



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sprachlosigkeit in ausgewählten Theaterstücken von
Marlene Streeruwitz“

Verfasserin

Denise Hauser

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Für die, die *mir* im Sprechen begegnen.

Siglen der Primärtexte von Marlene Streeruwitz

Poetologische Schriften

Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen	FP
Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen	TP
Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1196	UA
Und. Sonst. Noch. Aber. Texte II. 1996-1998	UAI

Theaterstücke

Bagnacavallo.	BAG
Boccaleone.	BOC
Brahmsplatz.	BRA
Dentro.	DEN
Elysian Park.	ELY
New York. New York.	NY
Ocean Drive.	OD
Sloane Square.	SSQ
Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung.	TOL
Waikiki-Beach.	WAI

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einleitung</u>	<u>3</u>
<u>2. Streeruwitz' feministische Poetik</u>	<u>9</u>
<u>2.1. Streeruwitz und der Feminismus</u>	<u>9</u>
2.1.1. Der Begriff der „écriture féminine“	10
2.1.2. Die Verantwortung im Schreiben	12
<u>2.2. Die Poetikvorlesungen</u>	<u>13</u>
2.2.1. Die zentralen Themen auf inhaltlicher Ebene	14
2.2.1.1. <i>Das Leben der Frau</i>	14
2.2.1.2. <i>Die Objektivierung der Frau</i>	15
2.2.1.3. <i>Die weibliche Sprachlosigkeit</i>	16
2.2.1.4. <i>Die Macht in der Sprache</i>	17
2.2.2. Die formale Ebene der Poetikvorlesungen	19
2.2.2.1. <i>Das Theaterkonzept bei Streeruwitz</i>	19
2.2.2.2. <i>Die strukturelle Dramentheorie</i>	21
2.2.2.3. <i>Die Bühnenfiguren</i>	22
2.2.2.4. <i>Der Sprecherinnentext/Sprechertext</i>	23
<u>3. Streeruwitz' synthetische Sprache</u>	<u>25</u>
<u>3.1. Die Satzstruktur</u>	<u>26</u>
3.1.1. Das Aufbrechen des Satzgefüges	26
3.1.2. Das Aufbrechen des Hauptsatzes	27
3.1.3. Die Funktion des Punktes	29
<u>3.2. Die Textstruktur</u>	<u>31</u>
3.2.1. Die Stilmittel der Dekonstruktion	31
3.2.2. Die dramaturgischen Leerstellen	33
<u>4. Die Aspekte der (weiblichen) Sprachlosigkeit</u>	<u>37</u>
<u>4.1. Die Sprachlosigkeit im Sprechen</u>	<u>39</u>
4.1.1. Sprachlos im Jargon der Alltagssprache	40
4.1.1.1. <i>Elemente gesprochener Sprache</i>	43
4.1.1.2. <i>Andere sprachliche Auffälligkeiten</i>	55

4.1.1.3. <i>Ironie und Witz</i>	59
4.1.2. Sprachlos in den Zitaten/Versatzstücken	61
4.1.2.1. <i>Kurzzitate</i>	62
4.1.2.2. <i>Langzitate</i>	64
4.1.2.3. <i>Versteckte Zitate der Namensgebung</i>	66
<u>4.2. Die Sprachlosigkeit im Schweigen</u>	<u>69</u>
4.2.1. Das Verstummen im Dialog	72
4.2.2. Das Verstummen durch physische Gewalt	74
4.2.3. Nichts-Sagen aus Resignation und Verstummen im Selbstmord	79
4.2.4. Nichts-Sagen als Ausdruck von Ignoranz, Macht und Protest	85
<u>4.3. Figuren ohne (eigene) Sprache</u>	<u>91</u>
4.3.1. Der stumme Chor der mit dem Leben Geschlagenen	91
4.3.2. Strotterinnen und Strotter	92
4.3.3. Barbies und Kens	94
4.3.4. Der Taubstumme	96
4.3.5. Weitere Figuren	99
<u>4.4. Der Ausbruch aus der Sprachlosigkeit</u>	<u>101</u>
<u>5. Schlussbemerkung</u>	<u>107</u>
<u>6. Literaturverzeichnis</u>	<u>111</u>
<u>6.1. Primärliteratur</u>	<u>111</u>
<u>6.2. Sekundärliteratur</u>	<u>112</u>
<u>7. Anhang</u>	<u>117</u>
<u>7.1. Abstract</u>	<u>117</u>
<u>7.2. Lebenslauf</u>	<u>118</u>

1. Einleitung

Die vorliegende Untersuchung widmet sich den Theaterstücken von Marlene Streeruwitz, welche in den Jahren 1991 bis 1999 entstanden sind. Hierzu gehören *Ocean Drive*. (1991), *Sloane Square*. (1992), *Waikiki-Beach*. (1992), *Bagnacavallo*. (1993), *Brahmsplatz*. (1993), *New York. New York*. (1993), *Elysian Park*. (1993), *Tolmezzo*. (1994), *Boccaleone*. (1999) und *Dentro*. (1999).¹ Diese Auswahl basiert darauf, dass sich die Autorin seit dem Jahr 2000 vorwiegend dem Verfassen von Romanen widmet. Die Ursache dafür ist wohl in der Theaterkritik der Autorin zu finden:

Theater wird öffentlich gemeinsam gelesen. Der Blick, in diesem Lesen alle offenen und verborgenen Sinneinheiten und deren Zusammenhänge zu entschlüsseln, ist der Blick des aufgeklärten Mannes. [...] Es ist die patriarchal begründete Sprache, in der Theater passiert und in der es gesehen wird. In diesem Blick ist die Verdinglichung der Frau bedingender Bestandteil.²

Im Theater fände ich es notwendig und an der Zeit, dem Patriarchat die Mißachtung zu erklären.³

Die theoretischen Schriften der Autorin lassen starke theaterkritische Ansätze erkennen. Sie beschreibt das Theater als Stätte des „Männlichkeitskonstrukts“, in welchem hauptsächlich Stücke des 19. Jahrhunderts aufgeführt werden. Diesen Stücken mitsamt ihrer „Abbildungs-,“ und „Bildungsfunktion“ liege die patriarchale Ordnung zu Grunde, welche sich auf der Bühne bis heute entfalte.⁴ Zentral in ihrer Kritik ist, dass die „Frau des klassischen Texts“ als ein „Gegenstand“ des Bühnenstücks wahrgenommen und somit als „bewegendes Versatzstück“ missbraucht werde.⁵

Streeruwitz' feministische Poetik (Kapitel 2) als auch ihre Theaterkritik führen zu einer sehr eigentümlichen sprachlichen Gestaltung ihrer Texte, die sich durch Leerstellen auf mehreren Ebenen darstellt. Streeruwitz spricht in diesem Zusammenhang von dem Versuch, ein „feministisch begründete[s] Kunstwerk herzustellen, das ja keine eigene Sprache, nicht einmal eine eigene Form hat, also aus dem Nichts des weiblichen Nichtsprechens entsteht.“⁶

¹ Alle hier aufgezählten Theaterstücke befinden sich in dem folgenden Sammelband und werden im Zuge dieser Arbeit in Form von Siglen zitiert: Streeruwitz, Marlene: *Waikiki-Beach*. und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2. Auflage, 2002.

² Streeruwitz, Marlene: *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte*. 1989-1196. Wien: edition selene, 1999. S.106

³ Ebd. S. 108

⁴ Vgl.: ebd. S. 104

⁵ Vgl.: ebd. S. 106

⁶⁶ Berka, Sigrid und Willy Riemer: „Ich schreibe vor allem gegen, nicht für etwas.“ Ein Interview mit Marlene Streeruwitz, Bräunerhof, 15. Januar 1997. In: *German Quarterly*; Winter 1998, Vol.71 Issue 1, p 47-60. Quelle

Streeruwitz spricht hier von einer typisch weiblichen Sprachlosigkeit, einem Schweigen also, das sich in den Satzstrukturen und in den Textstrukturen jeweils durch Leerstellen auszeichnet. Um eine genaue Analyse der Sprachlosigkeit, welche sich im Nicht-Sprechen genauso wie im Schweigen wiederfindet, durchführen zu können, bedarf es der Bestimmung von Forschungszielen und der Definition von Begrifflichkeiten.

Im Zentrum dieser Untersuchung steht vorwiegend die weibliche Sprachlosigkeit, da Streeruwitz das Nicht-Sprechen der Figuren explizit als den Frauen und sozial benachteiligten Menschen zugehörig bezeichnet.⁷ Bedeutend sind in diesem Zusammenhang jeweils die Sprachanalyse der Figurenrede und die Betrachtung der Erscheinungsformen von Sprachlosigkeit und Schweigen in den Theatertexten.

In einem ersten Schritt (Kapitel 3) werden die Sprecherinnentexte/Sprechertexte von Streeruwitz' Theaterstücken analysiert, um deren typischen Formen der Alltagssprache ausfindig machen zu können. In ihnen liegt für Streeruwitz der Grundstein des Nicht-Sprechens verborgen. Hier ist es unausweichlich einen Blick auf Ödön von Horváth zu machen, der in seinen Volksstücken ähnliche Strukturen in der Figurenrede aufweist wie Marlene Streeruwitz. Es soll geprüft werden, ob es sich in den Texten der Autorin um eine typisch weibliche Sprachlosigkeit handelt, oder ob Nicht-Sprechen unabhängig von der Geschlechtsidentität der Figuren besteht. Aufgrund ihres feministischen Ansatzes wird geprüft, inwiefern die Grundthematiken aus Streeruwitz' Poetikvorlesungen auch in ihren Theatertexten wiedergefunden werden können. Hierzu gehören die Analyse der sprachlichen Ausgestaltungsformen der Texte auf formaler Ebene als auch die inhaltliche Analyse des weiblichen Schweigens. Im Zuge der Untersuchung sollen die Auffassungen, dass es keinen weiblichen Blick und keine weibliche Sprache gäbe, als auch dass es sich vorwiegend um weibliches Nicht-Sprechen in Streeruwitz' Theaterstücken handelt, einer kritischen Analyse unterzogen werden.

Die Herangehensweise ist eine Text-, Dialog- und Satzanalyse, die sich auf die Sprachlosigkeit und das Schweigen der Figuren konzentriert. In einem ersten Schritt soll die

aus dem Internet: <http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=f1f759fb-0be7-40ff-b2bb-7aa1cafcd084%40sessionmgr15&vid=2&hid=24&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=eft&AN=505725473> (letzter Zugriff: 25.10.2012)

⁷ Ebd.

Sprachlosigkeit auf Ebene der Satzstrukturen untersucht werden. Zentrale Fragestellungen im Kapitel 4.1. sind: Besitzen die Figuren Sprache? Wenn ja: Wie ist diese organisiert? Was zeichnet die Machart der Sprecherinnentexte/Sprechertexte aus? Stehen die Figuren miteinander im Dialog? Wer spricht mit wem? Wie drückt sich die Sprachlosigkeit aus?

In zwei weiteren Kapiteln (4.2. und 4.3.) wird die Sprachlosigkeit auf Ebene der Figurenrede in Bezug auf das Schweigen thematisiert. Hierbei steht das Dialogische im Zentrum. Wichtige Fragen sind: Wer schweigt? Welche Ursachen gibt es dafür und welche Ausbrüche gibt es aus dem Nicht-Sprechen? Wie wird das Schweigen dargestellt? Wie verhält sich die schweigende Figur? Welche Rollentypen repräsentiert das Schweigen? Welche Figuren besitzen wenig bis gar keine Sprache? In welchem Verhältnis steht der Autorinnentext zum Sprecherinnentext/Sprechertext?

Das Sprechen, welches der Figurenrede gleichzusetzen ist, kann man nach Hans-Thies Lehman in drei Modi der „Stimmen-Ästhetik“⁸ gliedern:

1. die „Physis der Stimme“, welche in „Anstrengung, Keuchen, Rhythmus, archaischem Laut und Schrei“ zu finden ist
2. die „Solo-Sprechstimme“, welche sich in dialogischem als auch in monologischem Sprechen wiederfindet
3. die „elektronische Stimme“, die in Form medialer Aufbereitung von Fernsehen, Radio, Mikrophon und „künstlich veränderter Stimme“ zu finden ist

Diese drei Stimmvariationen sind auch bei Streeruwitz ausfindig zu machen und überdecken die Sprachlosigkeit der Figuren in unterschiedlichen Intensitäten. Ich definiere im Zuge dieser Arbeit nur die „Solo-Sprecherstimme“ als Sprecherinnentext/Sprechertext und somit als „Sprechen“. Die „Physis der Stimme“ bildet in diesem Kontext bereits die Sprachlosigkeit und Sprachunfähigkeit der Figuren ab, während die „elektronische Stimme“ die Sprecherinnentexte/Sprechertexte zur Gänze ab- und auflöst.

Im *Deutschen Wörterbuch* von Renate Wahrig-Buhrfeind wird Sprachlosigkeit als „Unfähigkeit zu sprechen“ definiert, Sprachlos-Sein bedeutet „ohne Sprache“ zu sein, „nicht sprechen zu können“ beziehungsweise „so erstaunt od. erschrocken“ zu sein, „dass man nicht

⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008. S. 276-277

sprechen kann.⁹ Gunhild Samson fasst die beiden Facetten der Sprachlosigkeit wie folgt zusammen:

- Sem₁: sprachlos = ohne Sprache: *die sprachlose Kreatur* – vor allem die „Dauer eines überindividuellen Zustands“ sei relevant
- Sem₂: sprachlos = ohne Worte: *sprachlos vor Erstaunen, vor Schreck, vor Entzücken* – eine „plötzliche psychische Reaktion“, die individuell verschieden ist.¹⁰

In Bezug auf politisches Sprechen definiert Gunhild Samson Sprachlosigkeit als einen von außen verursachten, von politischen und sozialen Faktoren abhängenden, länger andauernden und überindividuellen Zustand.¹¹ Dies ist eine Facette von Sprachlosigkeit, welche sich weder in Sem₁ noch in Sem₂ wiederfinden lässt, jedoch für Streeruwitz' Texte gut anwendbar ist, da auch sie von Repressionen von Seiten der patriarchal geprägten Ordnung der Gesellschaft und Politik auf den Menschen ausgeht.¹² Sprachlosigkeit impliziert in Folge einen Zustand, der durch Machtverhältnisse verursacht wurde und nicht selten im Schweigen, also dem „Nichtsprechen, Nichtreden“ und der „Stille“, mündet.¹³ Für Streeruwitz sind diese Machtverhältnisse gegen die Frau als den schwachen Teil der Gesellschaft gerichtet, während der Mann sich in diesem (Sprach-) System gut zurechtfindet (Kapitel 2). Claudia Benthien erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Sprachlosigkeit und Schweigen im Allgemeinen als Kontrast zum Sprechen auftreten.¹⁴ Streeruwitz ergänzt diese Auffassung durch die Vorstellung einer speziell weiblichen Sprachlosigkeit, welche in den Strukturen der deutschen Sprache verankert sei. Weiter produziere sich dieses weibliche „Nicht-Sprechen“ durch die andauernd wiederholende verbale als auch textuelle Anwendung stetig weiter.¹⁵ Die Autorin

⁹ Vgl.: Buhrfeind-Wahrig, Renate (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Mit einem Lexikon der Sprachlehre. Güthersloh/München: Wissen Media Verlag, 8., vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, 2006. S. 1393

¹⁰ Vgl.: Samson, Gunhild: Schlüsselwörter der Wende. Sprachlosigkeit und Dialog. In: Heringer, Hans Jürgen und Gunhild Samson u.a. (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen: Niemeyer, 1994. S. 194

¹¹ Vgl.: ebd.

¹² Vgl.: Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S. 11-20

¹³ Vgl.: Samson. S. 194

¹⁴ Vgl.: Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödon von Horváth. In: Brandstetter, Gabriele und Sibylle Peters (Hg.): *de figura*. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München: Fink, 2002. S. 195-220.

¹⁵ Vgl.: FP. S. 127-128

betont in diesem Zusammenhang auch, „dass weibliche Sprachlosigkeit nicht konstitutionell, sondern das Resultat einer systematischen Konditionierung sei.“¹⁶

Im *Wörterbuch der deutschen Sprache* wird das Verb „schweigen“ als „nichts sagen, still sein“ definiert.¹⁷ Durch diese Definition wird Schweigen als Gegenteil von Sprechen festgelegt. Sprachlosigkeit kann sich also neben dem Aussetzen des Sprechens auch im Schweigen äußern, welches nicht mehr länger eine Sprechunfähigkeit ausdrückt, sondern ein Fehlen von Worten für etwas Unsagbares oder Verschwiegenes. Für das Verb „schweigen“ sind zwei verschiedene Konnotationen im Wörterbuch vermerkt:

- Sem₁ = *nichts sagen, keine Antwort geben* [...] Zus.: sich ausschweigen, still-, tot-, verschweigen.
- Sem₂ = *Aufgehört haben, Klänge, Geräusche hervorzubringen* [...] sinnv.: nicht mehr spielen, verklungen sein, verstummt sein.¹⁸

Beide Sinngehalte sind für die Theaterstücke von Streeruwitz von Bedeutungen. Dass bis in die Gegenwart Konnotationen des Weiblichen mit dem Nicht-Sprechen in Verbindung stehen, kann auch ein Blick in die aktuelle *Schulausgabe des österreichischen Wörterbuchs* belegen. Noch heute ist dort als erstes Anwendungsbeispiel für das Verb „schweigen“ folgender Satz angeführt: „Die Frau schwieg vor sich hin.“¹⁹ Es wird somit auch hier auf ein typisch weibliches Schweigen aufmerksam gemacht, dass von der Schweigsamkeit abzugrenzen ist, welche ein zurückhaltendes Wesen impliziert.²⁰ Werden das Schweigen und der Stillstand also in der deutschsprachigen Gesellschaft als weiblich konnotiert, so liegt es nahe, das Sprechen und Handeln als typisch männlich zu betrachten. Dies ist eine der Grundthesen der feministischen Poetik von Streeruwitz, die als Basis dieser Diplomarbeit kritisch betrachtet werden soll.

¹⁶ Lorenz, Dagmar: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz. In: Bong, Jörg u.a. (Hg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

¹⁷ Vgl.: Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.): Wörterbuch der deutschen Sprache. München: DTV, 2003. S. 823

¹⁸ Müller, Wolfgang (Hg.): Das Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz. Ein Lernwörterbuch mit Bedeutungsangaben, Anwendungsbeispielen und Abbildungen, mit sinn- und sachverwandten Wörtern und den Bausteinen des Wortschatzes. Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, 1985. S. 573

¹⁹ Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe. 41. Auflage, Wien: Österreichischer Bundesverlag Schulbuch, 2009. S. 581

²⁰ Vgl.: ebd.

2. Streeruwitz' (feministische) Poetik

Um das Feministische in der Poetik von Marlene Streeruwitz zu beleuchten, wird in einem ersten Schritt die Nähe der Autorin zum emanzipatorischen Gedankengut und der „écriture féminine“ thematisiert. In einem zweiten Schritt werden die beiden Poetikvorlesungen *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* (TP) und *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.* (FP) einer kurzen Analyse auf inhaltlicher und formaler Ebene unterzogen.

