder nicht bis in ihr Inneres vordringt; oder ein «du», das zugleich das Publikum und die Frauen des Kulturbundes anspricht. Die aufgeschobenen Hoffnungen werden im Selbstgespräch reflektiert:

Du denkst nicht ans Alter, wenn du noch jung bist, du denkst, das hat Zeit, [...] aber wenn es dann wirklich erreicht ist, merkst du, daß eigentlich gar nichts erreicht ist, und alles geht weiter wie bisher [...] (ES 42).

Das Leben der Alten wird zum Spiegel der anderen; deren Wünsche verwandeln sich in eine Serie von Masken. Das Leben gestaltet sich als Maskenball, der mit dem Tod zu Ende geht: «Maskenball, Maskenball sag ich, was, Maskenball, das ist lange vorbei» (ES 47) lauten die Worte der Alten am Ende des zweiten Aktes.

Im Selbstgespräch, in der Reflexion der Alten, stehen Wirklichkeit und Träume einander gegenüber und sind nur durch die Sehnsucht miteinander verbunden. Im dritten Akt übernehmen die Szenen der Librettistin zum Teil die Funktion und die Rolle der Alten. Die Alte wächst in sich selbst zu. Sie sucht das Glück und die Antwort des Versagens im Inneren und in der Vergangenheit. Maskenspiel und illusionsweckende Klischees nehmen überhand. Im Laufe des vierten Aktes findet die Alte inmitten der karnevalesken, sich selbst parodierenden Abendgesellschaft scheinbar zu sich selbst: «Man tritt ein und berührt ein Geheimnis» (ES 70). Dieses Geheimnis wird nicht in Form der Selbstreflexion enthüllt, sondern die Alte entfernt sich immer mehr von sich selbst: Ihre Stimme, die Träume von einem eigenständigen, erfüllten Leben treten hinter Postkartentexten voll von Reiseberichten, guten Wünschen und Unbeholfenheit hervor, und die Realität steht im krassen Gegensatz zur Idylle der Postkartentexte. Die lang unterdrückten Wünsche der Alten bestimmen latent den Text der Postkarten. Da sie nicht mehr fähig ist, ihre Wünsche in eine eigene Sprache umzusetzen, greift sie auf Postkartenklischees zurück. Sie reflektiert somit ihre Wünsche, ohne diese formuliert zu haben, ein Reflektionsprozeß, der im Rezitieren der Speisekarten begraben wird. Das Ich der Postkartentexte führt die HörerIn vorerst in die Irre. Erst im Laufe des Gesprächs geht hervor, daß das Ich nicht die Alte ist, sondern sie ist das angesprochene Du. Durch das Aufsagen, Rezitieren der Postkarte wird die Alte zum Ich des Postkartentextes und ihre Worte zum Spiel aus der Sommerfrische. Der Kunst-Verbund schart sich um die Alte, als handle es sich um die Großmutter, die ihren Enkeln Märchen erzählt. Die scheinbare Wärme der Szene kontrastiert die Kälte der Wörter und die Leere des Lebens:

Wir sind bei der grimmigen Kälte in Sorge um Dich und wünschten, wir wären zehn Jahre jünger, um bei Dir zu sein und zu helfen. Um Dich ein wenig zu

erfreuen, senden wir Dir zwei gelungene Erinnerungsfotos von uns. Siehe bitte zu, daß Du um Dich herum alles warm hast und nichts einfriert bei Dir [...] (ES 90).¹²

Im selben Stil verabschiedet sich die Alte aus dem Leben und faßt das ganze Stück zusammen:

Nun also, ihr Lieben, jetzt heißt es Wiedersehen sagen, alles geht einmal vorbei im Leben, heißt es im Lied. Auf jetzt, ehe es kalt wird und Nacht, und habt eine recht gute Reise und eine recht schöne Fahrt, und danke für alles, was war und was nicht war, und habt ein gutes Nachhausekommen jetzt.

