



universität  
wien

# MASTERARBEIT/ MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit/ Title of the Master's Thesis

„Selbst- und Fremdbestimmung der  
weiblichen Assoziationsfiguren von Elfriede Jelineks  
*Ulrike Maria Stuart. Ein Königinnendrama*  
in der Inszenierung von Hermann Schmidt-Rahmer am  
Grillo-Theater Essen 2011“

verfasst von / submitted by

Veronika Firmenich, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the  
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

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

A 066 581

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

Theater-, Film- und Mediengeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„hier führt die Frau das Schwert des Wortes“

(GRILLO, S. 18)

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>- 1 -</b>
<b>2. „Wer spricht? Ich kenn mich nicht mehr aus.“</b> .....	<b>- 5 -</b>
2.1. Jelineks Schreibverfahren.....	- 6 -
2.2. „Assoziationsfigur“, „Textkörper“ und „polyphone Stimmen mit changierender Körperbindung“ .....	- 9 -
2.3. „Vier Stück Frau“ .....	- 12 -
2.3.1. Maria Stuart .....	- 12 -
2.3.2. Ulrike Marie Meinhof.....	- 16 -
2.3.3. Elisabeth I.....	- 20 -
2.3.4. Gudrun Ensslin.....	- 22 -
2.4. Untertitel: <i>Ein Königinnendrama</i> .....	- 26 -
2.4.1. Shakespeares <i>Königsdramen</i> .....	- 26 -
2.4.2. Jelineks <i>Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I–V</i> .....	- 28 -
<b>3. Selbst- und Fremdbestimmung</b> .....	<b>- 33 -</b>
I. Fremdbestimmtes Rollenbild Mutter?!.....	- 34 -
II. Fremdbestimmung durch männliche Öffentlichkeit?! .....	- 37 -
III. Selbstbestimmtes Sterben?! .....	- 38 -
<b>4. Inszenierungsanalyse Schauspiel Essen: Hermann Schmidt-Rahmer</b> .....	<b>- 40 -</b>
Eine Einführung: Bühne – Beginn.....	- 40 -
<b>I. „Diese Frauen! Mütter müssen sie ja immer sein, egal von wem.“</b> .....	<b>- 47 -</b>
Zwischenfazit I. ....	- 58 -
<b>II. „Wer zahlt für das, was sich vom Staat die Öffentlichkeit wünscht?“</b> .....	<b>- 59 -</b>
Zwischenfazit II.....	- 70 -

<b>III. „Den nimmt er sich jetzt gleich der Strick, den Kopf der selbsternannten Denkerin“ .....</b>	<b>- 72 -</b>
Zwischenfazit III .....	- 81 -
<b>5. Auswertung – Schlussbemerkung.....</b>	<b>- 82 -</b>
<b>6. Anhang .....</b>	<b>- 85 -</b>
6.1. Literaturverzeichnis .....	- 85 -
6.1.1. Interviews .....	- 92 -
6.1.2. Internetquellen .....	- 92 -
6.2. Produktionsdaten <i>Ulrike Maria Stuart</i> .....	- 95 -
6.3. Abbildungsverzeichnis.....	- 96 -
6.4. Musik.....	- 98 -
6.5. Zusammenfassung .....	- 99 -

## Siglenverzeichnis

- BMK Aust, Stefan: *Der Baader Meinhof Komplex*, München: Wilhelm Goldmann Verlag <sup>8</sup>1998.
- GRILLO *Ulrike Maria Stuart*. Premierenfassung des Grillo Theaters Essen. 21.10.2011. (als pdf vorliegend mit freundlicher Genehmigung der Dramaturgie des Grillo Theaters Essen).
- JANKE 1 Janke, Pia: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Teil 1, Wien: Praesens Verlag 2014.
- JHB Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013.
- MARIA STUART Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke. Band II: Dramen 2*. Herausgegeben von Peter-André Alt, München: dtv 2004.  
(Die Zitate werden zur einfacheren Handhabung und zur allgemeinen Nachvollziehbarkeit neben der Seitenzahl in ‚Akt/Szene, Vers‘ angegeben.)
- SCHILLER Schiller, Friedrich: *Sämtliche Werke. Band V: Erzählungen, Theoretische Schriften*. Herausgegeben von Wolfgang Riedel, München: dtv 2004.  
(Zitate werden zusätzlich mit dem entsprechenden Titel des Aufsatzes gekennzeichnet und lassen sich im Literaturverzeichnis finden.)
- TM Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berlin: Taschenbuchverlag 2003.
- UMS Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.
- ZT Ensslin, Gudrun: *„Zieht den Trennungsstrich jede Minute“ Briefe an ihre Schwester Christiane und ihren Bruder Gottfried aus dem Gefängnis 1972-1973*. Herausgegeben von Christiane Ensslin und Gottfried Ensslin, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2005.



## 1. Einleitung

Der komplexe Titel dieser Arbeit lässt bereits vermuten, dass die Auseinandersetzung mit dem von Elfriede Jelinek geschriebenen und von Hermann Schmidt-Rahmer inszenierten Stück *Ulrike Maria Stuart*<sup>1</sup> ebenfalls komplex und schwer in fest definierte Bereiche zu fassen ist. Die oftmals assoziative und recht ausufernde Sprache Jelineks ist nicht leicht zu fixieren und auch die Definition der sogenannten ‚Assoziationsfiguren‘ ist eine vielschichtige. Diesen Aufgaben werde ich mich in einem ersten theoretischen Teil stellen, um eine Grundlage für diese Arbeit zu schaffen. Eine Inszenierung ohne feste Rollenzuschreibungen<sup>2</sup> zu betrachten, wird die eine Herausforderung sein. Die Darstellung von Selbst- und Fremdbestimmung – also auch einer Größe, die sich nur schwer abgrenzen lässt – wird die andere sein. Dabei bietet sich *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek gerade deshalb an, weil durch die Assoziationsfiguren keine klar abgesteckten Figuren<sup>3</sup> zu charakterisieren sind. Durch sie können viel eher unterschiedliche Themenkomplexe und Diskurse angesprochen werden: So entsteht durch die Vermischung der historischen Figuren und einer öffentlichen Wahrnehmung ebendieser bereits ein Spannungsfeld, in dem die Schauspieler später agieren können. Sie schlüpfen in unterschiedlich vorgefertigte Figuren hinein, um im nächsten Moment direkt wieder aus ihnen herauszutreten und sie von außen betrachten zu können oder einen entgegengesetzten Part einzunehmen. So können viel mehr Nuancen nicht nur der Figuren von innen, sondern auch deren Wahrnehmung durch

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.

<sup>2</sup> Hier verwende ich bewusst den Begriff „Rolle“, um auf die Verbindung zur ursprünglichen Verwendung des Worts hinzuweisen: „Auf die Verwendung von Papierrollen mit der Aufzeichnung von Text und Handlung für den einzelnen Schauspieler in einem Bühnenwerk geht das Wort R[olle] im engeren Sinn der Theaterpraxis zurück.“ (Haß, Ulrike: „Rolle“, in: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 278). Diese Verwendung zielt noch auf die mannigfaltige und zum Teil ambivalente Benutzung im Theatertext, wohingegen in dieser Arbeit der Fokus mehr auf der Inszenierung und Darstellung liegen wird und deshalb die „Figuren“ betrachtet werden. Der Begriff „Figur“ betont die körperliche Erscheinung und seine Wahrnehmung und ist „als Konstrukt [aufzufassen], welches sich erst in einem spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler konstituiert und durch die Wahrnehmung der Zuschauer vollzogen wird.“ (Roselt, Jens: „Figur“. In: In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 105).

<sup>3</sup> „Als F[igur] wird eine Form oder Einheit bezeichnet, die in einer Umgebung bzw. vor einem Hintergrund sinnlich wahrnehmbar wird. Der Begriff dient der Identifizierung, Beschreibung und Unterscheidung von Einzelphänomenen.“ (Roselt: „Figur“, S. 104).

andere und der Blick von einem späteren Augenblick auf früheres Handeln dargestellt werden.

Besonders interessant an dieser flüchtigen Darstellung von Figuren ist ihre so entstehende Zugehörigkeit zu den verschiedenen Betrachtungsebenen und Innenansichten. Die Figuren sind nicht an eine Rollenbeschreibung gebunden, sondern reflektieren viel eher wie ein Prisma, je nach Blickwinkel oder der jeweiligen Situation unterschiedliche Farben und Facetten. Bei *Ulrike Maria Stuart* werden dementsprechend unterschiedliche assoziierte Personen sichtbar, auf die dann – wiederum mit dem Kontext, den sie uns mitliefern – ein neuer Blickwinkel möglich wird. So schafft Jelinek es, dass ihre Texte immer wieder ihre Farbe ändern, das Licht brechen und sich von unterschiedlichsten Winkeln aus betrachten lassen – die Schauspieler, als ausführende Körper, können so wie Prismen wirken.

In meiner Arbeit möchte ich besonders – um in der physikalischen Formsprache zu bleiben – die Farben der zu assoziierenden weiblichen Figuren in ihrer Brechung von Selbst- oder Fremdbestimmung betrachten – vielleicht ähnlich einem dieser ‚Wackelbilder‘, die, je nachdem aus welchem Winkel man sie betrachtet, unterschiedliche Bilder zeigen und durch Bewegung manchmal auch eine Bewegung des Abgebildeten illusionieren.

Die Frage nach der historischen Wahrheit in Jelineks Stücken ist eine vieldiskutierte. Da man bei *Ulrike Maria Stuart*<sup>4</sup> wohl bereits im Titel die historischen Personen Maria Stuart und (vielleicht erst bei näherer Betrachtung des Stücks) Ulrike Meinhof zu erkennen glaubt und somit wahrscheinlich auch die gedankliche Verbindung zu Elisabeth I. von England und Gudrun Ensslin nahe liegt, betrifft diese Frage so auch diese Arbeit. Meine bereits vorweggenommene Antwort darauf lautet: Keine dieser Frauen lässt sich in ihrer historischen Wahrheit, wenn es so etwas überhaupt gibt, auf der Bühne einer Jelinek-Inszenierung finden. Was aber sehr wohl für die Stücke Jelineks wichtig ist, sind die Assoziationen mit den historischen Personen und die Bilder, die wir durch ebendiese Assoziationen im Hinterkopf haben und die so wiederum unseren Blick auf das Bühnengeschehen beeinträchtigen. Sie beeinflussen somit unsere innere Platzierung zu dem ‚Prisma Text/Bühne‘ und – wenn sich die Schauspieler-Prismen dann auf der Bühne zu bewegen beginnen – in welchen Farben diese für uns leuchten.

---

<sup>4</sup> Im Folgenden mit der Sigle UMS gekennzeichnet.

Zunächst werde ich auf den Umgang von Sprache, Text(-körper), Stimmen, Figuren und Rollenzuschreibungen bei Jelinek eingehen, um einen Umgang und ein definiertes Vokabular für diese Bereiche zu finden. Die theoretischen Überlegungen zu UMS in den Kapiteln 2 und 3 beziehen sich dabei zwar auf Jelineks Texte, nichtsdestotrotz müssen Jelineks Theatertexte als gesprochene Sprache betrachtet werden. Aus der Verbindung der möglichen Definitionen zu diesem Themenkomplex und Jelineks Anwendung in ihrem Schreibverfahren, ergibt sich die Vorstellung der vier weiblichen Assoziationsfiguren aus UMS und als Appendix die Betrachtung des Untertitels *Ein Königinnendrama*. Dieser Appendix ist aus zwei Gründen zustande gekommen: Zum einen bietet er den Raum, um auf die gewissermaßen Vorgeschichte zu UMS, die sich in den *Prinzessinnendramen I-V*<sup>5</sup> abzubilden scheint, einzugehen. Zum anderen kann mit dem Verweis auf Shakespeares *Königsdramen* auch auf die Intertextualität<sup>6</sup> von UMS hingewiesen werden. Die jeweiligen Kapitel zu den Assoziationsfiguren beinhalten die Frage, was sich an den historischen Personen besonders eignet, um in UMS dargestellt, montiert, dekonstruiert oder diskutiert zu werden, wobei sich diese Suche auf Biografisches, ihre mediale Darstellung und Wirkung und auch ihre literarische bzw. theatrale Verarbeitung bezieht. Es gilt so auch hier, einige der einzelnen Facetten und Aspekte der benutzten Personen herauszuarbeiten und darauf einzugehen, wie Jelinek – und vorher bereits Schiller oder die Medien – sie verarbeitet hat.

---

<sup>5</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berlin: Taschenbuchverlag 2003. Im Folgenden mit der Sigle TM gekennzeichnet.

<sup>6</sup> „Vor dem Hintergrund des Strukturalismus und Poststrukturalismus und der von Julia Kristeva weiterentwickelten Intertextualitätstheorie [vgl. Kristeva, Julia: „Probleme der Textstrukturation“, in: Blumesath, Heinz (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243-262] zeichnet sich ein Weg der Diskursivierung und Reflexion von Sprache in literarischen Texten ab, welcher sich ‚in der literarischen Praxis schließlich als eine nicht mehr an das Sprechersubjekt gebundene Figurenrede‘ [Drewes, Miriam: „Theater jenseits des Dramas: Postdramatisches Theater“, in: Marx, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2012, S.77] darstellt.“ Zitiert nach Firmenich, Veronika: *Das postdramatische Theater als Nachfolger der Brechtschen Idee? Eine exemplarische Untersuchung von Falk Richters Inszenierung Rausch am Düsseldorfer Schauspielhaus*, Univ. Essen: (unveröffentlicht) 2015, S. 14. Dieser noch weiterentwickelte Begriff (vgl. Broich, Ulrich / Pfister, Manfred: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985) lässt sich auch auf Jelineks Schreibverfahren anwenden (vgl. Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen: Francke 1996; Haß, Ulrike: „Theaterästhetik. Textformen“, in: JHB, S. 62-68; Vogel, Juliane: „Intertextualität“, in: JHB, S. 47-55; Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 79-85) und schafft die Grundlage für ihre Dekonstruktion und Vervielfältigung der Sprachebenen und somit auch die hier näher betrachteten Assoziationsfiguren.

Als nächstes wird es in Kapitel 3 gelten, meinen Fokus näher zu definieren und auf die Selbst- und Fremdbestimmung einzugehen. Dazu werden drei Aspekte vorgestellt und abgegrenzt, anhand derer selbstbestimmtes und fremdbestimmtes Handeln gemessen werden soll. Der erste Aspekt ist die **Mutterschaft**. Er bringt sofort auch die Geschlechterfrage und ihre gesellschaftlichen Rollenzuschreibungen mit in die Diskussion ein und wird demnach ein Aspekt sein, an dem sich Grenzen der Selbstbestimmung fixieren und so analysieren lassen können. An ihm wird sich auch ein möglicher Schwerpunkt der Inszenierung zeigen lassen. Der zweite Aspekt soll beleuchten, wie sehr eine **Öffentlichkeit** – die ich in meiner These mit Männlichkeit gleichgesetzt habe – die weiblichen Figuren in ihrem Handeln beeinflusst und somit fremdbestimmt. Der dritte und finale Aspekt ist der selbst- oder fremdbestimmte **Tod**. Da es sich bei den vier Assoziationsfiguren ausnahmslos um Wiedergängerinnen handelt, die ihren eigenen Tod reflektieren (können), muss auch dieser Umstand Beachtung finden.

In der anschließenden Inszenierungsanalyse wird es darum gehen zu zeigen, wie diese vorher thematisierten Aspekte der Selbst- und Fremdbestimmung dargestellt werden.

## 2. „Wer spricht? Ich kenn mich nicht mehr aus.“<sup>7</sup>

Die Frage nach Figuren und Rollenzuschreibungen ist in der gesamten Forschung über Jelineks Werke gegenwärtig. Von den Textflächen<sup>8</sup> und den ihr „inzwischen längst lästigen Sprachflächen“<sup>9</sup> über die Abwesenheit von Figuren in ihren Stücken<sup>10</sup> und die anstelle ihrer eintretenden polyphonen Stimmen,<sup>11</sup> bis hin zum Schweigen und der Stille<sup>12</sup>, ist sehr viel über Jelineks Schreibverfahren publiziert worden. Sich allgemein dem Schreibstil und ihrer Figuration<sup>13</sup> zu widmen, würde jeden hier gegebenen Rahmen sprengen. Deshalb sollen hier die Aspekte untersucht werden, die für die gegebene Fragestellung und Analyse von UMS relevant sind. Nichtsdestotrotz soll ein Einblick in Jelineks Schreibverfahren der Montage<sup>14</sup>, Überlagerung von Text- und Zeitebene und der Polyphonie von Sprache gegeben werden. Außerdem werden verschiedene Begrifflichkeiten, wie v.a. „Assozia-

---

<sup>7</sup> In der Uraufführung von UMS oftmals wiederholte Replik, zitiert nach Fleig, Anne: „Königinnendrama und Postdramatisches Theater. Zur Eskalation der Rede in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und Elfriede Jelineks/Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*“, in: Birkner, Nina / Geier, Andrea / Helduser, Urte (Hg.): *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 145.

<sup>8</sup> Jelinek, Elfriede: „Textflächen“, <http://www.elfriedejelinek.com>, 2013 (18.02.2018).

<sup>9</sup> UMS, S. 9.

<sup>10</sup> Vgl. Vogel: „Intertextualität“, S. 47-55; Fliedl, Konstanze: „Narrative Strategien“, in: JHB, S. 56-61; Haß: „Theaterästhetik“, S. 62-68, Meister, Monika: „Theaterästhetik. Bezüge zur Theatertradition“, in: JHB, S. 68-73; Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*, 1996.

<sup>11</sup> Vgl. Lochte, Julia: „Totschweigen oder die Kunst des Berichtes. Zu Jossi Wielers Uraufführung von Elfriede Jelineks ‚Rechnitz (Der Würgeengel) an den Münchner Kammerspielen““. In: Janke, Pia (Hg.): *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens Verlag 2010, S. 411–425, hier S. 412 ff.

<sup>12</sup> Ebd.; Jelinek: „Sprech-Wut. Ein Vorhaben“, <http://www.elfriedejelinek.com>, 2005 (18.02.2018).

<sup>13</sup> Die Figuration beschreibt ausdrücklich „den Prozess der ‚Figurwerdung‘ als ‚Potentialität einer Bedeutungsbildung‘ ohne schon je die Figur als Fixum im Blick zu haben.“ (Drewe: „Theater jenseits des Dramas“, S. 81, nach Brandl-Risi, Bettina / Ernst, Wolf-Dieter / Wagner, Meike (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: epodium-Verlag, 2000, S. 22). Weiterführend siehe auch Brandstetter, Gabriele / Boehm, Gottfried / Müller, Achatz von (Hg.): *Figur und Figuration. Studien Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink 2007.

<sup>14</sup> Elfriede Jelinek: „Das ist keine echte Montage wie in Cut-up-Texten zum Beispiel. Das waren wirklich wörtlich verwendete Zitate. In den Stücken hat das die Funktion, einfach um mehrere Sprachebenen in die Stücke einzuführen[,] weil mir Stücke entsetzlich auf die Nerven gehen, wo Leute einfach durchgehend gedichtete Dialoge miteinander führen, weil ich meine, daß Leute, die ins Theater gehen, auch eine gewisse theoretische Vorinformation haben, und ich nicht so tun kann, als ob Idioten ins Theater gingen. Ich will ihnen die Vorausinformation gezielt auch zumuten. Theaterstücke haben ja gezielt einen politischen Anspruch, deswegen arbeitete ich ganz gezielt mit Montage.“ Zitiert nach: Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, S. 83.

tionsfigur<sup>15</sup> und „Textkörper“<sup>16</sup> eingeführt und untersucht, um herauszufinden, welche Begriffe oder nur Teilaspekte dieser definierten Bezeichnungen sich am besten für die anschließende Inszenierungsanalyse eignen.

## 2.1. Jelineks Schreibverfahren

Jelineks „Schreibverfahren besteh[t] nicht im Erfinden von Neuem, sondern im Finden und Bearbeiten von fremdem Textmaterial und stell[t] damit eine Absage an Originalitätsvorstellungen dar.“<sup>17</sup> Auch Brigitte E. Jirku sieht in der Tatsache, dass Jelinek die Publikation von UMS lange Zeit nicht erlaubte<sup>18</sup> und somit ein Originaltext fehlte, die „Abwesenheit einer Wahrheit oder einer Realität im Vergleich zu Spiel und Darstellung.“<sup>19</sup> Jelinek ist in keinem Fall daran interessiert historische Wahrheiten zu vermitteln, sondern sie zeigt die Wirklichkeit, die sich ihr bietet.<sup>20</sup>

„Theaterästhetisch zersetzt Jelinek mit ihren Techniken des vielstimmigen und polyphonen Zitierens die Einheit der Figuration, womit gleichzeitig verunmöglicht wird, dass sich ‚in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens!‘“<sup>21</sup>

Damit ist die Frage nach der historischen Wahrheit oder der Suche nach ihr in UMS bereits ausgehebelt und als hinfällig anzusehen. Nichtsdestotrotz braucht man für Assoziationsfiguren selbstverständlich eine oder mehrere Figuren, die Fläche für

---

<sup>15</sup> Gutjahr, Ortrud: „KÖNIGINNENSTREIT. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*“, in: Ebd. (Hg.): „*Ulrike Maria Stuart*“ von *Elfriede Jelinek*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 23.

<sup>16</sup> Haß, Ulrike: „Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“, in: Schöblier, Franziska / Bähr, Christina (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 331-342.

<sup>17</sup> JANKE 1, S. 310.

<sup>18</sup> UMS wurde erst 2015 publiziert. Vorher war es lediglich einige Tage auf der Homepage Elfriede Jelineks online und kursierte dementsprechend höchstens als ‚inoffizielles Papier‘, gleich einer Schwarzmarktware oder den Kassibern der RAF, unter Jelinek-ForscherInnen. Alle Beiträge der Forschung vor 2015 beziehen sich dementsprechend auf Auszüge aus dieser Onlineversion oder (meist) auf die Uraufführung von Nicolas Stemann (2006) am Thalia Theater Hamburg.

<sup>19</sup> Jirku, Brigitte E.: „Weibliche Herrschaft im *Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*“, in: Kaplan, Stefanie (Hg.): „*Die Frau hat keinen Ort*“ *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens 2012, S. 48.

<sup>20</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: „Das Parasitär drama“, <http://www.elfriedejelinek.com>, 2011 (18.02.2018).

<sup>21</sup> Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein“, <http://www.elfriedejelinek.com>, 1997(18.02.2018); vgl. außerdem JHB, S. 63.

diese Assoziationen bieten und das sind in UMS zunächst einmal vier Frauen, „die sich zu Protagonistinnen von Geschichte erklärt haben“<sup>22</sup>, wobei Jelinek sofort einschränkt, dass es „ihnen nicht gelingen konnte, weil die Geschichte selbst bestimmt, wohin sie geht.“<sup>23</sup> Da wären zunächst die schottische Königin und Schillers Titelheldin Maria Stuart und mit Beginn des Stücks ist auch die Assoziation zu Ulrike Marie Meinhof, einer links-sozialistischen Journalistin und Mitbegründerin der links-terroristischen Roten Armee Fraktion (RAF) rasch hergestellt. Beide Personen, lassen beim Rezipienten unweigerlich eine dazugehörige weitere Person als Gegenspielerin in Erinnerung rufen: Königin Elisabeth I. von England und Gudrun Ensslin, ebenfalls führendes Mitglied der RAF. Diese vier Frauen werden in den nächsten Kapiteln näher vorgestellt und es wird erörtert, inwiefern sie sich für Elfriede Jelineks Stück als Assoziationsfiguren eignen.

Aufgrund der Tatsache, dass Jelinek eben nicht nur Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof ‚persönlich‘ sprechen lässt, sondern Texte verschiedenen Figuren – dem *Chor der Greise* oder den *Prinzen im Tower*, aber auch den anderen<sup>24</sup> – in den Mund legt, kann sie den Parolen der RAF als Kollektiv, der Studentenbewegung, dem Staat und den Medien eine Ebene bieten, die diese Stimmen reflektiert, dekonstruiert und aus einer heutigen Sicht in einem neuen Kontext erscheinen lässt. Der *Chor der Greise* lässt sich meist als eher reflektierende und ältere, wissende Generation verstehen, während die *Prinzen im Tower* viel mehr die nachfolgende Generation darstellen. Sie inkludieren dabei sowohl die (auch so genannte) ‚Zweite Generation‘ der RAF als auch die Kinder Ulrike Meinhofs und alle anderen nachfolgenden, nicht blutsverwandten Generationen – also auch die aktuelle und stellen kritische Fragen an die Vergangenheit. In Verbindung mit der Ebene der klassischen Bearbeitung Schillers und der wiederum darin enthaltenen Sichtweise Schillers aus der Perspektive der Weimarer Klassik auf den Staat, Moralvorstellungen, Geschichte, Geschichtsschreibung und deren Verarbeitung in der Kunst, wird Jelineks Drama

---

<sup>22</sup> Jelinek, Elfriede: „Vier Stück Frau‘. Vom Fliessen des Sprachstroms. Einige Antworten von Elfriede Jelinek“, in: Anders, Sonja / Blomber, Benjamin: Programmheft des Thalia Theater Hamburgs zu Elfriede Jelineks: *Ulrike Maria Stuart*, 2006, S. 14.

<sup>23</sup> Ebd., S. 10.

<sup>24</sup> Vgl. UMS, GRILLO: *Engel des Vergessens*, Andreas Baader, Verkäuferin, etc.

unterfüttert mit einem weiteren Blick auf Geschichtstradierung und der Reflektion politischen Geschehens.<sup>25</sup>

Auch Elfriede Jelinek darf als assoziierbare Person keinesfalls außer Acht gelassen werden. Auch ihre Stimme lässt sich in UMS finden: Besonders die Identifizierung durch das Schreiben, einen unbedingten Schreibzwang, den Versuch durch das eigene Schreiben politisch und gesellschaftliche Missstände aufzuheben oder verbessern zu können und schließlich die Wut, Verzweiflung und Enttäuschung darüber genau daran zu scheitern, lassen sich in UMS gut erkennen.<sup>26</sup> Die Literaturwissenschaftlerin Anne Fleig sieht außerdem historisch-biografische Parallelen zu Jelinek, wenn in UMS neben der Reflektion des historischen Königinnenstreits auch „die späten sechziger und siebziger Jahre mit ihren vielfachen Formen gesellschaftlicher Politisierung und politischen Engagements aufgerufen werden“<sup>27</sup>:

„Die Autorin, 1946 geboren, ist in diesem Zusammenhang nicht nur Zeitzeugin, sondern auch *Zeitgenossin*: Mitglied der KPÖ, engagierte Mitstreiterin in Wiener Künstlerkreisen und der Grazer Autorenversammlung, die sich bewusst mit der durch den Nationalsozialismus abgebrochenen Tradition der Avantgarde des beginnenden 20. Jahrhunderts auseinandersetzt.“<sup>28</sup>

Neben all den zu findenden Assoziationsmöglichkeiten, darf trotzdem nicht in Vergessenheit geraten, dass Jelinek hier keine Sichtweisen gewisser assoziierbarer historischer Persönlichkeiten oder gar ihre eigene wiedergibt, sondern dass ihre

„Schreib-Methoden des entlarvenden Zitats, der Intertextualität und der Dekonstruktion von herrschenden Diskurs- und Denkmustern [viel eher] zur Folge [haben], daß die [...] herausgearbeiteten Klischees nicht eine Meinung des/der Erzählerin, noch weniger der Autorin präsentieren, sondern daß ihre Präsentation zum Spiel mit diesen Bauteilen einlädt.“<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Zur „Überlagerung von verschiedenen Text- und Zeitebenen“ in UMS siehe auch Fleig: „Königinnendrama und Postdramatisches Theater“, S. 144.

<sup>26</sup> Ein Aspekt, der auch im Hinblick auf die ansonsten im postdramatischen Theater zurückgestellte Bedeutung des Autors/ der Autorin bemerkenswert ist und einmal mehr zur Diskussion zu Jelineks Zuordnung in eine Form zu beachten ist. Zur „Autorin-Instanz“ siehe auch Haß: „Theaterästhetik“, S. 67.

<sup>27</sup> Fleig: „Königinnendrama und Postdramatisches Theater“, S. 144.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Schmidt-Botenschlager, Sigrid: „Das Alter ist unser aller *Alter Ego*“, in: Kaplan, Stefanie (Hg.): „Die Frau hat keinen Ort“ *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens 2012, S. 12.

Für eine nähere Betrachtung der Assoziationsfiguren bzw. einer erweiterten Definition dieses Begriffs und wie er in dieser Arbeit verstanden werden soll, folgt nun ein eigenes Kapitel.

## **2.2. „Assoziationsfigur“, „Textkörper“ und „polyphone Stimmen mit changierender Körperbindung“**

Ortrud Gutjahr benutzt in ihrem Aufsatz „*KÖNIGINNENSTREIT*“ über die Uraufführung von UMS in Hamburg den Begriff „Assoziationsfigur“.<sup>30</sup> Dabei geht sie von ihrem Blickwinkel als Zuschauerin und ihrer Wahrnehmung aus und fasst so die zu assoziierenden Figuren ein: Da findet sie zum einen „die junge Schauspielerin“ (in diesem Fall Susanne Wolff), „die in Spielsequenzen und Anspielungen als Assoziationsfigur Ulrike Meinhof agiert und teilweise in die Assoziationsfigur Maria Stuart wechselt oder als gemorphte<sup>31</sup> Figur Ulrike/Maria erscheint.“<sup>32</sup> Außerdem ist auch „die gealterte Schauspielerin“ (hier Elisabeth Schwarz) / Ulrike Meinhof / Maria Stuart zu entdecken, die in die Konfrontation mit ihren eigenen Assoziationsfiguren gehen kann. Ebenso wendet sie dieses Prinzip auf die Assoziationsfiguren *Gudrun Ensslin* und *Elisabeth* an:

„[D]ie junge Schauspielerin Judith Rosmair [tritt] als Assoziationsfigur Gudrun Ensslin auf, wechselt in die Assoziationsfigur Elisabeth oder erscheint als gemorphte Gudrun/Elisabeth und begegnet in der Schauspielerin Katharina Matz dem dreifachen Alter Ego ihrer selbst als gealterte Schauspielerin, Gudrun Ensslin und Elisabeth von England.“<sup>33</sup>

Die Funktion dieser Assoziationsfiguren fasst Gutjahr wie folgt zusammen:

---

<sup>30</sup> Gutjahr: „Königinnenstreit“, S. 23.

<sup>31</sup> Zur Definition des Begriffs: „mithilfe eines Computerprogramms ein Bild fließend (in einem wahrnehmbaren Prozess ohne abrupte Übergänge) so verändern, dass ein völlig neues Bild entsteht“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/morphen>), „to morph“ = verwandeln, „self-morphing“ = sich selbst überwachen/regulieren (<https://de.pons.com/übersetzung/englisch-deutsch/morphing>) (18.02.2018).

<sup>32</sup> Gutjahr: „Königinnenstreit“, S. 23.

<sup>33</sup> Ebd.

