

Szenische Medien

Karin Uecker: Hat das Lachen ein Geschlecht? Zur Charakteristik von komischen weiblichen Figuren in Theaterstücken zeitgenössischer Autorinnen

Bielefeld: Aisthesis 2002, 218 S., ISBN 3-89528-388-X, € 34,77

Diese Arbeit über die komische weibliche Figur konzentriert sich auf je ein Stück von vier sehr unterschiedlichen Dramatikerinnen: Franca Rame, Caryl Churchill, Elfriede Jelinek und Ginka Steinwachs. Diese Autorinnen verbindet: sie „haben nicht nur komische Stücke geschrieben, sondern sie setzten sich [auch, Th.R.] durch ihre Figurenzeichnung kritisch mit dem Geschlechterverhältnis auseinander“ (S.39). Dieses Zitat lässt erkennen, dass in der vorliegenden Arbeit komiktheoretisches und feministisches Interesse eine Symbiose eingehen.

Am Beispiel von Franca Rames und Dario Fos *Nur Kinder, Küche, Kirche* zeigt Uecker unter Zuhilfenahme feministischer linguistischer und philosophischer Theorien, wie „Komik aus der Zusammenführung zweier gegensätzlicher Diskurse“ entsteht (S.88), einer generellen Technik also, die hier lediglich auf weibliche Rollen (im doppelten Sinne der Theaterrolle und der sozialen Rolle im Leben) angewandt wird. In *Raststätte* bedient sich Jelinek nach Uecker „der Technik der Mimikry, indem sie zwar bestehende Komödienmodelle erfüllt, jedoch derart verändert und unterläuft, dass sie als ironische Dekonstruktion oder wie sie selber sagt, als ‚musische Ironie, die zum Sarkasmus vorangetrieben wurde,...‘ erscheinen“ (S.115). Und weiter – die komische weibliche Figur ist der Autorin unterwegs aus dem Blickfeld geraten: „Jelinek benutzt eine Sprache, die gleichzeitig den Diskurs aufnimmt und aufbricht, indem zur selben Zeit zwei Bedeutungen anwesend sind, die metaphorische und die materielle.“ (S.125) Damit freilich steht sie eher in einer österreichischen als in einer feministischen Tradition. Für das Thema ihrer Arbeit wäre Karin Uecker in Jelineks *Burgtheater* fündig geworden. Die weiblichen Figuren dieses Stücks hätten nicht nur zum Thema Komik, sondern auch zur spezifischen Verbindung von feministischen und allgemeinpolitischen Aspekten in Jelineks Werk eine Menge Anregungen geliefert. Freilich müsste man sich dafür auf den kulturellen Kontext einlassen, in dem Jelinek sich positioniert, anstatt vorwiegend französische Theorien auf ihr Werk zu applizieren.

Auch in *George Sand* von Ginka Steinwachs entdeckt Uecker Sprachwitz, der „durch das Spiel mit der Mehrdeutigkeit der Wörter“ entsteht (S.157) oder auch durch die Erstellung von „Mischwörtern“ (S.153). Wiederum: sehr spezifisch klingt das nicht. Zumal ein Beispiel, das Uecker anführt, Christian Morgenstern zitiert, was ihr offenbar entgangen ist. War bis hierher schon die weibliche Figur abhanden gekommen, stellt sich bei Ginka Steinwachs zudem die Frage, ob ihre

Wortspiele tatsächlich unter der Kategorie „Komik“ rubriziert werden dürfen. An einer Stelle unterscheidet Uecker zwischen Komik und Komödie und schreibt: „Komödien können ein Lachen hervorrufen, müssen es aber nicht.“ (S.37) Richtig. Aber ebenso gilt: Nicht alles, worüber jemand lacht, ist Komik. In Caryl Churchills *Clouds Nine*, das entgegen der Absicht der Dramatikerin „eine enorme komische Kraft auf der Bühne entwickelte“ (S.179), entsteht Komik nach Uecker „durch die Brüchigkeit der Inszenierungen von verschiedenen Identitäten, da kein kohärentes Bild von ‚Frau‘, ‚Mann‘, ‚schwarz‘, ‚weiß‘, ‚alt‘ oder ‚jung‘ auf der Bühne entsteht“ (S.180).