2.1. Streeruwitz und der Feminismus

Während manche Kritikerinnen und Kritiker Marlene Streeruwitz als radikale Feministin geradezu anprangern, sehen andere in ihr jemanden, der die in der Gegenwart etwas veraltet erscheinenden Auffassungen der feministischen Bewegung der 60er und 70er Jahre vertritt. Streeruwitz betont, bewusst auf diese Themen zurückzugreifen, da es bis heute keine zufriedenstellende Lösung dafür gäbe und sie noch keine „geschichtsbildende Wirkung“ erzielt hätten.²¹ Nele Hempel gibt hierzu in ihrer Dissertation Folgendes zu bedenken:

In welchem Ausmaß sich Streeruwitz nun selbst als Feministin definiert wissen möchte, ist für das Verständnis ihrer Stücke insofern irrelevant, als daß sie mit ihnen das Publikum ja offen zur Interaktion und zur [...] Interpretation auffordern will – sie erhebt nicht den Anspruch Allgemeingültiges oder Allgemeinmenschliches zu formulieren.²²

Abzugrenzen ist Streeruwitz jedoch von allen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die versuchen, Feminismus in seichte Unterhaltungsliteratur einzubetten und die somit dazu beitragen, dass die gewohnten Rollenbilder weiterhin bestehen bleiben. Sie spricht in diesem Zusammenhang von Texten wie *Diana* von Julie Burchill.²³ Dieser Text bilde ein weibliches, schönes Opfer ab, welches „alles richtig macht“. Sehnsüchte werden in den Leserinnen und Lesern geweckt und Liebesvorstellungen von märchenhaftem Kitsch beschrieben. Spricht man mit Streeruwitz, so verführen diese Texte Frauen – vielleicht auch Männer – dazu, etwas

²¹ Vgl.: Streeruwitz, Marlene: *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 83

²² Hempel, Nele: *Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk.* Tübingen: Stauffenberg, 2001. S. 16

²³ Vgl.: Streeruwitz, Marlene: *Und. Sonst. Noch. Aber. Texte II 1996-1998.* Interventionen, Band 4. Wien: edition selene, 2000. S.100-101

zu wollen, das es in dieser Form nie geben wird.²⁴ Claudia Kramatschek erwähnt in diesem Zusammenhang die Bestseller-Autorin Hera Lind, deren Romane eine heile Welt der emanzipierten Frau entwerfen, welche in der Realität als Illusion abgetan werden muss. Im Gegenzug dazu seien die Romane und Theaterstücke von Marlene Streeruwitz sowohl inhaltlich als auch formal eine „ästhetische Neupositionierung“, welche fern vom „Weichspülerfeminismus“ auf die Literatur als Ganzes zielt.²⁵

2.1.1. Der Begriff der „écriture féminine“

In ihrer Theorie steht Streeruwitz der Tradition der „écriture féminine“, also dem „weiblichen Schreiben“, nahe. Der von Hélène Cixous in den 70er Jahren entwickelte Begriff umfasst den Versuch, eine weibliche Sprache zu entwickeln.²⁶ Auch wenn die Ansätze der Vertreterinnen der „écriture féminine“ in ihren „Auffassungen von Weiblichkeit, Frauenemanzipation, Sprache und Politik [...] zum Teil unvereinbar“²⁷ waren, kann man bei allen den Wunsch, dass Frauen selbst – sowohl mündlich als auch schriftlich – zu Wort kommen, erkennen. Dies müsse geschehen, da die Sprache und das Denken des Logozentrismus, welcher auch den Begriff des „Phallogozentrismus“, ein Ausdruck, den von Jacques Lacan und Jacques Derrida geprägt haben, miteinschließt, „alles A-Logische, Nichtidentische, sprachlich nicht Fixierbare als unwesentliches Andere[s]“²⁸ ausschließt. Cixous spricht in diesem Zusammenhang von „binären, hierarchisch geordneten Oppositionen“²⁹, welche letzten Endes immer auf die Opposition Mann und Frau zurückgehen. Das nicht dem Mann zugeschriebene Andere ist dem Bild von Weiblichkeit gleichzusetzen, welches durch die patriarchalen Strukturen kategorisiert wurde und dessen wahres Wesen nicht zur freien Entfaltung kommen konnte.

Hélène Cixous zählt zu den Hauptvertreterinnen der „écriture féminine“ und gab dieser Theorie auch ihren Namen. Sie bezieht sich in ihren theoretischen Schriften auf Sigmund Freud, Jacques Lacan und Jacques Derrida. Weiter war sie Gründerin eines Schreibzentrums, in welchem Frauen geschult wurden, sich durch ihre eigene weibliche Sprache der

²⁴ Vgl.: ebd. S.100-101

²⁵ Kramatschek, Claudia: Entwurf zu einer Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und *trivial pursuit of happiness*. In: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur. Heft 164, 2004. S. 37-39

²⁶ Karsch, Margret: Feminismus für Eilige. Berlin: Aufbau Taschenbuchverlag, 2004. S. 121

²⁷ Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 1998. S. 58

²⁸ ebd.

²⁹ Vgl.: Lindhoff, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, 1995. S. 122

männlichen Repressionen zu entziehen.³⁰ Eine weitere Vertreterin ist Luce Irigaray, die Lacans psychoanalytische Theorie in ihrer Dissertation mit dem Feministischen verband. Sie zeigte auf, dass die Psychoanalyse die Frau als minderwertiges Wesen betrachtet, das dem Mann untergeordnet ist. So kann man von einer „Verabsolutierung der männlichen Subjektivität und Sexualität“ sprechen³¹, welche die Frau in ihrer Natürlichkeit unterdrückt. Näher an Lacans Denken als Irigaray ist Julia Kristeva angesiedelt. Anders als dieser stellt sie jedoch die patriarchalen Strukturen der Kultur in Frage. Da sie keine feministische Perspektive einnimmt, sondern eine geschlechtsneutrale, kann man sie nicht eindeutig zu den Vertreterinnen des weiblichen Schreibens zählen.³²

Als weitere Repräsentantin der „écriture féminine“ sei auch Monique Wittig genannt, die in einer „performance“ die beiden oppositionellen Bereiche Theorie und Fiktion vereint. Die Sprache, welche sie in dem Roman *Les Guérillères* verwendet, zeugt von Lebendigkeit und Emotionalität, zwei für Wittig zentrale Elemente weiblichen Schreibens.³³

Streeruwitz greift in ihren poetologischen Schriften mehrere Grundelemente der Theorie des weiblichen Schreibens auf. So geht sie auch von einer kulturell bedingten Hierarchie von Mann und Frau aus, die durch das noch immer bestehende Patriarchat begünstigt wird. Auch macht sie auf die weibliche Sprachlosigkeit aufmerksam, welche bereits von Cixous thematisiert wurde. Mögliches Problem in Streeruwitz' Denken ist jedoch die erneut von ihr aufgegriffene und bis heute bestehende Differenzierung von typisch Männlichem und typisch Weiblichem. Der weibliche Blick und das weibliche Schreiben verschließen sich zwar nicht vor den Männern, aber die männlichen Leser wollen sich aus mangelnder Notwendigkeit nicht mit diesen beschäftigen, so Streeruwitz in einem Interview.³⁴

Auch Hildegard Kernmayer stellt die Streeruwitz'sche Poetik in näheren Zusammenhang zu dem Begriff der „écriture féminine“. Denn es sei nur der bloße Schein von dem Weiblichen, der als weibliches Sein durch die Sprache realisierbar ist. Begründet wird dieses Erkenntnis im Fehlen des weiblichen Blicks und somit auch der weiblichen Stimme, welche aufgrund

³⁰ Vgl.: Osinski. S. 59

³¹ Vgl.: Lindhoff. S. 129

³² Vgl.: ebd. S. 110; Osinski. S. 60

³³ Vgl.: Osinski. S. 60-62

³⁴ Vgl.: Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln: DuMont, 2001. S. 19

„diskursiver Einschreibungen“³⁵ verstummen musste. Das Unsagbare, welches das weibliche Sprechen umschließt, sei weiter eine „semantische Leerstelle“, die vom Patriarchat mit Bedeutung versehen wird³⁶ und somit ihre Eigenständigkeit verliert. Genau diese Leerstelle ist es, die Streeruwitz in ihren Texten durch die Verwendung einer zerrütteten Sprache aufzeigen möchte.

2.1.2. Die Verantwortung im Schreiben

Als Autorin habe man nun die Verantwortung, den weiblichen Blick sichtbar zu machen und sich nicht weiter der männlichen Sprachgewalt zu beugen. Bestimmend für die Umsetzung dieser Verantwortung sei die Einnahme einer entsprechenden „Autorenposition“:

In der Autorenposition entscheidet sich, wie stark die Geschichte des einen Vaters nachgestellt wird. Sie also auf das eine Geheimnis zurückzuführen ist, das die [patriarchale] Ordnung verlangt. Oder. Wie konsequent auf ein eigenes Geheimnis hingedrungen wird. Autorenposition. Die nehmen wir in allen Vorgängen der Reflexion ein. Auch und vor allem bei der Selbstreflexion.³⁷

Wie aus diesem Zitat ersichtlich wird, ist es für Streeruwitz notwendig, sich der patriarchalen Ordnung inhaltlich als auch formal zu entziehen.

Beginnend mit dem freien Schreiben mittels der Bewusstseinsstromtechnik, welche die Autorin bis heute in ihren Romanen anwendet, schafft Streeruwitz den Bogen weg von den konventionellen Schreibtechniken, die dem literarischen Kanon innewohnen. Die Zerrissenheit, die dieser Sprache eigen ist, wird zum Programm einer weiblichen Sprache, welche die Satzstrukturen aufsprengt und somit versucht, der Hierarchisierung zu entkommen. Dies geschieht durch die Verwendung von unvollständigen Sätzen, dem Setzen der unzähligen Punkte, dem Verzicht auf Nebensätze, den zahlreichen Zitaten und dem umgangssprachlichem Duktus der Autorin. Gerade die vielen Punkte seien es, die den Rhythmus des Lesens unterbrechen und somit zu einem Innehalten drängen, welches innerhalb der Pausen das Geheimnis des Unsagbaren darstellt. Nur in diesem Innehalten sei es

³⁵ Kernmayer, Hildegard: Poetik des Schweigens. Poetik der Berechnung. Poetik des Banalen. *Écriture Féminine*. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten. In: Höfler, Günther und Gerhard Melzer (Hg.): Marlene Streeruwitz. Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren, Band 27. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl. 2008. S. 31

³⁶ Vgl.: TP. S. 35

³⁷ FP. S. 52

nun möglich, nach der eigentlichen (weiblichen) Sprache zu suchen, um diese schließlich auch zu finden.³⁸

2.2. Die Poetikvorlesungen

Die beiden zentralen poetologischen Schriften *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* (TP) und *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.* (FP) erschienen in den Jahren 1997 und 1998. Die Machart der Texte zeichnet sich dadurch aus, dass diese inhaltlich sehr abstrakt sind und mit persönlichem Erfahrungsmaterial aufgestockt wurden. Interessant ist das Fehlen von Bezugsquellen in Form von Zitaten.³⁹ Erklären lässt sich dies durch Streeruwitz' Anspruch, eine eigene weibliche Sprache herauszuarbeiten. Hemmend für dieses Anliegen wären Verweise auf bereits vorhandene Theorien und deren Bedeutungsapparat. Somit bekommt ihre Poetik einerseits die Chance, isolierter betrachtet werden zu können, und andererseits könnte Skepsis entstehen, da Diskurse anderer Theoretikerinnen und Theoretiker indirekt als die ihren ausgewiesen werden.

Streeruwitz beginnt die Frankfurter Poetikvorlesungen mit dem Titel *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.*, um damit die patriarchale Weltordnung, die für die Autorin bis heute besteht, zu definieren. Sie beschreibt die Annehmlichkeiten, die eine Ordnung für die Menschen des Systems schafft, und die Notwendigkeit, sich dieser „patriarchalen Mythen“ bewusst zu werden, die sich „unterschwellig“ in die menschlichen Gedanken und Taten hineinschweißen. Weiter gibt die Autorin zu verstehen, dass durch eine „patriarchal geordnete Poetik“ eine große Unfreiheit entsteht, da diese die Freiheit nur innerhalb des Systems zulässt.⁴⁰ Streeruwitz versucht nun mit ihren Vorlesungen das Bewusstsein der Hörerinnen/Leserinnen und der Hörer/Leser anzuregen. Sie grenzt zunächst inhaltlich die traditionelle Theaterform von ihrer eigenen ab. Nicht große heroische Taten sollen im Zentrum der Betrachtung sein, welche zu einem ständigen Machtgewinn des Mannes führen, sondern das „Banale“ soll Einzug in die Texte finden, so die Autorin in den Tübinger Poetikvorlesungen *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.*

³⁸ Vgl.: FP. S. 54-56

³⁹ Vgl.: Krumphuber, Pamela: Marlene Streeruwitz: Die Poetikvorlesungen. Diplomarbeit. Universität Wien 2002. Seite 4

⁴⁰ Vgl.: FP. S. 14-15

Streeruwitz' Poetik beginnt mit der Selbstreflexion: Grundstein sei die Überlegung, wie ein Anders-Denken und ein Anders-Schreiben möglich ist, wenn man nur die patriarchal geprägte Sprache kennt. Es sei unabdingbar, das Umdenken alter Strukturen zu einem Andersdenken umzuwandeln, da sonst immer Reste des Patriarchalen vorhanden blieben.⁴¹

2.2.1. Die zentralen Themen auf inhaltlicher Ebene

Die Inhalte der Poetikvorlesungen spiegeln die Inhalte in den Romanen und Theaterstücken der Autorin wider. So ist es vor allem das Leben der Frau, welches sich durch Objektivierung und Sprachlosigkeit auszeichnet. Um einen Weg aus dieser misslichen Lage finden zu können, seien die folgenden Inhalte von großer Bedeutung:

2.2.1.1. Das Leben der Frau

Nicht nur die Sprachlosigkeit der Frauen steht in Streeruwitz' Texten zur Diskussion, sondern auch die Schwierigkeit, Frauenleben in der Literatur zu beschreiben. Hier spielt der patriarchale Frauenhass ebenso eine Rolle wie die negativen Eigenschaften, welche die Gesellschaft den Frauen zuschreibt (Triebhaftigkeit, Chaos, Grenzenlosigkeit und andere „ordnungsstörende Zustände“). Nach Streeruwitz bleiben vor allem die Frauen außer Acht, die nach Erkenntnis und Würde streben, denn diese seien für das Patriarchat nicht nützlich.⁴² Dem Ansatz von Luce Irigaray, die die Rolle der Frau im patriarchalen System als die eines Mangelwesens, welches „keinen eigenen Zugang zur Sprache besitze“, beschreibt, folgt auch Streeruwitz in ihrer Poetik. Auch üben beide Autorinnen starke Kritik an Freud, welcher als Vertreter der „kulturellen Eingeschlechtlichkeit“ gilt.⁴³ So wird den Frauen weder Sprache noch Leben unabhängig vom männlichen Kontrast und männlichen Ideal zugeschrieben. Angemerkt sei hier, dass Streeruwitz von einer geschlechtlichen Bipolarität ausgeht, welche sich am biologischen Geschlecht orientiert. Damit ist ihr Denkmodell deutlich von Judith Butler abzugrenzen, welche zwischen Sex und Gender differenziert.⁴⁴

⁴¹ Vgl.: ebd. S. 22

⁴² Vgl.: ebd. S. 30-31

⁴³ Vgl.: Karsch. S. 124-125

⁴⁴ Vgl.: Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 22

Wie in ihren Romanen stellt sich Marlene Streeruwitz auch in ihren Theaterstücken der Frage nach den „Glücksmöglichkeiten“ von Frauen. Im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks betont sie die Aussichtslosigkeit von Frauen, die sich in die Zwänge des Patriarchats begeben. Wenn sich nun eine Frau in die für sie vorgesehenen Muster – Melancholie, Willenlosigkeit, Schweigen – hineinbewegt, dann fügt sie sich dem ewigen Kreislauf und unterstützt diesen auf passive Weise.⁴⁵ Das alltägliche Leben der Frau steht im Mittelpunkt ihrer Texte. Dass dieses nicht immer schön ist und von einer gewissen Tragik umspült wird, wurde der Autorin mehrmals als eigenes Schicksal⁴⁶ und somit auch als persönliche Frustration unterstellt. Sehr wohl stütze sie sich auch auf persönliche Lebensereignisse, so Streeruwitz dazu, jedoch sei es eines ihrer primären Anliegen, dass ihre Texte nicht ausschließlich anhand ihrer Biographie⁴⁷ analysiert werden sollten.

2.2.1.2. Die Objektivierung der Frau

Selbst die Grammatik spiegelt für Streeruwitz die Täter-Opfer-Situation der deutschen Sprache in Form von Aktiv und Passiv wider.⁴⁸ So meint Streeruwitz, dass schon die Beziehung von Subjekt und Objekt ein Herrschaftsverhältnis aufzeigt. Das Subjekt bedient sich des Objekts und macht etwas mit diesem. Interessant ist hier, dass Streeruwitz davon ausgeht, dass das Subjekt vorwiegend männlich ist und das Objekt weiblich. Dies ist insofern nachvollziehbar, da in der westlichen Kultur die Frau von Medien und Gesellschaft zunehmend einer Objektivierung ausgesetzt ist. Auch wurde das Menschsein in naher Vergangenheit stets mit dem Männlichen konnotiert, Frauen waren in diesem Begriff meist nicht inkludiert.

Streeruwitz betont in ihrer Poetik auch das Fehlen des weiblichen Blicks, welches damit unterstützend zu dieser Objektivierung beiträgt.⁴⁹ Unter dem weiblichen Blick versteht die Autorin die Möglichkeit, sich der patriarchal geprägten Sprache zu entziehen. Oft münde dieser Anspruch in Sprachlosigkeit, die aufgrund der nicht vorhandenen weiblichen Sprache entsteht. An dieser Stelle verweist Streeruwitz auch auf Simone de Beauvoir, welche in ihrem

⁴⁵ Vgl.: Jocks. S. 15ff

⁴⁶ Vogel, Juliane: Grammatikalische Befehlsträger. Unerbittlich: Marlene Streeruwitz' zweite Poetik der Morgenstunde. In: Die Presse, 12.12.1998, Beilage S. 8

⁴⁷ Vgl.: Jocks. S. 63

⁴⁸ Vgl.: FP. S. 33

⁴⁹ Vgl.: Jocks. S. 49

großen Werk *Das andere Geschlecht* auf die Verschiedenheit der Innenwelt von Mann und Frau und die Repressionen, denen Frauen ausgesetzt sind, aufmerksam macht.⁵⁰

2.2.1.3. Die weibliche Sprachlosigkeit

Streeruwitz geht in ihren Tübinger Poetikvorlesungen mit dem Titel *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* weiter auf die Sprachlosigkeit der Frau⁵¹ ein, indem sie die weibliche Sprache einer „Außerhalb-Sprache“ gleichsetzt. Diese „Außerhalb-Sprache“ ist das Pendant zur „Alles-Sprache“ des Mannes. In der „Alles-Sprache“ werden versteckt Machtmittel transportiert, die, wenn sie unreflektiert bleiben, die bestehenden Muster weiterhin unterstützen. Da es aber noch keine „Außerhalb-Sprache“ gibt, also eine Sprache, die sich diesen Strukturen entzieht, tritt an dessen Stelle das Schweigen. Dieses Schweigen beinhaltet alle Informationen, welche die bestehenden Muster entlarven können bzw. könnten. Streeruwitz spricht weiter von der eigentlichen Zerrissenheit der „Alles-Sprache“, welche in die Sprache der Täter und die „Nicht-Sprache“ der Opfer geteilt wurde. Die Tatsache, dass den Opfern meist nur das Schweigen eigen ist, bestätigt die Autorin entgegen der griechischen Philosophie darin, dass nicht alles, was im Sein enthalten ist, auch in Erscheinung gebracht werden kann.⁵²

Wenn also das Sein im Schein der Sprache zu keiner Erscheinung kommen kann, dann ist die eigentliche Konsequenz das Schweigen. Abstinenz vom Schein. Verstoßung aus der Möglichkeit des Erscheinens wieder in das Schweigen.⁵³

Es ist also das Unsagbare, das Streeruwitz zum Ausdruck bringen möchte. Dies gelinge jedoch nur, indem diesem Schweigen, welches sich unter der Textoberfläche verbirgt, ein Raum geboten werde, der sich der/dem Lesenden erschließt. Die Autorin verweist hier auf die

⁵⁰ Vgl.: Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau.* Neuübersetzung, 39.-40. Tausend, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997. S. 686-687

⁵¹ An dieser Stelle darf ebenfalls nicht unerwähnt bleiben, dass Streeruwitz auch die Sprachlosigkeit des Mannes als Effekt ihrer Kunstsprache darstellt. In einem Interview spricht sie hier von einer „Artikulations-Unfähigkeit“ die beiden Geschlechtern eigen ist; Vgl.: Hacker, Doja und Wolfgang Höbel: *Daisy Duck hat gesiegt. Marlene Streeruwitz über ihren Roman *Verführungen.*, die Arbeit am Theater und feministische Heldinnen.* In: *Der Spiegel* 11/1996. Onlineausgabe: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8892829.html> (letzter Zugriff: 6.2.2012, 21:20 Uhr)

⁵² Vgl.: TP. S. 45-46

⁵³ Ebd. S. 46-47

Funktion von Stille, Pause und Punkt, die als „Würgemale“ fungieren und gepaart mit Zitaten das Unsagbare zur Erscheinung bringen und dieses somit beschreibbar machen.⁵⁴

Das Schweigen teilt sich nach Streeruwitz in das Schweigen der Täter und das Schweigen der Opfer. Auf beiden Seiten kann man deutliche Züge von Macht und Gewalt erkennen, welche entweder aktiv oder passiv gelebt werden. Streeruwitz nimmt hier Bezug auf die Macht, die dem Schweigen inne ist, welche jedoch nie Einzug in das Gesprochene erhält. So schwingt diese hinter den Worten und Sätzen der Protagonisten als unsichtbare Ahnung mit.