Pause.

Jetzt sind die Sonnenmännchen gekommen, die schmelzen mich wieder zurück, wieder hinein in die alte ruhige Enttäuschung (ES 92).

Nach ihr hat nur die Medienfrau noch das letzte Wort, das das der Alten echot.

Die Alte bildet die Basis und das Gewebe für das Verhalten der Künstlerinnen. Die Frauen versuchen eine Struktur aufrecht zu erhalten: nur nicht streiten. Die Weigerung, ihr Ich und das Bestreben, Subjekt zu werden, kritisch zu reflektieren, hat schwerwiegende Konsequenzen. Die Kommunikation wird dadurch zu einer Scheinkommunikation. Da persönliche Probleme, um der Harmonie willen, nicht diskutiert werden, degeneriert jedes Gespräch über Kunst zum Streitgespräch über persönliche Reibereien, Kleinigkeiten, die hervordringen, begraben aus dem Wunsch heraus, jeden zu akzeptieren. Statt einander zu verstehen, gehen die Frauen einander aus dem Weg. Exemplarisch dafür ist gleich zu Beginn des Stückes die Aufteilung der Räume. Kein Gemeinschaftsraum, sondern strikt aufgeteilte Räume werden vorgesehen. Der mögliche Gemeinschaftsraum – das frühere Gastzimmer – wird zur Technolandschaft, als Ausdruck des Unpersönlichen, und die physische Präsenz durch Abwesenheit ersetzt. Die Harmonisierung beruht auf dem Schweigen – Verschweigen (ES 17) – und erstarrt somit zur Maske.

Das Verhältnis der Medienfrau, treibende Kraft des Kulturbundes, zur Alten und zum Gasthof ist von Anfang an eines das auf dem Verschwinden, Verschweigen des Alten beruht. Während sich die Librettistin in Nostalgie ergeht, will die Medienfrau so schnell wie möglich alles Menschliche, alle Erinnerungen an die Alte aus dem Haus entfernen. Sie faßt die Gefühle ökonomisch zusammen: «Wir müssen tief Atem holen und sofort präzise planen. Ich habe den Kauf finanziert und den Umbau werde ich auch finanzieren [...]» (ES 14). Ihr rein sachliches Vorgehen erlaubt keine Reflexion und ist produktionsorientiert, womit sie sich sofort der männlichen Ökonomiegesellschaft anpaßt und deren Regeln als Basisstruktur festlegt,

¹² Vgl. auch ES 75, 78.

obgleich der Umbau den Versuch symbolisiert, die Welt und ihre Regeln umzubauen. Alles soll nach modernen Grundsätzen funktionieren, wobei die Medienfrau die Funktion der ManagerIn – des Mäzenen – übernimmt.

Die Tierärztin macht ihr diese Stellung ungewollt streitig. Es ist nicht die emotionale Stärke oder das Kunstverständnis der Tierärztin, sondern deren stärkere ökonomische Macht, die ihr die Macht gibt, sich als Partnerin der Komponistin im Haus niederzulassen. Wie aus den Streitgesprächen im Laufe des Stückes hervorgeht, hat die Medienfrau diese Funktion erfüllt, solange sie über genug finanzielle Mittel verfügte. Liebe, bzw. sexuelles Begehren, und finanzielle Macht sind untrennbar miteinander verbunden im Gegensatz zum Begehren, das die Librettistin der Medienfrau gegenüber äußert. Dieses ist ein punktuelles, das nicht auf einer Beziehung, sondern auf dem Moment beruht. Die Käuflichkeit der Liebe enthüllt sich nicht als mehr als sie war: gekaufte Liebe, die gekaufter sexueller Hörigkeit gleich kommt. Der sexuelle Verkehr für den persönlichen Profit, zur Finanzierung eines bequemen Lebens findet nicht so sehr unter dem Vorwand sexuellen Begehrens statt, sondern mit dem Anspruch menschlicher Hilfe. Der Ausruf «Sie war für mich da!» (ES 26) soll die Beziehung der Komponistin zur Tierärztin legitimieren.