„Die beiden zentralen weiblichen Assoziationsfiguren werden mit ihrer Sterblichkeit wie Historizität und zugleich ihrer ewigen Wiederkehr, als Mythos<sup>34</sup> konfrontiert. Sie sind über die Generationsgrenze hinweg doppelt besetzt und begegnen den Wiedergängerinnen ihrer selbst, die sich ihnen mahnend, fragend oder fordernd in den Weg stellen.“<sup>35</sup>

Was diese Assoziationsfiguren der Definition nach außerdem ausmacht, ist eine spezifische Flüchtigkeit. Die Wahrnehmung, wen man vor sich hat, changiert – ganz so, wie bei den eingangs erwähnten Wackelbildern.

Für die Beschreibung einer Szene in der Analyse ist dieser Begriff von Gutjahr von praktischen Gesichtspunkten her sehr hilfreich.

Jelinek selbst spricht von „bis zum Bersten vollen Textkörper[n]“<sup>36</sup> und auch Haß benutzt diesen Begriff.<sup>37</sup> Er beschreibt einen Körper als Gefäß, in den sich alle möglichen Aussagen füllen lassen. In UMS sind das ebendie von Schiller zum Bersten gefüllten Textkörper von Maria Stuart und Elisabeth, die noch angereichert werden mit Texten von Jelinek, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin, aber auch anderen RAF-Mitgliedern, bzw. einer nicht zuzuordnende Stimme des Kollektivs RAF, Texten von Stefan Aust, die gleichzeitig für einen öffentlichen Blick auf die RAF stehen, den Kindern (primär von Ulrike Meinhofs Tochter Bettina Röhl) und allen anderen Texten, die von den jeweiligen RegisseurInnen und DramaturgInnen

---

<sup>34</sup> „Mythos“ wird in dieser Arbeit nicht im antiken Sinne definiert und kann auch nicht die ausufernden Ergebnisse aus den weiten Bereichen der Philosophie und Kulturwissenschaft miteinbeziehen, sondern beruht auf der in den Medien und der Öffentlichkeit fast schon inflationär gebrauchten Bedeutung von einer „Person, Sache, Begebenheit, die (aus meist verschwommenen, irrationalen Vorstellungen heraus) glorifiziert wird, legendären Charakter hat“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Mythos#Bedeutung2>) und auf andere Menschen eine gewisse Anziehungskraft und Faszination ausübt, die nicht völlig erkenn- oder durchschaubar ist. Vgl. auch Auer, Brigitte: „Terror und Theater. RAF-Stücke im Kontext von politischem und dokumentarischem Theater“, Dipl. Univ. Wien 2010; Baumann, Cordia: *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythentradierung von Bölls „Katharina Blum“ bis zum „Baader Meinhof Komplex“*, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 2012; Grasböck, Eva: „Der Mythos Ulrike Meinhof und seine Verwertung in Elfriede Jelineks ‚Ulrike Maria Stuart‘. Mythenbildungen und der bewusste Einsatz von Mythen“, Dipl. Univ. Wien 2008.

<sup>35</sup> Gutjahr: „Königinnenstreit“, S. 23.

<sup>36</sup> Jelinek: „Sprech-Wut“.

<sup>37</sup> Vgl. Haß: „Morphing Schiller“, S. 331-342.

als Co-Autoren<sup>38</sup> noch hinzugefügt werden. Diese Bezeichnung inkludiert demnach die Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit von Sprache in UMS, ist aber für die Anwendung in dieser Arbeit und die Analyse einer Inszenierung nicht handlich.

Cara-Sophia Pirnat beschreibt in ihrer Diplomarbeit den Umstand, dass es sich nicht um feste Dramatis Personae handelt wie folgt:

„Vielmehr sind es die polyphonen Stimmen aus Jelineks Text, die durch den Schauspieler im Sprechakt und der szenischen Umsetzung für einen Moment zu Figuren werden. Durch sprachliche oder bildliche Assoziationen werden die polyphonen Stimmen zu ständig changierenden Figuren, deren Existenz an den Körper des Schauspielers gebunden ist.“<sup>39</sup>

Dieser Ausführung möchte auch ich mich anschließen und möchte mich auf sie berufen, wenn im Folgenden der Einfachheit halber von Assoziationsfiguren die Rede sein wird.

---

<sup>38</sup> Ebenso wie Jelinek sich in Schillers Drama hineinschreibt, lässt sie Platz für RegisseurInnen und DramaturgInnen, um sich in UMS hineinzuschreiben. Zur Co-Autorenschaft in Bezug auf UMS siehe auch Anders, Sonja: „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen“, in: Gutjahr, Ortrud (Hg.): „*Ulrike Maria Stuart*“ von *Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 109–122; Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen, Wien: Praesens Verlag 2007; Pirnat, Cara-Sophia: „Elfriede Jelineks Theater. Eine Analyse des Königinnenduetts in Nicolas Stemanns Inszenierung von Ulrike Maria Stuart“, Dipl. Wien 2014, hier S. 5f.

<sup>39</sup> Pirnat: „Elfriede Jelineks Theater“, S. 29.

### 2.3. „Vier Stück Frau“<sup>40</sup>

Zur Vorstellung der vier Frauen, die in UMS immer wieder in Assoziationen in Erscheinung treten, dienen die folgenden Unterkapitel. Außerdem werden bereits Aspekte herausgehoben, die sie für mediale, literarische oder theatrale Inszenierungen interessant machen. Jelinek selbst spricht von den „angemaßten, selbsternannten Königinnen des Untergrunds und den historischen Herrscherinnen.“<sup>41</sup>

#### 2.3.1. Maria Stuart

Die wohl zuerst assoziierte Person, ist die schottische Königin Maria Stuart (1542-1587), die nach langjähriger Gefangenschaft in England und dem Konflikt mit dessen Herrscherin Elisabeth I., ihrer Cousine, über die legitime Herrschaft des Königreichs England wegen Verschwörung hingerichtet wurde. Nachdem sie schon zu Lebzeiten eine berühmte Persönlichkeit war, über die sehr viel geschrieben und gesprochen wurde, ist sie für die meisten Menschen heute als Titelheldin von Schillers gleichnamigem Drama bekannt, das „als Manifestation eines klassischen Stilideals und Formwillens zu betrachten“<sup>42</sup> ist. Aufgrund seines symmetrischen Aufbaus, seines Versmaßes und seiner konzisen Gliederung gilt es in der Forschung „technisch [als] das vollkommenste, das regelmäßigste, das klassischste Bühnenwerk Schillers“.<sup>43</sup> Um die Person Maria Stuart ranken sich Legenden und Erzählungen ganz unterschiedlicher Art, die von der Bezeichnung ‚Hure‘ bis ‚Heilige‘ alles enthalten. Bei Schiller ist sie trotz oder gerade aufgrund ihrer fast übermenschlichen Haltung bei ihrer Hinrichtung die Siegerin und gleichzeitig das Opfer ihrer politischen Rolle. Sie verkörpert und scheitert am Idealismus.

Der Literaturwissenschaftler Klaus Berghahn abstrahiert Maria Stuarts Verhalten bei Schiller so, dass es sich auch auf die öffentliche Debatte nach Ulrike Meinhofs Tod und der Frage, ob es Selbstmord war, beziehen lässt: „Die Heldin nimmt den

---

<sup>40</sup> Titel des Interviews mit Elfriede Jelinek in Anders/ Blomber: „Vier Stück Frau“, 2006.

<sup>41</sup> Ebd., S. 13.

<sup>42</sup> Neymeyr, Barbara: „Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*“, in: Sasse, Günter (Hg.): *Schiller: Werk – Interpretationen*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, S. 105.

<sup>43</sup> Beck, Adolf: „Schiller. Maria Stuart“, in: Wiese Benno von (Hg.): *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zu Gegenwart*. Band 1, Düsseldorf 1968, S. 307.

Justizmord sühnend auf sich und macht so den Tod zu einer selbstgewollten Handlung.<sup>44</sup> Dieser provokanten These wird später nachzugehen sein.

Neben der Figur Maria Stuart, ist in diesem Rahmen vor allem Jelineks Interesse an Schiller zu beachten. Dazu schreibt sie in ihrer Überlegung zu dem geplanten Stück:

„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. Ihre Armut kann noch verarmen, ihr Reichtum verreichern, er verrichtet dann Entsetzliches, weil er zu Mißbrauch einlädt. Ich möchte mich so gern in Schillers ‚Maria Stuart‘ hineindrängen, [...] um mein eigenes Sprechen in diese ohnehin schon bis zum Bersten vollen Textkörper der beiden Großen Frauen, dieser Protagonistinnen, auch noch hineinzulegen.“<sup>45</sup>

Auch Schiller hat sich an historischen Personen bedient, hat ihre Körper genutzt, um sie mit seiner Sprache auszufüllen. Er hat seine Vorstellungen von Ethik und Moral<sup>46</sup> mit dem öffentlich kursierenden Geschichtsbild seiner Zeit über die beiden Königinnen vermennt und sich ebenso literarischen Vorlagen<sup>47</sup> bedient. Mit dieser ‚Masse‘ hat er schließlich seine Figuren gefüllt. Er benutzte klare ästhetische Strukturen – sowohl im Inhalt als auch im Aufbau des Dramas<sup>48</sup> – und stark gezeichnete Konturen von historischen Figuren und Gegebenheiten. Jedoch ändert er – dort wo es ihm für sein Stück nötig erscheint – Zeit und Raum und erfindet Umstände oder neue Figuren hinzu. So ist auch Schillers Mortimer ein Konglomerat aus diversen verteidigenden und intrigierenden Haltungen zu Maria Stuart. Auch ein Zusammentreffen der beiden historischen Königinnen hat es bekanntlich nie gegeben, lässt sich aber vorzüglich nutzen, um die Ansichten und Standpunkte der beiden Kontrahentinnen – natürlich zugespitzt und angereichert mit für Schiller wichtigen Aspekten – aufeinanderprallen zu lassen und dramaturgisch den größten

---

<sup>44</sup> Berghanhn, Klaus L.: „Zum Drama Schillers“, in: Hinck, Walter (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf: August Bagel Verlag 1980, S. 164.

<sup>45</sup> Jelinek: „Sprech-Wut“.

<sup>46</sup> Vgl. SCHILLER: „Vom Erhabenen“, S. 489-512; „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“, S. 781-789.

<sup>47</sup> Vgl. „Die wichtigsten von Schiller benutzten Quellen“ In: MARIA STUART: *Kommentar zu Maria Stuart*, S. 1262.

<sup>48</sup> Vgl. SCHILLER: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, S. 570-669, „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“, S. 670-693.

Effekt<sup>49</sup> zu erzielen. Die Handlung ist auf drei Jahre zusammengedrängt und quillt so einerseits geradezu über an thematisierten Geschehnissen und ist andererseits auf ein Minimum an Handlung reduziert: Es wird fast alles durch Sprache verhandelt. Die Figuren und vor allem die Königinnen reden „aufeinander ein, als gälte es ihr Leben.“<sup>50</sup>

Wie sehr diese Formulierung zutrifft, erörtert Haß in ihrem Aufsatz „Morphing Schiller“<sup>51</sup>. Darin untersucht sie u.a. auch die Streitszene in Schillers Drama, in der sich die Antagonistinnen am Ende „diametral anders gegenüber[stehen] als zu Beginn.“<sup>52</sup> Sie befinden sich in einem dialogisch-dialektischen Modell, aus dem es kein Entkommen gibt und das unausweichlich in eine tödliche Konfrontation<sup>53</sup> führen muss.

„Da die Konfrontation auf den Ausschluss [...] der anderen zielt, auf [...] ihre Nicht-Anerkennung beziehungsweise Vernichtung drängt, besitzt der Streit wesentlich die Gestalt wahnhafter Geschlossenheit.“<sup>54</sup> Haß kommt deshalb zu dem Schluss, „dass alle innerhalb der Sprachhandlung des Streits gewechselten Worte für sich genommen nichts bedeuten“<sup>55</sup>, da sie zwar den Streit lenken, organisieren und immer weitertreiben, aber das unausweichliche Ziel der Handlung nicht beeinflussen können.

„Demzufolge handelt es sich in der Streit-Szene um eine eigenartige Alleinherrschaft der Worte, die sich aus ihrem Bezug zur Figur lösen. [...] Zugespitzt ließe sich sagen, die Autonomie der in dieser Szene gewechselten Worte, die sich von ihren Figuren lossagen, verweisen auf ein Schreiben, wie es bei Jelinek konsequent weiterentwickelt wird.“<sup>56</sup>

---

<sup>49</sup> Bzw. Affekt, in Anlehnung an die Affektlehre, mit der sich auch Schiller auseinandersetzte. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Thetaerwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen: UTB 2010, S. 125 ff., SCHILLER: „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, S. 317f., SCHILLER: „Über die tragische Kunst“, S. 372-393.

<sup>50</sup> Jelinek: „Sprech-Wut“.

<sup>51</sup> Haß: „Morphing Schiller“, S. 331-342.

<sup>52</sup> Ebd., S. 337.

<sup>53</sup> Hier bezieht sich Haß auf Serres Ausführungen zum dialog-dialektischen Modell, das dem „biologischen Kampf auf Leben und Tod“ ähnele und auf der „einen und einzigen List der tödlichen Konfrontation“ beruhe. Serres, Michel: *Hermes. I Kommunikation*, Berlin: Merve 1991, S. 16.

<sup>54</sup> Haß: „Morphing Schiller“, S. 337.

<sup>55</sup> Ebd., S. 338.

<sup>56</sup> Haß: „Morphing Schiller“, S. 338.

Diese existenzielle und autonome Sprech-Wut ist es, die Jelinek auch für die „beiden Großen Frauen“<sup>57</sup> in UMS will. Sie möchte starke Frauen zeigen, die etwas zu sagen haben, was über individuelle Anliegen hinausgeht. Dieser Wunsch ist bei Jelinek in vielen Stücken sichtbar, da „der Geschlechterkampf und die körperliche Auslöschung der Frau bis heute zwei ihrer eindringlichsten Leitmotive darstellen.“<sup>58</sup>

Darüber hinaus zeigt sie in UMS neben der großen Bewunderung für Schiller auch Anerkennung für weitere wichtige Schriftsteller und Denker („Die Götter: Schiller, Shakespeare, Büchner, Marx.“<sup>59</sup>) und dekonstruiert gleichzeitig das diesen Autoren entsprungene ästhetische Idealbild, wenn sie davon spricht, dass es dreckig und chaotisch auf der Bühne zugehen soll:

„Ich möchte, daß Chaos, Schmutz, Unordnung zurückbleiben und daß das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verläßt, bis sogar die Ironie am Schluß verschwindet (tut sie sowieso) und die Figuren vor sich selbst das Weite suchen, das aber nur eine Zelle und ein Strick aus Handtuchfetzen ist.“<sup>60</sup>

Die Figuren wollen, nicht nur sprachlich, vor sich selbst davonlaufen, sind aber gefangen in einem Raum, den man auch als geistige Grenzen begreifen kann oder dem eigenen Gefangensein in ihren Ideologien, aus dem der einzige Ausweg Tod bedeutet.<sup>61</sup> So wie Schillers Drama unausweichlich auf Maria Stuarts Hinrichtung hinausläuft.

---

<sup>57</sup> Jelinek: „Sprech-Wut“.

<sup>58</sup> Chamayou-Kuhn, Cécile: „„gewalt zeugt gewalt!“ Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandsaufnahme“, in: Kaplan, Stefanie (Hrsg.): „*Die Frau hat keinen Ort*“. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens 2012, S. 28.

<sup>59</sup> UMS, S. 149.

<sup>60</sup> UMS, S. 10.

<sup>61</sup> Die Handtuchfetzen sind dabei schon eine konkrete Anspielung auf Ulrike Meinhofs Tod, die sich an in Steifen gerissenen Handtuchfetzen an ihrem Zellenfenster erhängte.

### 2.3.2. Ulrike Marie Meinhof

Ulrike Marie Meinhof (1934-1976) war Führungsmitglied der terroristischen Vereinigung Rote Armee Fraktion (RAF) und ist die wohl bis heute populärste und meist diskutierte Person der sogenannten Baader-Meinhof-Gruppe. Der Hauptgrund dafür liegt vor allem in der Tatsache, dass sie bereits vor ihrer Entscheidung in den Untergrund zu gehen als links-sozialistische Redakteurin und Kolumnistin, aber auch gesellschaftlich und für große Teile der Öffentlichkeit, bekannt war und Anerkennung genoss.

Nachdem sie sich in ihrer Studienzeit schon politisch engagiert hatte und darüber bereits mit linken Kreisen und der verbotenen KPD in Berührung gekommen war, schrieb sie ab 1959 für die Zeitschrift *konkret* und wurde bald darauf Chefredakteurin. Sie setzte sich in zahlreichen Artikeln mit dem Vietnamkrieg<sup>62</sup>, der Atomkraft<sup>63</sup>, der nationalsozialistischen Vergangenheit der BRD<sup>64</sup> und der politischen Landschaft des Kalten Krieges ebenso wie mit der Wiedervereinigung<sup>65</sup> sehr kritisch auseinander und klagte sowohl den Staat als auch die Gesellschaft an. 1961 heiratete sie den Herausgeber von *konkret* Klaus Rainer Röhl, mit dem sie bereits seit einigen Jahren eine Beziehung verband und brachte 1962 die Zwillinge Bettina und Regine zur Welt. Privat, wie auch beruflich schien sie äußerst erfolgreich zu sein: Sie schrieb neben ihrer Tätigkeit bei *konkret* auch für den Rundfunk, stieg „mit ihrem Mann in die Hamburger Szene von etablierten Medienleuten und Kulturschaffenden wie auch reichen Geschäftsleuten“<sup>66</sup> ein, wurde zu gesellschaftlichen Veranstaltungen ebenso eingeladen wie in Fernseh-Diskussionen<sup>67</sup> und bezog mit ihrer Familie eine Villa im

---

<sup>62</sup> Meinhof, Ulrike: „Vietnam“. In: *konkret* Nr. 5/1965, in: Röhl, Klaus Rainer / Leib, Hajo (Hg.): *Ulrike Meinhof. Dokumente einer Rebellion. 10 Jahre konkret-Kolumnen*, Hamburg: konkret-Verlag 1972, S. 52; „Vietnam und Deutschland“, in: *konkret* Nr. 1/1966, S. 59; „Napalm und Pudding“, in: *konkret* Nr. 5/1967, S. 72.

<sup>63</sup> Meinhof: „Die Würde des Menschen“, in: *konkret* Nr. 10/ 1962, S. 34-35; „Atomsperrvertrag“, in: *konkret* Nr. 3/1967, S. 70.

<sup>64</sup> Meinhof: „Franz Josef Strauß – Ein Deutscher Minister“, in: *konkret* Nr. 9/1962, S. 32-33; „20 Jahre ohne Attentat“, in: *konkret* Nr. 7/8, 1964, S. 44; „Die Denkschrift“, in: *konkret* Nr. 11/1965, S. 58.

<sup>65</sup> Meinhof: „Der Friede macht Geschichte“, in: *konkret* Nr. 19/20, 1959, S. 8-9; „Eine neue Linke“, in: *konkret* Nr. 6/1962, S. 30; „Krach in Bonn“, in: *konkret* Nr. 10/1964, S. 45.

<sup>66</sup> Hakemi, Sara / Hecken, Thomas: *Ulrike Meinhof. Leben Werk Wirkung*, Berlin: Suhrkamp 2010, S. 35.

<sup>67</sup> Vgl. Interview für den Sener Freies Berlin (SFB), 1968, rbb media: “Interview with Ulrike Meinhof 1968”, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=IK7o-Rso-us#action=share>, 06.10.16 (18.02.2018).

vornehmen Hamburger Stadtteil Blankenese. Parallel zu den politischen Ereignissen und der aufkommenden Studentenbewegung zum Ende der 60er Jahre hin, veränderte sich auch Meinhofs Privatleben. Nach diversen Eskapaden Klaus Rainer Röhl, verließ sie ihren Ehemann und zog mit den Kindern nach Berlin. Die neue Situation als alleinerziehende, aber auch engagierte, berufstätige Mutter in einer Gesellschaft, in der Frauen immer noch primär die Rolle der Hausfrau und Mutter zugeschrieben wurde<sup>68</sup>, fiel ihr nicht leicht. Die damit einhergehenden Schwierigkeiten, schilderte sie selbst in einem Interview 1969.<sup>69</sup> Doch ihre Radikalisierung schlicht und ausschließlich auf ihre gescheiterte Ehe zurückzuführen<sup>70</sup>, ist absolut unhaltbar. Diese Behauptung würde voraussetzen, „dass Ulrike Meinhof für ihre psychische und emotionale Stabilität ganz und gar auf Röhl angewiesen war“<sup>71</sup>, wogegen sich in ihrer Biografie konträre Hinweise finden lassen.<sup>72</sup> Demzufolge spiegelt diese Aussage sehr viel eher einen männlichen Blickwinkel auf weibliche Abhängigkeit und Rollenzuweisungen als Haus-, Ehefrau und Mutter wider.<sup>73</sup>

Ein weiterer, viel diskutierter Aspekt, der den Mythos um Ulrike Meinhof bis heute maßgeblich aufrechterhält, ist die vermeintliche Unvereinbarkeit von sozialem und anfänglich pazifistischem Engagement, das stark christlich-moralisch geprägt war und dem Sprung<sup>74</sup> in den Untergrund, dem die Gründung einer extremistischen und gewalttätigen Terrorgruppe folgte und der schließlich ihren Tod forderte. Dass lange

---

<sup>68</sup> Vgl. Paczensky, Susanne (Hg.): *Frauen und Terror. Versuche, die Beteiligung von Frauen an Gewalttaten zu erklären*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978. Hier vorallem „Patriarchalische Erklärungen“, S. 7-8 und „Vorwort der Herausgeberin“, S. 9-12.

<sup>69</sup> Vgl. N3: “Ulrike Meinhof interviewed in 1970”, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=k7jEk\\_f04pE](https://www.youtube.com/watch?v=k7jEk_f04pE), 20.12.07 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

<sup>70</sup> Wie beispielsweise Rühmkorf, Peter: *Die Jahre, die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972, S. 224 f.

<sup>71</sup> Hakemi / Hecken: *Ulrike Meinhof*, S. 38.

<sup>72</sup> Tagebucheinträge, Briefe und biografische Beiträge zeigen, dass Meinhof ihre vorherigen Beziehungen eher aufgab, als ihre politische und persönliche wie auch berufliche Sichtweise zu ändern und immer sehr unangepasst und selbstständig ihren Weg ging.

<sup>73</sup> Demnach werden dem Begriff ‚Ehemann‘ Stabilität, Identitätsbildung und Halt in Bezug auf die Ehefrau zugeordnet und der Frau diese im Umkehrschluss in einer Selbstständigkeit abgesprochen. Die Frau kann diese Zustände nur in Abhängigkeit eines Mannes erlangen – er ist somit verantwortlich.

<sup>74</sup> Oftmals so bezeichnet, weil Ulrike Meinhofs Sprung aus einem Fenster bei der Befreiung Andreas Baaders als ihr unumkehrbarer Schritt in die Illegalität gewertet wird. Vgl. z.B. BMK, S. 118.

Zeit – und letztendlich bis heute – Sympathie für Ulrike Meinhof in einer mehr oder weniger großen Öffentlichkeit zum Ausdruck gebracht wurde und wird, begründet Cordia Baumann in *Mythos RAF* folgendermaßen:

„Aufgrund ihrer Arbeit, die in linken und linksliberalen Kreisen geachtet wurde, ihres Bekanntheitsgrades und ihrer Freundschaft zu zahlreichen Prominenten innerhalb dieser Kreise, umgab sie eine Aura von Glaubwürdigkeit und Authentizität. Dies führte nach ihrem Untertauchen 1970 dazu, dass einige dieser Bekannten sie unterstützten, indem sie ihr beispielsweise Unterkünfte besorgten, obwohl sie sich selbst dadurch strafbar machten.“<sup>75</sup>

Neben ihrer Sonderrolle innerhalb der RAF, die sich durch ihre gesellschaftliche Bedeutung und Anerkennung erklären lässt, aber auch in der öffentlichen Debatte sind außerdem drei weitere Aspekte fester Bestandteil der Diskussion um die Person Ulrike Meinhof: Zum einen ist dort der deutsche Staat in seiner Rechtsstaatlichkeit als Gegenspieler der RAF zu nennen<sup>76</sup> und zum anderen das Verhalten Ulrike Meinhofs als Mutter und letztendlich ihr Tod durch Erhängen, der offiziell als Selbstmord gilt, aber in Sympathisantenkreisen immer wieder diskutiert und in Frage gestellt wird.<sup>77</sup> In diesem Kontext ist besonders das Gemälde<sup>78</sup> *Tote* von Gerhard Richter zu nennen, auf dem die strangulierte Ulrike Meinhof im Profil zu sehen ist. Es ist einem Polizeifoto nachempfunden, wurde vielfach publiziert und trug ebenfalls zur Ikonisierung Ulrike Meinhofs bei.<sup>79</sup>

---

<sup>75</sup> Baumann: *Mythos RAF*, S. 62.

<sup>76</sup> „Insgesamt wurde der Mythos Ulrike Meinhof also besonders stark von links-intellektuellen Kreisen befördert, aber auch durch ihre Dämonisierung von staatlicher Seite durch die steckbriefliche Suche, die verstärkte Fahndung und die Stilisierung als ‚Staatsfeindin Nr.1‘.“ (Ebd., S. 67).

<sup>77</sup> Hier verweist Baumann auf den Bericht der Internationalen Untersuchungskommission zum Tode Ulrike Meinhofs, der 1979 in Paris veröffentlicht wurde. Dieser führt zahlreiche „Ungereimtheiten“ auf und kam zu dem Ergebnis: „Ein über alle Zweifel erhabener Beweis dafür, daß Ulrike Meinhof bei ihrer Erhängung noch lebte, ist nicht erbracht worden. Dagegen kann der Nachweis erbracht werden, daß sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr leben konnte.“ Baumann: *Mythos RAF*, S. 29.

<sup>78</sup> „[D]ie fotografische Vorlage von *Tote* [wurde] auch am 16. Juni 1976 in der Zeitschrift *Stern* veröffentlicht wurde.“ <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687/?&categoryid=56&p=1&sp=32>, (18.02.2018).

<sup>79</sup> Zum Veröffentlichungskontext vgl. ebd.: „Der Zyklus *18. Oktober 1977* besteht aus 15 Gemälden, die Gerhard Richter zwischen März und November 1988 malte. Sie sind das Ergebnis seiner intensiven Beschäftigung mit der linksradikalen terroristischen Vereinigung Rote Armee Fraktion“ aus Richter, Gerhard / Elger, Dietmar / Obrist, Hans Ulrich: *Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.



Abb. 1 Gerhard Richter: *Tote / Dead*, 1988.

Trotz zeitlicher Nähe zur offiziellen Auflösung der RAF<sup>80</sup> und einiger Stimmen, die das Thema RAF nie als ganz abgeschlossen ansehen, kann mit Beginn des 21. Jahrhunderts sogar von einer Renaissance dieser Ikonisierung der RAF und ihre Verarbeitung in der Popkultur gesprochen werden.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Vgl. Kraushaar, Wolfgang: „Das Ende der RAF“, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49302/das-ende-der-raf>, 20.8.07 (18.02.2018).

<sup>81</sup> Vgl. dazu beispielsweise die unter der Kapitelüberschrift „Prada-Meinhof“: RAF goes POP“ publizierten Artikel: Bauer, Karin: „Der Kapitalismus finanziert seinen eigenen Untergang. Parodie und Subversion in Erin Cosgroves *Die Baader-Meinhof-Affäre* (2005)“, S. 287-298, Möskén, Anne Lena: „Wir waren die, die erkannten, was schief lief.“ Joachim Bessings und Tim Staffels Terrorvisionen“, S. 299-312 und Dawin, Helena: „Terror als Ausweg aus der Tristesse? (Pop-)Kulturelle Erinnerungen an die RAF“, S. 313-323, in: Stephan, Inge / Tacke, Alexandra (Hg.): *Nachbilder der RAF*, Köln: Böhlau Verlag 2008; Kailitz, Susanne: „Mythen sind stärker als die Realität. Die Rote Armee Fraktion ist in den Kinos angekommen“, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49329/raf-im-kino>, 20.8.07 (18.02.2018); Kraushaar, Wolfgang: „Die popkulturelle Adaption des politisch verpufften RAF-Mythos“, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49326/raf-in-der-popkultur>, 20.8.07 (18.02.2018).

### 2.3.3. Elisabeth I.

Elisabeth Tudor (1533-1603) war die letzte englische Herrscherin der Tudor-Dynastie. Ihr Vater, Heinrich VIII. Tudor, ließ seine erste Ehe für nichtig erklären, um ihre Mutter, die Hofdame Anne Boleyn, heiraten zu können. Da der Papst diese Ehe nicht billigte, wurden ihre Eltern exkommuniziert, was die Abspaltung der angelikanischen Kirche zur Folge hatte. Elisabeths Legitimität und Rang in der Thronfolge waren deshalb, besonders nach der Hinrichtung ihrer Mutter und erneuter Heirat ihres Vaters, vor allem bei Katholiken umstritten. In der Regierungszeit ihrer Halbschwester Maria I. (auch Bloody Mary genannt) wurde Elisabeth wegen des Verdachts auf Verrat in den Tower of London gesperrt und stand einige Zeit unter Hausarrest. Nach dem Tod Maria I. bestieg Elisabeth als 25-Jährige den Thron. Sie heiratete nie und bekam auch keine Kinder, weshalb sie auch als ‚jungfräuliche Königin‘ bezeichnet wurde. Ihre Herrschaftszeit wird auch das Elisabethanische Zeitalter genannt und kennzeichnet eine Ära der Macht und Reformen in England und die Blütezeit der englischen Literatur (z.B. William Shakespeare). Im Viktorianischen Zeitalter und auch heute wird ihre Herrschaft oftmals glorifiziert.

Schiller zeichnet sie in seinem Drama als machtgierig und moralische Verliererin. Sie „kann durch die Hinrichtung ihrer Rivalin zwar ihre Macht sichern, läßt aber zugleich schwere Schuld auf sich und erscheint in der Schlußszene des Trauerspiels völlig isoliert.“<sup>82</sup> Jelinek hingegen bedient sich auch an der Größe und dem Bild der starken, herrschenden Frau, das eher dem allgemeinen Bild der historischen Elisabeth I. entspricht<sup>83</sup> und auch in dieser Form mit dem Bild von Gudrun Ensslin gemorpht werden kann.<sup>84</sup>

Elisabeth ist bei Schiller die Verkörperung von Gewissen, Moral und Rechtsprechung. So „gestaltet [er] nicht nur einen individuellen Konflikt der Rivalinnen, sondern entfaltet den komplexen Zusammenhang von Macht und Schuld [...] auch vor einem aufschlußreichen sozialhistorischen Hintergrund“<sup>85</sup>. So wird beispielsweise der Konflikt mit Frankreich sowohl aufgrund der verschiedenen

---

<sup>82</sup> Neymeyr: „Macht, Recht und Schuld“, S. 106.