Das Opfer hat „den Auftrag zu schweigen“, da ein Preisgeben der Geschehnisse zur „Demütigung“ führt. Es unterliegt einerseits seiner durch die Gesellschaft aufoktroierten Scham und andererseits auch seinem Nicht-Sprechen über den Tatbestand, das sie/ihn erst zum Opfer macht.⁵⁵

Wenn nicht ohnehin in der Gewalt zum Schweigen gebracht wird, dann ist dieses Schweigen in der gewalttätigen Demütigung mit aufgetragen. Ist aufgetragen, das zum Geheimnis zu machen, was zugestoßen ist. In der Verschweigung, der Verdrängung, das Zugestoßene dem Geheimnis in der tiefen Mitte unserer Seelen hinzuzufügen. In dieser Hinzufügung wird das Zugestoßene gewendet und verstärkt das Geheimnis in der sprachleeren Auftragsformel des Patriarchats. Wird das Zugestoßene zum erneuten Auftrag zur Gewalt gestülpt und wird so erneut gegen das Opfer gerichtet.⁵⁶

Deutlich sichtbar wird das Schweigen über Gewalt in den Theaterstücken von Streeruwitz. Radikaler und ausgeprägter als in ihren Romanen werden die eigentlichen Gewaltakte mit Schweigen kommentiert. So geschehen Morde und Verbrechen, ohne eine adäquate Reaktion der Figuren hervorzurufen. Aber auch die Täterseite bleibt bei Streeruwitz nicht unkommentiert, indem sie auch das Schweigen der Täter aufzeigt.

2.2.1.4. Die Macht in der Sprache

Für Streeruwitz steht Macht auch ohne sprachliche Mittel im Zentrum. Sie lässt sich auch anhand von Symbolen und Umschreibungen darstellen. Sprache sei nun dafür da, „alles, was nicht Macht ist, zu beschreiben.“⁵⁷ So gelangt man erneut in die „Außerhalb-Sprache, die ihr eigenes, sie konstituierendes Zentrum nicht sprechen kann. So gesehen ist auch der Mann nur

⁵⁴ Vgl.: ebd. S. 48

⁵⁵ Vgl.: FP. S. 121-122

⁵⁶ Ebd. S. 122-123

⁵⁷ Vgl.: ebd. S. 128

im Schweigen mächtig.⁵⁸ An dieser Stelle darf nicht unerwähnt bleiben, dass Streeruwitz somit auch dem Täter Sprachlosigkeit zuschreibt. Hierbei ist jedoch etwas unklar, ob dieses Schweigen dieselbe Sprachlosigkeit umfasst wie die des Opfers oder ob es sich in diesem Fall nicht vielmehr um ein Verschweigen handelt. Verschweigen würde eine bewusste Entscheidung implizieren, die durch die Repressionen des Täters auf das Opfer erzwungen wird. Ähnlich dieser Repression kann lediglich der gesellschaftliche Druck gewertet werden, welcher auf dem Täter lastet, das „Geheimnis“ des Patriarchats nicht auszusprechen.⁵⁹

STOLL: Kannst du dir nicht vorstellen. Warum.

LUISE: Ich möchte nicht. Ich möchte es mir nicht vorstellen.

STOLL: Hast du gar keine Angst?

Luise schweigt

STOLL: Keine Vorstellungen? Wie das? Alles.

Luise schweigt

STOLL: Möchtest du da nicht heraus?

Luise schweigt

STOLL: Ich verlange nicht viel. Eigentlich.

Luise schweigt

STOLL: Der Gönner muss ein toller Mann gewesen sein.

Luise schweigt

STOLL: Luise. Ich weiß einen Ausweg.

Luise schweigt

STOLL: Ich weiß. Der Gönner war ein Mann von Welt. Und ich bin ein Prolet. Aber.

Was Besseres als mich. Das wird sich schwer finden. Jetzt.

Luise schweigt

STOLL: Luise. Sag was. Du hast. Wirklich. Du hast mir immer schon.

LUISE (glühender Zorn:) Sagen. Sagen. Was soll ich sagen? Dafür reicht die Sprache nicht.

STOLL: Dein letztes Wort.

Luise lehnt sich mit dem Gesicht zur Wand an das Palais. Verbirgt ihr Gesicht.

STOLL: Na. Eine Chance hast du gehabt. Das wirst du nicht bestreiten können. Ich könnte dich hier und jetzt. Aber. Ich bin ein Gentleman. Ciao. Luise. Ich nehme dich nur freiwillig. Und offensichtlich bin ich dir ja zuwider.⁶⁰

Anhand dieser Textpassage aus *Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung*, lassen sich die bereits genannten Elemente gut aufzeigen. Beginnend mit den Worten des Mannes, der über das Leben der Frau richtet: „Möchtest du da nicht heraus?“, nimmt Luises Resignation ihren Gang. Diese Worte implizieren ein wenig zufriedenes Leben, jedoch werden sie vom Mann ausgesprochen und verweisen nicht darauf, ob Luise ebenso empfindet.

Weiter wird ein resignierendes, passives Schweigen der Protagonistin ausgedrückt, welches durch einen zornigen Ausbruch unterbrochen wird. Die Sprachlosigkeit, die den Dialog ausmacht, wird in dem kurzen Ausspruch – es reiche die Sprache nicht aus, um etwas sagen

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl.: FP. 124-129

⁶⁰ TOL. S. 341-342

zu können – pointiert. So kann man dies als einen das Schweigen herausstreichenden Kommentar werten, welcher die Leerstellen zusätzlich bedeutsam macht.

Auch hier handelt es sich um ein typisch weibliches Schweigen. Man kann davon ausgehen, dass es sich um einen Dialog handelt, den die Schweigende indirekt mit dem Mann führt. Somit kann das Schweigen einerseits als Funktion einer Antwort und andererseits als Verweigerung – sei es nun freiwillig oder unfreiwillig – des Dialogs gedeutet werden.

Stark sichtbar werden männlichen Kommunikationsstrategien, denn wie in anderen Textstellen aus Streeruwitz' Theaterstücken versucht ein Mann eine Frau zum Beischlaf zu überreden. Wird dieser, wie es hier der Fall ist, abgelehnt, folgen Anschuldigungen, Drohungen und die beleidigte Reaktion von Seiten des Mannes. Diese Komponente erzeugt eine gewisse Art von Druck, dem sich die Protagonistin wieder nur durch Sprachlosigkeit entziehen kann, da sie mit ihren Worten nichts bewirkt.

Die Komponente der Macht zeigt sich in dem Ausspruch, dass er Luise doch nur freiwillig „nehme“. Sich etwas zu nehmen bedeutet auch, sich etwas zu eigen machen. Hier wird die Verdinglichung der Frau, die Objektstatus hat, aufgezeigt. Folglich kann man Parallelen zum Motiv des Einverleibens von einem schwachen weiblichen Subjekt ziehen, wie es bereits in Dramen von Ödön von Horváth der Fall ist.

2.2.2. Die formale Ebene der Poetikvorlesungen

Auch auf formaler Ebene versucht die Autorin ihre feministischen Anliegen zu transportieren. Auf spezielle Phänomene wie Satzbau, Interpunktion etc. wird in diesem Kapitel nur kurz eingegangen, da diese im Kapitel 3 („Streeruwitz' synthetische Sprache“) genauerer Betrachtung unterzogen werden.

2.2.2.1. Das Theaterkonzept bei Streeruwitz

in ihren Theaterstücken werden die Sprachlosigkeit und das Schweigen durch die bereits beschriebenen Stilmittel illustriert. Streeruwitz selbst beschreibt ihre Stücke als

„theaterauflösend“.⁶¹ Im klassischen Sinn unterscheidet sie den Sprecherinnentext/Sprechertext vom Autorinnentext/Autortext. Ersterer beinhaltet all das, was eine Schauspielerin/ein Schauspieler auf der Bühne sagt, während der Autorinnentext/Autortext (Regieanweisungen) durch „Bühnenbild, Kostüm und Inszenierung“ sichtbar gemacht wird. Auf der Bühne entsteht eine „Quasi-Realität“, welche dem Betrachter ein „quasi-reales Schauspiel“ bietet.⁶²

Es sei notwendig, die Erwartungshaltung des Publikums zu irritieren und die einzelnen Zuseherinnen und Zuseher auf sich selbst zurückzuwerfen. Entgegen der gängigen Meinung, die der Katharsis eines Dramas große Bedeutung beimisst, sei es wichtig, aus einem Theaterbesuch kein „Massenerlebnis“⁶³ entstehen zu lassen. Jeder Anschein von Realismus, welcher ein solches Massenbewusstsein fördern würde, soll ausgemerzt werden. Dies geschieht durch die „formalen Strukturen der Dekonstruktion, Schnitt, Wechsel der Einstellung, Einschübe, Zitate, Collagierung linearer und räumlicher Natur“ und durch das Vermeiden von Zusammenhängendem.⁶⁴ Weiter ist es vor allem der „Sprecher-Text“, der durch seine Zerrissenheit, Holprigkeit und Unvollständigkeit irritiert und zu einem „Stakkato des Gestammels“ umgeformt wird. Die vielen Pausen, die durch diese Art des Sprechens entstehen, bilden die Grundlage für das Suchen nach Inhalten und dem Unsagbaren.⁶⁵ Die gewohnte Struktur des Theaters wird aufgebrochen und somit bleibt im Zuschauer eine Fragestellung zurück, welche nicht durch das Stück selbst beantwortet werden kann. Streeruwitz bezeichnet genau dies als das Geheimnis ihrer Stücke, deren Sprache eine „Außerhalb-Sprache“ erwecken soll.⁶⁶

Zusätzlich sei es ihr ein Anliegen, mit diesen formalen „Irritationen“ Bewusstes und Unbewusstes durch „ästhetische Brüche“ im Geschehen sichtbar zu machen. Damit werden scheinbar natürliche Handlungen ihrer Natürlichkeit und die üblichen Verhaltensmuster ihrer Funktion beraubt.⁶⁷ Dieses Prinzip folgt in seinen Ansätzen der von Brecht praktizierten Verfremdungstechniken.

⁶¹ TP. S. 72

⁶² Vgl.: ebd. S. 72-73

⁶³ An dieser Stelle bezieht sich Streeruwitz auf Elias Canetti. Dieser beschreibt unter dem Begriff der Entladung genau das, was Streeruwitz vermeiden möchte. „Sie [Entladung] ist der Augenblick, in dem alle, die zu ihr [Masse] gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden und sich als *gleiche* fühlen.“ In: Canetti, Elias: Masse und Macht. 32. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2011. S. 16

⁶⁴ Vgl.: TP. S. 81

⁶⁵ Vgl.: ebd. S. 76

⁶⁶ Vgl.: TP. S. 81

⁶⁷ Vgl.: Mittermayer, Manfred: Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam: Rodopi, 2000. S. 168-169

2.2.2.2. Die strukturelle Dramentheorie

Schon in ihrer Dissertation über strukturelle Dramentheorien unternimmt Streeruwitz den Vergleich von Dramen anhand von strukturalen Kriterien. Zentrale Komponenten dieser Analyse waren die verschiedenen Ebenen der Sinneinheiten sowie deren Funktionen im gesamten Dialog beziehungsweise im ganzen Dramentext. Zusätzlich wurde die Dialogstruktur der Figuren betrachtet. In einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks berichtet die Autorin Folgendes:

Es ging mir um die Unterscheidung von Sprecher- und Autortext sowie um die hauptsächlich auf die Figuren ausgerichtete Reduktion der Analyse einer Sprecher-Replik auf die von ihr angesprochenen Sinneinheiten. Es ging darum, ob die Zielreplik, die darauf antwortet, die Sinneinheiten wiederholt oder wie lange das weitergeht, so daß sich [...] nur mehr die Figur-Replik und Gegenreplik ergibt, da die Antwort gar nicht mehr die Sinneinheit enthält. Die Dichte von Sinneinheiten, auf die sich das konzentriert, läßt sich den Personen zuweisen, so daß sich eine Person aus dem Text statt aus der Vorgeschichte und Biographie erklären läßt. Da ist dann eine Figur aufgebaut, die viel mehr Text ist, als aus dem Text erklärt.⁶⁸

Dieses Zitats veranschaulicht die Grunddynamik der Theaterstücke von Streeruwitz. Nicht mehr die Biographie und die Konnotation durch die Namensgebung ist entscheidend für die Funktion einer Figur auf der Bühne, viel eher rückt der Sprecherinnentext/Sprechertext ins Zentrum der Betrachtung. Dieser zeichnet sich durch die Rede-Antwort-Gegenrede aus, welche auch im Zuge dieser Arbeit genauer analysiert werden wird.

In einer E-Mail-Korrespondenz mit Ulrike Hass erläutert Streeruwitz, es sei vor allem das, „was nicht gesagt wird“, zentral in den Mittelpunkt der Betrachtung zu setzen. Dies sei darum so wichtig, da „die Anordnung der vorhandenen Sinneinheiten den Ausschluss der nicht vorhandenen darstellt.“⁶⁹ Es sei folglich wesentlich zu analysieren welche Dinge nicht ausgesprochen und somit durch andere überdeckt werden. Illustriert kann dies anhand des Beispiels eines Kriegsveteranen im Stück *Elysian Park* werden. Der alte Mann namens Jerry verweigert das Erzählen über seine Vergangenheit und hüllt sich in verdeckendes Umschreiben und Schweigen. Markus Halleleben beschreibt dies als eine nach dem Prinzip der Collage geformte Szene, in welcher Erinnerungsbilder auftauchen, die nur bedingt erzählt werden und somit zwischen den Worten zur Erscheinung kommen können.⁷⁰

⁶⁸ Jocks. S. 63

⁶⁹ Hass, Ulrike und Marlene Streeruwitz: Ein Gespräch über das Theater. In: Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur. Heft 164, 2004. S. 61

⁷⁰ Vgl.: Halleleben, Markus: Post-post-moderne Expeditionen ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Heft 164, 2004. S. 67-68

2.2.2.3. Die Bühnenfiguren

Ähnlich wie bei anderen Dramatikerinnen und Dramatikern gewinnen auch bei Streeruwitz die Bühnenfiguren an Subjektstatus, je mehr Sprecherinnentext/Sprechertext ihnen zugeschrieben wird. Für Streeruwitz wird hierbei eine „Quasi-Person“ („Sprecher-Subjekt“) sichtbar, welche durch die Person des Schauspielers repräsentiert werde. Um eine Identifizierung des Lese- und Theaterpublikums mit den Figuren zu vermeiden, benennt Streeruwitz diese mit Namen, welche „bedeutungsbildende Funktion“ hätten. Dies geschehe, da durch „schematische Beschreibungen“ (der Hauswart, der Hirte, die Prinzessin) der „Sprecher-Text“ nicht mehr an die Figur gebunden sei und somit austauschbar werde. Die einzige Ausnahme in ihren Theaterstücken sei die Figur der Strotterin/des Strotters.⁷¹ Hier muss jedoch angemerkt werden, dass es noch weitere Figuren allgemeinen Charakters gibt. Als Beispiele seien die Barbies aus dem Stück *Tolmezzo*., die drei „Dicken Frauen“ aus dem Stück *Waikiki Beach*., sowie der Taubstumme und „Die Drei Stripperinnen“ aus dem Stück *New York. New York*. genannt.

Elin Nesje Vestli beschreibt, dass durch „die Strategie des Recyclings [...] die herkömmliche Verbindung zwischen Figur und Text verloren [geht]. Die Figuren haben keine durchgehende Identität, machen keine Entwicklungen durch, sondern sind – teilweise im Wortsinne – Körper und Stimme(n).“⁷² Unter Recycling kann man die Musikstücke und Musiktexte, die Floskeln, die Wiederholungen und jegliche andere zitatähnliche Passagen zusammenfassen, die die Figuren von der Autorin „aufgetextet“ bekommen.

Vergleichbar sind die Figuren von Streeruwitz auch in diesem Zusammenhang mit jenen von Ödön von Horváth. Es handelt sich hier um zeitgenössische Rollenbilder, welche von den Schauspielerinnen und Schauspielern repräsentiert werden. Das hat zur Folge, dass es keine psychologisch deutbare Figuren sein können, da sie sich vor allem durch ihre Künstlichkeit auszeichnen.

⁷¹ Vgl.: TP. S. 75

⁷² Vgl.: Vestli, Elin Nesje: Ein akustisches Setting: Überlegungen zur Dramaturgie von Marlene Streeruwitz. In: Trans 9. März 2001. Quelle aus dem Internet: <http://www.inst.at/trans/9Nr/vestli9.htm> (letzter Zugriff: 25.11.2012, 11:50 Uhr)

2.2.2.4. Der Sprecherinnentext/Sprechertext

Anhand der Figuren und der Sprecherinnentexte/Sprechertexte, die als Textoberflächen fungieren, soll nun vor allem die Leere bemerkbar werden, die sich unter den vielen Worten und Geschehnissen auf der Bühne verbirgt. Es bleibt der Zuschauerin und dem Zuschauer überlassen, welche der dargestellten Gefühle auch die ihren/seinen und welche bloß „Reaktionen des Gehorsams“ sind. Streeruwitz ist es also ein Anliegen, die kathartische Wirkung der Theaterstücke zu unterbinden und jeden Menschen auf sich selbst zurückzuwerfen.⁷³ Dies geschieht durch Mittel der Dekonstruktion. Begründet wird diese Theaterform bei Streeruwitz durch die patriarchale und nationalistische Komponente der Katharsis, gegen welche die Autorin anschreibt.⁷⁴ Markus Hallesleben merkt hierzu an, dass Marlene Streeruwitz stets die „patriarchalen und hierarchischen Machtstrukturen der Sprache aufzudecken und zu verändern“⁷⁵ versucht.