Betrachtet man den Spiegelcharakter der einzelnen Szenen, so wird deutlich, daß das Planen und Rechnen der Medienfrau parallel zum Rechnen der Alten läuft. Das einzige, was sich geändert hat, ist die Ware: war Essen und Trinken die Ware der Alten, so ist es diesmal die Kunst. Beide Waren haben den Genuß des Menschen zum Ziel und jede hat ihren Preis. Dieser Dialog zwischen der Alten und dem Kunstverbund läßt sich durch das ganze Stück hindurch nachvollziehen. Wenn die Künstlerinnen sofort nach ihrer Ankunft nach Zeit- und Raumeinteilung fragen, um ungestört schaffen zu können, bietet die Alte in der folgenden Szene den Kommentar und zugleich die Antwort auf dieses Bedürfnis: Der Zeitplan wird von der Außenwelt bestimmt, von der Arbeit selbst. Die persönlichen Bedürfnisse spielen dabei keine Rolle, was im Gegensatz zu den Künstlerinnen steht, die nur ihren persönlichen Bedürfnissen folgend vorgehen wollen, jedoch scheinbare Unbedürftigkeit vortäuschen, wie zum Beispiel die Komponistin:

Ihr könnt alles haben.

Ich will nichts. Ich brauche auch nichts. Bloß meine Ruhe, die will ich haben. Und einen großen Raum für meine Geräte. Am besten, man schlägt eine Zwischenwand raus. Ein großer Raum, ein Studio eben, das reicht mir. Und erreichbar sein muß ich natürlich, jederzeit und für jeden [...] (ES 21).

Das «nichts» verwandelt sich in ein «bloß» und in eine Kette von «und, und ...», die jedesmal mehr das «alles» fordern und einen Konsens, bzw. ein Miteinander nicht mehr ermöglichen. Die Forderungen der Komponistin stehen im Zentrum des Geschehens. Die Anspruchslosigkeit verwandelt sich in ein Übermaß, das einer gewissen Komik nicht entbehrt, denkt man dabei auch an

Virginia Woolfs Erzählung *A room of one's own*. Für Woolf ist für die Frau der Raum das erste physische Anzeichen einer eigenen Identität. Diese ist jedoch von Wünschen geprägt, die mit der Realität kaum in Beziehung stehen. Gelebt wird in der Illusion, das Ich erstarrt zur Maske. Die zur Maske erstarrten Liebesbeziehungen beruhen auf Egoismus, nur die eigenen Bedürfnisse werden berücksichtigt, und indem sie die Leere zu verdecken versuchen, die sich dahinter auftut, enthüllt die Sprache, was sie zu verhüllen versucht.

Die Problematik, die sich in diesem Wechsel der Szenen zwischen der Alten und den Künstlerinnen abspielt, ist, daß sich immer mehr die Diskrepanz zwischen den Lebensmodellen herausstellt. Der Dialog, der sich zwischen den Szenen entwickelt, zeigt, daß beide Gruppen, beider Welten nicht so unterschiedlich sind, sondern daß sie den gleichen Gesetzen einer kapitalistischen Marktwirtschaft gehorchen und beide Gruppen an ihnen zugrunde gehen.¹³ Die herkömmlichen Antworten, die die Alte bereit hat, und nach deren Prinzipien sie ihr ganzes Leben gelebt hat, sind die einzige Antwort, die sich den anderen anbietet. Unbewußt/bewußt negieren die Künstlerinnen diese, indem sie sie in das Gegenteil kehren: aus dem Nichts wird alles. Als Raum wird somit eine Leere geboren, welche es den Künstlerinnen nicht zu füllen gelingt: der Versuch das Tonband für den Telefonanrufbeantworter zu besprechen, verdeutlicht dies; die Szene endet mit einem verzweifelten «ogottogottogott» (ES 23). Diese Szene deutet auf ein Stadium des Noch-nicht, des Noch-im-Werden-Begriffenen hin und deutet zugleich auch schon auf das Ende: Der Kunstverbund bleibt in seinen Ansätzen stecken ebenso wie die Bilder der Malerin nicht mehr als schöne Titel bleiben, die Passion der Librettistin nur eine Folge von Szenenentwürfen und das Klavierkonzert der Komponistin ein «sieben Minuten langer brahmsartiger Akkord».