<sup>83</sup> Man betrachte nur die zahlreichen Verfilmungen und literarischen Verarbeitungen der Elisabeth I und Maria Stuarts, in denen die beiden als Gegenspielerinnen dargestellt werden.

<sup>84</sup> Vgl. UMS, S. 112 ff., S. 144.

<sup>85</sup> Neymeyr: „Macht, Recht und Schuld“, S. 108f.

Konfessionen als auch der Legitimität der Herrschaft und Nachfolge Elisabeths erwähnt:

„**Kent:** Die schwierigsten Artikel sind bereits  
Berichtigt und von Frankreich zugestanden.  
Monsieur begnügt sich, in verschlossener  
Kapelle seinen Gottesdienst zu halten,  
Und öffentlich die Reichsreligion  
Zu ehren und zu schützen – Hättet Ihr den Jubel  
Des Volks gesehn, als diese Zeitung sich verbreitet!  
Denn dieses war des Landes ewige Furcht,  
Sie möchte sterben ohne Leibserben,  
Und England wieder Papstes Fesseln tragen,  
Wenn ihr die Stuart auf dem Throne folgte.“<sup>86</sup>

Elisabeth lässt sich außerdem als Stellvertreterin für einen Rechtsstaat, seine Justiz und auch die öffentliche Meinung einsetzen. So ist sie in Schillers Drama immer wieder von der Meinung des Volkes abhängig<sup>87</sup> und obwohl sie eigentlich darüber erhaben sein möchte, fürchtet sie sich davor, dass das Volk sich nach ihrer Entscheidung gegen sie wenden könnte. Sie ist hin und her gerissen zwischen dem Schutz und der Stärkung ihrer Machtposition einerseits und Gerechtigkeit und Pflichterfüllung andererseits und ist letztendlich doch eine Frau, die aus dem Affekt über das Leben der Gefangenen entscheidet.<sup>88</sup> Ihre Gründe dafür sind primär der Druck der Öffentlichkeit von außen und die Erwartungen an ihre Position als Königin; weiterhin aber auch die Konkurrenz um ihre Machtposition und die Konkurrenz um die Liebe eines Mannes; und schließlich die Bedrohung ihrer legitimen Existenz.<sup>89</sup>

Ein Hauptaspekt der Figur Elisabeth ist sowohl auf die historische Person und ihre Zeit, die Dramenfigur Schillers und auch auf UMS zu beziehen: Die Entscheidung unverheiratet zu bleiben, um so ihren Macht- und Herrschaftsanspruch behaupten zu können.

---

<sup>86</sup> MARIA STUART II/1, V. 1102-1112, S. 585.

<sup>87</sup> „O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähhliche / Knechtschaft – Wie bin ichs müde, diesem Götzen / Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet! / Wann soll ich frei auf diesem Thron stehn! / Die Meinung muß ich ehren, um das Lob / Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs / Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt.“, MARIA STUART IV/10, V. 3190-3196, S. 655.

<sup>88</sup> Vgl. MARIA STUART IV/10, V. 3241-3249, S. 657.

<sup>89</sup> Vgl. MARIA STUART IV/10, V. 3190-3248, S. 655-657.

Hätte die historische Elisabeth I. geheiratet, so wäre ihr Mann Herrscher geworden. Dass Herrschen eine männliche Angelegenheit war, zeigt auch Schiller, indem er Maria am Höhepunkt des Machtkampfes zwischen ihr und Elisabeth sich selbst im männlichen Genus bezeichnen lässt: “ – Regierte Recht, so läget *Ihr* vor mir / Im Staube jetzt, denn *ich* bin Euer König.”<sup>90</sup>

Gerade in Hinblick auf das Kapitel der Fremd- und Selbstbestimmung zeigt sich hier schon ein Spannungsfeld zwischen Ansprüchen an sich selbst, einem eigenen Moral- und Gerechtigkeitsempfinden, individuellen Bedürfnissen, den von außen projizierten Normvorstellungen und der Frage inwiefern man – oder in dieser Arbeit besser – ‚frau‘ diesen entsprechen möchte, kann oder sollte.

#### 2.3.4. Gudrun Ensslin

Die Pastorentochter, die zur Terroristin avancierte, mit einer Königin, die den Protestantismus über England verbreitete und sich mit ihrer Rivalin bis zu deren Tod erbitterte Rededuelle lieferte, zu assoziieren, ist auf den ersten Blick wahrscheinlich naheliegend und entspricht dem stilisierten und einem öffentlich verwaschenen Bild der beiden Frauen und ist somit sicher von Jelinek bedacht worden. Jedoch ergeben sich bei näherer Betrachtung auch weitere, sehr viel tiefgründigere und bedeutendere Verbindungen.

So hat sich Gudrun Ensslin (1940-1977) mit Schiller auseinandergesetzt, wie Lücke in ihrem Kapitel „Schillers *Maria Stuart* und *Ulrike Maria Stuart* – zwei gegensätzliche Moralkunstwerke?“<sup>91</sup> ausführlich darlegt. Besonders „das Problem des zerstückelten Menschen“<sup>92</sup> in ein Sinnes- und ein Geisteswesen hat Ensslin sehr interessiert, wie Briefe an ihre Geschwister belegen.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> MARIA STUART: III/4, V. 2450 f., S.622.

<sup>91</sup> Lücke, Bärbel: Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie, Wien: Passaen Verlag 2007. Hier: S. 227-243.

<sup>92</sup> Ensslin, Gudrun: „Zieht den Trennungsstrich jede Minute“. Briefe an ihre Schwester Christiane und ihren Bruder Gottfried aus dem Gefängnis 1972-1973. Herausgegeben von Christiane Ensslin und Gottfried Ensslin, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2005, S. 73. Im Folgenden mit der Sigle ZT gekennzeichnet.

<sup>93</sup> Ebd.

„Schiller ist [der Wiederherstellung der Ganzheit]<sup>94</sup> inhaltlich am nächsten gekommen mit seinem philosophischen Satz: ‚nur da ist der Mensch ganz Mensch, wo er spielt‘ – die Rolle der Kunst als Heilerin, könnte man sagen, natürlich ein Traum für wenige, wo also das Subjekt via schöpferischem Akt und frei von allen objektiven, seins-mäßigen Hindernissen die Wirklichkeit als Totalität schafft oder setzt, als Spiegel dessen, was der Mensch ‚verloren‘ hat.“<sup>95</sup>

Ensslin sieht hier demnach in der spielerischen ingeniosen Behauptung einer Wirklichkeit in der Kunst eine Möglichkeit die Spaltung in „Subjekt – Objekt, Seele – Leib, Glauben – Verstand, Geist – Materie“<sup>96</sup> zu überwinden und also, wie Lücke mit Verweis auf Nietzsche<sup>97</sup> fragt, „das Apollinische als das Harmonisierende?“<sup>98</sup> Die Ursache für diese Spaltung sah Ensslin in der kapitalistischen Gesellschaft: „Aber vor allem ist Verdinglichung das, was die Entfremdung in der arbeitsteiligen, kapitalistischen Gesellschaft tatsächlich als totale Erscheinungs- und Seinsformen produziert: den zerstückelten Menschen.“<sup>99</sup> Der Kapitalismus stand für Ensslin danach als Gegenspieler der Kunst, des Apollinischen und der Ganzheit des Menschen.

Jelinek nimmt diese Thematik in ihrer Art auf und schreibt dem *Engel Egal* zu: „wohin ich schau, nur die zerstörte Psyche, ja, wir sind kaputt, bei uns ist folgendes getrennt: der Kopf vom Fühlen, dann der Kopf noch von der Hand dazu, dann Kopf und Fotze, alles ist getrennt für all die andern.“<sup>100</sup>

Gudrun Ensslin steht infolgedessen in einer Facette für eine philosophische, literaturwissenschaftliche und politische Sicht auf die Dinge.

Doch bekannt ist ein anderes Bild von Gudrun Ensslin: das der hübschen blonden Pastorentochter, die zur Terroristin avancierte.

---

<sup>94</sup> Anmerkung von Lücke: *Jelineks Gespenster*, S. 231.

<sup>95</sup> ZT, S. 73.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Nietzsche, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“, in: Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15. Bänden. 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, München : dtv 1988, S. 9-156.

<sup>98</sup> Lücke: *Jelineks Gespenster*, S. 231.

<sup>99</sup> ZT, S. 131.

<sup>100</sup> UMS, S. 94. „und draußen ist die Freundschaft, nicht in meinem Kopf, sie ist jetzt draußen, du bist drin im Strick, der Kopf ist draußen. Und er bleibt auch draußen. Oder ist der Körper draußen und der Kopf bleibt drinnen? Wer soll das entscheiden [...]?“ (GRILLO, S. 41).



Abb. 2 Fahndungsfoto Gudrun Ensslin, 1970

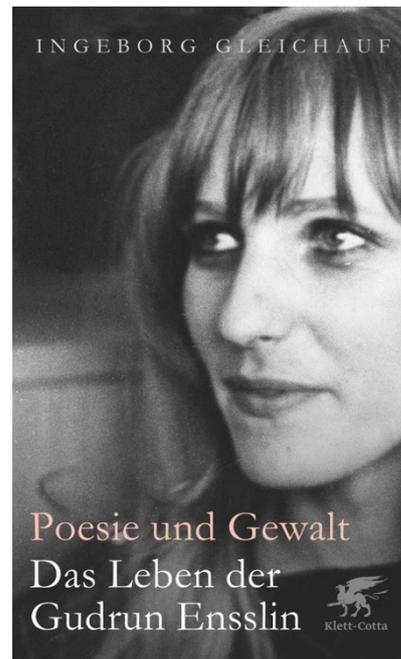


Abb. 3 Buchcover einer Biografie, 2017

Ein weiterer bereits viel beachteter und diskutierter Aspekt ist für diese Arbeit an Gudrun Ensslin interessant: ihre Beziehung zu Andreas Baader. Dabei dürfte vor allem die Umformung von einer hochintelligenten Frau, die motiviert an ihrer literaturwissenschaftlichen Dissertation schrieb, gegen den Vietnamkrieg demonstrierte und auch mit dem Vater ihres Sohnes eine sehr offene Liebesbeziehung pflegte, über eine immer stiller werdende Frau, in ein kollektives „Wir“, das zum einen ihr und Andreas Baader, aber auch einem gewalttätigen und fanatischen Kollektiv galt, für Jelinek interessant gewesen sein. Eine starke und intellektuell sehr belesene und engagierte Frau verstummt in der Beziehung mit einem Mann immer mehr und verschwindet letztlich in einem kollektiven „Wir“.

Diese These vertritt vor allem Ingeborg Gleichauf in ihrer Ensslin-Biografie *Poesie und Gewalt*<sup>101</sup> und verdeutlicht diesen Verlauf anhand von schriftlichen Zeugnissen. Sie beginnt dabei chronologisch mit Ensslins Beiträgen in der Schülerzeitung, den Bewerbungen und Semesterberichte an die Studienstiftung, der Arbeit an ihrer Dissertation und Verlagsarbeit. Für die Zeit in Freiheit mit der RAF findet Gleichauf keine klar Ensslin zuzuordnende Stimme, da sich diese im Kollektiv und den von ebendiesem verfassten und veröffentlichten Texten verliert. Schließlich

---

<sup>101</sup> Gleichauf, Ingeborg: *Poesie und Gewalt. Das Leben der Gudrun Ensslin*, Stuttgart: Klett-Cotta 2017.

beschreibt sie einen anscheinenden schleichenden Sprachverlust in der Zeit der Gefangenschaft: Zunächst spiegelt sich in Briefen und Kassibern der rohe und gewalttätige Ton des Kollektivs wider und mit dem durch die Isolation eintretenden körperlichen und auch geistigen Verfall, zeigt sich auch der immer größer werdende Verlust der Verständlichkeit. Die klar analysierende und argumentierende Autorin Gudrun Ensslin, die sich in ihrer Jugend an komplizierter und hoch intellektueller Literatur abgearbeitet hat, ist in ihren letzten schriftlichen Zeugnissen nicht mehr zu lesen.<sup>102</sup>

Neben dem Aspekt der sprachlichen Selbstaufgabe Ensslins ist außerdem die Rollenverteilung in der Beziehung von Gudrun Ensselin und Andreas Baader zu beachten. So wurde damals schon in der Presse und wird auch bis heute in der Forschungsliteratur sowie von Jelinek das Augenmerk darauf gelegt, dass Gudrun Ensslin ihren Sohn Felix in ihrem bürgerlichen Leben zurückließ<sup>103</sup> und den neuen Partner – die zweite Hälfte des nach außen hin gut inszenierten Gangsterpärchens, Andreas Baader – als „Baby“ betitelte.<sup>104</sup> In Jelineks Worten: „Auch ihren Sohn hat sie zurückgelassen, ohne Reue. Dafür nennt Andreas sie ihr Baby [...], der ist jetzt ihr Kind“<sup>105</sup>. Gudrun Ensslin und Andreas Baader bilden so gleichzeitig verschiedenartige Paare: Sie sind Liebespaar, welches die *Bonnie und Clyde*-Romantisierung<sup>106</sup> vorantreibt; im Untergrund nennen sie sich Hans und Grete, in Anlehnung an das berühmte Grimm'sche Geschwisterpaar und die Bezeichnung „Baby“ impliziert eine Mutter-Kind-Verbindung. Die Bezeichnung kann auch als Hinweis auf die Selbstinszenierung der RAF angesehen werden, wobei „Baby“ hier wohl eher als neumodischer und besonderer Kosenamen angenommen werden muss. Jelinek benutzt das Wort nichtsdestotrotz in seiner ursprünglichen Bedeutung für ein kleines Kind, das mit dem dazugehörigen Possessivpronomen als Gudruns Kind zu erkennen ist. „Der ‚Kinderkönig‘ ist der ‚Sohn‘ (das ‚Baby‘) der ‚Königin‘ Gudrun,

---

<sup>102</sup> Vgl. ebd.

<sup>103</sup> Auch hier entstand in der Öffentlichkeit die Ansicht, dies falle ihr leicht und kennzeichne sie als gefühlskalten Menschen, wohingegen der Briefwechsel zwischen Ensslin und dem Vater ihres Sohnes, Bernward Vesper, ein anderes Bild zeichnet. Vgl. Ensslin, Gudrun / Vesper, Bernward: „Notstandsgesetze von Deiner Hand“. *Briefe 1968/1969*. Herausgegeben von Caroline Harmsen, Ulrike Seyer und Johannes Ullmaier. Mit einer Nachbemerkung von Felix Ensslin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

<sup>104</sup> BMK, S. 204.

<sup>105</sup> UMS, S. 34, GRILLO, S. 17; vgl. Lücke: *Jelineks Gespenster*, S. 264.

<sup>106</sup> Vgl. Baumann: *Mythos RAF*, S. 78 f.

die eine Königin im Hades, im Totenreich der Geschichte ist.“<sup>107</sup> Sie ist demnach ‚Königinmutter‘ und hat die Macht des Herrschens nur durch ihren Sohn erlangt. Gleichzeitig deutet sich eine religiöse Parallele an, wobei Ensslin die Mutter des ‚Erlösers‘ aus Kapitalismus und Bürgerlichkeit darstellt, die ironischerweise am Nichtwiderstehenkönnen des Kapitalismus scheitert und beim Kauf eines Pullovers in einer Boutique verhaftet wird.<sup>108</sup>

#### **2.4. Untertitel: *Ein Königinnendrama***

Der Untertitel weist auf weitere intertextuelle Verstrickungen hin und soll deshalb ebenfalls im Folgenden erörtert werden, um später angemessen mitbedacht werden zu können. Dabei ist der Verweis auf Shakespeares *Königsdramen* für die literaturwissenschaftliche und historische Richtung spannend zu bedenken und als weitere Assoziationsebene hinzuzufügen, während Jelineks *Prinzessinnendramen*, die UMS unmittelbar vorangegangen sind, die (Weiter-)Entwicklung von Jelineks Ideen und Motiven aber auch die formellen Aspekte ihrer Arbeit beleuchten und in einen Kontext setzen sollen.

##### **2.4.1. Shakespeares *Königsdramen***

Shakespeare schrieb in seinen Königsdramen über Herrscher und reflektierte damit, wie kein anderer die Machtverhältnisse seiner Zeit ebenso wie eine gewisse Geschichtstradierung.

In UMS werden die SprecherInnen bestimmter Redeanteile als *Prinzen im Tower* betitelt, die als Bezeichnung an sich schon als Verweis an die Prinzen aus Shakespeares *König Richard III.*<sup>109</sup> fungieren. Lücke macht anhand dieser Rollen- oder viel eher Sprecherbezeichnung eine ganze Assoziationskette sichtbar: Der Tower bezeichnet als Name ein ganz konkretes Gebäude – den Londoner Tower – das historische und Jahrhunderte als solches genutzte Gefängnis in der Hauptstadt

---

<sup>107</sup> Lücke: *Jelineks Gespenster*, S. 261.

<sup>108</sup> Vgl. BMK, S. 258 ff.; vgl. Kühl, Janine: „Juni 1972: RAF-Terroristin Ensslin gefasst“, NDR.de, <https://www.ndr.de/kultur/geschichte/chronologie/Juni-1972-RAF-Terroristin-Ensslin-gefasst,ensslinefestnahme101.html> 05.06.12, 18.02.2018.

<sup>109</sup> Shakespeare, William: *König Richard III.* In: Schwab-Felisch, Hans / Siedler, Wolf Jobst (Hg.): *König Richard III. Dichtung und Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Ullstein, 1964, S. 5-102; vgl. Lücke: *Jelineks Gespenster*, S. 246.

Großbritanniens, das an sich bereits Eingang in diverse Literatur gefunden hat und wahrscheinlich, wie Guantánamo in der heutigen Zeit, als das Gefängnis schlechthin bezeichnet werden kann. – RAF-Gefangene bezeichneten die Gefängnisse Moabit und Ossendorf als Turm<sup>110</sup> – Das Gefängnis in Stuttgart-Stammheim wird im Kontext der RAF-Prozesse zu dem Gefängnis schlechthin und seit dieser Zeit mit Isolationshaft und psychologischer Zermürbung der Gefangenen assoziiert, wobei der Blick der breiten Öffentlichkeit gleichzeitig auf diese Gefangenen gerichtet ist und ihnen erst Recht jede Chance auf Privatsphäre nimmt. – Auch Jelineks Regieanweisung, die *Prinzen im Tower* sollten in einem Käfig sitzen,<sup>111</sup> verstärkt dieses Bild des Eingesperrt-Seins und einem gleichzeitigen Ausgestellt-Werden. – Auch die Beeinträchtigung der Angehörigen und die Auswirkungen auf diese, vor allem der Kinder, lässt sich assoziieren, wenn Lücke Meinhofs Tochter Bettina Röhl zitiert, als diese vom Tod der Mutter erfährt: „Eiserne Bande legten sich um mein Herz“<sup>112</sup> – Und als letzte Assoziation findet Lücke ein Zitat von Nietzsche („Der Mensch, eingesperrt in einen eisernen Käfig von Irrtümern...“<sup>113</sup>), das sich dementsprechend auf die RAF-Gefangenen und ihre eben fehlende Erkenntnis ihrer Irrtümer, in die sie sich längst unwiderruflich verrannt haben, beziehen lässt. Inwiefern Jelinek all diese Assoziationen beabsichtigt hat, ist schwer zu sagen, aber es zeigt exemplarisch wie doppelbödig und bedeutungshaltig das Stück ist.

Funktionell betrachtet, zeichnet die ‚Rolle‘ der *Prinzen im Tower* die Ebene der reflektierenden und hinterfragende Generation aus und schafft eine Verbindung zur Gegenwart.

---

<sup>110</sup> Vgl. Bakker Schut, Pieter H. (Hg.): *das info. Briefe der Gefangenen aus der RAF 1973-1977. Dokumente*, Hamburg: Malik Verlag 1987, S. 28, 32.

<sup>111</sup> Vgl. UMS, S. 11.

<sup>112</sup> Röhl, Bettina: „Unsere Mutter – ‚Staatsfeind Nr. 1‘“, *Der SPIEGEL* 29/1995, <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/9202075>, 17.07.1995, (18.02.2018), S. 88.

<sup>113</sup> Ries, Wiebrecht: *Nietzsche zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2004, S. 107.

#### 2.4.2. Jelineks *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen I–V*<sup>114</sup>

Neben dem Verweis des Untertitels auf Shakespeares *Königsdramen*, kann auch die Verbindung zu Jelineks vorangegangenen *Prinzessinnendramen* gezogen werden.<sup>115</sup> So veröffentlichte sie in den Jahren 1999 bis 2003 fünf recht kurze Theatertexte, die sie schließlich unter diesem Titel zusammenfasste.

„Gemeinsam ist allen fünf Texten der Bezug zur Musik Schuberts, die Thematisierung von patriarchalen Machtstrukturen (...), der Rolle der Frau, die – als ‚Prinzessin‘ – nur über den Mann definiert wird und nicht Subjektstatus erhalten kann, sowie des Todes.“<sup>116</sup>

Sind die ersten beiden Texte – *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* und *Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)* – noch sehr konkret an die Märchenkonstellation angelehnt und in Dialogform mit konkreter Rollenzuteilung verfasst, ist der dritte Teil *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* bereits eine Mischung aus Gespräch und Textsequenzen in der Ich-Form, die mehrere Figuren in sich beansprucht. Im vierten Teil *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)* spricht eine als Jackie Kennedy zu identifizierende Figur einen Monolog, wobei sie von Toten (ihren totgeborenen Kindern, ihrem Mann, ihrem Schwager und der Geliebten ihres Mannes, Marilyn Monroe) begleitet wird. Die Figur Jackie wird bereits durch einen Außenblickwinkel auf sich selbst erweitert und mit weiteren Stimmen angefüllt. Im letzten Teil *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* ist bereits der Titel nicht mehr figurenbezogen, sondern definiert eine Fläche, die gleichsam auf die Autorin Marlen Haushofer und ihren Roman *Die Wand*<sup>117</sup> anspielt. Zwar gibt es wieder zwei gekennzeichnete Sprecherinnen, die ebenfalls reale Personen assoziieren lassen – Sylvia (Path) und Inge (Bachmann) – aber ähnlich wie in *Jackie* „stehen [beide] für viele andere“.<sup>118</sup> Die Figurenrede wird aufgehoben. Es lässt sich demnach durch die Prinzessinnendramen ein Wandel hin zu den Assoziationsfiguren, wie sie Jelinek in UMS benutzt, erkennen.

Und auch inhaltlich finden sich bereits Motive, die als Vorläuferinnen charakterisiert werden können.

---

<sup>114</sup> TM.

<sup>115</sup> Zum Forschungsüberblick zu ebd. Vgl. Arteel, Inge: „Der Tod und das Mädchen I–V“, in: JHB, S. 174-179.

<sup>116</sup> JANKE 1, S. 146.

<sup>117</sup> Haushofer, Marlen: *Die Wand*, Gütersloh: S. Mohn 1963.

<sup>118</sup> TM, S. 103

### ***Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*<sup>119</sup>**

Schneewittchen, die Schöne, weibliche, sucht die sieben Zwerge und trifft auf den Jäger, den tötenden, richtenden Mann. Es entwickelt sich ein Gespräch über den Tod, über Schönheit und Wahrheit aber auch über die Jagd und die Beute. Sie folgen beide einer Bestimmung oder einem Auftrag, von dem sie nicht abweichen wollen oder können. Es ist eine Begegnung, die für die Protagonistin chancenlos tödlich endet, was beiden den ganzen Dialog hindurch bereits bewusst ist.

### ***Der Tod und das Mädchen II (Dornröschen)*<sup>120</sup>**

Der Text ist nicht klar an einen Zeitpunkt im Märchen gebunden. Er ist viel mehr irgendwo zwischen dem Schlaf der Prinzessin und dem erweckenden Kuss des Prinzen oder kurz nach ihm angesetzt und spielt mit diesem Zustand der Zwischenzeit. Er thematisiert das Nicht-sein der Prinzessin während des Wartens auf den Prinzen und ihr Sein-Werden durch seinen Kuss. Der Prinz wird Gott gleich gesetzt, da er alles weiß und die Macht über das Sein und die Zeit hat – ganz im Gegensatz zur Prinzessin, die existenziell abhängig von ihm ist. Der Prinz hat also ebenso wie der Jäger über das Leben der Prinzessin entschieden, zwar im Gegensatz zum ersten Text belebend und nicht beendend, jedoch eigenmächtig und übergriffig. Auch hier scheint es eine Übermacht zu geben, der sich die Sprechenden nicht entziehen können und ebenso ist der Ausgang der Geschichte bereits von Beginn an klar bestimmt und den beiden ist darüber hinaus nicht weniger als die Ewigkeit prohezeit. Es wird außerdem von einer Öffentlichkeit und der Presse gesprochen, die sich sehr für das Paar interessieren, über sie berichten und bereits Einfluss auf sie haben.

---

<sup>119</sup> TM, S. 7-24.

<sup>120</sup> TM, S. 25-39.

### ***Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)***<sup>121</sup>

Dieses Werk gibt Jelinek als Auftragsarbeit für die Berliner Philharmoniker an. Sie sollte die Texte schreiben zu den „Zwischenmusiken Schuberts zu [dem gleichnamigen, Anm. V.F.] von Helmina von Chézys geschriebenen Stück“.<sup>122</sup> Eines, das für seine Autorin Scheitern bedeutete, denn Chézys *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (1823) war ein Misserfolg und es hat „nur noch in Schuberts Musik überlebt.“<sup>123</sup> Rosamunde, die legitime Herrscherin von Zypern, die in Unwissenheit darüber aufgewachsen ist, eine Prinzessin zu sein, muss mit dem – bis zu ihrem Heranwachsen eingesetzten – Statthalter Fulvio um ihren Machtanspruch kämpfen. Jelinek schreibt der ebenfalls schreibenden Rosalinde ein wahres Rededuell mit Fulvio und lässt sie „den sexistischen Machtmechanismus“<sup>124</sup> durchschauen und sich ironisch gegen ihn zur Wehr setzen, was „sich zu einer wahren Hasstriade auf die Patriarchalgesellschaft“<sup>125</sup> entwickelt. Dieser Widerstand kippt allerdings in Resignation und Unterordnung in die Opferposition und Unbedeutsamkeit.

### ***Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)***<sup>126</sup>

Jackie (Kennedy) spricht hier über die ‚Ikonisierung‘ ihrer Person und Mode. Sie ist eine Art Stellvertreterin und Hüterin strikter Bilder: Sie steht für einen bestimmten Mode-Stil, für die Politik ihres (toten!) Mannes und die Verkörperung einer heilen Familie. Ihr Herrschaftsanspruch lässt sich als Selbstbeherrschung lesen, die im Endeffekt doch auch fremdbestimmt ist. Das Spannungsfeld der Fremd- und Selbstbestimmung lässt sich demnach auch hier schon finden und ist ebenfalls durch die Komponenten der männlichen Macht und der Medien gekennzeichnet. Auch der Tod ist erneut ein wichtiges Motiv, wenn Jelinek ihre Jackie in einem Chanel-

---

<sup>121</sup> TM, S. 41-61.

<sup>122</sup> Lücke, Bärbel: „Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ Der Tod und das Mädchen I-V“, in: von Gruber, Bettina / Preusser, Heinz-Peter (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 127.

<sup>123</sup> JHB, S. 176.

<sup>124</sup> JHB., S. 177.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> TM, S. 63-100.

Kostüm sieht,<sup>127</sup> also eben der Kleidung, die sie während der Ermordung ihres Mannes trug und zu medienwirksamen Zwecken auch noch Stunden anbehielt. Sein Blut auf ihrem Kostüm, sein Tod und die Mode, die sie kleidet, machen ihre Identität und Bedeutung aus.

Jackies körperlose ungeformte Ikone, die durch strikte äußerlich Merkmale bestimmt ist, steht als Antagonistin die Geliebte ihres Mannes – Marilyn Monroe – gegenüber: Sie ist ebenfalls eine Ikone aber der Inbegriff des sexualisierten, geformten, weiblichen Körpers. Beide sind durch einen männlichen Blick fremdbestimmt.

### ***Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*<sup>128</sup>**

Der letzte Teil dieser Serie ist als höchst sarkastische Provokation zu verstehen. Jelinek rechnet mit Bachmann, Haushofer, Plath und den Ikonen des Feminismus ab. Die Frauen in dem Stück töten und kastrieren einen Widder und machen aus seinem Blut eine „Kraftsuppe“<sup>129</sup>. Das Erobern des Phallussymbols, das Aneignen der damit verbundenen Macht und eine sonst immer eher weibliche Opfersituation wird hier reflektiert und ironisiert. Die Schriftstellerinnen haben sich den männlichen Bereich des Denkens und des Schreibens erobert, lassen ihre Protagonistinnen aber trotzdem sterben, scheitern und gegen Wände rennen – lassen sie sich also gewissermaßen für ihre Ziele opfern.

### ***Die Prinzessin in der Unterwelt (Statt eines Nachworts)*<sup>130</sup>**

Dieses Stück ist, wie der Titel bereits verrät, an die Stelle eines Nachwortes gesetzt. Die hier bedachte Frau, ist die englische Prinzessin Lady Diana oder primär ihre Beerdigung. Dadurch ist hier vielleicht die größte Übereinstimmung zu UMS zu finden. Auch sie ist durch die Umstände ihres Todes und durch den Tod selbst unsterblich geworden und bis heute viel mehr Gegenstand als menschliche Person in einer Erinnerungskultur, die einen Mythos um sie gebildet hat. Auch ihr Tod ist durch Fotos ausgestellt – und sogar herbeigeführt worden. Auch sie hat gegen die

---

<sup>127</sup> „Jackie sollte in einem Chanel-Kostüm auftreten, denke ich (da müssen Sie aber schon sehr gute Gründe haben, wenn Sie das anders machen!).“ TM, S. 65.

<sup>128</sup> TM, S. 101-143.

<sup>129</sup> TM, S. 123.

<sup>130</sup> TM, S. 145-153.

Ordnung – das Hofzeremoniell, die Ehe – verstoßen und hat einen „dunklen Prinzen [...] von etwas dubioser [...] Herkunft und ‚zweifelhaftem‘ Lebenswandel“<sup>131</sup> als Geliebten gewählt.

Abschließend zeigt sich im folgenden Zitat noch einmal wie Jelinek ihre Prinzessinnen konzipiert hat:

„Die Frau konstituiert sich, als die Unterlegene, nur in der Spiegelung durch den Mann, der sie immer nur sich selbst ins Gesicht wirft, und durch die Bilder, denn nur ihr Aussehen und ihre Jugend könne ihr Wert verleihen, nie das Denken. [...] Daher ist es auch ironisch zu verstehen, wenn ich Prinzessinnen zu Trägerinnen großer Dramatik mache, sie sind eben nur Aus-Trägerinnen von Beschlüssen, die andere für sie fassen“<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> TM, S. 150.

<sup>132</sup> JANKE I, S. 146.