Neben den Sprecherinnentexten/Sprechertexten gibt es zahlreiche Autorinnentext-/Autortext-Passagen in Form von Regieanweisungen, welche sehr umfangreich gestaltet sind. Auch in ihnen werden die in diesem Kapitel angesprochenen Inhalte verfolgt. Wichtig ist, dass die Regieanweisungen oft Sprecherinnentexte/Sprechertexte in Form von physischen Geräuschen (stöhnen, atmen, weinen, schreien etc.) und nicht wie üblich reine Inszenierungsvorschläge (laut, leise, schnell, betroffen etc.) beinhalten. Somit bekommt der Sprecherinnentext/Sprechertext auch in den Regieanweisungen Raum und gleichzeitig werden diese selbst zu einem Teil der Figurenrede. Es entsteht eine Textfläche, die Sprecherinnentext/Sprechertext und Autorinnentext/Autortext nicht mehr als zwei separate Teile zulässt.

⁷³ Vgl.: TP. S. 67-71, FP.S. 110-112

⁷⁴ Vgl.: FP. S. 111

⁷⁵ Hallesleben. S. 66

3. Streeruwitz' (synthetische) Sprache

Ähnlich wie bei Ödön von Horváth glaubten viele Kritikerinnen und Kritiker auch bei den Texten von Marlene Streeruwitz, deren Sprache sei vor allem Zeugnis der Alltagssprache und das Schreiben selbst nicht kunstvoll. Betrachtet man diese Texte jedoch genauer, so wird ersichtlich, wie viele bedeutungstragende Ebenen darin enthalten sind und wie präzise an deren sprachlicher Auslegung gearbeitet wurde. Die zentralen Elemente wie das Aufbrechen der Satzstruktur, die Funktion des Punktes, die Funktion der Regieanweisungen, die Stilmittel Pause, Stille, Schweigen und das verdeckte Schweigen in Jargon, Floskeln, Versatzstücken, aber auch die sexistische Sprache; sowie das „Gesprochensprachliche“⁷⁶ der vermeintlichen Alltagssprache finden sowohl in den Romanen als auch in den Theaterstücken ihre Anwendung. Streeruwitz selbst meinte hierzu: „[...] ich hätte schon gern, dass die Kritiker sich zum Beispiel über die Sprache, die ja nun eine hohe Anstrengung darstellt, andere Dinge überlegen als dass sie sagen, sie sei einfach. Wenn jemand ein Jahr oder länger sich mit etwas beschäftigt, dann haben diese Dinge einen gewissen Grund.“⁷⁷

Manfred Mittermayer beschreibt Streeruwitz' Theatertexte als solche, die auf dem Hintergrund der „Zersplitterung“ basieren.⁷⁸ Auch Streeruwitz behauptet in einer ihrer Poetikvorlesungen, dass der „vollständige Satz“ schlichtweg „eine Lüge“ sei und dass „[im] Entfremdeten [...] nur Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein“ kann.⁷⁹ In der „Ordnung“, welche die „Sehnsucht“ aller Menschen sei, liege ein hierarchisierender Grundgedanke, der versuche die „Menschheit zu bändigen“.⁸⁰ Dass die Autorin nicht nur durch die Inhalte ihrer Texte mit dieser Ordnung bricht, wird nach näherer Betrachtung der Sprachgestaltung sichtbar. Um eine Basis für die Analyse von Sprachlosigkeit und Schweigen zu schaffen, ist also auch eine genauere Darlegung der Text- und Satzstruktur notwendig.

⁷⁶ Bergmann, Annerose: Linguistische Analysen von Dialogpassagen im Roman „Jessica, 30.“ von Marlene Streeruwitz. Würzburger elektronische sprachwissenschaftliche Arbeiten. Würzburg: 2009. S. 94-99
Internetquelle:

<http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fopus.bibliothek.uni-wuerzburg.de%2Fvolltexte%2F2009%2F3615%2Fpdf%2FBergmannWespA6.pdf&ei=UmJUMjtNMXdtAan0oGgDQ&usg=AFQjCNEJBAaiwUVMPKsJl90xR4827LpoqQ&sig2=LIyjb-htRVMEeF17yOaGHQ>
(letzter Zugriff: 11.8.2012)

⁷⁷ Berka/Riemer

⁷⁸ Vgl.: Mittermayer (2000). S. 156-186

⁷⁹ Vgl.: TP. S. 76

⁸⁰ Vgl.: FP. S. 14-15

3.1. Die Satzstruktur

Besonders auffällig ist neben den oft sehr gewalttätigen Inhalten der Theaterstücke auch deren sprachliche Form. Einwortsätze, Auslassungen, Punkte und unregelmäßiger Rhythmus zerlegen die Sprache in einzelne Sinneinheiten. In diesem Abschnitt soll nun aufgezeigt werden, auf welchen Ebenen die Struktur des Satzes destruiert wird.

3.1.1. Das Aufbrechen des Satzgefüges

Streeruwitz bemerkt sowohl in ihren Vorlesungen als auch in Interviews, dass das System von Haupt- und Nebensatz eine Hierarchie herstelle, welche die beiden Satzteile als nicht gleichwertig erscheinen lässt. Sie versucht deswegen möglichst wenige Nebensätze in ihre Texte einzubauen.⁸¹

Sigrid Berka und Willy Riemer⁸² sprechen unter anderem von dem Bevorzugen der Parataxe an Stelle der Hypotaxe in Streeruwitz' Texten. Unter Hypotaxe versteht man

die Unterordnung in der Satzgliederung, d. h. Aufgliederung des Gedankens in Haupt- und von diesen abhängigen Nebensätzen zu kunstvoll geschachteltem Gefüge; häufig Kennzeichen gedankl. Straffung und Überschau von Haupt- und Nebensächlichem und dessen in Konjunktionen ausgedrückten log. Beziehungen [...] oder der ungeordneten, aus dem Augenblick entstandenen Diktion [...].⁸³

Wie dieser Eintrag im Sachwörterbuch der Literatur verdeutlicht, entsteht durch Haupt- und Nebensatzkonstruktionen eine Unterordnung des einen Sachverhalts unter den anderen. Weiter sei aus solchen Satzgebilden erkennbar, wann es sich um wichtige – hauptsächlich – und wann um weniger wichtige – nebensächliche – Inhalte handelt. In Streeruwitz' Poetik geht es darum, diese Hierarchie aufzulösen und einerseits die Gleichwertigkeit der einzelnen Textteile und Sätze und andererseits die Leerstellen sichtbar zu machen, welche durch Unsagbares entstehen. Die Autorin vermerkt hierzu, dass durch dieses Ungleichgewicht von

⁸¹ Vgl.: TP. S. 76

⁸² Vgl.: Berka/Riemer

⁸³ Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 2001. S. 362

Haupt- und Nebensatz⁸⁴ Inhalte an Bedeutung gewinnen bzw. verlieren, ohne dass dies von der Autorin oder dem Autor beabsichtigt worden wäre.

Durch das Aneinanderreihen von Sätzen und Satzteilen, welche durch einen Punkt voneinander getrennt sind, entsteht eine Gleichberechtigung der Sätze und Inhalte. Wie im Sachwörterbuch der Literatur vermerkt, entsteht eine Parataxe nicht immer als „Symptom geistiger Primitivität, sondern oft aus dem Wunsche nach klarer Überschaubarkeit der in einfachen Satzbildern fortschreitenden Gedankenentwicklung“.⁸⁵ So kann man auch die Texte von Streeruwitz als Kunstgebilde auffassen, welche auf einer durchdachten Poetik fundieren.

3.1.2. Das Aufbrechen des Hauptsatzes

In ihren Poetikvorlesungen und Interviews betont Streeruwitz, dass der klassische Satz in der Form Subjekt – Prädikat – Objekt bereits ein „Vergehen“ an dem Objekt darstellt. Durch die Struktur „Subjekt macht etwas mit Objekt“ entsteht schon auf der Ebene der Grammatik eine Machtposition der/des Stärkeren gegenüber der/dem Schwächeren. Deutlich wird dies beispielsweise im Theaterstück *Sloane Square*., in welchem zumeist von den anderen Figuren über die schwangere Protagonistin namens Clarissa verfügt wird. So wird diese „hingezerrt“, „mitgezerrt“ und ohne ihren Standpunkt zu erfragen über einen Schwangerschaftsabbruch diskutiert. Um diese Satzstruktur aufzubrechen und somit ein Über-den-anderen-Verfügen auszuschließen, soll die herkömmliche Satzform verändert werden. Streeruwitz schreibt das Folgende: „Der vollständige Satz ist eine Lüge. Im Entfremdeten kann nur noch Zerbrochenes der Versuch eines Ausdrucks sein. Das Ich eines Aktivsatzes müßte leere los über sich verfügen. Das Ich eines Passivsatzes müßte alle Tiefen kennen, in denen es getroffen werden könnte. Die Formel Subjekt/Objekt/Verb ist ein Angriff.“⁸⁶

Es ist also ein hierarchisches Problem, welches den Hauptsätzen anhaftet. Man könnte meinen, dass in der deutschen Sprache beinahe alle Strukturen der Schulgrammatik diese Hierarchie abbilden. Einziger Ausweg aus diesem System liegt für Streeruwitz beim

⁸⁴ Vgl.: TP. S. 76

⁸⁵ Vgl.: Wilpert. S. 590

⁸⁶ TP. S. 76

Verlassen der vollständigen Sätze – also beim Zerlegen, Zerrütten, Zusammenfügen und Brechen.

Für Christa Gürtler verdeutlichen die künstlichen, „beschädigten Hauptsätze“ das Chaos des Frauenlebens, welches vor allem in den Romanen von Streeruwitz sichtbar wird.⁸⁷ Münzt man dies auf die Theaterstücke um, so kann man erkennen, dass auch hier Frauenleben beschrieben werden, welche große „Beschädigungen“ aufweisen, die sich vor allem in Handlungs- und Sprachhemmungen ausdrücken. Am deutlichsten sichtbar wird die Beschädigung anhand der etwas betagten Frauenfiguren, wie etwa der alten Frau aus *Brahmsplatz*. oder Frau Horvath aus *New York. New York.*, aber auch die drei alten Männer aus *Elysian Park*. kann man als passende Beispiele heranziehen. Wenn diese Figuren auf ihre Leben zurückblicken, zeigt sich wenig Erfreuliches. Dass diese Begebenheiten bis in die Gegenwart wirken, zeigt sich darin, dass alle in einen Zustand des Nicht-Sprechens, sei es durch Alkoholkonsum, Stricken oder die Einnahme von Schlaf- und Beruhigungsmitteln, flüchten. Aber auch Figuren jüngeren Alters zeichnen sich durch Hoffnungs- und Ausweglosigkeit aus, welche durch deren jeweilige Lebenssituation bedingt ist. Doch erst bei genauerer Betrachtung jeder einzelnen Figur lässt sich die Tragik, die sie verkörpert, in ihrem vollen Ausmaß erkennen.

Ähnlich der bereits beschriebenen Unterordnung des Nebensatzes gegenüber dem Hauptsatz geschieht hier also auf der Ebene des Hauptsatzes dasselbe zwischen Objekt und Subjekt. Beide Phänomene versucht Streeruwitz in ihren Texten weitgehend auszusparen. Deutlich wird dies in Form von unvollständigen Sätzen, dem Punkt als Begrenzung von Sinneinheiten, Ellipsen und der Leerstelle des Schweigens und der Sprachlosigkeit.

Ein veranschaulichendes Beispiel sind die Worte von Elizabeth aus *Ocean Drive*.:

ELIZABETH Aber das Messer. Das Schweizer Messer. Das wird uns. Das kann doch alles. Lange Klinge. Doppelschneide. Zange. Schraubenzieher. Nagelfeile. Schere. – Damit muss man doch etwas. Irgend etwas. – (sie kauert am Boden, sieht zu Leonardo auf.) Kann man sich damit. Glauben Sie, daß. Diese Klinge ist nicht sehr lang. Diese Klinge ist zu kurz. Damit kann man sich nicht. – Höchstens. Durch die Augen. Glauben Sie, man kann sich durch die Augen. Ist diese Klinge lang genug. Bis ins Hirn? Aber. Wahrscheinlich verblutet man nur.⁸⁸

⁸⁷ Vgl.: Gürtler, Christa: Beschädigungen eines normalen Frauenlebens. Marlene Streeruwitz' erster Roman. In: Literatur und Kritik. 303/304, 31. Jahrgang: 1996. S. 93-94

⁸⁸ OD. S. 222

An diesem Textausschnitt wird deutlich, dass die Sätze weder ausreichend mit Satzgliedern ausgestattet sind, um vollständige Sätze im Sinne von Subjekt-Objekt-Prädikat zu ergeben. Noch erschließt sich aus ihnen einzeln betrachtet ein Sinn. Besonders auffällig sind die Punkte, welche einzelne Satzteile und Aufzählungen voneinander trennen und somit Pausen einleiten. In den Pausen, so auch Streeruwitz, entsteht nun die eigentliche Aussage des Textes. Dass man sich mit dem Messer selbst oder jemand anderen umbringen könnte, wird jedoch nur angedeutet und niemals ganz ausgesprochen. Weiter werden durch die Verwendung der Punkte Fragesätze zu rhetorischen Fragen umfunktioniert. Die einzige, durch ein Fragezeichen hervorgehobene Frage wird zum zentralen Element.

3.1.3. Die Funktion des Punktes

Der Punkt zählt zu den Satzschlusszeichen und steht in der Regel am Ende eines Satzes.⁸⁹ Er umschließt einzelne Sinneinheiten und grenzt diese von den darauffolgenden ab. Liest man einen Text laut, so signalisiert der Punkt eine Senkung der Stimme und eine Pause. Interessant ist die Lesart, welche beim Lesen der Texte von Streeruwitz entsteht. Die zerstückelten, meist sehr kurzen und knappen Sinneinheiten mit den dazugehörigen Punkten implizieren ein abgehacktes Lesen und erzeugen einen sehr ungewohnten Rhythmus, welcher zu Beginn etwas verstörend wirken kann.

Die Funktion des Punktes in den Texten von Streeruwitz wurde von vielen Kritikerinnen und Kritikern thematisiert. Kaum ein Kommentar zu ihren Romanen und Theaterstücken setzt sich nicht damit auseinander. Die zentrale Aussage, warum so viele Punkte gesetzt werden und dafür auf andere Satzzeichen wie Beistrich, Doppelpunkt, Ausrufe- und Fragezeichen weitgehend verzichtet wird, beschreibt die Autorin in ihrer Poetikvorlesung *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen.* wie folgt: Die Geschichte des Patriarchats soll zerschlagen werden und aus deren Bruchstücken eine neue geformt werden. Hierzu benötige man eine Grenze, die davon abhält, wieder in alte Erzählungen abzudriften. Um nun Raum für das neue Eigene zu kreieren, benötige man formal eine Grenze, zum Beispiel den Punkt.

Ich suchte eine Möglichkeit, die nicht zu erzählende Geschichte, die Geschichte, die nicht erzählt werden kann, weil ihr keine Sprache zur Verfügung steht, jedenfalls

⁸⁹ Vgl.: Richtiges und gutes Deutsch. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle. Duden Band 9, 7., vollständig überarbeitete Auflage. Mannheim/Zürich: Duden, 2011. S. 762

keine verständliche, einzubauen und ihr zumindest Raum zu geben. [...] Ich denke, daß der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeiten schafft. Ich denke, daß im Punkt auf der formalen Ebene mein Geheimnis verborgen ist und von da auf die Gesamtstruktur zurückstrahlt. Ist da, wo wir einander im Suchen finden können. Ohne den Prozeß des Suchens allerdings müssen diese Punkte sinnlos erscheinen.⁹⁰

Streeruwitz ist es ein Anliegen, Raum für Ungesagtes und Unsagbares zu entwerfen, und durch das häufige Setzen von Punkten gelingt dies. Mit der nicht „zu erzählenden Geschichte“ sind der weibliche Blick und die weibliche Sprache gemeint, die in den gesellschaftlichen Strukturen bis heute keinen anderen Platz als den der Sprachlosigkeit innehaben. Wichtig hierbei erscheint die Tatsache, dass der Punkt auf eine „Leerstelle“ hinweist, welche durch die Gedanken und Reaktionen des Publikums bzw. der Leserin oder des Lesers aufgefüllt werden soll. Somit übergibt die Autorin im Moment des Punktes ihren Text an die Leserin und den Leser, weil die oder der Lesende an dieser Stelle atmet und sich etwas denkt.⁹¹ Der Leerstelle, welche durch den Punkt sichtbar gemacht wird, kommt nach Hildegard Kernmayer die Funktion zu, welche von einer „feministischen Ästhetik“ der „Metonymie“ zugeschrieben wird. Dies erkläre sich daraus, dass eine nicht artikulierte Bedeutung nun in Form des Punktes zur Erscheinung gebracht wird.⁹²

Neben dem Punkt kommen, anders als in den Romanen, in den Theaterstücken auch vereinzelt Beistriche, Ausrufe- und Fragezeichen vor. In dieser Arbeit soll auf diese Interpunktionszeichen nur bedingt eingegangen werden.

Als interessant erweist sich jedoch ein Blick auf den Gedankenstrich, welcher nach dem Punkt das zweithäufigste Satzzeichen in den Theaterstücken von Marlene Streeruwitz ist. Der Gedankenstrich kann zur „Kennzeichnung einer größeren Pause zwischen einzelnen Wörtern innerhalb eines Satzes“ dienen oder zur „Abgrenzung eines eingeschobenen Satzes oder Satzteils“ oder er kann einen „gedanklichen oder thematischen Übergang zwischen Sätzen anzeigen“⁹³. Wichtig in Bezug auf die einzelnen Theaterstücke erscheint die Kennzeichnung von größeren Pausen, da Gedankenstriche fast immer nach einem Punkt gesetzt wurden. Daraus ergibt sich, dass dieser die Funktion des Punktes weiter intensiviert und die Pause des Punktes verlängert.

⁹⁰ FP. S. 55

⁹¹ Vgl.: Jocks. S. 75

⁹² Vgl.: Kernmayer. In: Höfler/Melzer (2008), S. 36

„Im Prozess der metonymischen Ersetzung verschwindet ein ‚Eigentliches‘, das jedoch niemals richtig benannt, sondern nur als zum ‚Uneigentlichen‘ in Beziehung stehend, also eine Art ‚Leerstelle‘ gedacht werden kann, hinter einem ‚Uneigentlichen‘.“

⁹³ Vgl.: Richtiges und gutes Deutsch. S. 356

3.2. Die Textstruktur

Nachdem zuvor die spezifische Satzbauweise in den Theaterstücken von Marlene Streeruwitz untersucht wurde, soll auch die Gesamtstruktur dieser Texte eingehender betrachtet werden. Der Einsatz von Montagetechniken ist charakteristisch für den Schreibstil der Autorin. Alltagsfloskeln werden mit Zitaten aus Epen, Mythen sowie Versen verbunden. Hinter diesen Ausschnitten steckt, wie bereits erwähnt, der Anspruch der Autorin, „theaterauflösende“ Stücke zu produzieren.⁹⁴ Aufgelöst werden die Theaterstücke, welche von einem „meist eher alltäglichen Rahmen“ umgeben sind, durch „surreal oder phantastisch anmutenden Handlungselemente“, die das Alltägliche zerstören.⁹⁵ Das Aufbrechen der Handlung geschieht mittels Zerstückelung. Die daraus entstehenden Einzelteile und Versatzstücke formen sich nach und nach zu einem großen Ganzen – dem Gesamttext.⁹⁶ Streeruwitz schreibt in diesem Zusammenhang über eine „Brechung der Welt in ihre beschreibbaren Bestandteile“⁹⁷ und den daraus entstehenden „Prozeß des Suchens.“⁹⁸

3.2.1 Die Stilmittel der Dekonstruktion

Streeruwitz versucht in ihre Theaterstücke in Form von Dekonstruktion einen „Störfaktor“⁹⁹ einzubauen. Dies erfolgt durch das Offenlegen der „Theaterhaftigkeit“ und das Ersticken jedes „Anscheins von Realismus“¹⁰⁰ in ihren Stücken. Schon die Titel ihrer Theatertexte schaffen Unruhe und Verwirrung, da sie die Erwartungshaltungen der Leserinnen/Hörerinnen und der Leser/Hörer enttäuschen. So kann man keinerlei Verbindung zwischen den Namen der Texte und deren Handlungen ausmachen. Durch diese Tatsache wird eine erste Zäsur gesetzt, welche den Theaterbesuch aus seinem konventionellen Gestus hebt.