Die Dichotomie zwischen der Alten und den Frauen setzt keineswegs Wirklichkeit und Fiktion einander gegenüber, wie man es vielleicht annehmen könnte. Roth bemerkt dazu:

Alle Figuren sind bei mir eine merkwürdige Mischform von realen und irrealen Figuren. Das liegt daran, daß ich im Theater Theater sehen möchte, nicht Wirklichkeit. Die Kneipe auf dem Theater darf nicht die Kneipe sein, in die ich im Anschluß an das Theater gehe. Das ist wahrscheinlich der Grund, warum ich Figuren weder ganz real noch ganz irreal mache. Ich möchte weder ein Traumstück, noch die platte Wirklichkeit. Ich möchte beides oder wieder einmal das berühmte dazwischen (Roeder 44).

Wie ich eingangs bemerkt habe, spielen Kunst und Liebe eine zentrale Rolle.¹⁴ Die Produktion der verschiedenen Mitglieder reflektiert ihr Begehren

¹³ Vgl. ES 14-15.

¹⁴ Lisa Hottong definiert das Hauptthema als «Suche nach einer Sprache für Wahrheit, die Wahrheit über die eigene Identität» (115), was eine predefinierte und existente Identität

nach Liebe – nach partnerschaftlichem Verständnis –, aber auch ihre Unbeholfenheit, diese auszudrücken oder selbst zu geben. Jede Liebesbeziehung wird zu einem Machtkampf zwischen den Parteien, wird zu einer versteckten ökonomischen Angelegenheit, zu einem billigen Beschimpfen, das im krassen Gegensatz zu der poetischen Sprache der Alten steht: Diese spricht vom Hof, dem Vieh, von den täglichen Arbeiten, als handle es sich um die edelste Kunst, während die anderen bei der Diskussion über Kunst sich Bezeichnungen wie «Hundescheiße», «Nutte», «Kröte», etc. gegenseitig an den Kopf werfen. Die Kunst wird letzten Endes zum Schlachtfeld persönlicher Auseinandersetzung.

Auf der Strecke bleiben auch die Kunstproduktion, die Authentizität und Originalität der Kunst. Das Drängen der Medienfrau, sie brauche Resultate, da sie den Terminkalender mit Engagements vollstopfen muß, um den Umbau des Gasthofes zu finanzieren, deutet hier von vornherein auf das Verständnis von Kunst als Ware, die zur Vermarktung erzeugt wird, deren Wert in einem möglichst günstigen Verhältnis von Angebot und Nachfrage stehen soll. Die Frage über den Schaffensprozeß wird spätestens dann gestellt, wenn die Librettistin die Komponistin verhöhnt, ihre neue Komposition klinge «so brahmsartig, so regelrecht brahmsend» (ES 24; 36). Mit feiner Komik bringt Friederike Roth ihren eigenen Schaffensprozeß ein. Der Rahmen des neuen Stückes der Librettistin, die es eine Passion nennt, – d.h. eine Leidensgeschichte sowie Geschichte der Zeugung – ist Roths anderen Stücken entnommen. Die Fragmente erinnern an das Drama *Das Ganze ein Stück*, in dem sich aus vielen Szenen ein Ganzes zusammensetzt, wobei sich aber mit der Sehnsucht nach der *einen* Geschichte die Erkenntnis des Disparaten und Gesprengten verbindet. Die Geschichte löst sich in Geschichten auf. Am Ende von Roths Drama *Klavierspiele* bleibt die Figur «Sie» allein zurück, bittet telefonisch um Hilfe, öffnet aber nicht die Tür – das Klopfen deutet auf nahende Hilfe –, und das Ende ist ein bewußt offenes Ende. Das Klavier in diesem Fall, das «sie» nur für «er» gekauft hat, repräsentiert das Begehren der Frau, ihre in den Körper eingeschriebene Sexualität. Auch in den wenigen vorgespielten Szenen des Passionsentwurfs der Librettistin sind Mann und Frau austauschbare TeilnehmerInnen an einem beliebigen Liebesspiel, wobei die gesellschaftlichen Schranken, die einzigen Regeln und Barrieren darstellen. Dabei zählt vor allem der Schein der Beziehung, der Schein der Liebe, ebenso wie sich die heterosexuelle Geschlechterordnung als Scheinordnung herausstellt. Die Geschichte ist nur eine Maskerade:

Macht Euch keine Sorgen wegen der Geschichte. Die ist nur ein Anlaß für Szenen – Eifersucht Liebe und Glück und Elend und so. Die Geschichte selbst ist egal. Die fällt zusammen im Lauf der Geschichte (ES 46).

voraussetzt und in Verbindung mit den von ihr verwendeten poststrukturalistischen Konzepten problematisch erscheint.

Damit beschreibt die Librettistin nicht nur ihre eigene Geschichte, sondern auch das Stück *Erben und Sterben* selbst sowie den dramaturgischen Entwurf von Friederike Roth. Die Autorin bietet in ihren Stücken, bzw. mittels ihrer Stücke konkrete Antworten, Prozesse zu entwickeln, die zu einer neuen Dramaturgie führen können. Friederike Roth meint in diesem Zusammenhang in einem Interview mit Anke Roeder,

[m]it der Sehnsucht nach der einen Geschichte verbindet sich die Erkenntnis des Disparaten und Gesprengten. Auf der Bühne entwickelt sich eine Zwischenform zwischen äußerer und innerer Realität, die sich aus dem Spiel mit der Strenge der klassischen Dramaturgie ergibt. Es ist eine Dramaturgie des Dazwischen (Roeder 43).

Roth verweist auf die Polyphonie des Textes, die aus den Beziehungen zu anderen Texten hervorgeht. Der Sinn ergibt sich und vervielfältigt sich beim Aufeinandertreffen der verschiedenen Ebenen und das Textgewebe wird zwischen Bühne – Text – Publikum unentwegt neu geflochten.¹⁵

Wie können wir uns dem Stück nähern? Außer Friederike Roths eigenem Entwurf einer Dramaturgie des Dazwischen bieten sich noch andere Interpretationsansätze an. Im Stück fehlen die alternativen Strukturen: die Alte, wie schon erwähnt, behält die Oberhand und dominiert das gesamte Geschehen und eine Welt, die eigentlich schon längst tot sein sollte, aber in der Maskerade und als Maskerade weiterlebt. So bleiben auch die Frauen des Kunstverbundes in einem Netz von Maskeraden hängen. Bezeichnend dafür ist und auf die Austauschbarkeit der Figuren deutet die Abwesenheit der Namen. Die Figuren sind alle namenslos, charakterisiert durch ihre Funktion. Die Alte, die Komponistin, selbst die Frau und der Mann sind wichtig in ihrer Funktion als sexuelle Wesen auf der Suche nach Liebe. Insoweit ist es bedeutend, daß die Librettistin, wie auch von der Pianistin kritisiert, ein heterosexuelles Paar für ihr Stück wählt. Dies verdeutlicht nur um so mehr, daß es den Frauen nicht gelingt, die binäre Struktur der Geschlechterdichotomie – männlich/weiblich, aktiv/passiv, Subjekt/Objekt – aufzulösen, bzw. erfolgreich ins Spiel zu bringen. Hier wird auf ironische Weise verdeutlicht, daß die Wahl der Geschlechterpräferenzen noch nicht an sich selbst eine unterschiedliche Ordnung darstellt.