### 3. Selbst- und Fremdbestimmung

In unserer Gesellschaft ist ein selbstbestimmtes Leben so aktuell wie nie zuvor und wird durch eine angestrebte und scheinbar absolute Kontrolle über das eigene Leben in fast allen Bereichen erkennbar: Fitnesstrends zur Kontrolle über den eigenen Körper, Bildung und besonders Sprachkenntnisse zur Beherrschung diverser globaler Themengebiete, aber auch die vermittelte Freiheit alles vermeintlich selbst entscheiden zu können – von der Entscheidung außersaisonalen Obst und Gemüse zu konsumieren, bis hin zur Entscheidung über eine mögliche Familienplanung.

„Mit Selbstbestimmung hat ein solches Aufreiben im Dienst kultureller Anforderungen allerdings wenig zu tun [meint die Philosophin und Journalistin Svenja Flaßpöhler] – und in der Tat ist das moderne Subjekt (*sub-iectum*; lat.: ‚Unterworfenes‘) wesentlich weniger autonom, als man meinen könnte. Es ist viel mehr umgeben und durchzogen von den unterschiedlichsten Machtdiskursen, die seine Existenz fortwährend beeinflussen und konstituieren. Aus dieser Perspektive erscheint der moderne Mensch nicht mehr als ein souveräner Selbstbestimmer, sondern eher als ein gehorsamer Knecht, der vergeblich versucht, dem Ideal eines allzeit einsetzbaren, flexiblen, gesunden, ehrgeizigen, hochmotivierten Produzenten – wie auch ökonomisch potenten Konsumenten – nahe zu kommen.“<sup>133</sup>

Ich habe mich bei der Betrachtung dieses Spannungsfeldes der Selbst- und Fremdbestimmung gefragt, welche Aspekte einer Inszenierung am besten auf eine Positionierung in diesem Spannungsfeld hinweisen und somit eine Bestimmung von selbst- oder fremdbestimmtem Handeln möglich machen. Woran erkennt man selbstbestimmtes Handeln und welche Einflüsse sind so stark, dass man von fremdbestimmtem Handeln sprechen kann? Wie äußern sich diese Einflüsse in dem künstlichen Setting einer Inszenierung, in der die Schauspieler in gewissem Grade per Definition schon fremdbestimmt handeln? Welche Kategorien lassen sich finden, die für alle assoziierten und realen Personen – Schauspieler gleichermaßen wie historische Personen und im besten Fall das Publikum – anwendbar und sinnvoll sind?

Gefunden und entschieden habe ich mich für drei Themenkomplexe, die im Folgenden den Schwerpunkt dieser Arbeit – zunächst in der theoretischen

---

<sup>133</sup> Flaßpöhler, Svenja: *Mein Tod gehört mir. Über selbstbestimmtes Sterben*, München: Pantheon 2013, S. 103 f.

Betrachtung und dann in der Inszenierungsanalyse – auszeichnen sollen: Mutterschaft, Öffentlichkeit und Sterben.

Die Mutterschaft ist bis heute die nicht nur geschlechtsspezifische (im Sinne von Sex = biologisches Geschlecht), sondern auch gesellschaftlich geforderte und erwartete – Rolle von Frauen, die auch bis zu einem gewissen Maße Weiblichkeit erst definiert. Der Blick auf dieses Thema und den Umgang mit ihm, ist demnach sehr spannend und soll einen Aspekt zeigen, an dem Fremdbestimmung gemessen werden kann. Einen zweiten Aspekt soll in dieser Arbeit der Einfluss durch eine in erster Linie männliche Öffentlichkeit auf die weiblichen Assoziationsfiguren darstellen. Wieso es eine primär männliche Öffentlichkeit ist, wird im entsprechenden Kapitel zu erklären sein. Als dritten und letzten Aspekt, habe ich mich für das (selbst- oder fremdbestimmte) Sterben entschieden, da es die finale und größte Entscheidung über das eigene Leben darstellt und der Tod für alle vier Figuren und in der Inszenierung eine große Bedeutung trägt!

### **I. Fremdbestimmtes Rollenbild Mutter?!**

Widmet man sich Frauenbildern, so ist ein sehr dominantes das der Mutter. Es hat in allen Kulturkreisen und zu jeder Zeit eine große Rolle gespielt.<sup>134</sup> In der Rolle der Mutter hatten Frauen die einzige Chance eine Machtposition einzunehmen. Franziska Schößler nennt in ihrer *Einführung in die Gender Studies* folgende Stereotype der Weiblichkeit: Hure, Heilige, Mutter, Engel und das Flintenweib und die Nixe.<sup>135</sup> Das Wort ‚Flintenweib‘ wurde in der Berichterstattung über die weiblichen Mitglieder der RAF sehr gerne benutzt und die Rollenzuschreibungen als Heilige oder Hure wurde in Bezug auf Maria Stuart zu allen Zeiten viel diskutiert. Die ethisch-moralische Komponente dieses Konflikts war schließlich auch für Schiller ein ausschlaggebender Grund für sein gleichnamiges Drama. Weibliche Rollenzuschreibungen spielen also in vielerlei Themenbereichen dieser Arbeit eine wichtige Rolle und speziell die Rolle der Mutter in Verbindung mit ihrer

---

<sup>134</sup> Durch alle Epochen hinweg seien hier nur einige schon stilisierte Mütter der Geschichte genannt: Medea, Maria (Mutter Jesu), Mutter Teresa, viele indigene Völker verehren in einer gewissen Form eine ‚Mutter Erde‘.

<sup>135</sup> Vgl. Schößler, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin: Akademie Verlag 2008, S. 74.

beinhaltenden Machtposition soll deshalb auch für die Analyse der Inszenierung ein zu untersuchender Aspekt sein.

Betrachtet man die mediale Auseinandersetzung mit der RAF und die Berichterstattung über sie, so spielen besonders weibliche Geschlechterbilder immer wieder eine maßgebliche Rolle. Zeitgeschichtlich bestätigt dies auch Jamie H. Trnka: „In ihren Darstellungen terroristischer Gewalt griff die westdeutsche Presse der siebziger Jahre vehement auf Imaginationen von Geschlechtlichkeit und Sexualität zurück.“<sup>136</sup> Trnka geht in ihrem Aufsatz der Frage nach

„inwiefern geschlechtlich und sexuell codierte Bilder von Gewalt in Unterhaltungsmedien und in persönlichen Berichten auf konkurrierenden Annahmen hinsichtlich des Verhältnisses von Weiblichkeit, Staatlichkeit und politischer Macht aufbauen und in dieser Funktion eine signifikante Rolle für das populäre Verständnis des westdeutschen Terrorismus spielen.“<sup>137</sup>

Ebendiese vermeintliche Konkurrenz von Weiblichkeit und Macht ist es, die auch in Bezug auf Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin immer wieder thematisiert wird und die auch Jelinek interessiert und benutzt. Beide Frauen hatten eine Familie, die sie zurückgelassen haben, als sie in die Illegalität gingen. Das Verlassen der Kinder, wurde medial genutzt, um die Entmenschlichung der beiden Frauen zu betonen, denn die Mutterschaft galt (und gilt bis heute) als identitätsbildend. Bei Ulrike Meinhof wurde sogar ein vermuteter Gehirntumor als Grund herangezogen, um zu erklären, wie sie ihre Töchter im Stich lassen konnte.<sup>138</sup> Andererseits wurde Ulrike Meinhofs Versuch ihre Kinder zu versorgen und in ein palästinensisches Kinderheim zu bringen,<sup>139</sup> ihr Briefkontakt mit ihnen und die späteren Besuche im Gefängnis von

---

<sup>136</sup> Trnka, Jamie H.: „Frauen, die unzeitgemäß schreiben. Bekenntnisse, Geschichte(n) und die Politik der Terrorismusliteratur“, in: Stephan / Tacke: *NachBilder*, S. 216.

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Vgl. Kerkmann-Diewald, Gisela: *Frauen, Terrorismus und Justiz. Prozesse gegen weibliche Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni*, Düsseldorf: Droste Verlag 2009, S. 6; Ditfurth, Jutta: *Ulrike Meinhof. Die Biografie*, Berlin: Ullstein Verlage 2007, S. 448.

Eine nicht nur damals viel diskutierte These. 2002 wurde das Gehirn Ulrike Meinhofs erneut untersucht und wurde so auch erneut Gegenstand einer kontroversen Diskussion über Meinhofs Schuldfähigkeit und einer Veränderung ihrer Persönlichkeit aufgrund ihres „Hirnschaden[s]“ vgl. Dahlkamp, Jürgen: „Das Gehirn des Terrors“, *Der SPIEGEL*, <http://www.spiegel.de/panorama/raf-das-gehirn-des-terrors-a-222124-2.html>, 8.11.2002 (18.02.2018) und eine Antwort auf diesen Artikel von Soziologe und Psychologe Michael Schaefer: „Was flüstert Ulrike Meinhofs Gehirn?“, *der Freitag*, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-flustert-ulrike-meinhofs-gehirn>, 6.12.2002, (18.02.2018).

<sup>139</sup> BMK, S. 134.

einigen Sympathisanten dahingehend ausgelegt, dass sie sehr an ihren Töchtern hing. Ihre Rolle als Mutter sollte sie so wieder menschlicher erscheinen lassen – vielleicht auch im Gegensatz zu Gudrun Ensslin, die aufgrund ihres radikaleren Kontaktabbruchs zu ihrem Sohn von den Medien als gefühllos dargestellt wurde und somit in der breiten Öffentlichkeit eher als rücksichtslose Terroristin wahrgenommen werden konnte.<sup>140</sup> Zu der großen Debatte um Ulrike Meinhofs Mutterschaft in der Öffentlichkeit, aber genauso in UMS trägt auch hier die gute Quellenlage bei, da ihr Ex-Ehemann Klaus Rainer Röhl sehr medienwirksam nach seinen Töchtern suchte und bereits 1975 in dem Roman *Die Genossin*<sup>141</sup> seine Sichtweise auf die Geschehnisse veröffentlichte. Außerdem wurde Bettina Röhl Journalistin und spricht öffentlich über ihre Kindheit und die Beziehung zu ihrer Mutter, sodass auch die Sichtweise des verlassenen Kindes öffentlich einsehbar ist. Diese Informationen aus einem öffentlichen Diskurs sind für Jelinek – unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt – die Grundmasse für ihre Arbeit.

„Ich tackere mich an der Wirklichkeit fest, so wie sie mir dargeboten wird, amalgamiert, gereinigt, durch fremde Menschen gefiltert [...] und, im Gegensatz zu einem anständigen Filter, der sie rausholen soll, mit Giftstoffen angereichert, denen ich noch ein paar hinzufüge, denn ich brauche was Saftiges fürs Schreiben“<sup>142</sup>

Neben dem gesellschaftlich geprägten Rollenbild, das mit seinen daran geknüpften Erwartungen bereits eine gewisse Fremdeinwirkung darstellt, kommt somit auch noch die veröffentlichte Sichtweise des Mannes und (zumindest eines) Kindes hinzu, welche das Verhalten der Assoziationsfigur *Ulrike Meinhof* beeinflusst.

Für Hermann Schmidt-Rahmer war besonders die Ambivalenz, mit der Jelinek die Frauenfiguren zeichnet, interessant.

„Und ihre Protagonisten sind Frauen, die sich auf nahezu zynisch dargestellte Weise auch noch und gerade in ihrer Frauenrolle verstricken, Kindererziehung, Männerkonkurrenz, Zickenkrieg. Aber wie immer ist eine solche Position bei Jelinek mindestens ambivalent.“<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> Einen konträren Beweis liefert der Briefwechsel mit Vesper (vgl. Ensslin / Vesper: *Notstandsgesetze von Deiner Hand*).

<sup>141</sup> Röhl, Rainer Maria: *Die Genossin*, Wien: Molden 1975.

<sup>142</sup> Jelinek: „Das Parasitär drama“.

<sup>143</sup> Schmidt-Rahmer, Hermann: „Sehnsucht nach dem Unmöglichen. Zwei Fragen an den Regisseur“, in: Programmheft des Grillo-Theater Essen zu Elfriede Jelineks: *Ulrike Maris Stuart*, Essen 2011 (Ohne Angabe von Seitenzahlen).

## II. Fremdbestimmung durch männliche Öffentlichkeit?!

„Der Krisenstab, die Fahndungsorgane, die befragten Experten und die Kommentatoren in der Presse, selbst die Anwälte (mit einer Ausnahme) sind Männer.<sup>144</sup> Das staatliche Gewaltmonopol wird, gerade zu dieser Zeit noch, durch Männer ausgeübt und männlich repräsentiert.“<sup>145</sup>

Diesem Zitat und historischen Umstand folgend, widmet sich dieser Schwerpunkt der Frage nach einem männlichen Blickwinkel auf die Geschichte, und darüber hinaus auf die Inszenierung Schmidt-Rahmers und die in ihr inkludierten Handlungen. Doch was kennzeichnet einen männlichen Blickwinkel? Wie lässt er sich bestimmen und wie kann man von einer männlichen Öffentlichkeit sprechen? Das eingangs genannte Zitat beantwortet gleich einige dieser Fragen. So ist die historische Komponente nicht zu unterschätzen: (Fast) ausschließlich Männer befassten sich auf juristischer, kriminalistischer und politischer Ebene mit dem ‚Fall RAF‘ und der Berichterstattung über ihn.<sup>146</sup>

Die Texte von Elfriede Jelinek und auch die Forschungsliteratur über sie haben immer wieder danach gefragt oder infrage gestellt in welcher Form genderspezifische Aspekte Auswirkungen auf die Gesellschaft, Wirtschaft oder Kunst haben. Dabei werden oftmals Frauen als Subjekte versus Objekte thematisiert und damit einhergehend ihr Vorhandensein, das sich in recht abstrakten Größen wie Macht, der Sprache und im Erscheinungsbild widerspiegeln.

„Die Frauen in [Jelineks (Anm. V.F.)] Texten erscheinen einerseits als Opfer von struktureller, institutioneller und ökonomischer Gewalt und reagieren gleichzeitig mit individuellen Formen von Machtausübung, womit sie auch Ausübende von Gewalt sind.“<sup>147</sup>

Jedoch wird in der neusten Forschung auch immer wieder die Überwindung ebendieser Opfer-Täter-Zuschreibungen hervorgehoben und die weiblichen Figuren kämpfen viel eher mit oder gegen ein gewisses System an<sup>148</sup> – womit erneut eine

---

<sup>144</sup> Bezug auf Vorwort in von Paczensky: *Frauen und Terror*, S. 9.

<sup>145</sup> Balz, Hanno: *Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 70er Jahren*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2008, S. 201.

<sup>146</sup> Vollzugsbeamte, Anwälte (Schily Ströbele etc.), Polizei (Horst Herold), Richter (Theodor Prinzing), uvm.

<sup>147</sup> Grisold, Andrea: „Ich zähle zwar dazu, aber ich komme nicht vor“. Ökonomie, Gender & Kunst, in: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*, Wien: Praesens Verlag 2016, S. 26.

<sup>148</sup> Vgl. ebd.

Parallele zur RAF gefunden wäre. Selten ist explizit von einer männlichen Struktur, einem männlichen System oder einer männlichen Öffentlichkeit die Rede, aber da die weiblichen Figuren im Gegensatz zu ihnen stehen und das zu bekämpfende System ja selten ein innovatives, tolerantes und liberales Weltbild darstellt, kann von einem binären Gesellschaftssystem ausgegangen werden. Ein männlicher Vertreter dieses Systems lässt sich ebenfalls meist finden und auch figurativ bestimmen. Auch historisch gesehen, ist der deutschsprachige Kulturraum ein patriarchal geprägter Kulturkreis.<sup>149</sup>

### **III. Selbstbestimmtes Sterben?!**

Selbstbestimmtes Sterben in einer Gesellschaft, in der die individuelle und möglichst kontrollierte Gestaltung des eigenen Lebens sehr wichtig ist oder zumindest als solches suggeriert wird, ist generell ein spannendes Thema. Im Kontext dieser Arbeit ist das selbst- oder fremdbestimmte Sterben von Interesse, da nach dem Tod der Häftlinge Ulrike Meinhof (1976)<sup>150</sup> und Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe (1977)<sup>151</sup> in der Bundesrepublik eine große mediale Diskussion über die Umstände ihres Todes geführt wurde. Eine internationale Kommission wurde mit der Untersuchung der Umstände beauftragt, da der Verdacht geäußert wurde, dass es sich nicht, wie von staatlicher Seite aus verkündet wurde, um Selbstmord gehandelt haben sollte. Doch primär soll hier die Frage nach dem selbstbestimmten Tod als letztem Schritt aus einem ausweglos erscheinenden und fremdbestimmten Leben im Gefängnis und der Instrumentalisierung durch den Staat und die Medien gestellt werden.

Für die Inszenierungsanalyse ist die Darstellung des Todes interessant, um zu untersuchen, wie der Tod der Terroristinnen in Jelineks Stück und Schmidt-Rahmers Inszenierung gewertet wird – besonders vor dem Hintergrund von Schillers Dramenfiguren: Die Hinrichtung Maria Stuarts mit einhergehender Frage eines Märtyrertods einerseits und die macht-politische Entscheidung Elisabeths andererseits sind deshalb erweiternd zu bedenken. Auch der kontrovers diskutierte

---

<sup>149</sup> Svandrlík, Rita: „Patriarchale Strukturen“, in: JHB, S. 267-271; Schlicht, Corinna (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*. Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 2004.

<sup>150</sup> Vgl. BMK, S. 387-396.

<sup>151</sup> Vgl. BMK, S. 634-638.

Grund für Ulrike Meinhofs (Selbst-)Mord – ihr Ausschluss aus dem Kollektiv und Gudrun Ensslins Wendung gegen die vermeintliche Rivalin – muss vor dem Hintergrund einer Rivalität zwischen Maria Stuart und Elisabeth I. in den Blick genommen werden.

Außerdem ist die Untersuchung der Redeanteile und im Besonderen die Frage nach der Figur, die in der Inszenierung das letzte Wort hat, von Bedeutung. In der Geschichte der RAF ist dieses letzte Wort anscheinend immer noch nicht gesprochen, wie neue Publikationen<sup>152</sup> und Forschungsansätze bis heute zeigen.

Außerdem muss darauf hingewiesen werden, dass Suizid in unserer Gesellschaft immer noch ein Tabuthema ist.

„Denn obwohl die Selbsttötung eine überaus häufige Todesursache ist – insgesamt sterben in Deutschland jedes Jahr 10000 Menschen durch die eigene Hand, mehr als durch Aids, illegale Drogen, Verkehrsunfälle und Gewalttaten zusammen –, wird sie nach wie vor kaum thematisiert“<sup>153</sup>

oder euphemistisch umschrieben. Oftmals wird auch eine andere Todesursache angegeben. Insofern gilt es auch hier für Jelinek und Schmidt-Rahmer gesellschaftliche Tabus zu thematisieren und zu brechen.

---

<sup>152</sup> Vgl. Ditfurth: *Ulrike Meinhof*, die Tod bewusst offen darstellt und dementsprechend wieder Raum für Diskussionen und Spekulationen lässt, gleichzeitig aber auch aufzeigt, dass manche Fragen bis heute nicht geklärt sind und auch von staatlicher Seite Fragen bewusst umgangen und nicht beantwortet wurden. Außerdem Gleichauf: *Poesie und Gewalt*.

<sup>153</sup> Flaßpöhler: *Mein Tod gehört mir*, S. 18 f.

#### **4. Inszenierungsanalyse Schauspiel Essen: Hermann Schmidt-Rahmer**

Die Premiere von *Ulrike Maria Stuart* fand am 21. Oktober 2011 im Grillo-Theater in Essen statt. Regie führte Hermann Schmidt-Rahmer. Dramaturgin war Carola Hannusch und es spielten die sechs Ensemblemitglieder Stefan Diekmann, Ingrid Domann, Christian Kerepeszki, Sven Seeburg, Bettina Schmidt und Silvia Weiskopf. Beim NRW Theatertreffen 2012 wurde die Inszenierung als ‚Beste Inszenierung‘ und Bettina Schmidt als ‚beste Darstellerin‘ ausgezeichnet.<sup>154</sup>

Forschungsliteratur zu dieser Inszenierung gibt es nicht, sondern bezieht sich meist auf die Uraufführung am Thalia Theater Hamburg 2006 in Regie von Nicolas Stemann, vereinzelt auch auf die Jossie Wieler-Inszenierung an den Münchener Kammerspielen im Jahr darauf. Die hier beschriebene Darstellung und daraus gezogenen Erkenntnisse basieren demnach höchstens theoretisch und vergleichend auf dieser Forschungsliteratur und viel mehr auf eigenen Erinnerungen und primär auf einem vom Schauspiel Essen zur Verfügung gestellten Aufführungsmitschnitt und einem Textbuch in der Premierenfassung, das ebenfalls von der Dramaturgie zur Verfügung gestellt wurde.

Zunächst wird auf die Bühnengestaltung und den Beginn des Stücks eingegangen werden, um grundlegende – sowohl äußerliche als auch inhaltliche – Aspekte der Inszenierung einzuführen, bevor im Anschluss die drei Hauptaspekte untersucht werden.

##### **Eine Einführung: Bühne – Beginn**

„LEKTION I: THEORIE“ – „Parteitag“<sup>155</sup>

Parallel zur Rampe, die in diesem Fall tatsächlich zum Schauerraum hin eine Rampe ist, steht ein fast ebenso langer Tisch, der mit einem roten, nach vorne hin bodenlangen Tuch abgehängt ist. Darauf sind Wasserflaschen und Gläser bereitgestellt. Sechs Stühle stehen hinter dem Tisch. Nur einige Meter hinter ihnen hängt ein, den Rest der Bühne verdeckender roter Vorhang. Auf ihm prangt ein

---

<sup>154</sup> Vgl. [http://www.nrw-theatertreffen.de/archiv\\_2012/index.php#A\\_preistraeger](http://www.nrw-theatertreffen.de/archiv_2012/index.php#A_preistraeger) (18.02.2018).

<sup>155</sup> Die Unterteilung in Lektionen und deren Überschriften sind aus dem Textbuch des Grillo Theater Essen übernommen. Hier GRILLO, S. 1.

bekanntes Motiv, das wohl als ‚die Köpfe des Kommunismus‘ bezeichnet werden können. Es zeigt (von hinten links nach vorne rechts, versetzt aufgereiht und nach links blickend) die in schwarz-weiß abgebildeten Köpfe von Karl Marx, Friedrich Engels, Wladimir Iljitsch Lenin, Josef Stalin und Mao Zedong im Profil. Über die gesamte Bühnenbreite ist am oberen Rand ein Banner angebracht, auf dem in weißen Großbuchstaben geschrieben steht: „Kapitalismus ist Krise“.

Die Bühne ist, wie bereits beschrieben, einer Rampe gleich zum Zuschauerraum hin abgeköpft und ein Steg ragt, in der ersten Lektion vorerst noch nur als Gerüst, in die ersten Reihen des Parketts hinein. Die Grenze zwischen Publikum und Bühne ist also räumlich diffus und nicht durch eine klare Bühnen-Kante abgegrenzt. Dies wird durch das Auftreten einiger Schauspieler vom Zuschauerraum hinauf auf die Bühne noch verstärkt und durch das Platzieren eines Mikrofons von der Bühne hinunter in den Zuschauerraum durch einen der Schauspieler noch verstärkt und auf die akustische Ebene erweitert. Durch die verbale Aufforderung – „Also, wenn Sie etwas sagen möchten. Wir wären jetzt so weit.“<sup>156</sup> – wird außerdem eine Interaktion suggeriert. Das Licht ist sowohl im Saal als auch auf der Bühne an.

Die auftretenden sechs SchauspielerInnen grüßen die ZuschauerInnen vermeintlich recht persönlich. Sie kommen mit gehefteten Unterlagen und Büchern, trinken etwas, richten sich ein. Nachdem sie Platz genommen haben, richten sie sich erwartungsvoll an das Publikum. Es sind drei Frauen und drei Männer, leger gekleidet, drei von ihnen in Lederjacke, einer in Anzug und Hemd, aber mit gelöster Krawatte, zwei der Frauen tragen Sonnenbrillen. Es sind von links nach rechts: Silvia Weiskopf, Sven Seeburg, Ingrid Domann, Christian Kerepeszki, Bettina Schmidt und Stefan Diekmann.

Schmidt und Seeburg rauchen, Schmidt selbstgedrehte Zigaretten.

---

<sup>156</sup> GRILLO, S. 1.



Abb. 4 (v.l.n.r.: Silvia Weiskopf, Sven Seeburg, Ingrid Domann, Christian Kerepeszki, Bettina Schmidt, Stefan Diekmann) Szenenfoto Programmheft Schauspiel Essen, 2011.

Im Textbuch ist der Beginn mit „Parteitag“<sup>157</sup> betitelt, es könnte aber auch eine Pressekonferenz assoziiert werden oder mit beginnender Szene eine Gerichtsverhandlung der RAF und somit eine Anklagebank.

Diese Eröffnung setzt inhaltlich und darstellerisch akzentuierende Aspekte, die auch in dieser Arbeit untersucht werden sollen und macht deutlich, wie mit Assoziationen gespielt wird. An ihr soll deshalb bereits einführend und exemplarisch gezeigt werden, wie die folgenden Szenenanalysen auf die konkreten Themenbereiche der Selbst- und Fremdbestimmung hin vorgenommen werden und auch Platz bieten für einen ersten allgemeineren Blick auf die Inszenierung.

Schmidt beginnt mit einem recht bekannten Zitat von Ulrike Meinhof aus einem Interview über die vermeintliche Unvereinbarkeit von Politik und Mutterschaft.

---

<sup>157</sup> GRILLO, S. 1.

„**ULRIKE**: Schwer. Schwer. Unheimlich schwer. Na, is schwer. Is unheimlich schwer. Das is natürlich viel einfacher, wenn man ein Mann is und wenn man also ne Frau hat, die sich um die Kinder kümmert, und das geht in Ordnung, und die Kinder brauchen ja wirklich stabile Verhältnisse und einen, der wirklich viel Zeit für sie hat, und wenn man ne Frau is und keine Frau hat, die das für einen übernimmt, muss man das alles selber machen, und das is unheimlich schwer. Wenn man so will is das die zentrale Unterdrückung der Frau [...] dass man ihr Privatleben als Privatleben in Gegensatz stellt zu einem politischen Leben, wobei man umgekehrt sagen kann, da wo politische Arbeit nicht was zu tun hat mit dem Privatleben, da stimmt sie nicht, da ist sie perspektivisch nicht durchzuhalten. [...] Man kann nicht antiautoritäre Politik machen und zuhause seine Kinder verhauen, man kann aber auf die Dauer auch nicht zu Hause seine Kinder nicht verhauen ohne Politik zu machen, das heißt, man kann nicht innerhalb einer Familie die Konkurrenzverhältnisse aufheben ohne nicht darum kämpfen zu müssen die Konkurrenzverhältnisse auch außerhalb der Familie aufzuheben, in die jeder reinkommt, der, seine Familie, also anfängt zu verlassen...“<sup>158</sup>

Durch dieses, dem Jelink'schen Text vorangehende Zitat aber auch durch ihr Auftreten lässt sich Bettina Schmidt als Assoziationsfigur *Ulrike Meinhof* identifizieren (*B-UM*)<sup>159</sup>. Die Lederjacke und die große Sonnenbrille kennzeichnen sie bereits als Mitglied der RAF. Die Auslassungen im Zitat kennzeichnen die Unterbrechungen durch Christian Kerepeszki, der, ebenfalls in Lederjacke und mit recht aufgeknöpftem Hemd, sehr leger neben ihr sitzt und kein großes Interesse zeigt, was er sowohl durch seine Haltung ausdrückt als dann auch verbal: „Entschuldigung ist das jetzt das Thema?“<sup>160</sup> Körperlich dargestellte Desinteresse oder Unterbrechungen des Richters und der Anwälte durch Mitglieder der RAF oder auch gegenseitige Unterbrechungen, sind durch Aufzeichnungen aus dem Gerichtsverfahren von Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe ebenfalls bekannt<sup>161</sup> und stützt somit die Assoziation mit den RAF-Mitgliedern der ersten Generation auf der Anklagebank, sodass Christian Kerepeszki als Assoziationsfigur *Andreas Baader* (*C-AB*) bezeichnet werden kann.

---

<sup>158</sup> GRILLO, S. 1 f.

<sup>159</sup> Diese Kennzeichnung besteht aus den Anfangsbuchstaben des Vornamens der/des jeweiligen SchauspielerIn, hier Bettina, und den Initialien der assoziierten Person, hier Ulrike Meinhof. Dabei hat der Name der SchauspielerIn lediglich die praktische Funktion der Zuordnung und keineswegs die Bedeutung der Anwesenheit der Privatperson Bettina Schmidt. Im Folgenden wird diese Art der Bezeichnung für alle Assoziationsfiguren genutzt werden.

<sup>160</sup> GRILLO, S. 1.

<sup>161</sup> Vgl. o.A.: „In der Strafsache gegen Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin wegen Mordes u.a.“ *Dokumente aus dem Prozeß*. Herausgegeben von Ulf G. Stuberger, Frankfurt a.M.: Syndikat 1977; BMK, S. 336 ff.

*B-UM* raucht nervös und spielt an den Zigaretten herum, eine Eigenheit, die über Ulrike Meinhof oftmals geäußert wurde und die Zeitzeugen, ob durch persönlichen Kontakt, Berichte oder aus Fernsehaufzeichnungen, ebenfalls bestätigen und so mit der Person Ulrike Meinhof in Verbindung bringen.<sup>162</sup> Dann steht das Zitat an sich als Verweis auf Ulrike Meinhof, da es sehr bekannt ist und durch die Art und Weise des Sprechens und der Pausen ebenfalls an Ulrike Meinhof erinnert und auch inhaltlich die Themen vertritt, für die sie sich engagierte und die später in den Medien auch immer wieder über sie diskutiert wurden.<sup>163</sup> Die ersten Wörter und Satzteile („Schwer. Schwer. Unheimlich schwer. Na, is schwer. Is unheimlich schwer.“) könnten sich noch auf die Situation im Saal beziehen, dass es schwer sei etwas in diesem Moment in das zur Verfügung gestellt Mikrofon zu sagen. Doch bereits der erste komplette Satz zeigt, dass es hier viel mehr um die Rollenverteilung in einer Familie geht. Dabei wird ‚Frau‘ mit ‚Hausfrau und Mutter‘ gleichgesetzt und gleichzeitig die Möglichkeit eines Vaters, der zuhause bleibt und auf die Kinder achtet, negiert, wenn es heißt „wenn man ne Frau is und keine Frau hat, die das für einen übernimmt, muss man das alles selber machen“. Die Rollenzuschreibung als sich kümmernde Hausfrau und Mutter wiegt also viel stärker in der weiblichen Identität als das biologische Geschlecht.

Neben der einleitenden Funktion zur Identifizierung der Assoziationsfiguren kann man demnach bereits die These aufstellen, dass gleich zu Beginn auch ein Schwerpunkt der Inszenierung, das Thema Gleichberechtigung und geschlechtsspezifische Rollenzuschreibungen, akzentuiert wird. Diese These wird auch durch den folgenden Text gestützt, der nun Jelinek entstammt und auch Schiller einführt.