Auf der Ebene der Figuren ereignet sich die nächste Stufe der Dekonstruktion. So schreibt Susanne Winnacker, dass die Protagonistinnen und Protagonisten der Theaterstücke sich

⁹⁴ Vgl.: TP. S. 72

⁹⁵ Vgl.: Winnacker, Susanne: Aber. Zäsur/Einschnitt/Unterbrechung. Einige Anmerkungen zum Werk von Marlene Streeruwitz. In: Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main: Januar 1998. S. 56

⁹⁶ Vgl.: FP. S. 52-56

⁹⁷ FP. S. 53

⁹⁸ Ebd. S. 55-56

⁹⁹ Vgl.: Winnacker. S. 53

¹⁰⁰ Vgl.: TP. S. 81

„jenseits jeder psychologischen Begründung oder Begründbarkeit“ in einer Form verhielten, dass sie sich jederzeit in ihrem Alter, ihrer Sprache, ihrer Fiktionsebene oder ihren Handlungen verändern könnten. Dies hat zur Folge, dass es keine Figuren gibt, die eine „durchgehende Identität“ besitzen oder eine „Entwicklung“ durchmachen.¹⁰¹ Es verändern sich auf der Ebene des Textes also nicht nur die Handlungen innerhalb der Szenen, sondern auch die Rollenbilder der Figuren, welche in den jeweiligen Folgeszenen neu konstruiert werden – nichts hat Beständigkeit und alles ist wandelbar. Die aristotelischen Einheiten von Raum, Zeit und Handlung werden von Streeruwitz zwar weitgehend eingehalten, jedoch zugleich aufgebrochen und zerstört. „Jeder Anschein von Realismus wird im Keim erstickt. Die Theaterhaftigkeit bloßgelegt.“¹⁰² Streeruwitz hat das Ziel, Unbehagen zu erzeugen. Dieses erreicht sie beim Publikum durch die Unvorhersehbarkeit der Handlung und die Unmöglichkeit, sich mit den Bühnenfiguren zu identifizieren.¹⁰³

Den Bruch im Geschehen verdeutlicht Streeruwitz auch, indem sie ihre Stücke als Textfläche anlegt. So gibt es unterschiedliche Stilebenen und Veränderungen im Gestus innerhalb der Theaterstücke. Dies geschieht oftmals in Form von Zitaten aus Genres, welche sich in Sprache und Handlungsmotivation vom Rest des Textes stark unterscheiden. Diese sprachlichen Versatzstücke werden, ähnlich den Titeln der Theaterstücke, aus „ihren Zusammenhängen“ gerissen und in den Sprecherinnentext/Sprechertext eingefügt. Dies bewirkt eine Störung des Spiels auf der Bühne. Die Autorin kommentiert dies folgendermaßen: „Und die Störung im Theater, die durch das Zitat entsteht und auch der Widerstand und die Verärgerung, die sind ja ein großes Vergnügen, und die werden ja nun öffentlich abgehandelt und daher werden sie sichtbar.“¹⁰⁴

Die alltägliche Situation der Theaterstücke wird also durch Handlungsbrüche und durch Zitate aus unterschiedlichsten Medien (antike Tragödie, Arien aus der Oper, Film-Show-Downs etc.) kontrastiert.¹⁰⁵

¹⁰¹ Vgl.: Winnacker. S. 58

¹⁰² TP. S. 81

¹⁰³ Vgl.: TP. S. 63-82

¹⁰⁴ Berka/Riemer

¹⁰⁵ Vgl.: Theater heute 31 (1990). In: Höfler/Melzer (2008), S. 153

3.2.2. Die dramaturgischen Leerstellen

In den Theatertexten lassen sich neben den Pausen in der Figurenrede auch Szenen entdecken, die sich durch vollkommenen Stillstand auszeichnen. Die Regieanweisungen „Stille“, „Pause“ und „Schweigen“ sind innerhalb der Sprecherinnentexte/Sprechertexte und Dialoge auffindbar. Es ist nicht ganz eindeutig zu bestimmen, wann welcher Begriff von der Autorin eingesetzt wird, und ob es eine eindeutige Differenzierung zwischen den Anweisungen „Stille“ und „Pause“ gibt, denn beide können inhaltliche Wendungen andeuten. Außerdem können sie, gleich der Anweisung „Schweigen“, auf etwas meist stark emotional Aufgeladenes verweisen.¹⁰⁶ Vor allem das Ausbleiben einer Gegenreplik wird durch einen dieser Begriffe im Text ersetzt. Zumeist illustrieren diese Anweisungen die Sprachunfähigkeit der Figuren und das Fehlen von Handlungen auf der Bühne. Die dadurch entstehenden Leerstellen werden von der Autorin als „Kluft“ zwischen dem „zu Sagenden und zu Fragenden und dem Sagbaren“ beschrieben. In dieser Kluft kann sich das Selbst verlieren. Durch die „fortschreitende Entfremdung“ der Figuren werde der Identitätsverlust zunehmend größer und das Unsagbare zunehmend unaussprechlicher.

Ich habe durch die Notwendigkeit des Akts der Beschreibung eines Unsagbaren im Ausdruck zu Kunstmitteln wie Stille, Pause, dem Punkt als Würgemal und dem Zitat als Fluchtmittel gefunden, um damit dem Unsagbaren zur Erscheinung zu helfen. Und das Unsagbare zumindest in ein Beschreibendes zu zwingen. Die bedeutungsbildende Leere auszuschöpfen.¹⁰⁷

Gleich dem Punkt auf der Satzebene dienen diese Stilmittel dem Erschaffen von Pausen und dem Unterbrechen des Erzählflusses auf der Dialogebene. Ähnlich wie bei Ödön von Horváth setzt der Stillstand auch bei Marlene Streeruwitz Zäsuren. Spricht man mit Monika Meister, so gelten diese als „performativ“, da sie „das Sprechen, die Musik, die Geräusche, die Töne [und] die Bewegung“ unterbrechen.¹⁰⁸ Auch Claudia Benthien spricht in diesem Zusammenhang von dem Schweigen, das den Sprecherinnentexten/Sprechertexten als eigenständige Figur gegenübersteht.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Vgl.: Meister, Monika: Horváths Zäsuren: Dramaturgie der „Stille“. In: Kastberger, Klaus und Nicole Streitler: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Wien: Präsens, 2006. S. 29

¹⁰⁷ TP. S. 48

¹⁰⁸ Vgl.: ebd. S. 29

¹⁰⁹ Vgl.: Benthien. S. 196

Die so genannten „Freeze-Momente“ dauern meist nicht länger als ein paar Sekunden. Sie zeichnen sich entweder durch vollkommene Geräusch- und Sprachlosigkeit aus oder sie werden mit Klängen aus Lautsprechern versetzt. Der Unterschied zwischen den Regieanweisungen „Pause“ und „Freeze“ besteht bei Streeruwitz in der Dauer und in der Intensität der Szene. Während „Pause“ und „Stille“ meist eine Leerstelle des Sprecherinnentextes/Sprechertextes oder Dialogs signalisiert, markiert das „Freeze“ einen totalen Stillstand der Szene. Das „totale Black“ ist eine Sonderform des Stillstands, die sich durch Geräuschlosigkeit und vollkommene Dunkelheit auszeichnet.

Ein anschauliches Beispiel für einen Stillstand bietet die Szene V in *Waikiki-Beach.*, in welcher Helene und Michael während ihres beginnenden Liebesspiels in vollkommene Sprach- und Bewegungslosigkeit verfallen. Diese statische Szenerie wird von drei dicken Damen, welche die Bühne betreten, kommentiert.

1. DICKE Ja. Also. Realismus. Scheint mir.
2. DICKE Ja. Ohne Zweifel. Realismus.
3. DICKE Die Wirklichkeit ist eben nicht zu umgehen.
- [...]
1. DICKE Ich stelle nur gleich fest ...
2. DICKE ... daß diese Art Realismus hier doch nicht ohne Zitate aus der ...
3. DICKE ... metaphysischen Vergangenheit der Kunst auskommt. Wie bei der Position dieser Couch ...
1. DICKE ... in der Mitte des Raums ...
- ALLE ZUSAMMEN ... die Assoziation mit einem Altar unvermeidlich macht. Opfersituation. Das Liebespaar. Menschenopfer.
2. DICKE Kann das nun eine zulässige Lösung werden ...
3. DICKE ... hier die Aufgabe der Bindung an eine Realität ...
1. DICKE ... und dann doch wieder Realität, wie hier ...
2. DICKE ... diese Frauenfigur. [...] ¹¹⁰

Diese Szene verdeutlicht zwei wesentliche Strukturelemente in Streeruwitz' Dramatik. Zum einen die Regieanweisung innerhalb des Dialogs der Figuren (Couch ... in der Mitte des Raums ...), welche die gesamte Szene abbildet, und zum anderen die Szene selbst, welche einen Bruch im Gesamtgeschehen darstellt. So ereignet sich durch das Auftreten der drei dicken Damen und durch den, sich durch völligen Stillstand auszeichnenden Zustand von Helene und Michael, ein Wandel im Gesamtgeschehen des Theaterstücks. Dieser wird von den drei Damen kommentiert. Der Sprecherinnentext/Sprechertext der Figuren kann als „Sprachrohr“ der Autorin gedeutet werden, da die Inhalte sich mit denen ihrer Poetik überschneiden.

¹¹⁰ WAI. S. 87-89

Weiter bietet die Szene Raum dafür, die Geschichte von Helene und Michael in einen neuen Kontext zu setzen und den Handlungsverlauf zu unterbrechen. Was schon aus Szene IV hervorgeht, ist die Unstimmigkeit, welche zwischen den beiden Bühnenfiguren herrscht. Durch die Kommentare der drei Damen, die auf die „Opfersituation“ verweisen, bekommt das „Liebesspiel“ einen neuen Rahmen, welcher in den folgenden Szenen bestätigt wird. Es handelt sich tatsächlich um eine Opfersituation, welche Helene in Folge ihr Leben kosten wird.

Demzufolge können die drei dicken Damen mit der Funktion des Chors (nahezu) gleichgesetzt werden. Die Aufgabe des Chors im antiken Theater war, die Zuschauerinnen und Zuschauer über die Hintergründe des Geschehens zu informieren. In Bezug auf dieses Theaterstück kann man feststellen, dass sie sich zwar nicht direkt an das Publikum wenden, jedoch indirekt den Blickwinkel von diesem verändern wollen. Auch dem Anspruch der Autorin, jeden Realismus auf der Bühne zu dekonstruieren, wird entsprochen, da die drei dicken Damen in ihrer Rede auf die unumgängliche Wirklichkeit verweisen. Diese Wirklichkeit ist es auch, die in jeder Zuschauerin und jedem Zuschauer ganz individuell entsteht und mit den eigenen Gefühlen abgehandelt werden soll. Somit werden die bis Szene IV entstandene „Traumwelt“ in Szene V in all ihrer „Zersplitterung“ bewusst und die Identifikation mit Helene oder Michael unmöglich gemacht.¹¹¹

Streeruwitz kommentiert die Funktion von Szenen solcher Art folgendermaßen:

Die Frage nicht zu beantworten, was man fühlen soll. Wie sich verhalten. Zu all diesen vorgeführten Angelegenheiten. Diese Frage offen stehen zu lassen. Und es jedem und jeder zu überlassen, dies selbst zu entscheiden. Und einzeln. Das eröffnet der Aufführung und ihren Möglichkeiten ein anderes Format. Synchronizität wird möglich.¹¹²

„Synchronizität“ entsteht vor allem durch die Mittel der Störung und der Dekonstruktion auf der Ebene des Satzes, der Figurenrede, der Szene und des Gesamttextes. Somit ist es nicht mehr möglich, einen eindeutigen Sinn der einzelnen Szenen ausfindig zu machen. Streeruwitz möchte, dass die Begebenheiten genau so „plan“ genommen werden, wie sie sind¹¹³ und dass die Sprachlosigkeit in ihren zerstückelten Sätzen der/dem Einzelnen individuell aufgezeigt wird. Besonders illustriert dies der „etwa vier Sekunden“ lange Stillstand auf der Bühne, der

¹¹¹ Vgl.: TP. S. 76-82

¹¹² TP. S. 81

¹¹³ Vgl.: ebd. S. 76

mit dem Verklingen der Schritte der drei Damen anhält. Es entsteht eine Leerstelle, welcher sich durch das Nicht-Handeln auf der Bühne auch auf das Publikum überträgt.

4. Die Aspekte der (weiblichen) Sprachlosigkeit

20. Frage. Wie kommuniziert sich der Nicht-Text? Wie formuliert sich Nicht-Sprache? Wie lautet die Selbstbeschreibung der Selbstmordenden in der Selbsterfindung danach? Die Texte der Mörder haben wir ja gelesen.¹¹⁴

Spricht man mit Dagmar Lorenz, so ist es „Streeruwitz’ Schreibziel“, die verschiedenen Facetten der weiblichen Sprachlosigkeit aufzuzeigen, um dadurch Raum zu schaffen, um das Schweigen zu überwinden.¹¹⁵ Dies mache die Autorin, indem sie patriarchale Strukturen in verschieden-artigsten Redeweisen und Texten ausfindig macht und ausstellt. Es geht darum, dem Publikum dessen „Gegenwart zu vergegenwärtigen“, denn nur auf diese Weise könne man in Zukunft Freiheit im Schreiben erlangen.¹¹⁶ Um die gegenwärtigen Strukturen der Sprache aufzuzeigen, bedient sich Streeruwitz Teilen der gesprochenen Sprache. Ihre Sprache ist durch den auffälligen Schreibstil „lückenhaft“ und reichlich mit „Nicht-Gesagtem“ ausgestattet. Somit ist dem Sprecherinnentext/Sprechertext die „(sprachliche) Vergangenheit eingeschrieben, die zuweilen aufblitzt.“¹¹⁷ Dass diese Sprechweisen jedoch nicht typisch alltagssprachlich sind, sondern sich, wie Hempel bemerkt, bloß „an der Alltagssprache zu orientieren“ scheinen¹¹⁸, kann durch zahlreiche Beispiele belegt werden. Es handelt sich in den Texten um eine synthetische Sprache, welche einige Merkmale der gesprochenen Sprache aufgreift, jedoch gleichzeitig andere Merkmale bewusst ausspart, um das Künstliche hervorzuheben. Die auffällige, rhythmisierende Interpunktion ihrer Texte, aber auch die Verwendung von sprachlichen Versatzstücken aus Literatur und Musik sowie die Präsenz stummer und verstummer Figuren sind wichtige Stilmittel bei Streeruwitz. Hierzu erwähnt die Autorin das Folgende:

Der Trochäus spielt ja da eine große Rolle. Möglicherweise hat das mit einer Alltagssprache zu tun, in der man ja auch rund spricht, österreichischerweise; oder wienerischerweise besonders rund. Und das ist es vielleicht, was Sie dann hören. Aber auf der Ebene, auf der man es macht, ist es als Kunstsprache konzipiert. Ich glaub

¹¹⁴ FP. S. 78

¹¹⁵ Lorenz. S. 67-68

¹¹⁶ Vgl.: Koslowski, Stefan: „Naivster Neubeginn ist die einzige Antwort.“ Marlene Streeruwitz’ nichtliterarische Theaterarbeit. In: Bong/Spahr (2007), S. 117

¹¹⁷ Vgl.: Schöbler, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in den Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Gunter Narr, 2004. S. 104

¹¹⁸ ebd. S. 94; Hempel. S. 27

zwar auch, daß Leute mehr durch die Sprache taumeln, aber ich glaub, daß sie überhaupt taumeln.¹¹⁹

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, ist es vor allem der unreflektiert Umgang mit der österreichischen Sprache, den Streeruwitz in ihren Texten aufzeigen möchte. Die Verbindung von gesprochener Sprache und Zitaten bewirkt, dass die Sprachlosigkeit in Streeruwitz' Theaterstücken größtenteils durch die Versatzstücke des alltagssprachlichen Jargons und Texte des deutschsprachigen Kulturgutes überdeckt wird oder eben im Schweigen ihren Ausdruck findet. Man kann resümierend zwischen zwei Ausdrucksmöglichkeiten von Sprachlosigkeit in den Theatertexten der Autorin unterscheiden: der Sprachlosigkeit im Sprechen und der Sprachlosigkeit im Schweigen.

¹¹⁹ Grohotolsky, Ernst (Hg.): Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Graz/Wien: Droschl, 1995. S. 246

4.1. Die Sprachlosigkeit im Sprechen

Beim Lesen der Theatertexte der Autorin fällt sofort auf, dass ein Missverhältnis von Autorinnentext und Sprecherinnentext/Sprechertext herrscht. In traditionellen Theatertexten gilt die Figurenrede als Zentrum und macht den Großteil des Textes aus. Streeruwitz löst das bekannte Verhältnis auf. Nicht der Sprecherinnentext/Sprechertext dominiert das Geschehen in ihren Stücken, sondern die langen Bühnenanweisungen und die Nebentexte.¹²⁰

Sprachlosigkeit bedeutet aber nicht nur, als Figur wenig Sprecherinnentext/Sprechertext zur Verfügung zu haben, sondern auch, dass das Publikum innerhalb dieser wenigen Worte ein Unsagbares verorten kann. Dieses Unsagbare spricht Streeruwitz der Frau¹²¹ zu, die bedingt durch ihre gesellschaftliche und sprachliche „Nichtexistenz“ kaum Ausdruck finden kann.¹²² Das Unsagbare steht jedoch immer im Kontrast zum Sagbaren und somit zum Sprechen als performativer Akt.¹²³ Dass sich Frauen schon immer in der Sprache des Mannes verständigen mussten, um gehört zu werden, ist für Streeruwitz eine Tatsache, die das Weibliche zum Rückzug zwang. Um Sprechen zu können, müssen sich Frauen den vom Mann definierten Sprachschatz zu Eigen machen. Da auch in den „sprachlichen Gußformen“ des Alltags und in den „Scheinsprachen“ aus Fernsehen, Film und Video¹²⁴ patriarchale Muster und Zielsetzungen vorhanden sind, gilt es diese aufzubrechen, auszustellen und umzuschreiben. Diese „Gußformen“ sind es, die Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit festlegen. Postel spricht in diesem Zusammenhang von gesellschaftlich zugeschriebenen „Geschlechterrollenstereotypen“, die das weibliche und das männliche Sprechen definieren.¹²⁵ Anhand der weiblichen Stereotype versucht Streeruwitz die Sprachlosigkeit der Frauen aufzuzeigen, in Monologen zu brechen und im Gerede zu entlarven. Kritik an Streeruwitz' Ansatz besteht vor allem darin, dass durch die Zuschreibung von typisch weiblichen und typisch männlichen

¹²⁰ Janke sagte in diesem Zusammenhang, dass es ein „Regieanweisungsüberfluss“ ist, der in den Texten von Streeruwitz eine besondere Funktion besitzt. (Janke, Pia: VO Neuere deutsche Literatur: Österreichische Dramatik seit den 1960er Jahren. WS 2010)

¹²¹ Streeruwitz spricht in diesem Zusammenhang von einer sprachlichen Nichtexistenz, welche auch bei den Randgruppen unserer Gesellschaft auffindbar ist. So lassen sich in Streeruwitz' Theaterstücken immer wieder Figuren ohne eigene Sprache entdecken, die nicht ausschließlich weiblich sind. Hierzu zählen beispielsweise die Figur der Strotterin/des Strotters, der Taubstumme sowie die Barbies und Kens. Dennoch geht es der Autorin primär darum, die weibliche Sprachlosigkeit darzustellen und zu überwinden. (Vgl.: Berka/Riemer)