In *Erben und Sterben* geht Roth über die bisherige Darstellung von Geschlechterrollen und Liebesbeziehungen hinaus und inszeniert bewußt Geschlechterdifferenzen, die eine Herausforderung der normativen Heterosexualität repräsentieren. Es wäre ein Mißverständnis, wenn man Roths

¹⁵ Roth stellt ihre Dramaturgie des Dazwischen vor allem in ihrem Interview mit Anke Roeder und in dem Essay «Der Figurenfinder» (*Theater heute*, Jahrbuch 1983, S. 8) vor. Vgl. auch für eine ausführlichere Diskussion des Begriffs Hottong, S. 79-87.

Darstellung als Kritik homosexueller Beziehungen läse. Lesbische Gemeinschaft wird hier als Versuch dargestellt, anders zu leben. Der Versuch allein, abseits aller Machtstrukturen zu leben, ohne kritische Auseinandersetzung genügt allerdings nicht. Die Figuren reproduzieren – aus Mangel an anderen Mustern – die bestehenden heterosexuellen Verhaltensmuster. Die Geschlechterdefinitionen werden in der westlichen Gesellschaft als natürlich fehlbehandelt und dargestellt und auch so in Umlauf gebracht. Die Geschlechterkomponente hat immer schon einen wesentlichen Einschnitt präsentiert, wurde aber lange Zeit nicht als solche betrachtet und analysiert. Somit kommt es zu einer performativen (Re)Produktion der gleichen Handlungen in (un)bewußter Einübung, die durch die Reproduktion in ihrer Bedeutung kenntlich gemacht werden, d.h. die Wahl der Librettistin, für ihre Passion ein heterosexuelles Paar auf die Bühne zu stellen, verbildlicht und verdeutlicht, daß es sich in der Gemeinschaft der Künstlerinnen um die selbe Geschlechteraufteilung und Geschlechterrollendefinition handelt wie innerhalb einer heterosexuellen Gesellschaft.

Die Sprache, wie ich anfangs bemerkt habe, löst sich auf. Die Figuren spielen bewußt mehrere Rollen, versuchen sich hinter Masken zu verstecken und sich zugleich in der Maskerade zu finden. Wie Liliane Weissberg bemerkt hat, kommt es, wenn die Frau sich innerhalb des ihr zugewiesenen Orts des Symbolischen, in dem nach Lacan das Gesetz des Vaters herrscht, nicht verwirklichen kann, zu einer Maskerade: einem Spiel der Verstellung, damit die Frau überhaupt noch erscheinen kann.¹⁶ Programmatisch formuliert wird dies bei der Abendgesellschaft von der Figur Mann:

In unserer Zeit der Multistrukturen, der Supervernetzungen und der Hochgeschwindigkeiten, die unkontrollierbar in Turbulenzen und Chaos übergehen können, sich mit der Zukunft ernsthaft zu befassen heißt, Notwendigkeit mit Verwegenheit zu paaren. Seriös kann nur wirken, wer den heute unausweichlichen Mangel an Seriosität wenigstens einräumt; er öffnet sich dann zugleich Spielfelder für Inszenierungen und Maskeraden (ES 79).

In diesem Sinne verwandeln sich die Frauen des Kulturbundes in die Damen des Kulturbundes. Es geht hier um das Fortbestehen der Kultur, und zwar nicht nur als Mumie, sondern als ein lebendiges, sich fortentwickelndes Erbe. Wenn wir hier von dem Stück programmatisch extrapolieren, finden wir eine Antwort auf die Vorgehensweise von Friederike Roth.