„**ULRIKE:** [...] So, die Demo lassen wir mal durch, dann schließen wir uns an. Wieso soll ich mein Auto in die Lücke schieben? Daß die Lieferanten von der Zeitung nicht mehr durchkommen? Dafür soll ich mein schönes Auto opfern? Dieses Auto? Mensch, das brauch ich doch! Nachher geht das kaputt. Paß auf, Ulrike, sagt der Typ, ich hab ne gar nicht schlechte Grundidee, du machst das so, du stellst das Auto da ganz hinten hin auf diesen Fußweg, ganz dicht an die Hauswand, so, genau. Dann gehört es irgendwie ja immer noch zur Barrikade, aber es blockiert die Ausfahrt nicht direkt[, sie können dir dann keinen Strick mehr daraus drehen,] und du kriegst kein Strafmandat. Diese Lieferwagen

---

<sup>162</sup> Vgl. Ditfurth: *Ulrike Meinhof*, BMK oder Filmaufnahmen von Ulrike Meinhof.

<sup>163</sup> Verstärkt noch durch die, auf die Unterbrechungen von *AB* mit der Frage „Ist das jetzt das Thema“, immer wiederholte Antwort „Ja das ist das Thema“, vgl. GRILLO, S. 1.

kommen mit der widerlichen Zeitung, dieser Fascho-Agentur, dann niemals raus, und alle sind zufrieden. Ich kann mir jetzt schon vorstellen, daß die Königin dann sagen wird, wenn sie an dieser Sache was bedrückt, dann dieses Mißverhältnis zwischen unserm Kopf und unsern Händen [...] aber das ist der Grundwiderspruch immer schon, und er ists auch in der Welt der Arbeit und der Arbeitsteilung, und auch die wirds nicht mehr geben, weil die Arbeit hier gar nicht mehr stattzufinden hat, wenn einer fragt, die Arbeit ist, dank Ihrer Nachfrage, jetzt gut in China angekommen, nicht mal mit Verspätung, und nimmt unverzüglich ihre Tätigkeit am Turnschuh auf, der Staat hat unverzüglich aufzuhören, er hat auch dann nicht mehr stattzufinden, jedenfalls nicht hier bei uns, der Staat ist doch nur Ausfluß bürgerlicher Klassenherrschaft und unter den Bedingungen der sozialistischen Demokratie zur Gänze überflüssig.<sup>164</sup>

Jelinek mischt hier die verschiedensten Ebenen. Zum einen ist da der vordergründige Bezug zur ausgearteten Demonstration gegen den Springer Verlag 1968, bei dem Studenten als Antwort auf das Attentat auf Rudi Dutschke versuchten die Auslieferung der Zeitungen des Springer Verlags zu verhindern und unter anderem die Lieferfahrzeuge mit ihren Autos blockierten. Der Wortlaut entspricht Stefan Aust, wie er im BMK sich selbst und Ulrike Meinhof zitiert.<sup>165</sup> Jelinek montiert also Bruchstücke aus der wohl bekanntesten publizierten ‚Zeitzeugenquelle‘ über die RAF.<sup>166</sup> Zum anderen führt sie eine vermeintliche Gegenspielerin ein, die anscheinend viel über das Missverhältnis von Kopf und Händen, also von Denken und Handeln, nachdenkt. Als diese Gegenspielerin lässt sich Gudrun Ensslin sofort assoziieren und durch die Bezeichnung „Königin“ sind auch Schillers Königinnen, primär wahrscheinlich Elisabeth I. von England, präsent und sie wird sogleich mit Gudrun Ensslin verknüpft, da offensichtlich sie gemeint ist. Wer wirklich näher in die Materie eintaucht, stellt außerdem fest, dass der Gedankengang sich weiterhin auf Schillers Frage der Unvereinbarkeit von Körper und Geist beziehen lässt<sup>167</sup> und das Ende des hier zitierten Ausschnitts, verweist überdies auf Lenins Auseinandersetzung mit Marx’ Texten über die Klassengesellschaft und den Staat.<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> UMS, S. 85-86, GRILLO, S. 2; Spannenderweise ist in der Grillo-Inszenierung die Erwähnung des Stricks, der einem gedreht wird ausgelassen.

<sup>165</sup> Vgl. BMK, S. 71.

<sup>166</sup> Die Frage nach Stefan Austs ungefärbter oder eigennütziger Darstellung, sei hier einmal in Frage gestellt.

<sup>167</sup> Siehe Kapitel 2.3.4. „Gudrun Ensslin“ und exemplarisch SCHILLER: „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, S. 287-324.

<sup>168</sup> Vgl. Lenin, W. Iljitsch.: *Staat und Revolution*, Leipzig: Reclam 1951, S. 6-10.

Im Anschluss an die hier zitierte Passage, übernimmt *C-AB* das Wort, wird dabei aber in kurzen Abständen wiederum von Stefan Diekmann unterbrochen. Dieser sitzt ganz außen rechts am Tisch und war zu Beginn bereits der erste, der grüßend durch den Saal aufgetreten ist und auch das Mikrofon im Zuschauerraum platziert hat – mit der wiederholten Aufforderung an das Publikum sich nun gern äußern zu können. Er stellte so bereits eine verbale, räumliche und technische Verbindung zum Publikum her und fungiert auch nun als Verbindungsstück, wenn er den Redeschwall von *C-AB* an das Publikum gerichtet kommentiert: „...der kann gar nicht reden...“<sup>169</sup> oder „Der will nur immer IRDENDWAS MACHEN.“<sup>170</sup> Dadurch übernimmt er die Funktion des Reflektierenden, der außerdem eine Verbindung zur Gegenwart, zum Publikum herstellt. Bei Jelinek entspricht das der Sprecherbezeichnung *Prinzen im Tower*, wie sie im folgenden Kapitel 2.4.1. erläutert wird.

---

<sup>169</sup> GRILLO, S. 3.

<sup>170</sup> GRILLO, S. 4.

## I. „Diese Frauen! Mütter müssen sie ja immer sein, egal von wem.“<sup>171</sup>

In Schmidt-Rahmers Inszenierung nehmen diese *Prinzen im Tower* – die Kinder, die zweite, reflektierende Generation – und ihre Fragen an eine abwesende Mutter eine bedeutende Rolle ein. Sowohl vom Redeanteil als auch von den Fragen, die in der Inszenierung gestellt werden und somit auch thematische Schwerpunkte setzen, sind sie mehrheitlich beteiligt. Dabei ist die Rollenbezeichnung *Prinzen im Tower* nicht zwangsläufig männlich zugeordnet oder an bestimmte SchauspielerInnen gebunden und wird sowohl von einer Person als auch chorisch gesprochen. Da diese SprecherInnenbeiträge die Mutterrolle immer wieder thematisieren, hinterfragen und bewerten, sowohl die Kindersicht als auch die publizierte Meinung einer Öffentlichkeit und der Medien wiedergeben, sind sie ein zu beachtender Faktor der Fremdbestimmung und werden demnach neben den Aussagen der weiblichen Assoziationsfiguren *UM* und *GE* in ihrer Rolle als Mutter hier Beachtung finden.

In der im Folgenden untersuchten „Lektion II.1.: Was bedeutet links sein für das private Leben“<sup>172</sup> ist zu Beginn die historische Person Ulrike Meinhof visuell durch eine Videoaufzeichnung<sup>173</sup> präsent. Das Video zeigt ein Interview mit Ulrike Meinhof aus dem Jahr 1970 und wurde in Berlin aufgenommen. Darin spricht sie über ihre Situation als alleinerziehende Mutter. Die vier SchauspielerInnen Silvia Weiskopf, Bettina Schmidt, Christian Kerepeszki und Stefan Diekmann sitzen um einen Laptop herum auf dem Anfang des Stegs und haben das YouTube-Video mit einem Beamer auf eine Leinwand projiziert, die hinter ihnen und in Richtung des Publikums zeigend aufgebaut ist. Dadurch, dass sie das Video live und über eine öffentliche und für jedeN mit Internetzugang einsehbare Plattform öffnen, wird einmal mehr der Bezug zur Gegenwart betont und die bis heute bestehende Präsenz Ulrike Meinhofs, einer (Un-)Toten, hervorgehoben. Sie sind alle vier in einem, an Schuluniformen erinnernden, Look gekleidet<sup>174</sup>, wirken dementsprechend wie die Kindergeneration und sind so als *Prinzen im Tower* zu erkennen. Im Gegensatz zu ihnen stehen als *Chor der Greise* Sven Seeburg und Ingrid Domann, die in

---

<sup>171</sup> GRILLO, S. 18.

<sup>172</sup> GRILLO, S. 13-21.

<sup>173</sup> Vgl. N3: “Ulrike Meinhof interviewed in 1970”, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=k7jEk\\_f04pE](https://www.youtube.com/watch?v=k7jEk_f04pE), 20.12.07, (18.02.2018).

<sup>174</sup> Ein eher durch internationale (besonders amerikanische) Filme als durch deutschen Alltag gefestigtes Bild, da in Deutschland kaum Schuluniformen getragen werden.

olivfarbenen Parkas und Einkaufstaschen tragend<sup>175</sup> neben der Leinwand stehen. Sie sprechen von sich selbst als „den Ältesten“<sup>176</sup> und vermitteln damit schon eine überlegene Stellung, was durch ihre langsame und betonte Sprache unterstützt wird. Der Redebeitrag von Sven Seeburg wird von einer Durchsage unterbrochen: „...Frau Meinhof. Frau Meinhof bitte zur Kasse.“<sup>177</sup> Ein vermeintlich alltäglicher Vorgang, der aber zum einen deshalb aufstößt, weil dort eine Tote gerufen wird und zum anderen, weil es wie eine Durchsage in einem Kaufhaus klingt, einem Ort, der den Kapitalismus versinnbildlicht und dementsprechend konträr zu Meinhof und ihrer kommunistischen Einstellung steht. Die Antwort der vier *Prinzen im Tower* folgt chorisch und wird vom *Chor der Greise*<sup>178</sup> beantwortet:

„**Die Prinzen im Tower:** Väter, sagt uns, ist die Mutter tot? Was weint ihr denn und schlagt die Brust, ihr lieben Alten, die ihr sie noch kanntet?“<sup>179</sup>

**Chor der Greise Ingrid**<sup>180</sup>: Gut, daß ihr zurückgekommen seid. Was sagt ihr? Ihr wärt gar nicht in Hamburg, hätte man euch nicht zwangsweise geholt? Warum bleibt ihr nicht fort? Ihr wolltet nicht ins palästinensische Waisenhaus? Da habt ihr recht. Bei uns daheim im Altersheim ist es viel schöner. Wir zeigen euch jetzt alles, führen euch herum, damit ihr jetzt schon wißt, wie es im Jenseits aussieht.“<sup>181</sup>

Es wird Bezug genommen, auf Meinhofs Wunsch ihre Kinder in ein palästinensisches Kinderheim zu bringen, um ein Aufwachsen der Kinder beim Vater und dem Zuspruch des Erziehungsrechts an ihn zu verhindern. Der Autor und Journalist Stefan Aust fand die Kinder Bettina und Regina Röhl jedoch in Italien und brachte sie nach Hamburg zu ihrem Vater zurück. Auch der Umgang mit dem Tod der Mutter wird hier schon angesprochen. Die Unsicherheit über den Tod der Mutter und auch die eigene Beziehung und Erinnerung an sie wird deutlich, wenn die Kinder nach dem Tod fragen. Dadurch, dass sie die Frage an vermeintlich mehrere

---

<sup>175</sup> Sie setzen einen modischer Verweis zur 68er Bewegung und stehen mit den Einkaufstaschen, als Zeichen des so strikt abgelehnten Kapitalismus im Gegensatz.

<sup>176</sup> GRILLO, S. 11.

<sup>177</sup> GRILLO, S. 12.

<sup>178</sup> Auch dieser ist reflexiv und mit der Gegenwart verbindend aber im Gegensatz zu den Prinzen auktorial und lässt sich eher wie eine Stimme der öffentlichen Meinung und Forschung interpretieren.

<sup>179</sup> GRILLO, S. 12.

<sup>180</sup> Im folgenden Fließtext werden SchauspielerInnen in dieser Funktion als „CdG-“ (*Chor der Greise*) mit anschließendem Vornamen gekennzeichnet.

<sup>181</sup> GRILLO, S. 12.

Väter oder auch – manchmal als solche betitelte – Ahnen richten, macht deutlich, dass ein Kollektiv die Antwort auf den Tod Meinhofs gibt. Die Wortwahl ist außerdem signifikant, da „die ihr sie noch kanntet“ die eigene Unkenntnis bedeuten kann und viel eher eine Fremdheit und die Distanz zur Mutter betont, wodurch auch hier der Informationsgewinn über die eigene Mutter durch andere im Vordergrund steht.

**„Die Prinzen im Tower:** Jenseits? Wieso Jenseits? Was ruft ihr sinnlos: O Ulrike Maria, Unglückselge? Und überhaupt: Was nennt ihr uns die armen, ausgestoßenen Waisen, wenn unsre edle Mutter doch am Leben?

[...]

**Chor der Greise Sven:** Ihr artgen Kinder mißversteht uns ganz, das macht die Ganztags-Umerziehung wohl durch eure Mutter. Ihr könnt nichts dafür.

**Prinz Stefan:** [...] So wißt ihr, Väter, Greise, sie ist tot! Oder ist sie nicht tot, oder ist sie tot? Oder doch nicht? Oder doch? Lebend tot? Tot lebendig?

**Die Prinzen im Tower:** Was seht ihr, wenn ihr in die linke Ecke schaut?

**Chor der Greise Sven:** Wir alte Leute haben das vorhergesehen und holen euch heim, um für den Rest des Lebens dann in euren Augen euren Kampf zu sehen um die Mutter, die jetzt weg ist. Na machen wir mal eine Familienaufstellung.<sup>182</sup>

Erwartungen an eine Antwort zum Aufenthaltsort und dem Wohlbefinden der Mutter, werden nicht erfüllt. Die Kinder werden nicht nur in völliger Ungewissheit gelassen, sondern diese auch noch verstärkt. Damit wird auch dem unwissenden Zuschauenden vermittelt, dass es sich um keine ‚normale‘ Familienkonstellation handelt.

Zur inhaltlichen Unsicherheit der Kinder steht außerdem die strikte, formale Gestaltung des Textes im Kontrast. Einmal mehr wird hier der Bezug zu Schillers Formgestaltung, seiner Ästhetik und nicht zuletzt auch zu seinen Figuren des Dramas hergestellt. Mit „O Ulrike Maria, [Unglück-]selge“ ist eine, im sakralen Mariengebete zu findende Formulierung getroffen, die mit dem vorangestellten Antonym „Unglück-“ und der Einfügung des ersten Vornamens „Ulrike“ kontrastiert wird. Somit wird auch *UM* als Antonym zur heiligen Mutter Gottes gestellt.

Die nun folgende Darstellung einer Familienkonstellation, wird als doppelbödiges Rollenspiel eingeführt. Oberflächlich ist es ein Vater-Mutter-Kind-Spiel, wie kleine

---

<sup>182</sup> GRILLO, S. 12 f.

Kinder es spielen und bei dem sich zu Beginn noch darum gestritten wird, wer die Mutter spielen darf. Die Rollen sind primär nicht durch Verkleidung oder ein bestimmtes Verhalten gekennzeichnet, sondern werden durch drei Schilder zugeordnet, auf denen „VATER“, „MUTTER“ und „KIND“ geschrieben steht und hinter die sich die SchauspielerInnen stellen. Der Streit darum, wer die Mutter spielen darf, wird trotzdem aufgrund einer Schachtel Zigaretten entschieden, die *Bettina* aus ihrer Tasche holt. Die ‚rauchende Mutter‘ wird als schlagendes Argument angeführt – eine Assoziation, die auch für Ulrike Meinhof eine unvermeidliche ist. Von der Haltung und Art und Weise der Kommunikation in der Szene, stellt sich das Setting einer Familientherapiesitzung her, besonders durch die außenstehenden beiden Figuren *CdG-Ingrid* und *CdG-Sven*. Ihre Kleidung – ein gebatiktes Tshirt, bzw. bodenlanges Kleid mit grobem Stickumhang – ist auch hier als Verweis auf die 68er-Mode angelegt, was sie erneut als wissende und beteiligte Generation erscheinen lässt. Sie sitzen auf orangenen Gymnastikbällen und moderieren das folgende Gespräch zwischen den Figuren, geben aber auch inhaltliche Querverweise an das Publikum oder reflektieren historische Ereignisse, womit sie immer wieder aus dem Setting aussteigen.<sup>183</sup> Die beiden hinter dem Schild „KIND“ platzierten, Silvia Weiskopf und Stefan Diekmann, machen den Eindruck zweier bockiger und verletzter Kindern, hinter dem Schild „MUTTER“ steht Bettina Schmidt, die raucht und eher eine abweisende, verteidigende Haltung einnimmt und hinter dem Schild „VATER“ steht Christian Kerepeszki, der einen völlig unbeteiligten Eindruck macht und mit seiner gelb-getönten Sonnenbrille in eine andere Richtung starrt.

---

<sup>183</sup> Vgl. GRILLO, S. 14, 15, 16, 20.



Abb. 5 v.l.n.r.: Domann (sitzend), Kerepeszki, Seeburg (sitzend), Schmidt, Weiskopf, Diekmann; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

„**Prinz Stefan:** Wohin auch immer Menschen ziehn, es wandert unsre Mutter mit, zu *den Verlorenen*, Sie werden stets woandershin getrieben, die Verdammten, die mit *Kuba, Chile, Vietnam* umhergeworfen haben wie ein Kind mit Bauklötzen, dort besucht sie sie, die *liebe engagierte Frau*, die unsre Mutter war - darunter tut sie nicht, damit auch die ein Ziel bekommen und dann stillhalten, wie wir. Wo die Verlorenen sind, dort will auch sie sein, *das ist logisch*. Sagst du Heim zu ihr, meint sie *Erziehungsheim* und nicht das ihre, schöne, das sie jetzt schon hat, allein die neuen Möbel und die Villa an der Elbe! Völlig Unbekannten bietet sie die Hände, *unsre Mutter*, sie mit starkem Arm vor Armut ab sofort zu retten, rasch, nur raus, woraus auch immer, denn sie muß *befreien*, wen auch immer.

[...]

**Chor der Greise Sven:** Dieser Job, er heißt für eure Mami und in den ereignisreichen Märchen ihrer Terrorbande: Revolution, lest nach, wenn ihr schon lesen könnt<sup>184</sup>

*Prinz Silvia* und *Prinz Stefan* stöhnen bei dem Wort „Revolution“ laut auf, was signalisiert, dass sie das Wort nicht mehr hören können, es wohl als Ausrede wahrnehmen. Es sind die Kinder, die Anklage erheben gegen die Mutter: Sie setze sich für alle anderen ein, nur nicht für die eigenen Kinder, die lasse sie im Stich. Meinhofs Engagement gegen den Krieg, für den Sozialismus und „die Verlorenen“, die Heimkinder, wird hier thematisiert. Außerdem schwingt der Vorwurf mit, dass

<sup>184</sup> GRILLO, S. 13 f.

sie ihr abgesichertes bürgerliches Leben und ihre soziale Stellung – wofür hier die „Villa an der Elbe“ und das schöne Heim mit den neuen Möbeln stellvertretend genannt werden – aufgegeben habe, um auszubrechen und „wen auch immer“ zu befreien. Mit der Befreiung ist Andreas Baaders Befreiungsaktion 1970 ebenso gemeint, wie Meinhofs Eintritt in die Illegalität. Die Antwort des *Chor der Greise* zielt bereits auf die Deutungshoheit der Geschichte ab, wenn er die Kinder darauf verweist, die Geschichte nachlesen zu können. Denn Geschichtstradierung wird maßgeblich durch ihre Verschriftlichung und Aufnahme in den Kanon der Geschichtsliteratur praktiziert.<sup>185</sup> Durch die Bezeichnung „Märchen“ sind die Taten der RAF und die Bezeichnung ihrer Taten als „Revolution“ bereits gleichzeitig ins Fiktive verortet – auch wenn Märchen in ihrem Ursprung meist wahre Umstände beinhalten. Der Mutter wird somit ihre Arbeit als sinnvolle Tätigkeit und die Deutungshoheit über ihre Taten bereits abgesprochen.

Die Mutter jedoch klagt auch an: „Wieso habt ihr so billig euch kaufen lassen, liebe Kinder?“<sup>186</sup> Erneut wird deutlich, dass um die Kinder, die nächste Generation, um die Deutungshoheit der Geschichte gestritten wird und die Kinder – aus Sicht der Mutter – gegen sie eingenommen sind und durch eine andere Person beeinflusst wurden. Doch schnell schwenkt sie auf die inhaltlichen, ideologischen Aussagen über, in denen sich die widersprüchliche Kapitalismuskritik der RAF ebenso wie der Wunsch durch bewaffneten Kampf etwas verändern zu wollen widerspiegeln. Gleizeitig wehrt sich die Mutter gegen den Vorwurf die Kinder weg-„geschickt“ zu haben.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Vgl. Rothermund, Dietmar: *Geschichte als Prozess und Aussage. Eine Einführung in Theorien des historischen Wandels und der Geschichtsschreibung*, München: Oldenbourg Verlag, 1994; Hardtwig, Wolfgang: „Formen der Geschichtsschreibung“, in: Ebd.: *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 19-34; Eder, Franz X. (Hg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

<sup>186</sup> GRILLO, S. 14.

<sup>187</sup> Vgl. ebd.



Abb. 6 v.l.n.r.: Schmidt, Weiskopf, Diekmann;  
Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Während *Mutter Bettina* spricht, versucht sich *Prinz Stefan* per Handzeichen zu Wort zu melden, doch niemand erteilt ihm das Wort – weder die Mutter noch eine im Publikum befindliche, außenstehende Instanz, an die sich *Prinz Stefan* hilfeschend und dringlich wendet und auch trotz der Unterstützung von *Prinz Silvia*, die auf ihn zeigt und seinen ausgestreckten Arm ebenfalls in die Höhe streckt. Schließlich unterbricht er sie („Mami hör mal“<sup>188</sup>), doch weil er erneut danach fragt, wie sie die Kinder alleine lassen konnte, während sie politisch diskutierte, wendet sie sich genervt ab und möchte nicht weiter zuhören. Sie reden aneinander vorbei und wollen jeweils ihr Anliegen thematisieren: (*Mutter*)<sup>189</sup> *Bettina* möchte ihre politischen aber auch privaten Ansichten kommunizieren, ihr Verhalten und das des Kollektivs erklären. Ihre Adressaten sind primär das Publikum und sie inszeniert im Folgenden in Rollenspielen offensichtlich die für sie wichtigen Personen und Szenarien. Sinnbildlich macht sie die Bühne zu ihrer politischen Bühne, die sie benutzt, um dem Publikum, der Gesellschaft ihre Anliegen zu vermitteln. Die Kinder hingegen interessieren sich nicht für die politischen Aussagen, hinterfragen die Rollenzuweisungen und Regieanweisungen, die durch (*Mutter*) *Bettina* erfolgen, und

---

<sup>188</sup> GRILLO, S. 14.

<sup>189</sup> Obwohl in der Textfassung für diese Lektion II.1 durchgehend die Rollenbezeichnung *Mutter Bettina* gewählt ist, soll die Klammer hier das dargestellte Anliegen unterstreichen, auch als Frau und politischer Mensch wahrgenommen zu werden und die Mutterrolle ‚loszuwerden‘.

versuchen immer wieder ‚ihre Mutter‘ in ebendieser Funktion zu finden oder sie an die damit verbundenen Erwartungen zu erinnern. Sie repräsentieren so auch allgemeine medial und sozial vermittelte Erwartungen und direktive Rollenzuschreibungen der Gesellschaft. Sie adressieren mit ihren Anliegen ‚die Mutter‘ und nutzen das Publikum als unterstützende und bestärkende Instanz, dessen Übereinkunft vorausgesetzt wird. Sie präsentieren sich in der hilflosen Opferrolle und stellen gleichzeitig das Scheitern der Mutter aus.

Auch die Rolle des Vaters wird – weitestgehend ohne seinen Beitrag und primär durch *Mutter Bettina* – thematisiert.

„**Mutter Bettina**:...und dieser Trottel, euer Vater, ich kann es kaum glauben, ausgerechnet zu diesem Mann zu dem wollt ihr zurück, nein, ihr wollt nicht, aber ihr müßt, ich raff das nicht so recht, was wird der wohl aus euch machen, frag ich mich. Jetzt haben euch die Väter, macht ja nichts, ihr seid doch liebe Kinder, unverdorben von der Mutter, und den Rest gewöhnen sie euch auch noch ab, na gut. Ich hör schon auf. Die Frau muß immer richten, ohne das Gesetz zu kennen, das kommt davon, daß sie immer alles reparieren muß im Haushalt und im Leben, denn der Vater hat doch niemals Zeit dafür.“<sup>190</sup>

‚Der Vater‘ wird erneut – wie eingangs thematisiert – vom Begriff des leiblichen Vaters übertragen auf ein Kollektiv, eine besitzende und formende Größe, ein patriarchales System, dem sich die Frau und die Kinder beugen müssen. Daraus entsteht für die Mutter ein Identitätsproblem, da sich ihr Verhalten, ihre Absichten, ihre Selbstwahrnehmung nicht mit dem erwarteten Rollenbild in Einklang bringen lässt.

„**Mutter Bettina**: Niemals erlöschen wird mein Haß gegen die Väter, vor deren Anspruch Ruhe ich mir niemals schaffen kann. Und auch mein Mißerfolg hat viele Väter, und dort hinten seh ich mehr, noch viel mehr Väter, ich glaube, außer mir sind alle Menschen Väter. Das sag ich, die Mutter, die sich als Mutter nicht betragen will, denn für die höheren Beträge ist meist der Vater zuständig.“<sup>191</sup>

---

<sup>190</sup> GRILLO, S. 15.

<sup>191</sup> Ebd.

Ihr Widerstand gegen diese von Männern dominierte Erwartungshaltung und die gleichzeitige Abhängigkeit wird mit einem Wortspiel dem Klischee – dass Männer für die Finanzen zuständig sind – entsprechend, doppelbödig thematisiert. So fragt sie sich schließlich: „der [...] Vater, bin das ich? Wahrscheinlich. Nein, doch nicht, ich bin vielleicht die Mutter, keine Ahnung.“<sup>192</sup> Diese Auflösung der zugeschriebenen Rollen wird auch bildlich ins Spiel übertragen, da *Mutter Bettina*, die sich in ihrem Monolog verloren hatte, sich mit dieser Frage selbst unterbricht und scheinbar in ihre Rolle zurückfinden muss. Als Hilfe nutzt ihr dazu das Schild „MUTTER“, dem sie sich schnell hilfeschend nähert und es – wie um sich ihrer selbst zu vergewissern – bei ebendiesem Wort mit der Hand berührt. Sie schließt kurz die Augen und atmet tief durch, bevor sie langsam und betont den nächsten Satz spricht: „Über die Kinder stets Gerechtigkeit geübt hab ich [Hervorhebung V.F.], niemals bloß Macht wie du, Frau Königin, über uns alle!“<sup>193</sup> Als *Frau Königin* adressiert sie nun den zuvor als *Vater Christian* Betitelten. Dieser hat eine blonde Perücke mit Pony, eine Sonnenbrille<sup>194</sup> und eine Krone aufgesetzt. Er hat sein ‚rollengebendes‘ Schild, auf dem vorher „VATER“ stand, umgedreht und dort ist nun entsprechend „KÖNIGIN KÖNIG“ zu lesen. Auch das Schild „MUTTER“ zeigt nun die Bezeichnung „GRUPPE“ an. Beide Schilder stehen nah beieinander und bilden eine Einheit im Gegensatz zu den auf der anderen Seite der Bühne platzierten Kindern *Prinz Silvia* und *Prinz Stefan*.

Der hier zunächst noch unkommentierte und lediglich durch einige Accessoires dargestellte Wechsel der Figur des *Vaters* in die der *Königin*, wird kurz darauf auch spielerisch thematisiert, als neben der *Königin-Grete-GE* auch ein *König-Hans-AB* gebraucht wird. So bestimmt *Mutter*

*Bettina* den bisherigen *Gretekönigin Christian* zum *Hans* und *Prinz Silvia* zur



Abb. 7 Kerepeszki, Schmidt;  
Szenenfoto Programmheft  
Schauspiel Essen, 2011.

<sup>192</sup> GRILLO, S. 16.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Ein optischer Verweis auf Gudrun Ensslin, vgl. Abb. 2 und 3, S. 23.

*Gretekönigin Silvia*. *Christian* fügt sich, aber *Prinz Silvia* widerspricht und wehrt sich auch körperlich, weil sie „nicht in die Illegalität“<sup>195</sup> möchte. Inhaltliches und äußerliches Rollenspiel mischen sich demnach auch hier gut sichtbar.

Durch die eingeführte Figur der *Gretekönigin* kann im Anschluss auch auf das Verhalten Gudrun Ensslins als Mutter eingegangen werden. Ihr wird ein noch radikalerer und herzloserer Bruch mit dem eigenen Sohn vorgeworfen, den sie für die Revolution verlassen hat und ihn ersetzt hat durch den ‚Kinderkönig Hans‘/ Andreas Baader.<sup>196</sup>

„**Mutter Bettina**: [...] Du Gudrun, sag mal, was ist eigentlich mit deinem Sohn? Den hattest du doch auch und hast ihn weggeschmissen wie die leere Wursthaut, die der Mensch nicht essen mag, solange ihr Innerstes er hat zum Fressen gern?

**Gretekönigin Christian**: Es frißt ja auch die Revolution ihr eignes blödes Kind, ein klügeres konnt sie nicht kriegen, wohl bekomms.

**Mutter Bettina**: Die Königin hats vorgemacht, das eigne Kind hat sie verlassen und den andren, den Hans, dafür an Kindes statt genommen, damit er was über Geschichtlichkeit erfährt.“<sup>197</sup>

Sobald das Wort „Königin“ gefallen ist, beginnen *Prinz Stefan* und *Prinz Silvia* an zu protestieren und behaupten: „Die Königin gehört nicht zur Familie!!!“<sup>198</sup> Dieser Ausschluss der Königin von dieser Familienkonstellation, kann als Spiegelung des späteren Ausschlusses von *UM* aus der ‚Familie RAF‘ durch *GE und AB/Hans und Grete/ Königin und Baby* gesehen werden.

Auch *Mutter Bettina* bringt dieser Protest zeitweilig dazu sich zu fragen, wer Feindin und wer Freundin sei und wie man dies noch unterscheiden könne.<sup>199</sup> Doch sie verwirft den Gedanken und kommt erneut auf die Frage nach dem Verhalten von *Königin-GE* bezüglich ihres Sohnes zurück.

---

<sup>195</sup> GRILLO, S. 17.

<sup>196</sup> Wie von Lücke eingeführt, vgl. Lücke: *Jelineks Gespenster*, S. 261.

<sup>197</sup> GRILLO, S. 16.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Vgl. GRILLO, S. 17.