¹²² Berka/Riemer

¹²³ Vgl.: Habermann, Frank: Literatur/Theorie der Unsagbarkeit. Würzburg: Ergon Verlag, 2012. S. 36

¹²⁴ Vgl.: TP. S. 50

¹²⁵ Vgl.: Postl, Gertrude: Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache & Geschlecht. Wien: Passagen-Verlag, 1991. S. 32

Sprechweisen, wie es in der Differenzkonzeption der Fall war, die binäre Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit weiterhin aufrechterhalten wird. Diese Differenzierung wird zwar als gesellschaftlich konstruiert aufgefasst, jedoch anders als bei Judith Butler dem natürlichen Geschlecht zugeordnet.¹²⁶

4.1.1. Sprachlos im Jargon der Alltagssprache

Der Jargon wird im Sachwörterbuch der Literatur als „Rede- und Ausdrucksweise e. bestimmten Berufs- oder Standdeskreises bzw. Milieus [...] [und als] künstl. Sondersprache“¹²⁷ beschrieben. Durch diese Definition werden zwei zentrale Aspekte des Jargons sichtbar: Zum einen der Aspekt der an bestimmte Soziolekte angelehnten Alltagssprache und zum anderen die durch die Umsetzung auf der Bühne entstehenden Differenzen zur Wirklichkeit. Dies bedeutet, dass der Jargon in Theatertexten als „Spiegelbild“ der gesprochenen Alltagssprache fungiert und einen „Schein von Realität“ kreiert.¹²⁸ Winfried Nolting beschreibt dieses Phänomen in seiner Dissertation zum Sprachgebrauch von Ödön von Horváth folgendermaßen:

Indem [Horváth] die Alltagssprache, in welcher sich die Figuren aufspielen möchten, *als* Jargon darstellt, entlarvt der Kunstschein der Dramensprache den Schein dargestellter Realität. Das individuelle Leiden der Figuren wird gezeigt in der Konfrontation mit ihrem „Existential“, nämlich der so scheinhaften wie realen Totalität ihrer Rede.¹²⁹

Dieses Zitat besagt, dass die Figuren einen speziellen Sprachduktus ausstellen, welcher weder authentisch noch mit ihrem Inneren verbunden ist. Es werden Teile der Alltagssprache in die Figurenrede integriert, ohne das Gefühl vermitteln zu können, dass hinter diesen Aussagen eine Figur mit eigener Identität verborgen ist. Winfried Nolting beschreibt weiter, dass die beiden Saussure'schen Begriffe ‚langue‘ und ‚parole‘ im Jargon ident sind. Dies geschieht durch die „ständigen Wiederholungen“¹³⁰, durch welche der alltägliche sprachliche Ausdruck

¹²⁶ Vgl.: Klann-Delius, Gisela: Sprache und Geschlecht. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2005. S. 14

¹²⁷ Wilpert. S. 385-386

¹²⁸ Vgl.: Nolting, Winfried: Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths. München: Wilhelm Fink, 1976. S. 8

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Vgl.: ebd.

selbst zum Inhalt des gesagten Textes wird. Die Figur ist durch ihr Sprechen zum Repräsentanten der Sprache umfunktioniert und verliert ihr psychologisches Innenleben.

Ödön von Horváth spricht in diesem Zusammenhang von „stilisiertem Sprechen“, welches „die wesentliche Allgemeingültigkeit dieser Menschen [Figuren] betont“. Weiter könne man dieses „garnicht genug überbetonen“, denn sonst würde es den Zuschauerinnen und Zuschauern nicht auffallen.¹³¹ Vergleichbar ist dies auch mit der von Elias Canetti entworfenen Theorie der „akustischen Maske“, „mit der die tatsächlich gesprochene, [...] mißhandelte Sprache zu künstlerischen Zwecken in neuer Weise genutzt werden sollte.“¹³² Dies geschieht durch das Ablehnen der Psychologisierung von Theaterfiguren und das Ablegen des Anspruchs, alles zu verstehen und mit Empathie verstehen zu können. Canetti „reduziert das Gesicht einer Stimme auf die Maske“, die es verdeckt.¹³³ Bei Streeruwitz scheint dieses Gesicht schon vollkommen durch die Maske zersetzt, beziehungsweise gar nicht mehr als solches vorhanden zu sein. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einer „Oberfläche“, die entstehen soll und „unter der die Leere [der Figuren] gewußt werden muss.“¹³⁴ Dies geschehe durch formale Strukturen der „Dekonstruktion, Schnitt, Wechsel der Einstellung, Einschübe, Zitate, Collagierung linearer und räumlicher Natur.“¹³⁵

Die Figur bedient sich also einer Sprache, mit der sie eigentlich nicht in ihrem Inneren verbunden ist. Bei Marlene Streeruwitz handelt es sich hierbei um die von der Männlichkeit dominierte Alltagssprache. Und genau diese Sprache soll ausgestellt und zersetzt werden. Das hat zur Folge, dass die Figur jegliche Authentizität verliert und ihr Sprecherinnentext/Sprechertext unnatürlich wirkt. Weiter bilden Momente der Stille und Pausen in den Texten Sprachlosigkeit ab, welche im starken Kontrast zu dem aus der Alltagssprache entlehnten Sprecherinnentext/Sprechertext steht.¹³⁶ Streeruwitz versteht diese Pausen, die zwischen Szenen, Sätzen und Wörtern entstehen, mit Bedeutung. Es ist zumeist ein „Nach-Worten-Ringen“, das ohne die dadurch entstandenen Leerstellen keinen Ausdruck finden kann. Die Figurenrede bildet also einen Teil der Wirklichkeit ab, der die

¹³¹ Vgl.: Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Kastberger, Klaus/Reinmann, Kerstin (Hg.): Ödön von Horváth. Kasimir und Karoline. Volksstück. Stuttgart: Reclam, 2009. S. 165

¹³² Meyer-Kalkus, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 319

¹³³ Vgl.: ebd. S. 321

¹³⁴ Vgl.: TP. S. 81

¹³⁵ Vgl.: ebd.

¹³⁶ Vgl.: Nolting. S. 12

Sprachlosigkeit im Sprechen aufzeigt. Durch die Figuren auf der Bühne wird auf die den Menschen „an-sozialisierten männlichen Sprache“ aufmerksam gemacht, die frauenverachtend und auch gegenüber gesellschaftlichen Minderheiten und Randgruppen diskriminierend ist.

Dass nicht nur weibliche Figuren Sprachlosigkeit im Jargon erfahren, belegt ein Ausschnitt aus dem Theaterstück *Tolmezzo*. Stoll ist derjenige unter den männlichen Figuren, der nicht studiert hat. Er bezieht somit eine Außenseiterposition, die er versucht, durch sprachliche Anpassung an die ihm in Bildung überlegenen Freunde zu kompensieren. Dort, wo er intellektuell nicht mithalten kann, wird er aggressiv und sagt das Folgende:

STOLL Du schleich dich. Den Schlüssel.

LAMBERT Gib ihn ihm. Er läßt uns jetzt sowieso nicht aus. Jetzt müssen wir wieder büßen. Weil wir studiert haben.

STOLL Du büßt jetzt. Und er. Weil ihr Bubis seid. Außer ein bisserl saufen. Und ein bisserl Hurentauschen. Und ein paar Reden schwingen. Abenteuer. Richtige Abenteuer. Das kennt ihr nicht. – Ihr geht ja nicht einmal auf die Jagd.¹³⁷

Anand dieses Zitats wird ersichtlich, dass dort, wo der Jargon seine Grenze zieht, die Figur beginnt lächerlich zu werden. So scheint es Stoll förmlich die Sprache zu verschlagen, wenn er von richtigen Abenteuern spricht. Nach der kurzen Pause, die durch den Gedankenstrich markiert ist, fällt ihm nichts Ereignisreicheres ein, als der Ausspruch: „Ihr geht ja nicht einmal auf die Jagd.“ Man kann davon ausgehen, dass der als „Geschäftsmann“ tätige Stoll auch selbst kein Abenteurer ist und keinerlei Jagderfahrung aufweist. Dieses Textbeispiel illustriert Sprachlosigkeit vor allem, weil es am Ende einer Szene steht. Weiter ist diesem Ausspruch auch das Geheimnis des Vaters eingeschrieben, welches den Mann ab dem Zeitpunkt seiner „Initiation“ zum Töten erzieht, damit er „ein ganzer Kerl“ werden kann.¹³⁸ Ein ganzer Kerl zu sein bedeutet in diesem Zusammenhang aber nicht, eine Prostituierte für ihre Dienste bezahlen zu müssen, sondern eine Frau des täglichen Lebens zu erobern und körperlich zu „erlegen“. Diese These verifiziert sich im Verlauf des Stückes, da sich Stoll einige Szenen später der weiblichen Figur namens Luise als Ehemann aufdrängen will.

¹³⁷ TOL. S. 313

¹³⁸ Vgl.: TP. S. 40-41

Abzugrenzen ist der Jargon vom Dialekt¹³⁹ und den regionalen Varietäten der Mundart. Mit der Ausnahme einzelner Begriffe des Großraum Wiens, welche in die Figurenrede integriert wurden, kann man in den Texten der Autorin keine dialektal geprägte Sprache erkennen. Dialektale Aussprüche wie „schleich dich“, das Schimpfwort „Brunsbuttn“ und lautschriftliche Ausdrücke wie „Schpeidermänn“ kommen also in ihren Theater texts nur vereinzelt vor.¹⁴⁰

Interessant für die Analyse der Theaterstücke ist die Sprachlosigkeit, welche in der gesprochenen Alltagssprache verborgen liegt und sich hauptsächlich in der weiblichen Figurenrede wiederfindet. Dazu bedarf es als ersten Schritt, die Elemente gesprochener Sprache in Streeruwitz' Theater texts zu analysieren.

4.1.1.1. Elemente gesprochener Sprache

Was nicht in den Alltag gezogen werden kann, bleibt zerstörerisches Verborgenes.
Zerstörerisches Außen. Im Inneren vom Schein der Sprachlosigkeit verdeckt.¹⁴¹

Um die Sprachlosigkeit der weiblichen Figuren genauer analysieren zu können, werden in diesem Abschnitt die Elemente gesprochener Sprache thematisiert, welche in besonderer Form in den Texten von Streeruwitz vorkommen. Da die Autorin davon ausgeht, dass „Frauen keinen Blick haben“ und sich des geborgten „Männerblicks“ bedienen müssen, sei es im Folgenden auch nur möglich, das solchermaßen Wahrgenommene durch die „Männersprache“ zu beschreiben.¹⁴² Aufgrund der zahlreichen Anwendungen werden hier Beispiele aus unterschiedlichen Theater texts herangezogen. Damit wird ersichtlich, dass jedes der Stücke reichlich mit Elementen gesprochener Sprache ausgestattet ist.

Eine Analyse der Dialogpassagen aus Streeruwitz' Roman *Jessica*, 30. führte Annerose Bergmann durch. Sie erkannte neben den viel zitierten und bereits erwähnten formalen Strukturmerkmalen noch zahlreiche Aspekte der gesprochenen Alltagssprache¹⁴³ in den

¹³⁹ Vgl.: Nolting. S. 43

¹⁴⁰ Vgl.: TOL. S. 293-344

¹⁴¹ TP. S. 44

¹⁴² Vgl.: ebd. S. 22

¹⁴³ Vgl.: Bergmann: S. 94-99; Hempel. S. 27

Texten von Streeruwitz. Diese umfassen Analepsen, Ellipsen, Anakoluthe, Apokoinukonstruktionen, Links- und Rechts herausstellungen, spontane Wortneubildungen, Operator-Skorpus-Konstruktionen, Wiederholungen und Parallelismen. Sie fasste die Begriffe unter dem Ausdruck des „Gesprochensprachlichen“ zusammen, welcher in dieser Arbeit entlehnt wird. Im Zuge dieses Kapitels soll gezeigt werden, dass dieselben Aspekte auch auf die Dialoge und Sprecherinnentexte/Sprechertexte der Theaterstücke übertragbar sind.

In den Texten von Streeruwitz häufen sich Anakoluthe. Ein Satz wird begonnen und endet mit einem vollkommen anderen Inhalt, denn die „Fortführung bzw. der Schluß des Gedankens fällt aus der syntakt. Konstruktion des Satzanfangs heraus; die Beziehung von Anfang und Ende im grammat. Sinn fehlt. [...]“¹⁴⁴ Deutlich sichtbar wird dies vor allem in den Passagen der Prosatexte, die in der „Bewußtseinsstromtechnik“¹⁴⁵ verfasst wurden, und in den monologartigen (Selbst-)Gesprächen der Theaterstücke. In Letzteren werden diese Passagen und Satzkonstruktionen meist von mehreren Punkten durchtrennt. So auch der an die Strotterin gerichtete Monolog von Helene aus *Waikiki-Beach*.. Daraus ein kurzer Ausschnitt: „Aber ich weiß, dass er sie tagelang einsperrt. Im Schlafzimmer. Sie haben so eine Asiatin.“¹⁴⁶

Die Sinnsprünge der Sprecherinnentexte/Sprechertexte ähneln den Gedankensprüngen des inneren Monologs. Es wirkt, als ob die Worte aus den Köpfen der Figuren hinaus gesagt werden, ohne dass zuvor darüber nachgedacht wurde. Neben diesen semantischen Wechseln innerhalb der Sprecherpassagen einzelner Figuren häufen sich auch „Satzabbrüche“¹⁴⁷ in den Dialogen von Streeruwitz. So folgender Satz aus dem Theaterstück *Tolmezzo*.: „KROBATH Wir sind nämlich ...“¹⁴⁸ Ein Satz wird begonnen und nicht zu Ende gesprochen. Auf diese Abbrüche kann eine Pause, eine Wiederholung oder eine Korrektur¹⁴⁹ folgen. Oft werden Redeabbrüche auch von einer anderen Figur oder mehreren Figuren weitergeführt und vervollständigen sich dann in einem zerstückelten Satz, der einem Weiterreden des Begonnenen ähnelt. Auf diese Weise wird die Figur zum reinen Text und verliert, wie bei

¹⁴⁴ Wilpert. S. 24f

¹⁴⁵ Vgl.: FP. S. 53

¹⁴⁶ WAI. S. 98

¹⁴⁷ Vgl.: Schwitalla, Johannes: *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt, 2., überarbeitete Auflage, 2003. S. 118-125

¹⁴⁸ TOL. S. 301

¹⁴⁹ Vgl.: ebd. S. 118-124

Canetti, ihre Identität. Sie wird zum „Sprach-Körper“¹⁵⁰ umfunktioniert. Als Beispiel dienen die drei dicken Frauen aus *Waikiki-Beach.*, die das Geschehen der vorangegangenen Szenen zwischen Helene und Michael kommentieren:

1. DICKE Das hier ...
2. DICKE ... muß man nicht weiter ...
3. DICKE ... zur Kenntnis nehmen. Ein Foto ...
1. DICKE ... von dieser Szenerie ...
2. DICKE ... hätte genügt. Und dann ...
3. DICKE ... wäre es irgendein Foto ...
1. DICKE ... und nicht wichtig ...
2. DICKE ... einfach nicht wichtig.¹⁵¹

Zusätzlich dient die Verwendung von Anakoluthen dazu, über Tabuisiertes zu schweigen. So etwa beschuldigt Sylvie in *Waikiki-Beach.* ihren Mann nicht mit direkten Worten, ihre Tochter missbraucht zu haben.

HELENE/SYLVIE Er. Er hat. Er hat.
MICHAEL/RODOLF Sylvie. Sylvie. Komm. Dann ist es vorbei. Wir können dir nicht helfen, wenn du es nicht sagst.
HELENE/SYLVIE (mit äußerster Anstrengung) Das Kind. Er. Mit dem Kind.
MICHAEL/RUDOLF Du meinst. Er hat mit deiner Tochter?¹⁵²

Dass Sylvie hier Michael des Missbrauchs anklagt, kann nicht direkt ausgesprochen werden und bleibt nur angedeutet. In abgebrochenen Sätzen wird erst zwischen den Worten bzw. durch den Kontext der gesamten Szene die Tragweite des (Nicht-)Ausgesprochenen erkennbar.

Die Apokoinonstruktion ist eine „Stilfigur der Worteinsparung [...] [, welche sich] durch gleichmäßige Beziehung eines Wortes oder Satzgliedes auf zwei andere, gewöhnlich bei Mittelstellung“¹⁵³, auf Vorhergehendes bezieht. So auch in stark reduzierter Form bei dem Ausspruch Michaels in *Sloane Square.*, der nachsieht, ob der von der Brücke auf den Bahnsteig gestürzte Punk auch wirklich tot ist: „Ja. Ich glaube. Der ist. **Tot** ist der.“¹⁵⁴ Und

¹⁵⁰ Vgl.: Nibbrig, Christiaan L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 245

¹⁵¹ WAI. S. 89

¹⁵² Ebd. S. 101

¹⁵³ Wilpert. S. 39

¹⁵⁴ SSQ. S. 131

kurz darauf: „Der blutet gar nicht. **Stark** blutet der nicht.“¹⁵⁵ Vor allem das zweite Beispiel entfaltet die Wirkung solcher Konstruktionen, denn durch das Beifügen des Adjektivs „stark“ wird das Wortfeld des ersten Satzes in seiner Bedeutung erweitert und sogar umgekehrt.¹⁵⁶

Bei der Figur der Ellipse werden „für die vollständige syntakt. Konstruktion notwendige Wörter innerhalb eines Satzes“ ausgelassen. Dadurch entsteht „eine Leerstelle (Ausparung, Informationslücke) im Erzählgang.“¹⁵⁷ Hierzu ein Ausschnitt aus dem Theaterstück *Tolmezzo*:

Stille.
Alle sitzen ein wenig versunken da.

Alle zur gleichen Zeit:
ALLE Ja. Dann werden wir.
LINDA Yes. We'd better.
Alle lachen. Stehen auf. Unschlüssig.¹⁵⁸

Wie man erkennen kann, wird nicht ausgesprochen, was alle gemeinsam im Sinn haben: nach Hause zu gehen. Die dadurch entstandene Informationslücke ist in diesem Fall für das Publikum einfach nachzuvollziehen. Schwieriger zu analysieren ist der Einsatz von Ellipsen vor allem in Bezug auf die weiblichen Sprecherinnen. In den entsprechenden Passagen wird die Hoffnungs- und Hilflosigkeit der Frauen sichtbar. Diese Aspekte werden jedoch nie direkt ausgesprochen. Weiter ist es unklar, warum sie sich so fühlen und wie diese Gefühle zur Sprachlosigkeit werden konnten. Ein Beispiel für eine derartige Leerstelle bietet folgender Auszug aus dem Stück *Sloane Square*:

CLARISSA (zu den Frauen:) Ist das so. Alles?
Beide Frauen wieder hilflos.
FRAU FISCHER (verlegen, entschuldigend:) Ich glaube, es ist so.
CLARISSA Aber das kann man doch nicht aushalten. Wie soll man das aushalten.
Das.¹⁵⁹

Auf Clarissas Frage können die beiden älteren Damen keine Antwort finden. Im tristen unter den Frauen herrschenden Einverständnis kann nicht ausgedrückt werden, wer oder was ihnen ihr Unglück beschert hat. Aussagen und Szenen dieser Art häufen sich in den Texten von

¹⁵⁵ Ebd. S. 132

¹⁵⁶ Berka/Riemer

¹⁵⁷ Wilpert. S. 206

¹⁵⁸ TOL. S. 305

¹⁵⁹ SSQ. S. 163

Streeruwitz, da die Autorin einer feministischen Linie folgt. In beinahe jedem Theaterstück gibt es zumindest eine Frau, die beklagt, ihre Situation nicht „aushalten“ zu können. Was genau unter dem „Das.“ zu verstehen ist, steht der jeweiligen Leserin/Zuschauerin und dem jeweiligen Leser/Zuschauer zur Interpretation frei. Der Aspekt des Keine-Worte-Findens bezüglich der eigenen Lebenssituation ist ein zentraler Inhalt der weiblichen Sprachlosigkeit bei Marlene Streeruwitz.