Immer mehr Autorinnen, besonders Dramatikerinnen, bedienen sich des Konzepts Maskerade/Maske, das aus der Psychoanalyse und der Geschlechterdiskussion hervorgeht. Es bringt die Geschlechterdefinitionen auf spielerische

¹⁶ Vgl. Liliane Weissberg, Hrsg., *Weiblichkeit als Maske* (Frankfurt/Main: Fischer, 1994), S. 7-33.

Art und Weise ins Wanken und stellt sie zugleich auf doppelte Art und Weise kritisch in Frage, ohne eine definitive Antwort zu bieten. In den siebziger und vor allem achtziger Jahren war die Diskussion um die Definition von männlich und weiblich, von männlicher und weiblicher Schrift vorherrschend und tonangebend. Dies sind Konzepte, die bei der Analyse hilfreich sein können, aber in der gegenwärtigen Diskussion nur einen Vorschnitt darstellen und bei der Analyse gewisser Gegenwartsliteratur nicht mehr ausreichen oder überholt sind. Scheinbar haben Frauen eine Stimme innerhalb der Gesellschaft und des Kulturbetriebs erreicht.¹⁷ Diese Unterscheidung erzeugt zudem eine Binarität, die nur zwei Geschlechter zulässt – das dominierende und das andere (dominierte) – und setzt eine Geschlechterstabilität voraus, die uns in festgefahrene Strukturen einsperrt und somit eine Dramaturgie des Dazwischen, wie sie sich Friederike Roth wünscht, nicht zulässt. Teresa de Lauretis sowie Judith Butler haben beide in ihren Werken eine konsequente Kritik dieser exklusiven Strukturen geübt,¹⁸ und im deutschsprachigen Raum haben Sigrid Weigel und andere wesentliche theoretische Arbeit geleistet.¹⁹

Nach etwa vierzig Jahren feministischer Theorie stellt sich die Frage nach der Wirklichkeit und dem Ursprung der Geschlechterdichotomien unter einem neuen Gesichtspunkt. Ausgangspunkt für die Frage nach der Maskerade ist der vor einigen Jahren wiederentdeckte Aufsatz von Joan Riviere, «Weiblichkeit als Maskerade».²⁰ Für Riviere ist die Maskerade der Frauen aufgrund von Gefühlen der Angst und der Vergeltung nötig. Die Vergeltung stammt von einer großen Rivalität mit dem Vater her und ist gegen ihn gerichtet. Nach der erbrachten Leistung bemächtigt die Frau Angst vor Vergeltungsmaßnahmen für ihre erbrachte Leistung, was als Paradox und scheinbar sinnwidrig auftritt. Die Weiblichkeit und das Spiel mit der Weiblichkeit dienen dabei als Maske, um den Besitz der Männlichkeit zu verbergen und daher deren Vergeltung zu entgehen.²¹ Ohne jetzt die aufgestellten Thesen von Riviere ins Detail zu verfolgen, geben sie einen interessanten Interpretationsanstoß. Das Konzept der

¹⁷ Die Frage bleibt, ob die Frauen dies nur durch die und mit der Stimme des Mannes erreicht haben oder durch die und mit einer eigenen Stimme.

¹⁸ An dieser Stelle sei nur das jeweils erste entscheidende Buch von Teresa de Lauretis und Judith Butler zitiert. Vgl. Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (Bloomington: Indiana University Press, 1987); Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990).

¹⁹ Sigrid Weigels 1987 erschienene Studie *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt) ist nach wie vor als Einführung in die Gegenwartsliteratur von Frauen und in theoretische Überlegungen der Gegenwart zu empfehlen und wegweisend. Weiterführend ist der 1994 erschienene Band *Bilder des kulturellen Gedächtnisses* (Dülmen-Hindingsel: Tende).

²⁰ Joan Riviere, «Weiblichkeit als Maskerade», *Weiblichkeit als Maskerade*, S. 34-47.

²¹ Vgl. Riviere, S. 37-38.