„**Mutter Bettina:** [...] Auch ihren Sohn hat sie zurückgelassen ohne Reue. Dafür nennt Andreas sie ihr Baby, sie nennt ihren Andi, diesen Feigling, wie sie in Jordanien ihn in lautem Einvernehmen alle nannten, Baby, der ist jetzt ihr Kind, die Frauen sind ja immer stärker als die Männer, und am stärksten sind sie wohl als Mütter. Mütter bleiben sie.“<sup>200</sup>

Deutlich wird hier primär die Gleichsetzung der Mutterrolle als Machtposition. Die grundsätzliche Aussage, dass Frauen stärker seien als Männer, wird wie eine selbstverständliche Tatsache geäußert und spiegelt den Umgang mit solchen Aussagen in patriarchal geprägten Gesellschaften auf umgekehrte Weise. Als Steigerung dieser dominanten Stellung wird die Mutterrolle angeführt. Um diese Machtposition nicht mit dem Verlassen des eigenen Kindes aufgeben zu müssen, wird deshalb ein Ersatz gesucht und gefunden. Doch trotz dieser behaupteten absoluten Machtposition der Frau als Mutter, wird im nächsten Absatz auch die damit einhergehende Abhängigkeit vom Kind herausgestellt:

„**Mutter Bettina:** Das Kind kreist um die Mutter und die Mutter um das Kind, das ist im Universum bereits angelegt. Und auch als Revolutionärin sind die Frauen stark, das ist das Gegenteil von Mutter, die ja aus ihrem Stolz heraustritt, wenns ums Kind geht, komisch, bei der Königin geht das zusammen [...] Diese Frauen! Mutter müssen sie ja immer sein, egal von wem.“<sup>201</sup>

Der erste Satz ist bei Jelinek in einem dem *Engel* zugeschriebenen Text zu finden, der sich viel eher mit dem Kontext der Gerichtsverhandlungen und der Frage nach der Zurechnungsfähigkeit der angeklagten RAF-Mitglieder beschäftigt<sup>202</sup> und wird in der Fassung des Grillo-Theaters hier hinzugefügt. Er verstärkt an dieser Stelle die Aussage zusätzlich, rückt die Mutterrolle in den Bereich der ‚Natürlichkeit‘<sup>203</sup> und lässt einen selbstbestimmten und individuellen Umgang mit ihr unmöglich erscheinen. Das führt dazu, dass ein Widerspruch zwischen der Existenz als Revolutionärin, einer starken und stolzen Frau einerseits und der einer Mutter, die sich nicht nur um ihr Kind kümmert, sondern für das Kind auch ihren Stolz aufgibt andererseits, behauptet wird. Für die *Königin-GE*, die diesen Widerspruch angeblich überwinden kann, bedeutet dies, sie habe ihren Stolz und ihre Position als

---

<sup>200</sup> GRILLO, S. 17.

<sup>201</sup> GRILLO, S. 18.

<sup>202</sup> Vgl. UMS, S. 105.

<sup>203</sup> In diesem Kontext muss wohl von der Bedeutung einer genetischen und unausweichlichen Bestimmung ausgegangen werden.

Revolutionärin nicht aufgeben wollen und deshalb *Baby-AB* gebraucht, der eben diese Selbstaufgabe dann für sich und das Kollektiv beanspruchte. Für sie bedeutet die Mutterrolle gleichzeitig Abhängigkeit vom Kind und den Gewinn der Machtposition durch es.

Der vermeintliche Widerspruch zwischen Revolutionärin und Mutter wurde in den Medien der 70er Jahre bewusst genutzt, um die Terroristinnen zu degradieren und ihr Handeln als widernatürlich zu erklären.

### **Zwischenfazit I.**

Die Rollenverteilung innerhalb der Familie und die Mutterschaft im Kontext der historischen Geschehnisse sind in Schmidt-Rahmers Inszenierung von großer Bedeutung. Dies geschieht aus diversen Perspektiven: Kinder, die Grundbedürfnisse einfordern, aber auch von öffentlichen Debatten und ihrem Umfeld beeinflusst sind ebenso wie erwachsene Kinder, die versuchen aus den eigenen Erinnerungen und Gefühlen sowie aus dem öffentlich vermittelten Bild, ein Bild ihrer Mutter zusammenzusetzen und damit immer noch die eigene Identität suchen – im Licht der Öffentlichkeit. Die *Prinzen im Tower* helfen den Zuschauern gewissermaßen das eigene Bild über Geschichte, über Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, über Mutterschaft und über Berichterstattung zu überdenken, zu hinterfragen und vielleicht neu zu bewerten.

Die Mutterschaft wird als ein fremdbestimmtes Muster wahrgenommen, das erfüllt werden und dem die jeweilige Frau gerecht werden muss. Ihre Ambitionen selbstbewusst und frei ihre politischen Interessen zu erläutern und ihnen nachzugehen, wird immer wieder von Vorwürfen und Forderungen (der Kinder) unterbrochen. *Mutter Bettina* formuliert mit dem Satz „Ich hasse Mütter, [...] obwohl ich selbst eine bin“<sup>204</sup> ein Tabu und das stilisierte Rollenbild der Frau und Mutter, die in dieser Rolle ihre natürliche Erfüllung findet, wird gebrochen.

Die Rolle der Mutter wird demnach als fremdbestimmter Aspekt dargestellt, der die weiblichen Assoziationsfiguren beschränkt und mit dem sie immer wieder kämpfen und nach neuen Formen suchen, aber letztendlich an ihren starren

---

<sup>204</sup> GRILLO, S. 20.

Erwartungshaltungen scheitern. Besonders durch die Assoziationsfigur *Mutter Bettina* wird der Kampf mit dem Rollenbild Mutter dargestellt.

Für die Assoziationsfigur *S-GE* bedeutet das inzestuöse Verhältnis zu ihrem ‚Baby‘ jedoch außerdem eine Machtposition, die sie selbst durch ebendieses Verhältnis auch behauptet.

„Väter“ werden bereits in diesem Kapitel als patriarchales Gesellschaftssystem und direkte Öffentlichkeit erkennbar.

## II. „Wer zahlt für das, was sich vom Staat die Öffentlichkeit wünscht?“<sup>205</sup>

„LEKTION II.2: DAS REICH DER WAREN UND DER TOTEN“<sup>206</sup>

Die Bühnenarbeiter haben bereits den gewellten (Lauf-)Steg aufgebaut und im Hintergrund ist auf der Drehbühne ein Werbeplakat aus der Modebranche gespannt. Der Blick geht auf eine offene Bühne, nichts ist abgehängt, die Bühnenarbeiter und die Technik im Bühnenraum sind sichtbar.



Abb. 8 Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

---

<sup>205</sup> GRILLO, S. 25.

<sup>206</sup> GRILLO, S. 10-21.

Mit Einsatz der Musik fängt die Drehbühne an zu rotieren und das Licht auf der Drehbühne hinter der Werbefläche fährt hoch. Das Banner „Kapitalismus ist Krise“ fährt einmal zum Bühnenboden hinunter und wieder hoch.<sup>207</sup> Auf der Drehbühne kommen langsam – hinter der Rückseite der Werbefläche – Kleiderständer, wie sie die Ladenlokale von Modeketten ausfüllen, zum Vorschein, die mit Kleidungsstücken behängt sind.

Zwischen den Kleiderständern hindurch, Richtung Bühnenkante, bahnt sich *Stefan* seinen Weg. Er trägt einen Rucksack und erscheint in Kombination mit seinem Hemd, der gelösten Krawatte und darüber getragenen Pullunder und locker gekämmten Seitenscheitel, immer noch wie ein Schulkind, da Kostüm und Maske in Anspielung einer Schuluniform die klischeehafte Optik eines Schülers aufweisen. Er lässt sich demnach auch in dieser Szene als *Prinz Stefan* identifizieren. Er schaut scheinbar suchend umher und ruft wiederholt „Mami?“<sup>208</sup> Eine Durchsage erklingt: „die 22 bitte einmal für die 17“<sup>209</sup>. Es ist eine Durchsage, wie sie in Kaufhäusern zu hören ist und bei der mit der Ansage von Nummern dezent und nur für die Mitarbeiter verständliche Mitteilungen gemacht werden sollen. Die Nummern fungieren dabei als Code für den jeweils angesprochenen Mitarbeiter oder die Abteilung und den ‚Befehl‘ oder die Information, die gegeben werden soll. Es handelt sich also um ein betriebsinternes Kommunikationssystem, von dem der Kunde als Externer ausgeschlossen ist.<sup>210</sup> Das Bild eines im Kaufhaus verloren gegangenen Kindes, das seine Mutter sucht und die Sprache des Systems, in dem es herumirrt, nicht versteht, wird erzeugt.

*Prinz Stefan* verlässt die Drehbühne, die sich weiterhin bewegt, und hebt an der Bühnenkante ein Spielzeitheft des Schauspiel Essen auf. Er schlägt es auf und fängt an aus dem Vorwort vorzulesen:

„**Prinz Stefan:** Liebes Publikum, in der Spielzeit 2011/12 möchten wir [S]ie einladen, sich gemeinsam mit uns mit den Themen ‚Widerstand‘ und ‚Solidarität‘ auseinander zu setzen. Wir gehen auf die Suche nach Formen

---

<sup>207</sup> Eine Andeutung des Vorhangs, der zwischen zwei Akten schließt und wieder öffnet, eines Bildschirmschoners oder eines animierten Werbeslogans?

<sup>208</sup> GRILLO, S. 10.

<sup>209</sup> Ebd.

<sup>210</sup> Dies kann als Verweis auf info System der RAF-Mitglieder im Gefängnis gesehen werden, das zwar nicht codiert war aber intern und durch die Anwälte auch nach außen geheim geschmuggelt wurde. Dabei wurden ‚Tarnnamen‘ vergeben. Vgl. Bakker Schut: *das info*.

des Widerstehens, aber auch des Solidarisierens, die daraus entstehen können. Welchen Weg wählt der Einzelne? Wie reagiert die Masse? Wo sind die Keimzellen des Widerstands und warum gerade dort?<sup>211</sup>

Dieser Text kann als Knotenpunkt der verschiedenen Zeit- und Ortsebenen interpretiert werden: das in diesem Moment stattfindende Spiel auf der Bühne; der Verweis auf die historische Massen-Studenten-Bewegung Ende der 60er Jahre, aber auch darauf, dass die Themen ‚Widerstand‘ und ‚Solidarität‘ in der Spielzeit 2011/12 immer noch oder wieder aktuell waren und mit dem Vorlesen aus dem Spielzeitheft des Theaters – in dem sich das Publikum in diesem Moment befindet – außerdem ein Verweis auf das Theater als thematisierende, hinterfragende und appellierende Institution.

Hier unterbricht *Prinz Stefan*, blickt sich um und ruft den letzten Satz erneut fragend in den Bühnenraum hinein. Dort ist mit der Drehung der Bühne auf gleichem Weg *Prinz Silvia* aufgetreten, die ebenfalls im klischeeähnlichen Kostüm des ‚Schulmädchens‘ gekleidet ist und ihre Haare zu zwei kleinen Dutts an den Seiten des Kopfes frisiert hat. So hat auch sie eine kindliche Wirkung und blickt sich ebenfalls suchend um. Die Frage scheint nicht konkret an sie gerichtet zu sein, aber dadurch, dass sie die einzige Person neben *Prinz Stefan* auf der Bühne ist, wird sie trotzdem als Adressatin angenommen. Sie schaut jedoch ebenfalls fragend und zuckt nur mit den Schultern. *Prinz Stefan* liest weiter:

„Wo beginnt Hysterie bzw. Vermarktung von Volkszorn? – dies sind nur einige von vielen Fragen, die wir uns gemeinsam mit [I]hnen stellen möchten. Lassen [S]ie uns diese Herausforderung gemeinsam annehmen und Veränderung als belebendes Element begreifen!“<sup>212</sup>

Währenddessen verlässt auch *Prinz Silvia* die Drehbühne und nähert sich *Prinz Stefan*, der sich am Bühnenrand hingehockt und seinen Rucksack ausgezogen hat. Es ertönt erneut eine Durchsage: „...die kleine Rosa und der kleine Che suchen ihre Mami bitte...“<sup>213</sup>. Die Assoziation der im Kaufhaus verloren gegangenen Kinder, die ihre Mutter suchen, wird so noch verdeutlicht, da die erneute Durchsage diese konkrete Situation beschreibt: Zwei Kinder, suchen ihre Mami, wobei mit den Namen Rosa und Che natürlich nicht zufällig die Vornamen der prominenten

---

<sup>211</sup> GRILLO, S. 10.

<sup>212</sup> GRILLO, S. 10.

<sup>213</sup> Ebd.

Kommunisten Rosa Luxemburg und Che Guevara gewählt wurden. So lässt sich über das gegebene Bild hinaus ein ‚Sich-verlieren‘ der Kinder des Kommunismus in der Ideologie des Kapitalismus assoziieren. Oder – in Anlehnung an das Banner „Kapitalismus ist Krise“ – die Aussage interpretieren, die Kinder des Kommunismus verirrt sich in den Reizen des Kapitalismus, was in die Krise führt.

Damit ist bereits das Setting für die Szene etabliert, die nun stellvertretend analysiert werden soll. Der Vorhang hat sich geschlossen und ein Spot ist auf *Stefan* gerichtet, der davor an ein Mikro tritt: „So! Elfriede Jelinek. Ulrike Maria Stuart – Königinnendrama. Lektion 1: Gudrun. [Oder: Was ziehen wir an, wenn wir Kaufhäuser anzünden.]<sup>214</sup> Ein Film von Stefan Diekmann.“<sup>215</sup> Den letzten besitzanzeigenden Satz wiederholt er.

Ein Mann stellt seinen Film vor, dessen Titelrolle eine Frau spielt. Oder andersherum betrachtet: Eine Frau tritt als Hauptakteurin auf, wird jedoch durch einen männlichen Blick inszeniert. Zunächst wird dieser Film aber nicht auf eine Leinwand projiziert, sondern die Schauspielerin, Silvia, tritt live auf. Die Frau ist als *Gudrun* bezeichnet und setzt ‚optische Verlinkungen‘ zu Gudrun Ensslin.<sup>216</sup> So trägt sie beispielsweise eine Lederjacke, die generell für die Studentenbewegung der 68er ein Zeichen war und ganz konkret mit Gudrun Ensslin in Verbindung gebracht werden kann, da sie sich noch ins Gefängnis eine ganz spezielle Lederjacke wünschte, wie Briefe an ihre Schwester belegen.<sup>217</sup> Die blonden langen Haare galten und gelten als Schönheitsideal und entsprechen der Frisur Gudrun Ensslins zur Zeit des Prozesses um die Kaufhausbrandstiftungen 1968. Die Sonnenbrille steht außerdem sinnbildlich für den Untergrund und die damit einhergehende ständige Notwendigkeit sich verstecken und verkleiden zu müssen. Das Feuerzeug erinnert an die gelegten Kaufhausbrände und Sprengstoff-Anschläge. Auch die Schusswechsel zwischen RAF und der Polizei und der damit kursierenden Angst um die Frage, wer zuerst ‚das Feuer eröffne‘, lässt sich assoziieren. *S-GE* streckt das Feuerzeug mit dem rechten Arm in die Luft, wie die Freiheitsstatue, und geht langsam und jeden Schritt betonend geradewegs auf das Publikum zu.

---

<sup>214</sup> Im Textbuch enthalten, im vorliegenden Aufführungsmitschnitt ausgelassen.

<sup>215</sup> GRILLO, S. S. 21.

<sup>216</sup> Vgl. Abb 2 und 3, S. 23.

<sup>217</sup> Vgl. ZT, S. 27.



Abb. 9 Weiskopf, Diekmann; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Liest man ihren Körper, so kann man eine junge selbstbewusste Frau interpretieren, die – in Anlehnung an die Symbolik der Freiheitsstatue – für Unabhängigkeit, Fortschritt und Freiheit einsteht. Folgt man diesem Bild, so muss man außerdem bemerken, dass auch die Freiheitsstatue eine Krone trägt, wie eine Königin. Konterkariert wird dieses Bild jedoch durch den von ihr selbst dabei gesprochenen Text:

„**Gudrun:** Kleidung konnte ich noch niemals widerstehn. 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. Denn in meinen Kreisen kommen die doch gar nicht vor. Den Wünschen, wenn sie von der Basis kamen, konnte ich nie widerstehen, und auch den Verhältnissen, die der Privatbesitz mit sich bringt, konnte ich niemals widerstehen, die mußte ich kritisieren, ob ich wollte oder nicht, denn dem schönen Antlitz des Besitzes war ich immer schon verfallen, nichts anderes hatte ich im Schädel als den Stempel, der sich Schönheit nennt und sich ins Fleisch brennt, wie man das Schlachtvieh vor dem Tod noch zeichnet. Der revolutionären Gruppe, jeder Gruppe, konnte ich, wenn ich sie sah, noch niemals widerstehen. Und der Gewalt im allgemeinen wie auch im besonderen, der konnte ich schon gar nicht widerstehen. Nein, ich kann es einfach nicht“.<sup>218</sup>

---

<sup>218</sup> GRILLO, S. 21; UMS, S. 59 f.



Abb. 10 Weiskopf; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Sie zählt alle und alles auf, dem sie eben nicht widerstehen kann, von dem sie abhängig ist: Schönheitsideale der Mode und körperliche Schönheitsideale, der Bekämpfung einer nur vom Hörensagen bekannten Not anderer, wobei hier das Streben nach einem entsprechenden Prestige vordergründig zu sein scheint und generell den an sie herangetragenen Wünschen und Erwartungen. Dieser Text zeichnet das Bild einer realitätsfremden Frau, die auf diversen materiellen und sozialen Ebenen abhängig ist und ihren Trieben, im Gegensatz zu einer rationalen Selbstkontrolle, erliegt und vor allem eins will: einem Ideal gerecht werden und an sie gerichtete Ansprüche erfüllen.

Ihrem Auftritt folgt *C-AB* – auch in der Art und Weise seines Auftritts – dem *S-Ges*, jedoch mit einer Pistole anstelle des Feuerzeugs. Sie posieren mit angewinkeltem Arm und gehobener Waffe, Lederjacke und Sonnenbrille und laufen über den Steg, wodurch die Assoziation einer Modenschau geschaffen wird, die ein ‚Gangsterpaar‘ inszeniert. Beide Assoziationsfiguren werden somit aufgewertet und als ‚in Mode‘ dargestellt. Inhaltlich spricht *S-GE* über populäre und modische Dinge, wie ihr Makeup, schnelle Autos, teure Automarken und darüber, dass er sie nun sieht.<sup>219</sup> Sein

---

<sup>219</sup> Vgl. GRILLO, S. 21 f.

Auftritt ist währenddessen stumm. Wenn er mittig an der Bühnenkante angekommen ist, vervollständigt sie das Paar.<sup>220</sup>



Abb. 11 Weiskopf, Kerepeszki; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Sie begrüßt ihn mit „Hallo Baby“<sup>221</sup>, ein Verweis zur Konstellation der Beziehung, wie sie im vorherigen Kapitel thematisiert wurde. Seine Antwort scheint aus einem völlig anderen Kontext zu kommen: „Des Waldes Dunkel zieht mich an, doch muss zu meinem Wort ich stehen und Meilen gehen bevor ich schlafen kann.“<sup>222</sup> Es handelt sich um ein Zitat aus einem Gedicht von Robert Frost.<sup>223</sup> Allerdings viel wichtiger als diese ursprüngliche Herkunft, ist seine Funktion in dem Agentenfilm TELEFON von 1977<sup>224</sup>: Mitten im Kalten Krieg wurden bei der Operation ‚Telefon‘ junge KGB-Agenten einer Gehirnwäsche unterzogen und leben seither in dem Glauben Amerikaner zu sein. Doch mit einem Code können sie jederzeit zu ihrer eigentlich, selbstzerstörerischen Mission erweckt werden, amerikanische Stützpunkte

---

<sup>220</sup> Zur Romantisierung und einem „Bonnie und Clyde Mythos“ siehe auch Baumann: *Mythos RAF*, S. 78 ff.

<sup>221</sup> GRILLO, S. 22.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Frost schrieb diese Zeilen 1922 in dem Gedicht „Stopping by Woods on a Snowy Evening“. Original: “The woods are lovely, dark, and deep. / But I have promises to keep, / And miles to go before I sleep, / And miles to go before I sleep.” (Frost, Robert: „Stopping by Woods on a Snowy Evening“ In: Ebd.: *Complete poems of Robert Frost*. New York: Holt 1949, S. 275).

<sup>224</sup> Vgl. United Artists: „TELEFON (1977) TRAILER“, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=joDJvDWMZvk>, 16.02.2013, (18.02.2018).

und somit die Regierung anzugreifen.<sup>225</sup> Die Zeilen aus Frosts Gedicht sind ebendieser Auslöser, um die Schläfer für ihre Mission zu wecken.<sup>226</sup>

Eine Übertragung auf die Mitglieder der RAF ist stimmig, da besonders die Frage nach dem Sprung aus einem ‚normalen‘ Leben in den terroristischen Untergrund immer wieder diskutiert wurde und besonders für die Frauen eine Verführung durch Andreas Baader als Erklärung dienen musste.<sup>227</sup> *C-AB* aktiviert *S-GE*, die auch prompt den Tonfall ändert und mit einer Anapher aus einleitender Beleidigung und folgender abstrakter Aussage erwidert: „Fuck you, militärisch industrieller Komplex. Fuck you, globalisierte Wirtschaftskreisläufe.“<sup>228</sup> Dann kommt es zum Bruch: Er modelt, läuft den Laufsteg nach vorne, posiert; sie spricht über die Verhaftung von Gudrun Ensslin aus eigener Sicht; dann laufen sie gemeinsam und abwechselnd, posieren gemeinsam. Er ist demnach der Auslöser, der Kommandant, der Initiator, aber sie führt aus und redet, vermittelt ‚Inhalte‘, während er läuft und sich selbst darstellt.

*Stefan* unterbricht, nun in Adidas-Trainingsjacke und mit Hornbrille, und spricht in ein Handmikrofon. Kostüm und Maske, das Handmikrofon sowie die getätigte Äußerung – „Soweit die zutreffende Schilderung der Verhaftung der Königin“<sup>229</sup> – lässt einen moderierenden Journalisten assoziieren. Die Hornbrille und die Jacke sind dabei als Verweise auf die Mode der 60er Jahre zu lesen, das Handmikro und die einleitende Formulierung „Soweit die [...] Schilderung“<sup>230</sup> als Hinweis auf berichtende, journalistische Tätigkeit, die besonders von Moderatoren von Nachrichtensendungen im Fernsehstudio verwendet wird – nach dem Bericht eines Kollegen im Außeneinsatz, beispielweise einem sogenannten ‚Bericht vor Ort‘. Der Zusatz – „In ihren eigenen Worten, wenn auch leicht geändert und naturgemäß zu

---

<sup>225</sup> Vgl. IMDb: „Telefon (1977)“, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0076804/>, (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

<sup>226</sup> „Das Motiv des durch eine bestimmte Phrase oder Sätze bzw. Bilder aktivierten Schläfers behandelt, wie bei einigen weiteren Filmen seit den 1960er Jahren [...] die Vorstellung, dass zu Auftragsmördern oder Saboteuren ausgebildete Menschen, per Gedächtnismanipulation und Bewusstseinskontrolle (Gehirnwäsche) ‚ruhend gestellt‘, an sich unauffällige Leben führen und bei gegebenem Anlass animiert werden können, die ihnen ‚implantierten‘ Aufgaben ausführen.“ ([https://de.wikipedia.org/wiki/Telefon\\_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Telefon_(Film))), 18.02.2018).

<sup>227</sup> Vgl. Ensslin / Vesper: *Notstandsgesetze von Deiner Hand*.

<sup>228</sup> GRILLO, S. 22.

<sup>229</sup> GRILLO, S. 23.

<sup>230</sup> Ebd.

ihren Gunsten<sup>231</sup> – stellt dabei die Korrektheit der Aussage von *S-GE* in Frage, verweist auf ihre manipulierende Funktion und unterstellt ihr die Absicht auf sich bezogene Fakten zu schönen.

Der Fokus der Inszenierung wird abrupt wieder auf das ‚Ladenlokal‘ hinter der Werbefläche gelenkt: *Journalist Stefan* dreht sich unvermittelt um und läuft dort hin, die *Verkäuferin*<sup>232</sup> fängt an zu reden, es erfolgt ein Lichtwechsel. Das Geschehen in diesem angedeuteten und bereits etablierten imaginären Ladenlokal ist für das Publikum ab jetzt nur durch einen etwa 1,5 m hohen Spalt zwischen dem Boden und der Fläche, auf der zuvor Werbung gezeigt wurde, zu sehen. Im Ladenlokal ist nun eine Kamerafrau, die meist in Großaufnahmen primär die sprechenden und von *Journalist Stefan* interviewten Figuren filmt. Das Gefilmte wird live auf die zum Publikum gerichtete Fläche projiziert, das dort das Geschehen verfolgen kann. *Königin-Silvia-GE* bewegt sich zwischen den Kleiderständen hindurch und hält sich Kleidungsstücke probierend vor den Körper. *Journalist Stefan* moderiert, kommentiert und interpretiert das Geschehen und stellt der *Verkäuferin* Fragen. Zwischendurch verfällt er immer wieder in die Figur des *Prinz Stefan* wie im vorherigen Kapitel erörtert und unterbricht auch hier den Redeanteil der „Mami“,<sup>233</sup> was ihm hier zusätzlich die Deutungshoheit über die Geschichte zuspricht – eine männliche Deutungshoheit, durch die Kamera an ein großes Publikum verbreitet. Die *Verkäuferin* tritt als ‚interne Expertin‘ auf, wird aber auch immer wieder von *Journalist Stefan* unterbrochen und der Fokus der Kamera liegt mehr auf ihm. Auch hier liegt die Deutung nahe, dass die Aussage der Verkäuferin, als Zeugin des Geschehens nicht so wichtig genommen wird, wie die durch die Medien dargestellte

---

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> = *Verkäuferin Ingrid*. Im Grillo-Text ist sie als eine solche gekennzeichnet, aber auch durch den Inhalt ihres Textes und durch die Zuordnung zum schon etablierten Raum, ist sie für den Zuschauenden als solche erkennbar.

<sup>233</sup> GRILLO, S. 24.

Version.<sup>234</sup> Die *Verkäuferin* und *Bettina* bewegen sich nur innerhalb des Settings ‚Ladenlokal‘, während *Journalist Stefan* auch aus ihm heraustreten und wieder als Mittler zum Publikum an die Bühnenkante treten kann.

Bezeichnend ist außerdem, dass zwei männliche Polizisten auftreten und von der „Operation Wasserschlag“<sup>235</sup> berichten – einer historisch wirklich stattgefundenen Aktion, bei der in der ganzen BRD am 31. Mai 1972 verstärkt Personenüberprüfungen, Fahrzeugkontrollen und Überwachungen durchgeführt wurden, durch die Massenmedien auch die Bevölkerung zur Mithilfe aufgerufen wurde und die schließlich zur Verhaftung der führenden RAF-Mitglieder maßgeblich beitrug. Sie wurde vom Chef des Bundeskriminalamts Horst Herold angeordnet, der stellvertretend für die Suche und Verhaftung der RAF durch den deutschen Staat steht und somit als ein weiterer männlicher Vertreter einer bundesdeutschen Öffentlichkeit als Gegner einer hier hauptsächlich weiblich konnotierten RAF auftritt.

Mit dem Ende dieser nachgespielten und gefilmten Szene der Verhaftung Ensslins in der Boutique, die auf der Drehbühne etwas abgeschirmt und für die ZuschauerInnen primär über die Leinwand zu verfolgen war, tritt *Stefan* aus diesem ‚Filmset‘ heraus und wieder nach vorne an die Rampe. Er präsentiert sich als Filmemacher und seinen Film als „Die wahre Geschichte der RAF!“<sup>236</sup> Sein als Triumph angelegter Moment wird jedoch von *Silviakönigin-GE* unterbrochen, die ebenfalls nach vorne geeilt kommt.

**„Silviakönigin:** Was willst du hier erzählen? Was willst du hier erzählen, was wir nicht alle längst wissen? Willst du erzählen, dass Frauen immer nur shoppen gehen? Dass Frauen nur in die Politik gehen, damit sie gut aussehen dürfen?...

**Stefan:** Das ist meine Geschichte!

---

<sup>234</sup> Es lässt sich tatsächlich kein Interview oder publizierte Aussage der Verkäuferin finden, in der sie selbst namentlich genannt wird oder als Person in Erscheinung tritt. Die zahlreichen Berichte über die Verhaftung Ensslins in einer Boutique stammen von Männern. Außerdem kursieren Mutmaßungen über die Gründe ihres dortigen Aufenthalts. Manche unterstellten ihr gar, dass sie sich bewusst der verhaften ließ, weil sie so abhängig von Baader war, dass sie nach seiner Verhaftung nicht alleine vom Untergrund aus agieren wollte, sondern lieber mit ihm aus der Gefangenschaft. Das würde eine sehr naive und romantische Vorstellung eines gemeinsamen Haftaufenthaltes voraussetzen, die bezweifelt werden darf, wusste Ensslin doch bereits aus dem Brandstiftungsprozess was Haftbedingungen bedeuteten.

<sup>235</sup> GRILLO, S. 24.

<sup>236</sup> GRILLO, S. 26.

**Silviakönigin:** ...Willst du erzählen, dass die Linke gescheitert ist an privaten Unzulänglichkeiten? Dass Frauen sich lieber um ihre Kinder kümmern sollen? Ihr seid solche desorientierten Schweine, das ist in einem Maß[e] reaktionär, was wir hier machen, das ist so reaktionär! In Frankfurt wird die Börse besetzt und was machen wir? Was machen wir hier!<sup>237</sup>

Es erfolgt so erneut ein Streit über die Deutungshoheit der Geschichte der RAF. Aber es wird auch ganz explizit das von einem Mann initiierte und durch das Massenmedium Film dargestellte Frauenbild hinterfragt, kritisiert und als veraltet bezeichnet. Die weibliche Figur wehrt sich gegen eine klischeehafte Darstellung und greift die Erwartungshaltungen sowohl bezüglich der Mutterrolle als auch der Position von Frauen in der Politik und ihre Wahrnehmung auf. Gleichzeitig wird ein Bezug zur aktuellen politischen und wirtschaftlichen Situation des Jahres 2011 hergestellt, indem die Besetzung der Börse in Frankfurt thematisiert wird.<sup>238</sup> Die Kritik sich mit veralteten und hinfalligen Themen zu beschäftigen, während für den Moment brisante und wichtige andere Vorkommnisse nicht thematisiert werden, lassen sich zum einen auf die Situation der RAF beziehen<sup>239</sup>, aber auch auf den Medien- und Kultursektor inklusive Film- und Theaterproduktionen.

---

<sup>237</sup> Ebd.

<sup>238</sup> Hier sei nur ganz allgemein auf die internationale Occupy Bewegung verwiesen, auf die damit angespielt wird. Vgl. weiterführend beispielsweise Chomsky, Noam: *Occupy!*, Münster: Unrast-Verlag 2012; Mörtenböck, Peter / Mooshammer, Helge: *Occupy. Räume des Protests*, Bielefeld: transcript 2012; u.v.a.