Ein Manko der Arbeit ist ihre Fixierung auf Sprachkomik. Deshalb geht sie auch von einer Leserin/einem Leser nicht von einer Zuschauerin/einem Zuschauer der Stücke aus. Welche Bedeutung Maske oder Geste für weibliche Komik haben können, hat vorzüglich Ariane Mnouchkine in ihren Inszenierungen demonstriert, aber auch freie Ensembles, insbesondere aus den USA, sowie weibliche Clowns nützen diese Möglichkeiten. Die Komiktheorie Henri Bergsons etwa, der Uecker ohne Belege verwirft, sie schreibe „durch ihre Struktur die bipolaren Wertigkeiten der Geschlechter fort“ (S.38f.), ließe sich durchaus auch in Bezug auf komische weibliche Figuren und deren Agieren auf der Bühne fruchtbar machen.

Kleinigkeiten. Kleinigkeiten? Was macht Richard Rorty zu einem Franzosen? Der Tübinger Linguist heißt - rumänisch - Coseriu, nicht - lateinisch - Coserius. Das Substantiv zu „reflektieren“ schreibt sich, auch wenn sich niemand mehr darum zu kümmern scheint, „Reflexion“, nicht „Reflektion“. Hätte Uecker für ihren geschichtlichen Überblick über die Komödientradition das Werk Nestroys gesichtet, statt nur *Minna von Barnhelm* und *Der zerbrochne Krug* (nicht: *Der zerbrochene Krug*), wäre sie auf ein differenzierteres Spektrum komischer weiblicher Figuren gestoßen. *Stecken, Stab und Stangl* war bei Erscheinen dieses Buchs schon lange nicht mehr „Jelineks bislang letztes Theaterstück“ (S.91). Elfriede Jelinek ist auch nicht „die einzige Theaterautorin [...] [weltweit? Th.R.], die sich bis heute als feministisch bezeichnet“ (S.91), und sie „reduziert“ nicht, wie Uecker behauptet, „das Geschlechterverhältnis auf eine ökonomische Basis“ (S.92). Man lese unter diesem Gesichtspunkt zum Beispiel ihre *Clara S.* Der deutsche Wohnsitz von Ginka Steinwachs ist Berlin, nicht Hamburg, und sie macht auch nach wie vor Performance. Eine Publikation von 1989 für ein „ausführliches Werkverzeichnis“ anzugeben, zeugt nicht gerade von Zeitgenossenschaft. Welche Leserschaft hat Frau Uecker eigentlich im Visier, wenn sie erklären muss, der Surrealismus sei eine „Literaturform [sic!], die sich in diesem [sic!] Jahrhundert nach dem ersten Weltkrieg herausbildete“ (S.127f.)? Und auf welchem Stern lebt sie, wenn sie allen Ernstes meint, Bühnentexte, die gegen die aristotelischen Einheiten (sie macht alle zusammen zu einer einzigen „Einheit“) verstoßen, bedeuteten heute noch „eine Herausforderung an das Theater“ (S.132)? Wenn Hilde Wackerhagens These, die Uecker unwidersprochen zitiert, zutrifft, wonach es so wenige Kabarettistinnen gebe, weil „nur diejenigen Kritik üben könnten, die

Teilhabe an gesellschaftlicher Macht hätten“ (S.29) – wie erklärt sich dann der überproportionale Anteil von Juden am Kabarett, auch und gerade dort, wo Juden von der Teilhabe an gesellschaftlicher Macht ausgeschlossen waren? Und eins noch: Hilfreich wäre es, jedenfalls für Beobachter der deutschen Theaterlandschaft, hätte die Autorin bei Zitaten von Kritiken nicht nur die Zeitungen, in denen sie veröffentlicht wurden, sondern auch die Namen der Verfasser genannt.

Thomas Rothschild (Stuttgart)

Hinweise

Maintz, Christian, Oliver Möbert, Matthias Schumann (Hg.): Schaulust. Theater und Film - Geschichte und Intermedialität. Schriftenreihe „Literatur - Sprache - Medien Schriftenreihe des Kollegs der Promovierenden des Fachbereichs 07 der Universität Hamburg“, Bd. 2. Münster, Hamburg, London 2002, 304 S., ISBN 3-8258-6208-9.

Stiftung Stadtmuseum Berlin (Hg.): „Damit die Zeit nicht stehenbleibt!“ Theater in Berlin nach 1945 / Nach der Wende. Berlin 2003, 128 S., ISBN 3-89487-409-0.

Thaler, Jürgen: Dramatische Seelen. Tragödien-theorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert, Bielefeld 2003, 249 S., ISBN 3-89528-376-2.