Maske und Maskerade postuliert eine weibliche Identität, die nichts anderes als eine gespielte Weiblichkeit ist. Es postuliert eine weibliche Identität, die zwar nicht wirklich existiert, aber ihre Vorzüge und Werte zu verstecken versucht. Die Maskerade ist zugleich eine passive und aktive Haltung und schafft eine Distanz zwischen der Frau und ihrem Bild, bzw. setzt diese Distanz bereits voraus. Um als Künstlerinnen zu überleben, müssen die Frauen in *Erben und Sterben* zu Damen und zum schwachen Geschlecht werden. Die Maske hat eine doppelte Funktion: auf der einen Seite das Haben zu schützen, auf der anderen Seite den Mangel zu verbergen. Die passive Haltung entsteht, weil sie sich den ökonomischen Strukturen einer patriarchalen Gesellschaft unterwirft und die herrschende Konsumentenkultur unterstützt. Im 4. Akt, während der Abendgesellschaft, stellen sich die Frauen des Kulturbundes bewußt zur Schau, um Geld für ihr Projekt zu bekommen. Die Kunst verwandelt sich somit in prostituierte Ware.

Die aktive Haltung läßt sich auf die Bewußtseinsstrukturen der Frauen zurückführen, die bewußt die Maskerade als Mittel zur Macht ergreifen. Die Lesbierin nimmt eine aktive Haltung ein, weil sie sich weigert, weiterhin als Zuschauerin zu figurieren und sich der von der Gesellschaft zur Norm erklärten Sexualität zu beugen. Nicht vergessen werden darf, daß die Maskerade vor der Repräsentation von «Weiblichkeit», die Aneignung des Männlichen voraussetzt und somit als Antwort auf einen Diebstahl des «Phallus» gilt. In bezug auf *Erben und Sterben* deutet das Versagen des Kulturbundes darauf hin, daß die Frauen nicht fähig sind, Strukturen und Verhaltensweisen zu entwickeln, um sich von den bestehenden Macht- und ökonomischen Strukturen zu distanzieren, mit ihnen zu spielen und «spielerisch spielend» eine eigene Welt aufzubauen.

Roths Projekt, die Frau als Subjekt zu gestalten, verwandelt sich in eine Geschichte des Versagens, und *Erben und Sterben* fordert zu einer kritischen Reflexion über die Motive des Versagens heraus. Ein zentrales Thema, wie schon erwähnt, ist Liebe, hier aber wird sie zur nicht lebbaren Liebe. Die Auseinandersetzung mit der Liebe ist ein unermüdliches Umkreisen von Liebesleid und -schmerz, ist ein Schwanengesang auf die nicht lebbare, dennoch erhoffte, gewünschte, beschworene Liebe. Die Figuren erben alle den Wunsch der Alten, sie erben ihr Liebesbegehren, das bei ihr selbst aber immer tiefer verdrängt wird. Auf ähnliche Weise wie Elfriede Jelinek, zeigt Friederike Roth auf, daß solange die ökonomisch-gesellschaftlichen Rollenspiele nicht geändert werden, stereotypes Sexualverhalten und Geschlechternormen nicht verändert werden können: «Macht ist, wo Geld ist». Und den Zugang zur Macht haben aufgrund kapitalistischer Strukturen vorwiegend männliche Kreise.

Mit *Erben und Sterben* leistet Friederike Roth einen weiteren Beitrag zum Entwurf einer neuen Theaterästhetik und leistet einen Beitrag zu Frauen im Theater. Sie trägt zu dem Versuch bei, das Theater als Labor zu gestalten und zu

leben. Es gilt die Unmittelbarkeit und Aktualität des Theaters als öffentliches Forum (und nicht als museale bürgerliche Institution) wiederzugewinnen. Nicht die geschlossenen Formen, sondern das Öffnen der offenen gewähren sein Weiterbestehen: Eine «*Hoffnung in der Hoffnungslosigkeit*» (Roeder 45) ist es, durch die Schrift jedes Mal neue Reflexionsgewebe zu schaffen.

ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS
Y CULTURALES