<sup>239</sup> Vgl. Meinhofs *konkret*-Kolumnen, Ensslins Briefe an ihre Geschwister (ZT) oder auch die internationalen Proteste gegen den Vietnamkrieg.



Abb. 12 Diekmann, *Weiskopf*; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

## Zwischenfazit II.

In der Inszenierung von Schmidt-Rahmer treten mehrere Männer in Erscheinung, welche die weiblichen Assoziationsfiguren zum Handeln bewegen. Zusammenfassend lassen sich zur These einer männlich konnotierten Öffentlichkeit, die die weiblichen Assoziationsfiguren fremdbestimmen, folgende Vertreter ebendieser finden.

Da ist ein recht stummer und eher optisch präsender Mann, der immer wieder als Andreas Baader zu identifizieren ist und dem die Funktion des Auslösers zugeschrieben wird. Dies passiert durch den Verweis auf einen Film und dem immer wieder geäußerten Wunsch der weiblichen Assoziationsfiguren ihm gefallen zu wollen. Das betrifft primär die Assoziationsfigur GE, während *UM* in der Umkehrung davon spricht nicht gesehen zu werden.

Dann ist *Prinz Stefan* zu nennen, der – wie im vorherigen Kapitel erläutert – die nächste Generation und heutige Sicht auf die Taten der RAF und der Geschichtsschreibung darstellt. Obwohl auch *CdG-Ingrid*, als weibliche Vertreterin dieser reflektierenden und auktorialen Generation, diese Position ab und zu einnimmt, ist es doch meist er als männlicher Vertreter, der den Frauen ins Wort fällt und sogar ausformuliert, dass hier seine Geschichte erzählt wird. Dagegen setzt sich lediglich *Silvia* verbal zur Wehr und dies auch erst nach dem Ende, der als „Film von

Stefan Diekmann“ gekennzeichneten Sequenz, die einer dementsprechend männlichen Inszenierung der Geschichte unterliegt.

Auch weitere explizit männliche Vertreter einer Öffentlichkeit sind in der Inszenierung erkennbar: Horst Herold wird kurz aber ausreichend als männliche Personifizierung der Exekutive der BRD thematisiert; ebenso der abstrakte Begriff „der Markt“<sup>240</sup>. Obwohl hier in den Bezeichnungen „die Wirtschaft“<sup>241</sup>, „der Kapitalismus“<sup>242</sup>, „das Kapital“<sup>243</sup> und „der Markt“ und somit dem Genus variiert wird, wird er personifiziert männlich dargestellt und als ‚alles bestimmend‘ thematisiert.

Eine besonders große Fremdbestimmung wird in dieser Inszenierung durch die Modeindustrie und ein vermitteltes Schönheitsideal dargestellt, was definitiv einer Fremdbestimmung durch öffentliche Normen und Idealen entspricht, die in diesem Fall aber nicht als explizit männlich zu definieren ist.<sup>244</sup>

---

<sup>240</sup> GRILLO, S. 29 f.

<sup>241</sup> GRILLO, S. 30.

<sup>242</sup> GRILLO, S. 7.

<sup>243</sup> GRILLO, S. 28 ff.

<sup>244</sup> Natürlich gibt es aber Stimmen in der Forschung, die diesen öffentlichen Druck und das Schönheitsideal als männlichen Blick auf Frauen definieren.

### III. „Den nimmt er sich jetzt gleich der Strick, den Kopf der selbsternannten Denkerin“<sup>245</sup>

Die finale „Lektion“ in Schmidt-Rahmers Inszenierung ist mit „STERBEN“ überschrieben und thematisiert dementsprechend auch den Tod der Assoziationsfiguren *GE* und *UM* und ihren historischen Vorbildern. Gleichzeitig weist dieses Teilstück besondere Parallelen zu Schillers Drama auf und bedient sich stark an den stilisierten Bildern aller vier Frauenfiguren.

Die Bühne ist leer, bis auf den Blick auf die Rückseite zweier Stellwände, die bereits bespielt wurden und auch inhaltlich eine Bedeutung hatten. Dies führt dazu, dass sie als ‚abgespielt‘ und ‚übriggeblieben‘ wahrgenommen werden nach einer guten Stunde aktionsreichem Geschehen mit Familienaufstellungen, ‚Revolutionsspielen‘, ‚Ausbildungslagern‘ mit Schießübungen und der ‚Bekämpfung des Markts‘, etc. Der vorherige ‚Akt‘ hat mit einer Improvisation geendet, die den Abbruch des Stücks und den kosequenten letzten Schritt in die Gegenwart darstellen soll und in der das Publikum aufgefordert wurde, das Theater gemeinsam mit den Schauspielern zu verlassen und nun die Revolution stattfinden zu lassen:<sup>246</sup>

„Wir müssen jetzt hier nicht Jelinek spielen, es gibt jetzt mal wirklich Wichtigeres. Macht mal Arbeitslicht an. [...] Auf geht’s. Los. Gut. Ok, dann zünden wir jetzt Kaufhof an. [...] [W]ir zerschlagen das internationale Finanzsystem.“<sup>247</sup>

So steht nun, im Gegensatz zu diesem bis dahin zumeist recht lauten und durch viel Bewegung gekennzeichneten Spiel, eine leeren Bühne und eine Stille, welche dadurch eine besondere Präsenz bekommen.

---

<sup>245</sup> GRILLO, S. 41.

<sup>246</sup> Vgl. GRILLO, S. 32.

<sup>247</sup> Ebd. Soweit der angelegte Text in der Premierenfassung des Thextbuchs, der zumindest am Tag des Mitschnitts mit der folgenden Improvisation einer angezettelnden Revolution dazu führte, dass einige wenige Menschen den Zuschauerraum verließen, jedoch nach kurzer Zeit vom Hauspersonal wieder hineingebeten wurden.



Abb. 13 Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

In diesen leeren Bühnenraum und in die Stille hinein tritt *S-GE*. Sie ist lediglich mit einer weißen Unterhose, einem weißen Unterhemd und einer hellbraunen Lederjacke bekleidet. Sie beginnt ruhig zu sprechen. Zunächst ist der Text sehr nah am Inhalt eines Geständnisses von Gudrun Ensslin angelegt.<sup>248</sup> Er ist aus Sicht des Kollektivs formuliert („wir distanzieren uns in aller Deutlichkeit“<sup>249</sup>), verteidigt aber auch die vortragende Einzelperson und macht diese als sich selbst verweigernder und gleichzeitig ausführender Kommunikationskanal der Gruppe an die Öffentlichkeit sichtbar, wenn sie behauptet: „Und auch ich habe den Bekennerbrief niemals geschrieben“<sup>250</sup>.

Inhaltlich wird der Ausschluss von *UM* aus dem Kollektiv und die Beschuldigung, sie sei für das Scheitern der RAF verantwortlich, wiederholend genannt und zeigt damit den Grund für ihren Selbstmord auf: „du bist zu nichts mehr gut, der Stachel in dem Fleisch, das uns gehört und das wir sind, bist: du.“<sup>251</sup>

Aber auch die Beteiligung des Staates und seiner Organe an diesem Schluss, wurde bereits sehr früh im Ablauf des Stücks von *Bettina* und *Silvia* chorisch – also als Kollektiv – ausgesprochen:

---

<sup>248</sup> Vgl. Aussage Gudrun Ensslin am 106. Verhandlungstag, 4. Mai 1976, Jelinek zitiert nach BMK, S. 385 ff.

<sup>249</sup> GRILLO, S. 33.

<sup>250</sup> Ebd.

<sup>251</sup> Ebd., UMS, S. 114.

„Die Regierung, und nur die allein, verantwortet, daß die fünfeinhalb Jahre Folterpraxis, Mord und Isolierung, der Schauprozeß, die absolut totale Überwachung durch die Elektronik, Tag und Nacht, dann die Tortur durch Drogen, Isolation und auch Zwangsernährung, daß dieses ganze jämmerliche Ritual, um unsern Willen und auch das Bewußtsein überhaupt uns zu zerbrechen da im Schädel, verantwortlich auch für den Exzeß der unmenschlichen Konzeption, was wollt ich sagen, die perfekte soziale und Geräuschisolation von all den Massen, die nach uns verlangen, nach uns schreien, die Hände schwenken, brüllen, toben, ja, auch schreiben, meinerwegen, daß die Schikanen und die Quälereien, die uns fertigmachen sollen, was wollt ich gleich noch sagen, ach ja, was ich die ganze Zeit schon sagen wollte, jede Woche wird sich einer von uns töten, so.“<sup>252</sup>

Durch dieses Zitat wird deutlich, wie Jelinek den Verfall der Sprache als Folge der Gefangenschaft den beiden Figuren gleichsam in den Mund legt und sofort anwendet. Psychische Beeinträchtigungen, wie Konzentrationsschwäche und Aggression stehen dem absoluten Willen gehört zu werden und dem Kampf gegen die zerstörenden Einflüsse von außen somit auch in der Sprache gegenüber.

Die Inszenierung findet außerdem eine selten so klar formulierte Antwort auf die Frage, wer als Mörder Ulrike Meinhofs gelten kann. So spricht *Mutter Bettina* selbst bereits in der ersten Lektion davon, wer sie umbringen wird:

„**Mutter Bettina:** [...] Ich bin die Schwache, sie die Mächtgen, wer auch immer, Hans und Grete, oder wie sie sich gerade nennen. Sie brauchen die Gewalt, sie töten mich. Sie töten mich. Der Staat muß gar nichts tun. Sie töten mich schon selber, die Genossen, debattieren klassisch, und dann töten sie.“<sup>253</sup>

Die Frage stellt sich hier demnach nicht primär zwischen einem Mord durch den Staat oder Selbstmord Ulrike Meinhofs – wie zeitgenössisch thematisiert wurde<sup>254</sup>, sondern benennt Gudrun Ensslin und Andreas Baader, die Genossen, als Mörder. Ein wörtlicher Vergleich zu Schillers Drama zeigt dabei, einer Vorsehung gleich, noch weitergehend die Gründe für den Tod Marias auf, die ebenfalls auf Ensslin und Meinhof übertragbar sind.

---

<sup>252</sup> GRILLO, S. 9-10.

<sup>253</sup> GRILLO, S. 19.

<sup>254</sup> Doch die mediale Aufmerksamkeit und fortwährende Diskussion über Ulrike Meinhofs Tod spiegelt sich dennoch auch in der Inszenierung wider: „von dir werden wir oft genug noch reden, bist du erst in Ruhe tot und eingegraben und noch betoniert, damit den Leichnam sie nicht etwa stehlen und dann schänden auch noch können“, GRILLO, S. 24.

**Maria:** „Ich bin die Schwache, sie die Mächtge – Wohl!  
Sie brauche die Gewalt, sie töte mich,  
Sie bringe ihrer Sicherheit das Opfer.  
Doch sie gestehe dann, daß sie die Macht  
Allein, nicht die Gerechtigkeit geübt.  
Nicht vom Gesetze borge sie das Schwert,  
Sich der verhaßten Feindin zu entladen,  
Und kleide nicht in heiliges Gewand  
Der rohe Stärke blutiges Erkühnen.  
Solch Gaukelspiel betrüge nicht die Welt!“<sup>255</sup>

Als Motiv *Elisabeth-GEs* wird die Entledigung der Feindin benannt und davor gewarnt nicht das Gesetz/den Staat als (hin-)richtende Gewalt anzunehmen. Einer solchen Behauptung durch *Elisabeth-GE* soll kein Glaube geschenkt werden.

Auch zurück in der letzten Lektion verweist die auftretende *B-UM* mit ihrem ersten Satz bereits auf sich selbst als *Maria Stuart*: „So will ich mich noch diesem unterwerfen, Schwester, auch wenn es mir recht schwerfällt, Stolz, fahr hin“<sup>256</sup>. Sie ist ebenfalls nur in weißer Unterwäsche und einem langen Ledermantel aufgetreten und spricht in ein Handmikrofon. Doch anders als Schillers Maria Stuart, die schlussendlich doch als erhabene und stolze Frau zu ihrer Hinrichtung schreitet, erfüllt *MS-B-UM* die Unterwerfung und ergibt sich der Selbstaufgabe. Dieser unausweichliche Schluss auf den alles hinausläuft und somit auch die politischen Aussagen, die Bemühungen und den Ergeiz der Figuren sofort konterkariert und als ergebnislos entlarvt („es ist so sinnlos, alles innlos“<sup>257</sup>), wird von beiden weiblichen Assoziationsfiguren im Laufe der Inszenierung ganz bewusst immer wieder thematisiert. So spricht *S-GE* bereits zu Beginn davon, dass die Zelle nur einen Ausgang hat „und der Ausgang lautet Tod“<sup>258</sup>. Die beiden Frauenfiguren sind sich ihres Todes sehr bewusst: „Bald bin ich tot, deswegen darf ichs sagen“<sup>259</sup>, „Ich bin nun bald seit einem Monat tot, das kann wohl jeder irgendwann von sich behaupten, daß er bald seit nem Monat tot gewesen sein wird.“<sup>260</sup>

---

<sup>255</sup> MARIA STUART: I/7, V. 961-970, S. 580.

<sup>256</sup> GRILLO, S. 33, vgl. Maria: „Seis! / Ich will mich auch noch diesem unterwerfen. / Fahr hin, ohnmächtger Stolz der edlen Seele!“ In: MARIA STUART: III/4, V. 2444 ff., S.622.

<sup>257</sup> GRILLO, S. 34.

<sup>258</sup> GRILLO, S. 7.

<sup>259</sup> GRILLO, S. 8.

<sup>260</sup> GRILLO, S. 19.

Doch die beiden Figuren gehen unterschiedlich mit dem bevorstehenden Tod um. *B-UM* gesteht eigenes Versagen ein, kann gleichzeitig die äußeren Gründe benennen, die sie in den Tod führen und strebt trotzdem noch nach Versöhnung bzw. Errettung durch die Feindin:

„**Ulrike:** Ich sehe ein, ich hab versagt, ich geb es zu, gib mir die Hand, um mich im letzten Augenblick zu retten vor dem tiefen Fall in diese Schlinge, sie liegt lose um den Hals mir und erdrückt mich dort schon fast : 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 verlier ich mich im Nichts.“<sup>261</sup>

*S-GE* dagegen verliert sich in Alleinherrschaftsansprüchen („Nur ich allein bestimme das“<sup>262</sup>) und Verachtung für *B-UM*, wenn diese sich dem von ihr ausgesprochenen Verstoß beugt („und deshalb hängst du dich gleich auf?“<sup>263</sup>, „Und schau, da hängt ja schon dein Leichnam, das ist aber schnell gegangen, hast du den etwa selber hingehängt?“<sup>264</sup>). Die Ambivalenz dieses ganz klar formulierten Verstoßes gepaart mit einer Verweigerung der Verantwortung dafür wird ebenfalls deutlich („Du bleibst an deinem Platz, den du dir selber ausgesucht, und der ist außerhalb von uns, Ulrike, das ist endgültig!“<sup>265</sup>). Stattdessen wird der Gedanke formuliert, aus dem Scheitern der Feindin noch einen Vorteil zu ziehen: „Na toll, vielleicht ist er im Tod uns wenigstens noch nützlich, wer kann das schon wissen.“<sup>266</sup>

Doch es gibt auch immer wieder Widerstand gegen das allmächtige Vorgehen von *S-GE*. So fragt *B-UM* provozierend: „Wer hat das alles eigentlich für dich entschieden, Schwester, habt ihr die andren Mitglieder gefragt, bevor ihr mich geächtet habt?“<sup>267</sup> Diese Aussage stärkt noch einmal den Stellenwert des Kollektivs und zeigt die Diskrepanz zwischen ihm und dem Alleinherrschaftsanspruch von

---

<sup>261</sup> GRILLO, S. 34.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> GRILLO, S. 33.

<sup>264</sup> ebd.

<sup>265</sup> GRILLO, S. 34.

<sup>266</sup> GRILLO, S. 33.

<sup>267</sup> GRILLO, S. 34; vgl. „Der Himmel hat für Euch entschieden, Schwester!“ In: MARIA STUART: III/4, V. 2450, S.622. Verweis von Maria auf den Himmel als göttlichen Willen. In dieser Gleichung setzt sich – wie Elisabeth über den göttlichen Willen – *S-GE* über den Willen des Kollektivs hinweg.

*S-GE* auf, der wiederum einem exklusiven Kollektiv entspringt: „die Gruppe, das bin ich mit meinem Baby“<sup>268</sup>.

Doch wie bereits beschrieben, bleibt *UM* nach dem Ausstoß aus diesem Kollektiv nur das ‚Sichverlieren im Nichts‘ und so lautet auch *B-UM* letzter Satz: „RAF oder Tod, also ist der Tod wohl das geeignetste für mich, die RAF wars nicht.“<sup>269</sup>

Nach diesem letzten Satz legt sie ihr Handmikrofon auf den Boden und zieht ihren Ledermantel aus. So gibt sie ganz sinnbildlich ihre Sprache ab und legt ihre Mitgliedschaft in der RAF – für die die Lederjacke symbolisch gelesen werden kann, nieder. Nun nur noch in weißer Unterwäsche bekleidet, wie *S-GE*, lässt sie sich von einem aufgetretenen Bühnentechniker in schwarzem Anzug in ein Sicherungsgeschirr schnallen, an dem er sie an einen Seilzug hängt, und legt sich eine symbolische Schlinge um den Hals. In gleicher Art bereitet der Bühnentechniker auch *S-GE* vor.

Währenddessen ist *Sven* in den Zuschauerraum getreten. Er trägt eine schwarze Hose und auf seinem nackten Oberkörper ebenfalls ein Gestell, an dem weitgespannte schwarze Engelsflügel angebracht sind. Von Jelinek ist die Rollenbezeichnung *versprengter Engel* für den letzten Text gewählt.<sup>270</sup>



Abb. 14 Seeburg, Schmidt; Abbildung 8: Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

---

<sup>268</sup> GRILLO, S. 34.

<sup>269</sup> GRILLO, S. 39.

<sup>270</sup> UMS, S. 133.

Während er spricht, werden *S-GE* und *B-UM* langsam hochgezogen und wieder hinuntergelassen, sodass sie wie schlaffe Stoffpuppen in den Vorrichtungen hängen und so – sinnbildlich wie Meinhof und Ensslin auf publizierten Fotos – erhängt ausgestellt sind. Der *Engel* sinniert über die Sicherheit des Ortes an den die beiden nun kommen. Sie seien dort sicher – „nicht bloß vorm Denken und Erinnern, [...] auch [...] vor dem Vergessen selbst!“<sup>271</sup> Es wird demnach auch hier die Deutungshoheit über die Geschichte thematisiert und ihre eigene Rezeptionsgeschichte.<sup>272</sup> Wie um letztendlich noch einmal die Grenzen des aktiven oder passiven Vorganges zu verwischen, spricht er außerdem erneut von der Tötung der Gefangenen: „euer Gedächtnis [...] wird dann endlich tot sein, so wie ihr getötet worden seid, und zwar von euch selbst, ach, egal, ich flieg einfach weg, ihr kommt mir nach“<sup>273</sup>. Seinen Schwerpunkt legt er schließlich auf die sowohl verfassungsrechtliche als auch christliche und kommunistische Grundlage, alle Menschen seien gleich, die er stark anzweifelt und sich über sie lustig macht.

„Ich wälz vor meinem Gott mich, wenn ich wieder zu ihm komm, im Staube wälz ich mich vor Lachen, doch was sagt der mir? Sagt der mir schlicht und einfach, daß er alle Menschen gleich geschaffen habe! Jedoch habe er vergessen, sag ich ihm in der daraufhin folgenden Debatte, die, wie jede, für den Hugo ist, ich sag ihm also, er hat glatt vergessen, auch noch die Verhältnisse genauso gleich zu schaffen, dieser Trottel, so was ist mein Vorgesetzter“<sup>274</sup>

Eine inhaltliche Auseinandersetzung nach der Frage der Gleichheit aller Menschen würde jeden Rahmen dieser Arbeit sprengen, aber in der Funktion als letzte verständlich sprechende Figur in der Inszenierung von Schmidt-Rahmer, muss sie in der Hinsicht beachtet werden, als dass der *Engel* mit dieser Aussage den weiblichen Assoziationsfiguren damit das Recht abspricht, sich selbst zu diesen – wie Jelinek sie

---

<sup>271</sup> GRILLO, S. 39.

<sup>272</sup> Hier sei ein Verweis auf Walter Benjamin gegeben, der in seinem Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“ schreibt: „auch die Toten werden, wenn der Feind siegt, nicht sicher sein“ (S. 695). Vgl. Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: Tiedemann, Rolf / Schweppenhäuser, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Band I.2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.

<sup>273</sup> GRILLO, S. 39.

<sup>274</sup> GRILLO, S. 40.

genannt hat – „angemaßten, selbsternannten Königinnen des Untergrunds“<sup>275</sup> zu machen und ein ganzes Land mit Gewalttaten zu terrorisieren:

„Es dürfe, so hat man es mir eingetrichtert, doch ich glaubs nicht, es dürfe, hört endlich zu, es dürfe weder ein Einzelner noch eine ganze Klasse voll von Individuen sich über andre aufschwingen, so wie ich es tue, der Engel, und zwar jetzt und gestern, morgen, jeden Tag, ganz ohne Mühe“<sup>276</sup>

Indem er sich selbst als Engel über die Gesellschaft und auch über die Zeit hinwegsetzt, eröffnet er hiermit auch die übergeordnete Ebene der Geschichtsschreibung, des Erinnerns und der Zukunft, die darüber entscheidet, wie die beiden Protagonistinnen der Geschichte wahrgenommen und ihre Taten bewertet werden. Außerdem setzt er einen Verweis auf Walter Benjamins *Engel der Geschichte* aus seinem Aufsatz „Über den Begriff der Geschichte“<sup>277</sup>. Ein Text, der von dem Gemälde ‚*Angelus Novus*‘ von Paul Klee (1920) inspiriert ist. Dieser Engel hat das Gesicht der Vergangenheit zugewandt und wird von einem vom Paradies ausgehenden Sturm in Richtung Zukunft gezogen. Dabei sieht er, wie die als Trümmer gekennzeichnete Geschichte sich immer weiter auftürmt. Es der Vorwurf einer fehlenden Weitsicht mit und der Ignoranz aus Fehlern lernen zu wollen oder können. Während der Engel auf die gesamte Vergangenheit sieht, sehen die Menschen nur die aktuelle Situation und im Laufe der Zeit werden Fehler wiederholt und nie wirklich auf die Vergangenheit geachtet und dadurch mit einer gewissen Weitsicht an aktuelle Probleme herangegangen.

Die RAF hat Trümmer hinterlassen, aber eine Veränderung oder eine Beachtung der vielleicht zu Beginn einmal inhaltlich berechtigten Kritik an der Gesellschaft, Politik und Wirtschaft hat nicht stattgefunden – ganz im Gegenteil.

Der *Engel* wird während seines Monologs ebenfalls an Seilzügen befestigt und zu seinem Ende hin entschwindet er in den Schnürboden hinauf.

Übrig bleiben auf der Bühne die beiden ‚Aufgehängten‘ *S-GE* und *B-UM*. Sie schweben im Halbdunkeln hinauf und hinab und beginnen noch einmal mit einem parallel laufenden Text. Dieser ist jedoch sehr schwer verständlich und wird bald von dem einsetzen Song „Junimond“ übertönt.

---

<sup>275</sup> Jelinek: „Vier Stück Frau“, S. 13.

<sup>276</sup> GRILLO, S. 40.

<sup>277</sup> Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, S. 697-698.



Abb. 15 Weiskopf, Schmidt; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Vordergründig passen die Liedzeilen „Es ist vorbei bye, bye“ und „Doch jetzt tuts nicht mehr weh“<sup>278</sup> zum Tod der beiden Figuren. Doch auch der Hintergrund des Songwriters als früheres Mitglied der Band *Ton Steine Scherben* sollte hier mitbedacht werden, da die Band in den 1970er Jahren mit Songs wie „Macht kaputt was euch kaputt macht“ zur Hymne erhobene Lieder veröffentlichte und somit auch zur sozialkritischen und linken Jugendbewegung dieser Zeit beitrug.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Vgl. Songtext JUNIMOND von Rio Reiser im Anhang, S. 97.

<sup>279</sup> Vgl. Völzke, Daniel: „Alles und noch viel mehr. Zehn Jahre nach seinem Tod wird Rio Reiser heftiger denn je verehrt – durch CDs, eine Biografie und einen Film“, *Der Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/alles-und-noch-viel-mehr/742374.html>, 20.8.2006 (18.02.2018); Sontheimer, Michael: „Kleines Universum der Anarchie“, *taz*, <http://www.taz.de/!5269835/>, 28.1.2016 (18.02.2018).

### **Zwischenfazit III.**

Durch die Reduzierung auf die beiden Assoziationsfiguren *B-UM-MS* und *S-GE-E*, deren Kleidung ebenfalls nur mehr auf wenige stilisierte Stücke reduziert ist und durch ihr Auftreten in einen leeren Raum, wird der Fokus einmal mehr auf die Sprache, das Rededuell, der beiden gelegt.

*B-UM-MS* wirkt gebrochen und spricht auch von ihrer Unterwerfung der Gruppe und der Königin gegenüber. Trotz Momente völliger Klarheit und Voraussicht im Verlauf des Stücks nimmt sie – anders als Maria Stuart bei Schiller – keine Märtyrerrolle ein. Ihr Tod hat nichts heldenhaftes oder erhabenes an sich, sondern ist Aufgabe und Resignation. Auch wenn die Selbsttötung als eigenständig ausgeführter Akt und ohne Fremdeinwirkung inhaltlich behauptet wird, weist die Sprache immer wieder auf die verbale und soziale Fremdbestimmung durch die Gruppe, die Abhängigkeit von der Königin, hin. Als *UM* ist ihre Identität völlig im Kollektiv aufgegangen – eine selbstbestimmte Entscheidung – und nach dem Ausschluss aus diesem – eine fremdbestimmte Entscheidung, der sie sich nicht widersetzen kann – gibt es keine Möglichkeit zur selbstbestimmten individuellen Identität, was die Aufgabe der eigenen Existenz, den Tod, als einzige Konsequenz zulässt. Die letzten klar von *B-UM-MS* geäußerten Worte, bevor sie das Mikro abgibt und sich an das Seil hängen lässt, zeigen diese Erkenntnis des Scheiterns, woraus der sofort in die Tat umgesetzte Schritt folgt.

*S-GE-E* ist ebenfalls in diesem Kollektiv gefangen, versucht aber mit aller Macht die Opferrolle nicht einzunehmen, sondern wendet sich stattdessen besonders heftig gegen die aufgebende Genossin.

Im letzten Bild haben sich die zwei Figuren in ihren unendlichen Reden verloren, murmeln unverständlich vor sich hin und gehen schließlich im kommerzialisierten Massensong unter. Was bleibt ist das Bild ihrer toten Körper.

*Der Engel* wird viel weniger sichtbar und ohne Beachtung des Technikers eingeklinkt. Das Licht und sein Text fokussieren ihn und sein Entschwinden in den Schnürboden.

## 5. Auswertung – Schlussbemerkung

Trotz aller Bemühungen der männlichen Kollegen, kann keine allgemeine Fremdbestimmung der weiblichen Assoziationsfiguren in Schmidt-Rahmers Inszenierung festgestellt werden. Es ist vielmehr ein andauernder Kampf um die Deutungshoheit, der sich wechselseitig immer wieder verlagert und die unterschiedlichsten Aspekte beleuchtet. Um auf das eingangs gewählte physikalische Bild des Prismas zurückzukommen, lässt sich sagen, dass keine einfarbige Lichtbrechung zu erkennen ist, sondern viele Nuancen der Selbst- und Fremdbestimmung sichtbar werden.

Allgemein ist das Auftreten von männlichen und weiblichen SchauspielerInnen ausgeglichen. Und auch wenn die beiden weiblichen Assoziationsfiguren *Bettina-Ulrike Meinhof-Maria Stuart* und *Silvia-Gudrun Ensslin-Elisabeth I.* sicherlich im Fokus stehen, so ist *Prinz Stefan* als reflektierende, kommentierende und kritisierende Größe als gleichwertig anzusehen. Dies gilt sowohl für die Präsenz als auch für die Redeanteile der Figuren – mit Ausnahme der letzten Szene, in der jedoch der *Engel* diesen Gegenpart übernimmt. Außerdem werden Figuren, wie die Königin, auch bewusst entgegen ihrer geschlechtsspezifischen Rollensetzungen dargestellt.

Alle Figuren befinden sich in einem in sich selbst geschlossenen und unausweichlichen System, indem durch äußere Fremdbestimmung wie Medien, die Öffentlichkeit und die Gesellschaft bestimmte Erwartungen formuliert werden. Die Figuren versuchen dem zu entfliehen, indem sie durch ihre Texte inhaltlich politisch aktiv werden und Rollenbilder und Erwartungshaltungen brechen. Auch der Theaterabend, der Rahmen wird versucht durch eine Unterbrechung und den Aufruf zur Revolution aufzubrechen. Durch Bezüge zur aktuellen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lage – Occupy Bewegung, aktuelles Spielzeitheft, veraltete Geschlechterrollen – wird die Inszenierung zum einen durchlässig für eigene Assoziationen und Realitätsbezüge und zeigt zum anderen die Grenzen und das Scheitern unseres Handelns oder Nicht-Handelns in der Gesellschaft auf.

Für diese Arbeit haben sich die Aspekte der Mutterschaft und der männlichen Öffentlichkeit als hilfreich und nützlich erwiesen, um sich der Frage der Selbst- und Fremdbestimmung zu nähern. Der Aspekt des Todes ist als gesondert anzusehen und

war schwieriger in diesen beiden Kategorien zu beantworten, jedoch ebenfalls hilfreich und auch er brachte neue Facetten der Fremd- und Selbstbestimmung zur Geltung.

Die weiblichen Assoziationsfiguren wirken immer dann besonders selbstbestimmt, wenn sie sich gegen eine explizit männliche Gegenposition behaupten können. Wenn sie beispielsweise die Erwartungen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen an die Rolle der Mutter als Produkt einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur entlarven und sich gegen sie wenden. Auch das Hinterfragen und Spiegeln des männlichen – und durch das Massenmedium Film dargestellten – Blicks auf die Geschichte und den Anspruch einer historischen Wahrheit, die dort vermittelt wird, stärkt die Position der weiblichen Figuren. Ambivalent ist dieser Widerstand immer dann, wenn die Figuren selbst davon sprechen einer Schwäche zu erliegen: *S-GE* der Anziehung zu *AB* und der Mode, *B-UM* in der Selbstaufgabe im Kollektiv.

Das Rollenbild Mutter ist für die Assoziationsfigur *B-UM* als fremdbestimmt zu erkennen. Es ist geprägt von gesellschaftlichen Erwartungen und den Forderungen der Kinder, die beide dazu führen, dass sie ihre politischen und als individuell sehr stark gewerteten Absichten nicht ausführen kann. Ihre Reaktion darauf ist der Widerstand gegen diese Rolle, die Ablehnung gegenüber den dafür verantwortlichen Institutionen und der Ausstieg aus der normativen Familienkonstellation.