Die Links- und Rechts herausstellungen haben in den Dialogen hervorhebende Wirkung und sind ein deutliches Zeichen von gesprochener Sprache. Während die Rechts herausstellungen „Nachträge“, „Präzisierungen“ und „emphatische Ausdrucksstellungen“¹⁶⁰ umfassen, nennen die Linksherausstellungen ein „Thema“, das im fortlaufenden Reden „situier“ wird.¹⁶¹ Wie aus den nachfolgenden Beispielen ersichtlich wird, handelt es sich um Links- und Rechts herausstellungen besonderer Art, da diese nicht wie üblich durch einen Beistrich als Zusatz, sondern, um Hierarchisierungen zu vermeiden, durch einen Punkt markiert wurden. Ein Beispiel für eine Rechts herausstellung ist Helenes Ausspruch: „[...] Na. **Sie** wird auch noch sehen, wie das ist. **Die Frau Bürgermeister.**“¹⁶² Interessant an diesem Ausspruch ist, dass Helene von sich selbst in der dritten Person spricht. Sie benutzt die Alltagssprache, um sich von sich selbst zu entfernen, und droht sich damit selbst Unheil an. Ihr Gegenspieler ist Michael, der kurze Zeit später Helenes gegen sich selbst gerichtete Drohung wahr werden lässt, indem er ihr ihr Leid abspricht: „Ich sage dir, was dir fehlt. Du bist noch nicht betrunken genug. Du mußt schon **ordentlich** betrunken sein. **Dann** kann man dir dein Elend erst wirklich glauben. Komm.“¹⁶³ Deutlich wird, dass der Mann hier über die Frau und ihr Gefühlsleben bestimmt und sie bevormundet. Weiter bedient sich Helene der Sprache des Mannes. Damit fügt sie sich selbst eine Objektivierung zu und folglich eine Entfernung von sich selbst.

Ein Beispiel für eine Linksherausstellung bietet die Figur namens Frau Fischer aus dem Theaterstück *Sloane Square*: „Aber **die Eltern. Das** sind doch nicht mehr Sie. **Das** ist Ihr Sohn und seine Freundin.“¹⁶⁴ Dieser umgangssprachliche Textausschnitt verweist durch seinen kleinen Grammatikfehler in dem Satz „Das ist ihr Sohn und seine Freundin.“ darauf, dass der Freundin des Sohnes der Subjektstatus abgesprochen wird. Richtig müsste der Satz „Das **sind** ihr Sohn und seine Freundin.“ heißen. Dadurch, dass der Ausspruch im

¹⁶⁰ Vgl.: Schwitalla. S. 114-115

¹⁶¹ Vgl.: ebd. S. 112

¹⁶² WAI. S. 82. Diese und weitere Hervorhebungen stammen von der Verfasserin.

¹⁶³ Ebd. S. 93

¹⁶⁴ SSQ. S. 139

davorliegenden Satz grammatikalisch noch richtig ist, wird die gerade schwangere Freundin nicht als Elternteil wahrgenommen und somit ihrer Stimme beraubt.

In den Sprecherinnentexten/Sprechertexten der Figuren häufen sich auch Operator-Skopus-Konstruktionen. „Der Operator [bei Streeruwitz der Mann oder die mächtige Frau] gibt – funktional betrachtet – dem Hörer [der meist schwachen oder jungen Frau] eine *Verstehensanleitung* oder *-anweisung*, wie die Äußerung in seinen Skopus aufzunehmen ist.“¹⁶⁵ Im Stück *Ocean Drive*. wird Leonard zum doppelten Operator, indem das, was er „meint“, zusätzlich von Elizabeth wiederholt wird:

LEONHARD Normalerweise mache ich so etwas nicht. Ich meine. Ich bin daran interessiert. Sonst wäre ich ja nicht hier. Aber...

ELIZABETH Sie meinen, sie schreiben nicht auf Bestellung. Ist es das?¹⁶⁶

Charakteristisch für die Dialoge in Streeruwitz' Dramen sind solche der Alltagssprache entnommenen Passagen, welche mit „Ich meine.“, „Ich sage.“ oder „Ich glaube.“ gebildet sind. Während die Frau diese Anleitungen und Anweisungen in Bezug auf den Mann „erhört“, ist dies umgekehrt meist nicht der Fall – so auch in dem Gespräch zwischen Helene und Michael aus dem Stück *Waikiki-Beach*.:

HELENE Sag einmal. Hast du überhaupt Lust? Ich meine. Richtig. So. auf mich. – Ich meine. Wir haben uns doch. Eigentlich. Zufällig. [...] Ich habe gar nicht gewußt. Daß du ... [...]

MICHAEL (setzt sich abrupt auf:) Kannst du eigentlich sagen, warum hier so viel geredet wird. Du redest schon fast so viel wie dein Mann. [...].¹⁶⁷

Die Frage, die Helene an Michael richtet, bleibt unbeantwortet und wird durch eine rhetorische Gegenfrage als illegitim abgewertet. Zusätzlich drückt die Zerstückelung von Helenes Sätzen ihre Schwierigkeiten aus, sich im Gespräch mit Michael sicher zu fühlen. Michael hingegen ist als Mann in der Sprache besser verortet als Helene. Er kann sogar in ganzen Sätzen samt Nebensatz sprechen.

Wiederholungen sind „die (evtl. leicht veränderte) Wiederaufnahme[n] klangl., formaler, wörtl. oder inhaltl. Elemente, Mittel wirkungsvoller und eindringl. Sprachgestaltung in

¹⁶⁵ Sprachlabor: Operator-Skopus-Strukturen in gesprochener Sprache. Quelle aus dem Internet: <http://www.doku.net/artikel/operator-s.htm> (letzter Zugriff: 10.11.2012, 10:53 Uhr)

¹⁶⁶ OD. S. 171

¹⁶⁷ WAI. S. 90

Rhetorik und Lit. [...].¹⁶⁸ Sie bilden das zentrale Element in Streeruwitz' Sprache, denn alle Texte sind üppig mit Wiederholungen verschiedenster Art ausgestattet.

Ein sehr anschauliches Beispiel bietet eine der letzten Szenen aus *Dentro*. Cordelia, die jüngste Tochter von König Lear, sitzt auf dem Boden und spielt auf ihrem Xylophon das Lied „Fuchs du hast die Gans gestohlen“. Als ihre beiden Schwestern kommen, drehen diese das Lied um in „Gans. Du hast den Fuchs gestohlen [...] Bald wird dich der Jäger holen [...]“. Am Ende des Liedes, in welchem das Wort Schießgewehr ausgespart und somit auf das männliche Geschlechtsteil angespielt wird, sagt Goneril zu Cordelia: „Jetzt hat er [König Lear] dich auch. Bald. Der Jäger.“ Ab hier beginnt nun die Wiederholungsreihe von Cordelias Worten „Ich muß weg.“. Während die beiden älteren Schwestern über den Missbrauch durch den Vater sprechen, wirft Cordelia nur Varianten dieses Satzes ein, ohne sich thematisch an dem Dialog zu beteiligen („Ich müßte schon weg sein.“; „Ich hätte schon weg müssen.“; „Ich sollte schon längst weg sein.“; „Ich muß fort.“; „Ich muß gehen.“). Danach folgt ein im Autorinrentext beschriebener „kurzer Ausbruch“, der jedoch wieder nur die Sprachlosigkeit der jungen Frau aufzeigt: „Regan! Goneril! – Ich habe. – Ich bin. – Nichts. – Ich.“¹⁶⁹ Durch die Varianten des Ursprungssatzes entsteht eine Intensivierung der Dringlichkeit, in welcher Cordelia sowohl dem Vater als auch ihren beiden Schwestern entfliehen möchte. Da die Figur keine andere Möglichkeit hat ihr „Begehren“ auszudrücken als in diesem einen Satz mitsamt seinen minimalen Abänderungen, wird zusätzlich ihre Spracharmut ausgedrückt.

Die Wiederholung kann aber auch eine Präzisierung, Intensivierung, Selbstkorrektur oder Abschwächung¹⁷⁰ des bereits Ausgesprochenen ausdrücken. Zumeist geschieht diese in direkt aufeinanderfolgenden Sätzen, wie beispielsweise in den Sprecherinrentexten von Ella aus dem Stück *Boccaleone*: „Hör auf. Sei still. Sei endlich still.“¹⁷¹ (Intensivierung), oder von Krobath aus *Tolmezzo*: „Ins Paradies. Ins Paradies. Wir können jetzt ins Paradies.“¹⁷² (Präzisierung) oder von Manon aus *Tolmezzo*, die über die Deportation ihrer Freundin Lizzi erzählt: „Sie war bei den ersten. Obwohl. Sie war nur. Es war nur ihre Mutter. Eigentlich.“¹⁷³ (Abschwächung, Selbstkorrektur) oder auch von Nelly aus *Elysian Park*, die durch die reaktionslose Marie ihre Aussagen nach und nach verkürzt: „Wir haben doch Glück mit dem

¹⁶⁸ Wilpert. S. 907

¹⁶⁹ DEN. S. 421-423

¹⁷⁰ Vgl.: Bergmann. S. 97-98

¹⁷¹ BOC. S. 477

¹⁷² TOL. S. 297

¹⁷³ Ebd. S. 314

Wetter. Hier.“; „Jeden Tag wirklich schönes Wetter.“; „Immer nur schönes Wetter.“¹⁷⁴
(Verkürzung, Intensivierung).

Eine Sonderform der Wiederholung sind Parallelismen. Diese zeichnen sich nicht nur durch syntaktische und inhaltliche Gleichheit aus, sondern auch durch lautliche Ähnlichkeiten.¹⁷⁵ So auch der Sprecherintertext von Frau Horvath aus *New York. New York.*: „**Da. Sehen Sie. Da.** Lieber Herr. **Da Schauen Sie.** Es ist halt ein bisserl unbequem bei uns. Aber das Kulturamt hat auch kein Geld für unsere Renovierung. **Da. So. Sehen Sie.**“¹⁷⁶

Jeder Text von Streeruwitz enthält auch Anaphern, die eine besondere Form des Parallelismus sind. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass der Beginn „aufeinanderfolgender Verse, Strophen, Absätze, Sätze oder Satzteile“¹⁷⁷ zweimal oder mehrere Male hintereinander ident ist. Daraus entsteht der Effekt der Intensivierung des zu Sagenden. Weiter handelt es sich – anders als bei der Wiederholung – um eine exakte Wiedergabe des bereits verwendeten Satzteils oder Wortes. Als Beispiel kann eine Szene aus *Tolmezzo*. Anführt werden, in der Stoll zum wiederholten Mal versucht, die Gunst von Luise zu gewinnen. Um zu betonen, dass die anwesenden Männer Luise im Gegensatz zu ihrem Gönner achten, sagt er: „Luise. **Wir** alle. Hier. **Wir** mögen dich. Verstehst du. **Wir** nehmen Anteil.“¹⁷⁸ Durch das mehrmalige Betonen des „Wir“ wird der Gönner indirekt schlecht gemacht. Weiter werden die anwesenden Männer in ein Kollektiv zusammengefasst und Luise in die Position der Unterlegenen gedrängt.

Auffallend ist auch die Verwendung des Konjunktivs in den Dialogen der Theaterstücke. Wirft man einen Blick in den Dudenband *Richtiges und gutes Deutsch*, so wird dessen Funktion deutlich: „Erscheint das Verb im Konjunktiv, dann wird der vom zugehörigen Satz bezeichnete Sachverhalt nicht als tatsächlich gegeben, sondern als unterstellt, als behauptet, als möglich, als unreal oder als nicht entscheidbar hingestellt.“¹⁷⁹ Im Gegensatz dazu wird der Indikativ dann eingesetzt, „wenn die Gültigkeit des vom Satz bezeichneten Sachverhalts nicht thematisiert bzw. nicht in Zweifel gezogen werden soll.“¹⁸⁰ Spricht man mit Johannes Schwitalla, so dient der Konjunktiv in der gesprochenen Sprache hauptsächlich als

¹⁷⁴ ELY. S. 243

¹⁷⁵ Vgl.: ebd. S. 98

¹⁷⁶ NY. S. 29

¹⁷⁷ Wilpert. S. 27

¹⁷⁸ TOL. S. 304

¹⁷⁹ Richtiges und gutes Deutsch. S. 590

¹⁸⁰ ebd. S. 479

Abschwächung des zu Sagenden. Dass der Konjunktiv nur selten in der gesprochenen Sprache angewendet wird, liege in der „lautliche[n] Ununterscheidbarkeit“ zwischen manchen Formen des Indikativs und Konjunktivs.¹⁸¹ In der folgenden Szene kann aufgezeigt werden, dass der Indikativ vorzugsweise dem Mann zugeschrieben ist, somit auch die Entscheidungsgewalt und der Realitätsbezug auf dessen Seite liegen. Die Frau hingegen hält sich an den vagen Konjunktiv, welcher in diesem Fall verdeutlicht, dass sie das, was zuvor passiert ist – der Kuss zwischen den beiden Protagonisten im Theaterstück *Ocean Drive*. – eigentlich nicht einmal angedacht hatte. Das bedeutet des Weiteren, dass der Mann entscheiden konnte, was geschehen wird, und die Frau die passive Rolle der Hinnehmenden innehatte.

LEONARD Das.

ELIZABETH Das.

Sie wenden sich einander zu. Lächelnd. Verlegen. Wieder zur gleichen Zeit:

LEONARD Das habe ich mir.

ELIZABETH Das hätte ich mir.

Beide lachen.

LEONARD Was hättest du.

ELIZABETH Was hast du.

LEONHARD Sag du.

ELIZABETH Nein. Du zuerst.

LEONHARD Nein. Du.

ELIZABETH Also. Ich hätte mir das nicht.

LEONHARD Was denn.

ELIZABETH Vorgestellt. Ich meine, daß du. Daß wir.

LEONHARD Ich habe mir das auch nicht. Vorgestellt habe ich mir das auch nicht.

Aber. Plötzlich habe ich mir das gewünscht.¹⁸²

Es sticht hier nicht nur die abwechselnde Verwendung von dem hier männlichen Indikativ und dem weiblichen Konjunktiv hervor, sondern auch das Verfügen des Mannes über die Frau. Sein Wünschen wird sofort in die Tat umgesetzt und die Frau in diesem Fall übergeben. Weiter impliziert der Indikativ eine besondere Darstellung von männlicher Welt, in welcher die Frau weder Realitätsbezug noch Redegültigkeit besitzt. So wechselt Elizabeth bis zum Schluss nicht in die Sprache der Wirklichkeitsform. Und auch Leonhard wählt den Konjunktiv, wenn er Elizabeth etwas fragt. Durch das „Was hättest du.“ wird deutlich, dass auch er nicht daran interessiert ist, Elizabeths Worte für „wirklich“ zu nehmen.

Auch Professor Krobath aus *Tolmezzo*. bezieht sich – diesmal theoretisch – auf das Verhältnis zwischen Konjunktiv und Indikativ in der deutschen Sprache, wenn er sagt:

¹⁸¹ Vgl.: Schwitalla. S. 137

¹⁸² ODR. S. 224-225

KROBATH Das, was einmal Voraussetzung für unsere Befreiung gewesen. Das Konjunktivistische. Die Möglichkeit, sich ein anderes zu imaginieren. Die Möglichkeit der Möglichkeit. Also. Diese Form ist es nun, die uns Freiheit kosten wird. Kostet. Wir werden von einer Grammatik beherrscht, die im Konjunktiv die Möglichkeit der Realimagination besitzt, die aber, durch die Formverarmung, indikativistisch ausgedrückt wird. Damit Indikativ geworden. [...] Die durch den Indikativ hergestellte Versprechung auf ein real mögliches Ganzes eine Lüge durch das Begraben des Konjunktivs im Indikativ.¹⁸³

Dieses Zitat spiegelt das „der Sprache inhärente Potential zur Lüge“¹⁸⁴ wider. Es entsteht eine Kluft zwischen Möglichkeitsform und Realität. Als wichtig erscheint hier, bezogen auf den Dialog zwischen Elizabeth und Leonhard, dass diese Form von Lüge dem Mann zugeschrieben ist, während die Frau keinerlei Möglichkeit besitzt, sich dieser zu bedienen. Weiter wird dem Konjunktiv auch die Unfreiheit zugesprochen, welche sich bei Streeruwitz im Frauenleben durch die fehlende Handlungs- und Redemöglichkeit auszeichnet.

Wie schon Annerose Bergmann feststellte, fehlen einige Merkmale der gesprochenen Sprache¹⁸⁵ in Streeruwitz' Dialogen. Es sind vor allem diese abwesenden Elemente der Sprache, die einerseits die Künstlichkeit der Sprecherinnentexte/Sprechertexte und andererseits die Spracharmut der Figuren illustrieren. Hierzu gehören unter anderem Auffälligkeiten wie das Fehlen „lautliche[r] Verkürzungen“.¹⁸⁶ Als Beispiel kann das Weglassen des „e“ am Ende von Verben genannt werden. Während es in der gesprochenen Sprache üblich ist, „ich mein“ anstatt „ich meine“ zu sagen, ist in den Sätzen der Theaterstücke das Verb durchgängig mit „e“ am Ende geschrieben. Dies hat zur Folge, dass der Dialog künstlich wirkt und nicht mehr bloßes Abbild der Alltagssprache sein kann. Wie bereits erläutert, gehört hierzu auch die Verwendung des Konjunktivs, der in der gesprochenen Sprache oft mit „würde + Infinitiv“ ausgedrückt wird.¹⁸⁷ Auch in den Volksstücken von Horváth kann man dieses Stilmittel wiederfinden.

Weiter gibt es kaum „Verstöße gegen die Grammatik“.¹⁸⁸ Das bedeutet, dass die Grammatik hauptsächlich durch die Interpunktion grammatikalisch unkorrekt wird. Es treten jedoch

¹⁸³ TOL. S. 302-303

¹⁸⁴ Hempel, Nele: Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2001. S. 29

¹⁸⁵ Vgl.: Bergmann. S. 98

¹⁸⁶ Ebd. S. 99

¹⁸⁷ Vgl.: Schwitalla. S. 137-138

¹⁸⁸ Bergmann. S. 99

keinerlei Fehler im Kasus oder im Tempus auf, die für die gesprochene Sprache typisch wären. Lediglich Redeabbrüche machen die Sätze unvollständig, was aber keine Regelverstöße impliziert. Sind grammatikalische Fehler nachweisbar, so haben diese Verweischarakter, indem ihnen eine bestimmte Funktion in der jeweiligen Replik zugeschrieben ist.