Für *S-GE* ist die Mutterrolle ein selbstbestimmtes Mittel zum Machtgewinn. Sie begibt sich durch sie zwar in eine Abhängigkeit, wählt jedoch ganz konkret und nicht naturgemäß ihr *Baby* aus und legitimiert damit ihren Machtanspruch und das eigene politische Handeln. So ist sie auch in den Vergleich mit *Elisabeth* zu setzen, wenn man ihr *Baby* mit ihrem Staat, ihrem Volk gleichsetzt. Sie entscheidet sich gegen das leibliche Kind, gegen die eigene Familie, die für sie eine Gefährdung der Macht darstellen würden und für die Abhängigkeit zu ihrem Staat, ihrem Volk, das jedoch ihre Alleinherrschaft legitimiert.

Die Fremdbestimmung durch eine männliche Öffentlichkeit ist für beide Assoziationsfiguren gegeben. Bei *B-UM* drückt sich diese durch eine patriarchale Gesellschaft aus, die sie in die Rolle der Mutter drängt. Bei *S-GE* ist sie durch die Abhängigkeit von einem Mann einerseits und dem Wunsch einem – durch die Modeindustrie vermittelten – Schönheitsideal gerecht werden zu wollen andererseits, erkennbar. Diese Fremdbestimmung ist zwar nicht zwingend männlich, wird in der

Inszenierung aber als solche dargestellt: Es wird eine heterosexuelle Beziehung gezeigt, in der der männlichen Part als auslösende Kraft wirkt und dem die weibliche Partnerin gefallen will. Außerdem wird durch die Filmsequenz der Aufenthalt und die Verhaftung der weiblichen Assoziationsfigur *GE* in der Modebotique durch einen explizit männlichen Blickwinkel gezeigt. Gegen diesen männlichen Blick wehrt sich *S-GE* im Anschluss jedoch heftig, was ihn sowohl erkennbar macht, als auch stark kritisiert.

Die Frage nach einem selbstbestimmten Sterben lässt sich schließlich nicht eindeutig in diesen beiden Kategorien beantworten. Beide Figuren scheitern an ihren Idealen und verirren sich in ihrer Ideologie. Sie müssen sich geschlagen geben und fügen sich bereitwillig in den vorbereiteten Strick. *S-GE* versucht bis zum Schluss – in letzter Anlehnung an Schillers Elisabeth – den Tod der Antagonistin noch für ihre Machtsicherung zu nutzen und durch die Verachtung für *B-UMs* Selbstaufgabe an Stärke zu gewinnen. Durch die Verachtung der Fremdbestimmung des Gegenübers soll die Selbstbestimmung ausgestellt werden.

Der Tod ist jedoch als durchgehende, schon seit Beginn völlig bewusste Größe vorhanden. Er ist als Tatsache bereits auf der Grundlage des Stücks von Jelinek (und der historischen Ereignisse) eine fixe Größe und somit ein Aspekt der Fremdbestimmung auf ganz anderer Ebene. Er ist so unausweichlich, dass die Frage, ob dieser letzte Schritt von *S-GE* und *B-UM* als selbst- oder fremdbestimmt gewertet werden soll, hinfällig ist. Wichtig bleibt festzuhalten, dass weder Jelinek noch Schmidt-Rahmer eine Opferung oder einen Märtyrertod der beiden Terroristinnen zeigen. Das Auftreten und die Inszenierung der beiden weiblichen Untoten an sich lässt sich der Fremdbestimmung des Todes gegenüberstellen und spricht sich gegen ein Vergessen und Verdrängen von menschlichen und historischen Tragödien aus.

## 6. Anhang

### 6.1. Literaturverzeichnis

- ANDERS, Sonja: „Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen“, in: GUTJAHR, Ortrud (Hg.): „*Ulrike Maria Stuart*“ von *Elfriede Jelinek*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 109–122.
- ARTEEL, Inge: „Der Tod und das Mädchen I–V“, in: JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 174-179.
- AUER, Brigitte: „Terror und Theater. RAF-Stücke im Kontext von politischem und dokumentarischem Theater“, Dipl. Univ. Wien 2010.
- AUST, Stefan: *Der Baader Meinhof Komplex*, München: Wilhelm Goldmann Verlag 1998.
- BAKKER SCHUT, Pieter H. (Hg.): *das info. Briefe der Gefangenen aus der RAF 1973-1977. Dokumente*, Hamburg: Malik Verlag 1987.
- BALZ, Hanno: *Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 70er Jahren*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag 2008.
- BAUER, Karin: „Der Kapitalismus finanziert seinen eigenen Untergang. Parodie und Subversion in Erin Cosgroves *Die Baader-Meinhof-Affäre* (2005)“, in: STEPHAN, Inge / TACKE, Alexandra (Hg.): *NachBilder der RAF*, Köln: Böhlau Verlag 2008, S. 287-298.
- BAUMANN, Cordia: *Mythos RAF. Literarische und filmische Mythenradierung von Bölls „Katharina Blum“ bis zum „Baader Meinhof Komplex“*, Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag 2012.
- BECK, Adolf: „Schiller. *Maria Stuart*“, in: WIESE, Benno von (Hg.): *Das deutsche Drama. Vom Barock bis zu Gegenwart*, Band 1, Düsseldorf 1968, S. 305-321.
- BENJAMIN, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in: TIEDEMANN, Rolf / SCHWEPPEHÄUSER, Hermann (Hg.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band. I.2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691-704.
- BERGHANHN, Klaus L.: „Zum Drama Schillers“, in: HINCK, Walter (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf: August Bagel Verlag 1980, S. 157-173.

- BRANDL-RISI, Bettina / ERNST, Wolf-Dieter / WAGNER, Meike (Hg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*, München: epodium-Verlag 2000.
- BRANDSTETTER, Gabriele / BOEHM, Gottfried / MÜLLER, Achatz von (Hg.): *Figur und Figuration. Studien Wahrnehmung und Wissen*, München: Fink 2007.
- BROICH, Ulrich / PFISTER, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985.
- CHAMAYOU-KUHN, Cécile: „„gewalt zeugt gewalt!“ Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus. Eine Bestandsaufnahme“, in: KAPLAN, Stefanie (Hg.): *„Die Frau hat keinen Ort“.* *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens 2012, S. 28-47.
- CHOMSKY, Noam: *Occupy!*. Herausgegeben und übersetzt von Michael Schiffmann, Münster: Unrast-Verlag 2012.
- DAWIN, Helena: „Terror als Ausweg aus der Tristesse? (Pop-)Kulturelle Erinnerungen an die RAF“, in: STEPHAN, Inge / TACKE, Alexandra (Hg.): *NachBilder der RAF*, Köln: Böhlau Verlag 2008, S. 313-323.
- DITFURTH, Jutta: *Ulrike Meinhof. Die Biografie*, Berlin: Ullstein 2007.
- DREWES, Miriam: „Theater jenseits des Dramas: Postdramatisches Theater“, in: MARX, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart: Metzler 2012, S. 72-84.
- EDER, Franz X. (Hg.): *Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.
- ENSSLIN, Gudrun / VESPER, Bernward: *„Notstandsgesetze von Deiner Hand“.* *Briefe 1968/1969*. Herausgegeben von Caroline Harmsen, Ulrike Seyer und Johannes Ullmaier. Mit einer Nachbemerkung von Felix Ensslin, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.
- ENSSLIN, Gudrun: *„Zieht den Trennungsstrich jede Minute“.* *Briefe an ihre Schwester Christiane und ihren Bruder Gottfried aus dem Gefängnis 1972-1973*. Herausgegeben von Christiane Ensslin und Gottfried Ensslin, Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2005.

- FIRMENICH, Veronika: *Das postdramatische Theater als Nachfolger der Brechtschen Idee? Eine exemplarische Untersuchung von Falk Richters Inszenierung Rausch am Düsseldorfer Schauspielhaus*, Univ. Essen: (unveröffentlicht) 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: UTB 2010.
- FLABPÖHLER, Svenja: *Mein Tod gehört mir. Über selbstbestimmtes Sterben*, München: Pantheon 2013.
- FLEIG, Anne: „Königinnendrama und Postdramatisches Theater. Zur Eskalation der Rede in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und Elfriede Jelineks/Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*“, in: BIRKNER, Nina / GEIER, Andrea / HELDUSER, Urte (Hg.): *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*, Bielefeld: transcript Verlag 2014, S. 143-163.
- FLIEDL, Konstanze: „Narrative Strategien“, in: JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 56-61.
- FROST, Robert: “Stopping by Woods on a Snowy Evening”, in: Ebd.: *Complete poems of Robert Frost*, New York: Holt 1949, S. 275.
- GLEICHAUF, Ingeborg: *Poesie und Gewalt. Das Leben der Gudrun Ensslin*, Stuttgart: Klett-Cotta 2017.
- GRASBÖCK, Eva: „Der Mythos Ulrike Meinhof und seine Verwertung in Elfriede Jelineks ‚Ulrike Maria Stuart‘. Mythenbildungen und der bewusste Einsatz von Mythen“, Dipl. Univ. Wien, 2008.
- GRISOLD, Andrea: „Ich zähle zwar dazu, aber ich komme nicht vor. Ökonomie, Gender & Kunst“, in: FELBER, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*, Wien: Praesens Verlag 2016.
- GRUBER, Bettina / PREUSSER, Heinz-Peter (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- GUTJAHR, Ortrud: „KÖNIGINNENSTREIT. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*“, in:

- Ebd. (Hg.): „*Ulrike Maria Stuart*“ von *Elfriede Jelinek*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 19-35.
- HAKEMI, Sara / HECKEN, Thomas: *Ulrike Meinhof. Leben Werk Wirkung*, Berlin: Suhrkamp 2010.
- HARDTWIG, Wolfgang: „Formen der Geschichtsschreibung“, in: Ebd.: *Hochkultur des bürgerlichen Zeitalters*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005, S. 19-34.
- HAB, Ulrike: „Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“, in: SCHÖBLER, Franziska / BÄHR, Christina (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 331-342.
- HAB, Ulrike: „Rolle“, in: FISCHER-LICHTE, Erika / KOLESCH, Doris / WARSTAT, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 278-283.
- HAB, Ulrike: „Theaterästhetik. Textformen“, in: JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 62-68.
- HAUSHOFER, Marlen: *Die Wand*, Gütersloh: S. Mohn 1963.
- JANKE, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*, Wien: Praesens Verlag 2007.
- JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013.
- JELINEK, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berlin: Taschenbuchverlag 2003.
- JELINEK, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015.
- JIRKU, Brigitte E.: „Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*“, in: KAPLAN, Stefanie (Hg.): „*Die Frau hat keinen Ort*“ *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, Wien: Praesens 2012, S. 48-64.
- KERKMANN-DIEWALD, Gisela: *Frauen, Terrorismus und Justiz. Prozesse gegen weibliche Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni*, Düsseldorf: Droste Verlag 2009.

KRISTEVA, Julia: „Probleme der Textstrukturation“, in: BLUMESATH, Heinz (Hg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972, S. 243-262.

LENIN, Wladimir Iljitsch: *Staat und Revolution*, Leipzig: Reclam 1951.

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

LÜCKE, Bärbel: „Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen im Spiegel abendländischer Philosophie. Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks ‚Prinzessinnendramen‘ Der Tod und das Mädchen I-V“, in: GRUBER, Bettina / PREUSSER, Heinz-Peter (Hg.): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 107-136.

LÜCKE, Bärbel: *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien: Passagen Verlag 2007.

MEINHOF, Ulrike:

- „Der Friede macht Geschichte“, in konkret Nr. 19/20, 1959, S. 8-9.
- „Eine neue Linke“, in: konkret Nr. 6/1962, S. 30.
- „Franz Josef Strauß – Ein Deutscher Minister“, in: konkret Nr. 9/1962, S. 32-33.
- „Die Würde des Menschen“, in: konkret Nr. 10/ 1962, S. 34-35.
- „20 Jahre ohne Attentat“, in: konkret Nr. 7/8, 1964, S. 44.
- „Krach in Bonn“, in: konkret Nr. 10/1964, S. 45.
- „Vietnam“, in: konkret Nr. 5/1965, S. 52.
- „Die Denkschrift“, in: konkret Nr. 11/1965, S. 58.
- „Vietnam und Deutschland“, in: konkret Nr. 1/1966, S. 59.
- „Atomsperrvertrag“, in: konkret Nr. 3/1967, S. 70.

- „Napalm und Pudding“, in: konkret Nr. 5/1967, S. 72.
- In: RÖHL, Klaus Rainer / LEIB, Hajo (Hg.): *Ulrike Meinhof. Dokumente einer Rebellion. 10 Jahre konkret-Kolumnen*, Hamburg: konkret-Verlag 1972.
- MEISTER, Monika: „Theaterästhetik. Bezüge zur Theatertradition“, in: JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 68-73.
- MÖRTENBÖCK, Peter / MOOSHAMMER, Helge: *Occupy. Räume des Protests*, Bielefeld: transcript 2012.
- MÖSKEN, Anne Lena: „Wir waren die, die erkannten, was schief lief.’ Joachim Bessings und Tim Staffels Terrorvisionen“, in: STEPHAN, Inge / TACKE, Alexandra (Hg.): *Nachbilder der RAF*, Köln: Böhlau Verlag 2008, S. 299-312.
- NEYMEYR, Barbara: „Macht, Recht und Schuld. Konfliktdramaturgie und Absolutismuskritik in Schillers Trauerspiel *Maria Stuart*“, in: SASSE, Günter (Hg.): *Schiller. Werk – Interpretationen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2005, S. 105-136.
- NIETZSCHE, Friedrich: „Die Geburt der Tragödie“, in: COLLI, Giorgio / MONTINARI,azzino (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15. Bänden. 1. Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873*, München: dtv 1988, S. 9-156.
- o.A.: *„In der Strafsache gegen Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin wegen Mordes u.a.“ Dokumente aus dem Prozeß*. Herausgegeben von Ulf G. Stuberger, Frankfurt a.M.: Syndikat 1977.
- PACZENSKY, Susanne (Hg.): *Frauen und Terror. Versuche, die Beteiligung von Frauen an Gewalttaten zu erklären*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- PFLÜGER, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen: Francke 1996.
- PIRNAT, Cara-Sophia: *„Elfriede Jelineks Theater. Eine Analyse des Königinnenduetts in Nicolas Stemanns Inszenierung von Ulrike Maria Stuart“*, Dipl. Univ. Wien, 2014.
- RICHTER, Gerhard: *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Herausgegeben von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008.

- RIES, Wiebrecht: *Nietzsche zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag <sup>7</sup>2004.
- RÖHL, Rainer Maria: *Die Genossin*, Wien: Molden 1975.
- ROSELT, Jens: „Figur“. In: In: FISCHER-LICHTE, Erika / KOLESCH, Doris / WARSTAT, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2005, S. 104-107.
- ROTHERMUND, Dietmar: *Geschichte als Prozess und Aussage. Eine Einführung in Theorien des historischen Wandels und der Geschichtsschreibung*, München: Oldenbourg Verlag 1994.
- RÜHMKORF, Peter: *Die Jahre, die ihr kennt. Anfälle und Erinnerungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1972.
- SANDER, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- SCHILLER, Friedrich:
- „Versuch über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“, S. 287-324.
  - „Über die tragische Kunst“, S. 372-393.
  - „Vom Erhabenen / Über das Pathetische“, S. 489-512.
  - „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, S. 570-669.
  - „Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen“, S. 670-693.
  - „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“, S. 781-789.
- In: RIEDEL, Wolfgang (Hg.): *Sämtliche Werke. Band V: Erzählungen, Theoretische Schriften*, München: dtv 2004.
- SCHILLER, Friedrich: *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*. In: ALT, Peter-André (Hg.): *Sämtliche Werke. Band II: Dramen 2*, München: dtv 2004, S. 549-686.
- SCHLICHT, Corinna (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen: Verlag Karl Maria Laufen 2004.

- SCHMIDT-BOTENSCHLAGER, Sigrid: „Das Alter ist unser aller *Alter Ego*“, in: KAPLAN, Stefanie (Hg.): „*Die Frau hat keinen Ort*“ *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens 2012, S. 12-27.
- SCHÖBLER, Franziska: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- SERRES, Michel: *Hermes. I Kommunikation*, Berlin: Merve 1991.
- SHAKESPEARE, William: *König Richard III*. In: SCHWAB-FELISCH, Hans / SIEDLER, Wolf Jobst (Hg.): *König Richard III. Dichtung und Wirklichkeit*, Frankfurt a.M.: Ullstein 1964, S. 5-102.
- SVANDRLIK, Rita: „Patriarchale Strukturen“, in: JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 267-271.
- TRNKA, Jamie H.: „Frauen, die unzeitgemäß schreiben. Bekenntnisse, Geschichte(n) und die Politik der Terrorismusliteratur“, in: STEPHAN, Inge / TACKE, Alexandra (Hg.): *NachBilder der RAF*. Köln: Böhlau 2008, S. 216-231.
- VOGEL, Juliane: „Intertextualität“, in: JANKE, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2013, S. 47-55.

### **6.1.1. Interviews**

- Jelinek, Elfriede: „Vier Stück Frau'. Vom Fliesen des Sprachstroms. Einige Antworten von Elfriede Jelinek“, in: Anders, Sonja / Blomber, Benjamin: Programmheft des Thalia Theater Hamburgs zu Elfriede Jelineks: *Ulrike Maria Stuart*, 2006, S. 7-22.
- Schmidt-Rahmer, Hermann: „Sehnsucht nach dem Unmöglichen. Zwei Fragen an den Regisseur“, in: Programmheft des Grillo-Theater Essen zu Elfriede Jelineks: *Ulrike Maris Stuart*, Essen 2011. (Ohne Angabe von Seitenzahlen).

### **6.1.2. Internetquellen**

- DAHLKAMP, Jürgen: „Das Gehirn des Terrors“, *Der SPIEGEL*, <http://www.spiegel.de/panorama/raf-das-gehirn-des-terrors-a-222124-2.html>, 8.11.2002 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

IMDb: „Telefon (1977)“, IMDb, <http://www.imdb.com/title/tt0076804/>,  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

JELINEK, Elfriede:

- „Ich möchte seicht sein“, 1997
- „Sprech-Wut. Ein Vorhaben“, 2005
- „Das Parasitär drama“, 2011
- „Textflächen“, 2013

Von der Homepage Elfriede Jelineks: <http://www.elfriedejelinek.com>  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

KAILITZ, Susanne: „Mythen sind stärker als die Realität. Die Rote Armee Fraktion ist in den Kinos angekommen“, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49329/raf-im-kino>, 20.8.07 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

KRAUSHAAR, Wolfgang: „Das Ende der RAF“, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49302/das-ende-der-raf>, 20.8.07 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

KRAUSHAAR, Wolfgang: „Die popkulturelle Adaption des politisch verpufften RAF-Mythos“, Bundeszentrale für politische Bildung, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49326/raf-in-der-popkultur>, 20.8.07 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

KÜHL, Janine: „Juni 1972: RAF-Terroristin Ensslin gefasst“, NDR.de, <https://www.ndr.de/kultur/geschichte/chronologie/Juni-1972-RAF-Terroristin-Ensslin-gefasst,ensslinfestnahme101.html>, 05.06.12,  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

N3: “Ulrike Meinhof interviewed in 1970”, YouTube, [https://www.youtube.com/watch?v=k7jEk\\_f04pE](https://www.youtube.com/watch?v=k7jEk_f04pE), 20.12.07,  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

NRW Theatertreffen 2012: „Preisträger“, [http://www.nrw-theatertreffen.de/archiv\\_2012/index.php#A\\_preistraeger](http://www.nrw-theatertreffen.de/archiv_2012/index.php#A_preistraeger)  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

- o.A.: „morphen“, Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/morphen>  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- o.A.: „Mythos“, Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Mythos#Bedeutung2>  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- o.A.: „morphing“, Pons, <https://de.pons.com/übersetzung/englisch-deutsch/morphing>  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- o.A.: “Telefon (Film)“, Wikipedia, [https://de.wikipedia.org/wiki/Telefon\\_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Telefon_(Film)),  
5.11.2017, (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- rbb media: “Interview with Ulrike Meinhof 1968”, YouTube,  
<https://www.youtube.com/watch?v=lK7o-Rso-us#action=share>, 06.10.16,  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- RÖHL, Bettina: „Unsere Mutter – ‚Staatsfeind Nr. 1‘“, Der SPIEGEL 29/1995,  
S. 88-109 (unter der Mitarbeit von Carola Niezborala),  
<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/9202075>, 17.07.1995  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- SCHAEFER, Michael: „Was flüstert Ulrike Meinhofs Gehirn?“, der Freitag,  
<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/was-flustert-ulrike-meinhofs-gehirn>,  
6.12.2002 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- SONTHEIMER, Michael: „Kleines Universum der Anarchie“, taz,  
<http://www.taz.de/!5269835/>, 28.1.2016 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- United Artists: „TELEFON (1977) TRAILER“, YouTube,  
<https://www.youtube.com/watch?v=joDJvDWMZvk>, 16.02.2013,  
(zuletzt abgerufen am 18.02.2018).
- VÖLZKE, Daniel: „Alles und noch viel mehr. Zehn Jahre nach seinem Tod wird Rio  
Reiser heftiger denn je verehrt – durch CDs, eine Biografie und einen Film“,  
Der Tagesspiegel, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/alles-und-noch-viel-mehr/742374.html>, 20.8.2006 (zuletzt abgerufen am 18.02.2018).

## 6.2. Produktionsdaten *Ulrike Maria Stuart*

# ULRIKE MARIA STUART

## KÖNIGINNENDRAMA VON ELFRIEDE JELINEK

### MIT

Stefan Diekmann  
Ingrid Domann  
Christian Kerepeszki  
Bettina Schmidt  
Sven Seeburg  
Silvia Weiskopf

**INSZENIERUNG** Hermann Schmidt-Rahmer  
**BÜHNE** Thilo Reuther  
**KOSTÜME** Michael Sieberock-Serafimowitsch  
**DRAMATURGIE** Carola Hannusch  
**VIDEO** Matthias Lippert  
**LICHT** Eduard Ollinger  
**TON** Karolin Killig  
**LIVE-KAMERA** Janna Röper  
**KABELHILFEN** Pedram Dastyari, Aaron Kretschmann

**REGIEASSISTENZ** Sandra Dreher, Siegfried Hopp  
**BÜHNENBILDASSISTENZ** Katharina Schütz  
**KOSTÜMASSISTENZ** Asima Amriko  
**SOUFFLAGE** Sieglinde Ritter, Ursula Robiné  
**INSPIZIENZ** Eckhard Beger  
**BÜHNENBILDHOSPITANZ** Sarah Hollstein  
**KOSTÜMHOSPITANZ** Carmen Finzel  
**DRAMATURGIEHOSPITANZ** Janna Röper

**TECHNISCHER DIREKTOR** Daniel Kaiser | **WERKSTÄTTENLEITER UND STELLVERTRETER FÜR DEN BEREICH AUSSTATTUNG** Ralf Gehrke | **TECHNISCHER LEITER SCHAUSPIEL** Michael Lüdiger | **KONSTRUKTEURIN** Sandra Meitinger-Schwartzke | **BÜHNENINSPEKTOR SCHAUSPIEL** Stephan Abeck | **BÜHNENMEISTER** Klaus-Detlef Sperl, Kalle Spies, Siegfried Zywitzki | **LEITER DER BELEUCHTUNG SCHAUSPIEL** Michael Hälker | **BELEUCHTUNGSMEISTER** Daniel Bühler, Eduard Ollinger | **LEITERIN DER TONABTEILUNG** Sabine Bormann | **TON UND VIDEO** Reinhard Dix, Karolin Killig, Mark Rabe, Markus Schmiedel | **LEITER DES MALERSAALS UND DER PLASTIKER** Wolfgang Goroncy, Meinhard Groos | **LEITER DER SCHREINEREI** Michael Kramer | **LEITER DER SCHLOSSEREI** Frank Karlisch | **LEITER DER DEKORATIONSWERKSTATT** Peter Riemann | **LEITER DER REQUISITE** Georg Cichosz | **LEITER DER REQUISITE SCHAUSPIEL** Dirk Lücker | **KOSTÜMDIREKTORIN** Ursula Peters | **LEITERIN DER KOSTÜMABTEILUNG SCHAUSPIEL** Inga Koop | **CHEFMASKENBILDERIN SCHAUSPIEL** Karola Baumgart | **LEITER DER BETRIEBS- UND HAUSTECHNIK** Leonhard Johae | **HERSTELLUNG DER DEKORATIONEN UND KOSTÜME** Werkstätten der Theater und Philharmonie Essen GmbH

**PREMIERE** am 21. Oktober 2011, 19:30 Uhr, Grillo-Theater  
**AUFFÜHRUNGSDAUER** 2 Stunden. Keine Pause  
**AUFFÜHRUNGSRECHTE** Rowohlt Theater Verlag, Hamburg



### 6.3. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Gerhard Richter: *Tote / Dead*, 1988, Werkverzeichnis: 667-1.  
<https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687/?&categoryid=56&p=1&sp=32> (18.02.2018).

Abbildung 2: Fahndungsfoto Gudrun Ensslin, 1970.  
*Porträtfoto der RAF-Terroristin Gudrun Ensslin,*  
<https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/foto-gudrun-ensslin-portraet.html>  
Bildnachweis: Bundesarchiv; Generalbundesanwalt beim Bundesgerichtshof B 362 Bild-03330-036-001  
[http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/\\_1409311505/?search%5bform%5d%5bSIGNATUR%5d=B%20362%20Bild-03330-036-001](http://www.bild.bundesarchiv.de/archives/barchpic/search/_1409311505/?search%5bform%5d%5bSIGNATUR%5d=B%20362%20Bild-03330-036-001)  
(18.02.2018).

Abbildung 3: Buchcover der Biografie *Poesie und Gewalt* von Ingeborg Gleichauf, 2017. © Klett-Cotta  
<https://www.klett-cotta.de/media/1/9783608949186.jpg> (18.02.2018).

Abbildung 4: v.l.n.r.: Silvia Weiskopf, Sven Seeburg, Ingrid Domann, Christian Kerepeszki, Bettina Schmidt, Stefan Diekmann; © Matthias Stutte: Szenenfoto aus Programmheft Schauspiel Essen, Spielzeit 2011/12.

Abbildung 5: v.l.n.r.: Ingrid Domann, Christian Kerepeszki, Sven Seeburg, Bettina Schmidt, Silvia Weiskopf, Stefan Diekmann; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 6: v.l.n.r.: Bettina Schmidt, Silvia Weiskopf, Stefan Diekmann; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 7: v.l.n.r.: Christian Kerepeszki, Bettina Schmidt; © Matthias Stutte: Szenenfoto aus Programmheft Schauspiel Essen, Spielzeit 2011/12.

Abbildung 8: Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 9: v.l.n.r.: Silvia Weiskopf, Stefan Diekmann; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 10: Silvia Weiskopf; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 11: v.l.n.r.: Silvia Weiskopf, Christian Kerepeszki; Screenshot  
Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 12: v.l.n.r.: Stefan Diekmann, Silvia Weiskopf; Screenshot  
Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 13: Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 14: v.l.n.r.: Sven Seeburg, Bettina Schmidt; Screenshot Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

Abbildung 15: v.l.n.r.: Silvia Weiskopf, Bettina Schmidt; Screenshot  
Aufführungsmitschnitt Schauspiel Essen, 2011.

#### **6.4. Musik**

Rio Reiser: JUNIMOND, 1986.

M: Martin Hartmann, T: Rio Reiser

#### JUNIMOND

Die Welt schaut rauf zu meinem Fenster  
mit müden Augen, ganz staubig und scheu.  
Ich bin hier oben auf meiner Wolke.  
Ich seh dich kommen, aber du gehst vorbei.

Refrain:

Doch jetzt tut's nicht mehr weh,  
nee, jetzt tut's nicht mehr weh.

Und alles bleibt stumm  
und kein Sturm kommt auf  
wenn ich dich seh.

Es ist vorbei, bye, bye.

Junimond. Es ist vorbei,  
es ist vorbei, bye, bye.

Zweitausend Stunden hab ich gewartet.  
Ich hab sie alle gezählt und verflucht.  
Ich hab getrunken, geraucht und gebetet,  
hab dich flußauf- und flußabwärts gesucht.

Refrain...

<http://www.riolyrics.de/song/id:122> (zuletzt abgerufen am 18.02.2018)

## 6.5. Zusammenfassung

In dieser Arbeit stehen die weiblichen Assoziationsfiguren im Fokus. Der Begriff Assoziationsfigur wurde von Ortrud Gutjahr in einer Publikation zur Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart*, am Thalia Theater in Hamburg 2006, definiert. Er schafft eine neue Form der Figur, da er keine fest abgesteckten Grenzen, die aus einer Rollenbeschreibung hervorgehen, aufzeigt, sondern den Fokus auf den Blick der Zuschauer lenkt und allem, was mit dieser Figur auf der Bühne assoziiert werden kann. Der Begriff der Assoziationsfigur, ebenso wie die Schreibweise Elfriede Jelineks, wird deshalb in einem ersten Teil erläutert und für den Gebrauch in der Arbeit festgelegt. Als Assoziationsfiguren treten in diesem Fall die Personen Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin – führende Mitglieder der linksterroristischen Roten Armee Fraktion (RAF) – und die Königinnen Maria Stuart und Elisabeth I. von England auf. Der Blick auf letztere beiden, wird zusätzlich auch durch das Drama von Schiller stark beeinflusst. Diese vier Frauenfiguren werden ebenfalls vorgestellt und sowohl in einen historischen Kontext gesetzt als auch herausgearbeitet, welche Aspekte an ihrer Person und ihrem Leben besonders reizvoll zu sein scheint, um es medial, theatral oder literarisch zu behandeln. Die Frage nach der Selbst- bzw. Fremdbestimmung dieser Figuren erfolgt anhand der folgenden drei Betrachtungswinkel: Zum einen werden die Figuren im Hinblick auf ihre Rolle als Mutter (oder genau der Verweigerung ebendieser) betrachtet. Zum anderen wird eine – als männlich definierte – Öffentlichkeit auf ihre Fremdbestimmung hin untersucht und als finalen Aspekt, wird sich dem selbstbestimmten Sterben gewidmet, das – mit einem Fragezeichen versehen – ebenfalls ein Spannungsfeld eröffnet, in das die vier Assoziationsfiguren einzuordnen sind.

Die Inszenierung von Hermann Schmidt-Rahmer entstammt der Spielzeit 2011/12 des Schauspielhauses Essen (Grillo Theater) und wurde aufgrund eines persönlich starken Eindrucks der Ensembleleistung bei einem Aufführungsbesuch, aber auch aufgrund der fehlenden Forschung über sie ausgewählt. Die Analysearbeit an der Inszenierung beruht auf einem Aufführungsmitschnitt sowie der Premierentextfassung, die durch die Dramaturgie des Grillo Theaters zur Verfügung gestellt wurde.