Zusätzlich gibt es in den Theatertexten keine unbeabsichtigten „Versprecher“ und auch keine Interjektionen, die ein Nachdenken oder etwaige Sprechpausen suggerieren würden. „Lediglich stotternde Wortwiederholungen“¹⁸⁹ zeichnen die Dialoge von Streeruwitz aus. Dieses Stottern ist jeweils so angelegt, dass es sich – mit Ausnahme der Figur des Taubstummen aus *New York. New York.* und des Skinheads aus *Waikiki-Beach.* – um Wiederholungen von Wörtern oder Satzteilen handelt, die dadurch größere Beachtung erhalten. Sie sind so formuliert, dass es sich keineswegs um gesprochene Sprache handeln kann. Vielmehr verstärken die Wiederholungen das „unnatürliche“ Moment des Dialogs. So drücken sie auch hier eine Form der Sprachschwierigkeit aus. Der Dialog zwischen Flamieri und Genofeva in *Bagnacavallo.* bestätigt das:

FLAMIERI Genofeva!
GENOFEVA Vittorio?
FLAMIERI Genofeva. Ich bin es.
Genofeva Vittorio. Aber.
FLAMIERI Genofeva. Ich habe. Ich weiß. Aber. Ich. Es ist. Ich mußte.
GENOFEVA Vittorio. Ich habe dich gebeten. Vittorio.
FLAMIERI Genofeva. Ich mußte kommen. Ich mußte. Du bist in Gefahr. Ich bin nur durch Zufall. Ich meine. Ich wußte nicht, daß du immer noch hier. Und daß.¹⁹⁰

Auch wird an vielen Stellen das Präteritum verwendet anstatt des in der österreichischen Alltagssprache üblichen Perfekts. So auch Clarissa in *Sloane Square.*: „Ich dachte. Eigentlich dachte ich, daß man sich freut in so einem Fall.“¹⁹¹ (anstatt: „Ich hab gedacht. Eigentlich hab ich gedacht, daß ...“). In der deutschen Umgangssprache wird das Perfekt häufiger verwendet als das Präteritum.¹⁹² Streeruwitz hingegen bevorzugt das Präteritum vor allem dann, wenn etwas Wichtiges gesagt wird. Die dadurch entstandene Nähe zum literarischen Text markiert diese Aussprüche zusätzlich.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ BAG. S. 363

¹⁹¹ SSQ. S. 171

¹⁹² Vgl.: Schwitalla. S. 134

Das Lese- bzw. Theaterpublikum wird in einigen Szenen direkt von den Figuren angesprochen. Somit sind manche Informationen direkt an das Publikum¹⁹³ und nicht an eine andere Figur gerichtet. „Anreden“, die nicht an die Dialogpartnerin/den Dialogpartner gerichtet sind, sondern beispielsweise an Gott, gibt es zwar auch in der gesprochenen Sprache, aber üblicherweise nicht in der Form längerer Monologe. In Marlene Streeruwitz' Theaterstücken kommen solche Monologe des Öfteren vor. Sie beinhalten Zitate aus Musik und Literatur, aber auch das Geschehen erklärende Passagen, etwa den Blickwinkel einzelner Figuren oder die „Ausbrüche“ aus der Sprachlosigkeit der meist weiblichen Figuren. So auch die monologartigen Passagen aus Manon Greeffs Leben. Die zentrale Figur des Theaterstücks *Tolmezzo*. richtet sich in mehreren Szenen direkt an das Theater- bzw. Lesepublikum:

Szene I: die Bühne ist noch leer: „Manons Stimme von Band. Erzählend. Sicher. Sorgfältiges Deutsch.“¹⁹⁴

Szene IV: „Manon erzählt den folgenden Text dem Publikum. Die Personen rund um sie beachten sie weiter nicht. Eine Frau erzählt ohne Zusammenhang eine der Geschichten aus ihrem Leben. Die anderen reden miteinander. Leise. Oder starren vor sich hin.“¹⁹⁵

Szene XI, XVII: „MANON (zum Publikum:) [...]“¹⁹⁶

Szene XX: „Die Frauen stehen. Die Barbies hinten. Gretl, Manon, Luise, Linda vorne. Sie sehen ins Publikum. Die Erzählung beginnt klar und verständlich. Verwebt sich zu einem chronischen Geraune.“¹⁹⁷

Wie hier verdeutlicht wird, richtet sich die Figur Manon Greeff immer wieder direkt an das Publikum. Sie hat jedoch nicht die Funktion einer Erzählinstanz inne, da sie ihre Lebensgeschichte rückblickend erzählt, diese allerdings nichts mit der Handlung auf der Bühne zu tun hat.

Weiter kann die „Nonresponsivität der Figuren“¹⁹⁸ als unnatürlich für die gesprochene Sprache gewertet werden. Diese wird sichtbar, wenn eine Figur einen längeren Monolog spricht und die anderen Figuren keine Reaktion auf diesen zeigen. Die teilweise überlangen Sprecherinnentexte/Sprechertexte und das „fehlende Rückmeldeverfahren seitens der Adressierten“ sowie der „Mangel an Hörsignalen, kurzen Kommentaren und Beanspruchungen des Rederechts“ machen die „Fiktionalität des Dialogs“ aus.¹⁹⁹

¹⁹³ Vgl.: Bergmann. S. 101

¹⁹⁴ TOL. S. 295

¹⁹⁵ Ebd. S. 300-301

¹⁹⁶ Ebd. S. 311

¹⁹⁷ Ebd. S. 333

¹⁹⁸ Bergmann. S. 101

¹⁹⁹ Vgl.: ebd.

4.1.1.2. Andere sprachliche Auffälligkeiten

Als floskelhaftes Sprechen gelten nichtssagende Gespräche, „konventionelle Höflichkeitsformeln“ und „formelhafte Phrasen“, die sich durch fehlenden Inhalt auszeichnen. Neben dem Schwinden von Inhalten²⁰⁰ verliert der Sprecher auch seine Subjekthaftigkeit. Diese wird durch Versatzstücke aus der Alltagssprache verdeckt oder, wie bei Streeruwitz, durch diese ganz abgelöst. Winfried Nolting spricht in diesem Kontext von „Redensarten“ und „All-Sätzen“, die anstelle der „Dramen-Subjekte“ in den Texten zentral sind.²⁰¹

Diese Sprechweise ist typisch für den Jargon, welcher bei Nolting in Bezug auf Horváth als Spiegelung der Alltagssprache definiert wird. Der Jargon „entlarve“ die Unwirklichkeit, die sich in der Wirklichkeit der gesprochenen Sprache ausgebreitet hat. Der „Schein von Realität“, welcher in der Alltagssprache verankert ist, wird auf der Bühne dargestellt und ausgestellt.²⁰² Besonders auffallend ist dies, wenn das Sprechen in vorgefertigte Floskeln gefasst und somit Kommunikation unmöglich gemacht wird. Auf der Bühne kann ein Aneinander-Vorbeireden beobachtet werden, welches sich auch, in mehr oder weniger abgeschwächter Form, in Alltagsgesprächen wiederfinden lässt. Durch die radikalisierte Abbildung der alltäglichen Floskeln in den Sprecherinnentexten/Sprechertexten geschieht die eigentliche gesellschaftskritische Konfrontation des Publikums mit der Welt. Zugleich wird das Missverhältnis zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit innerhalb der deutschen Sprache sichtbar gemacht. Vor allem die Sprecherinnentexte legen ein überdeckendes „Man-müsse-doch-zufrieden-Sein“ an den Tag, welches ihre eigenen Gefühle und Vorstellungen untergräbt. Die Sprache löst hier die Unzufriedenheit ab, welche in den Sätzen des Einverständnisses hintergründig immer mitschwingt. In ihren theoretischen Schriften beschreibt Streeruwitz, dass durch die „säkularen Ordnungssysteme“ des (katholischen) Christentums die Frau dem Mann so weit untergeordnet sei, dass sie zu seinem Besitz werde. Durch diese Verdinglichung komme es so weit, dass der Mann nicht nur über sie als körperliches Wesen verfügen könne, sondern die Frau auch seine Werte übernehmen müsse.²⁰³ Damit kommt es zu einer artikulierten, jedoch nicht gefühlten Zufriedenheit – einer Resignation im Inneren der Frau, welche sich in ihrer Sprechweise bemerkbar macht.

²⁰⁰ Vgl.: Wilpert. S. 272

²⁰¹ Vgl.: Nolting. S. 31-34

²⁰² Vgl.: ebd. S. 7

²⁰³ Vgl.: UA. S. 67

Typisch für den (weiblichen) Jargon sind die entpersonalisierten Sätze, welche mit dem Indefinitpronomen „man“ gebildet werden und einen Identitäts- und Willensverlust implizieren. Sie stehen, so Heidegger, für eine meist undefinierte Öffentlichkeit und deren Normen und Werte. Das „Man“ ist die von der Gesellschaft definierte „Seinsweise“, welche von einzelnen Individuen angestrebt wird und eine „Entlastung des Daseins“ beinhaltet.²⁰⁴ Im Kontext von Streeruwitz ist das „Man“ mit den patriarchalen Werten und Strukturen gleichzusetzen, die unserer Kultur eingeschrieben sind. Gleichzeitig bildet das „Man“ auch die Spracharmut der Figuren und die Bestrebungen, kein Individuum mehr sein zu müssen bzw. zu können, ab. Die ProtagonistInnen werden somit zu Repräsentantinnen und Repräsentanten einer Meinung oder einer Rolle. Bei Streeruwitz werden diese Rollenbilder zugespitzt und übertrieben dargestellt, damit sie für das Publikum gut wahrnehmbar sind. Besonders im Theaterstück *Sloane Square* wird die Entpersonalisierung deutlich, wenn die weiblichen Protagonistinnen über ihr nicht vorhandenes Wohlbefinden sprechen:

FRAU MARENZI [...] Und dann wird man schon weitersehen.

FRAU FISCHER Nun. Dann sind Sie ja ein glücklicher Mensch. Familie. Kinder. Enkelkinder. Ein netter Mann. Mehr kann man nicht haben.

FRAU MARENZI Nein. Nein. Da haben Sie recht. Man muß zufrieden sein. Nicht wahr. Wenn alles in Ordnung ist.²⁰⁵

Bemerkbar ist, dass eine bestimmte Vorstellung von Zufriedenheit im „Man“ transportiert wird. Der Figur namens Frau Marenzi wird jeglicher Kummer und jegliche eigene Meinung abgesprochen. Weiter wird deutlich, dass es im patriarchalen System für die Frau nicht mehr zu erreichen gibt als die Mutterschaft und eine nach außen hin funktionierende Ehe. Eine festgelegte männliche Weltsicht ist es also, die die Frauen in ihren Rollen gefangen nimmt. Dies wird vor allem durch die „All-Sätze des Jargons“ repräsentiert, welche eine Denkweise aufzeigen, die von der Figur unreflektiert übernommen wird. Vollständig ausgesprochen hätte Frau Fischers Satz wohl „Mehr kann man *als Frau* nicht haben.“ geheißen, was durch Frau Marenzis Antwort bestätigt wird. Es ist schließlich die von Streeruwitz in ihrer Poetik angesprochene männliche Ordnung, die hier für Zufriedenheit sorgen sollte, es jedoch nicht vermag.

²⁰⁴ Vgl.: Luckner, Andreas: Martin Heidegger »Sein und Zeit«. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2., korrigierte Auflage, 2001. S. 59-60

²⁰⁵ SSQ. S. 136

Aber es gibt auch Figuren, die aus den eben beschriebenen Konventionen ausbrechen können. Vor allem der Figur namens Elizabeth Maynard aus dem Stück *Ocean Drive*. sind Sprecherinnentexte zugeteilt, welche Ausbrüche aus der Position der unterdrückten Frau darbieten. Selbstverständlich kann man beobachten, dass auch ihre Stellung nicht sicher ist, dennoch versucht sie sich in ihrem Sprachgebrauch weitgehend aus dem weiblichen Rollenbild heraus zu etablieren. So auch in der Szene, als sie erfährt, dass der von ihr gekaufte Berg nun zur Touristenattraktion geworden ist.

LEONHARD Und was kann man da tun.
ELIZABETH Ja. Was kann ich da tun.²⁰⁶ (ODR 190)

Einerseits impliziert das „Ich“ aus Elizabeths Ausspruch ein „Auf-sich-gestellt-Sein“, andererseits aber auch die Selbstsicherheit, die Elizabeth in Bezug auf sich als Subjekt ausdrückt. Während Leonhard von einem verallgemeinernden „Man“ ausgeht, stellt sich Elizabeth auf eine individualisierende und somit höhere Stufe. Dass sie sich nur bedingt von Männern unterdrücken lässt, kann im Verlauf des Textes beobachtet werden, da sie zu dem deutlich jüngeren Leonhard aus erhabener und erfahrener Position spricht.

Ebenfalls typisch für den Jargon gelten die durch seine Anwendung entstehenden Widersprüche im Sprecherinnentext/Sprechertext. Diese sind durch Abänderungen der von der jeweiligen Figur vertretenen Meinung bedingt. Horváth spricht in diesem Zusammenhang von einem „Wandel“, der auf der Bühne stattfindet.²⁰⁷ Die jeweilige Figur scheint ihre Handlungsmotivation willkürlich zu ändern, damit sie sich weiterhin des Jargons bedienen kann. Szenen solcher Art kann man bei Streeruwitz vor allem in Form von Regieanweisungen wie „Freeze“, „Black“ oder „Stillstand“ wiederfinden oder aber dort, wo durch Langzitate des Sprecherinnentextes/Sprechertextes ein Umbruch stattfindet.

In den Sprecherinnentexten/Sprechertexten treffen also unterschiedliche Versatzstücke aufeinander, die in einen synthetischen Dialog führen. Dieser drückt einerseits die Sprachlosigkeit der Figur aus und zeichnet sich andererseits durch abwechselnde, teilweise nicht zusammenhängende Inhalte aus. Auch der Dialog des dicken Ehepaars aus dem Theaterstück *Ocean Drive*. illustriert das unzusammenhängende Gerede der Protagonisten:

DER DICKE MANN Wie in den Schweizer Alpen [...]
DIE DICKE FRAU Magst du do einen Apfel. Ich kann dir noch Käse dazutun.

²⁰⁶ ODR. S. 190

²⁰⁷ Vgl.: Horváth: Gebrauchsanweisung. S. 161

DER DICKE MANN Und das Wetter. Wie in Chamonix. [...]
DIE DICKE FRAU Ein Salamibrot ist auch noch da. Und Kärntner Hauswürste. [...]
DER DICKE MANN Warum das hier noch kein Nationalpark ist. Verstehst du das.
[...]²⁰⁸

In diesem Zusammenhang zitiert Winfried Nolting auch Hermann Broch, welcher von vielen verschiedenen „Stimmen“ spricht, hinter denen die „Stummheit“ der Menschen verborgen liegt. Diese Stimmen sind es, die ein Stimmengewirr kreieren, das die Figuren nicht miteinander im Dialog stehen lässt.²⁰⁹ Auch aus dem eben zitierten Dialog des Ehepaars wird erkenntlich, dass die Figuren nicht in direktem Kontakt zueinander stehen. Es reiht sich Repliken an Replik, ein inhaltlich gemeinsames Gespräch kommt jedoch nicht zustande. Man kann hier von zwei Stimmen sprechen, die von der Autorin zu einem Dialog zusammengestellt wurden. Allein die inhaltliche Ebene ist hier mit Weiblichkeit und Männlichkeit konnotiert. So versorgt die Frau den Mann mit Essen. Er nimmt dies aber nicht zur Kenntnis, widmet sich einem anderen Themenbereich, nämlich dem Wetter. Aus dem Dialog geht auch hervor, dass der Mann nur bedingt an Antworten der Frau interessiert ist, während die Frau auf seine Antwort zu warten scheint.

Die antiquiert-gehobene Sprache verweist, durch zitatähnliches Sprechen, auf ein höheres Bildungsniveau der männlichen Figur als auch auf deren Fähigkeit, Frauen für sich zu begeistern. An dem Beispiel der Figur des D'Annunzio aus dem Theaterstück *Sloane Square* wird ersichtlich, dass geborgte Worte und längere Monologpassagen des Mannes die anwesenden Frauen verstummen lassen. Der in verführerischer Manier sprechende D'Annunzio, welcher in einer „Männerprozession“ auf der Bühne erscheint, lässt den Frauen nur wenig Raum zu antworten. Er betört sie sogar so sehr, dass die Frauen im „Erstaunen gelähmt“ sind und er „in ziemliche Ekstase“ verfällt.²¹⁰ Durch die vielfältige Verwendung des Wortes „Dame“ durch den Mann wird die Frau lächerlich gemacht und diskriminiert. Streeruwitz bemerkt hierzu, dass die Frau, welche als Dame bezeichnet wird, nicht „wahrgenommen und schon gar nicht ernst genommen werden“ muss.²¹¹ Durch das oftmalige Wiederholen des Wortes Dame in verschiedenen Sprachen („Mesdames“; „Meine Damen“; „Madame“) als auch die doppelten Wiederholungen, welche direkt hintereinander

²⁰⁸ OD. S. 186

²⁰⁹ Vgl.: Nolting. S. 15

²¹⁰ Vgl.: SSQ. S. 145-146

²¹¹ Vgl.: TP. S. 53

ausgesprochen werden, intensiviert sich die Herabsetzung der Frau. Durch die ausgestellte, gehobene Sprache wird die Abwertung verschleiert und in den Jargon eingebettet.

D'ANNUNZIO Ach. Unpäßlichkeiten! An diesem Ort! Mesdames. Wie kann ich Ihnen behilflich sein. Das ist eine Tragödie. Hier. Meine Damen. Erlauben Sie mir, Sie an einen passenderen Ort zu geleiten. Hier. Meine Damen. Hier ist kein Ort für sie. [...] Meine Damen. Lassen Sie mich ihr Führer sein. Folgen Sie mir in andere Gefilde. Lassen Sie mich Ihnen einen Ort zeigen, der Ihnen ziemt. Ihnen. Der reif erglühten Frucht. Der prangenden Blüte. Und der rosenüberhauchten Knospe. Mesdames. Mesdames. Nie sollten Sie allein sein. Wie konnten Sie in diesen Gefahren allein zurückgelassen. Meine Damen. [...] Meine Damen. Kommen Sie. Kommen Sie mit mir. [...] Meine Damen. Ich habe nur noch die Stille. Kein anderes Interesse mehr als die Stille.²¹²

Zusätzlich wird auch die Unterordnung der Frauen unter den Mann sichtbar, der diese mit seinen Worten förmlich niederdrückt – Clarissa steht auf und muss sich sogleich wieder setzen – und paralysiert. Durch die gehobene Sprache werden auch der Inhalt dieses monologartigen Textes für die Frauen unverständlich und D'Annunzios Intention verschleiert. Die sprachliche Anpassung der Frau an die männliche Rede wird durch Frau Fischers Antwort auf D'Annunzios Aufforderung zu sagen, was Clarissa denn habe, erkennbar. (D'ANNUNZIO „Madame. Ich wußte nicht. Aber. Sagen Sie.“ FRAU FISCHER (Salonton:) „Eine kleine Übelkeit.“²¹³)

Erst als D'Annunzio sich den älteren Damen ab- und der jungen Clarissa zuwendet, können die älteren Frauen wieder klarer denken. Frau Marenzi kann sich nun fassen und kontert D'Annunzio verbal. Das Aussteigen aus der Rolle der schwachen Frau bewirkt bei D'Annunzio, dass er schlagartig „verwirrt, verkalkt“ und „sehr tatterig“ wird und in geistig zurückgebliebenes Sprechen verfällt.²¹⁴ Dieser Kurzszene wohnt also ein emanzipatorisches Moment inne, das als Merkmal der Streeruwitz'schen Theatertexte bezeichnet werden kann.

4.1.1.3. Ironie und Witz

Ähnlich wie bei Horváth sind auch Ironie und Witz in Streeruwitz' Texten angesiedelt. Die Figuren parodieren sich selbst, jedoch in einem alltäglichen Sinne und nicht in karikierender Weise.²¹⁵ Karikatur würde eine Belustigung der ZuschauerInnen inkludieren, die weder von

²¹² SSQ. S. 144-145

²¹³ SSQ. S. 144

²¹⁴ Vgl.: SSQ. S. 146-147

²¹⁵ Vgl.: Horváth: Gebrauchsanweisung. S. 164

Horváth noch von Streeruwitz als primäres Ziel angestrebt wird.²¹⁶ Durch das Ausstellen von Sprache entwickeln sich dennoch komische Szenen, wie die, in welcher das dünne Ehepaar aus *Ocean Drive* versucht den Gipfel des zu erklimmenden Berges zu finden:

DIE DÜNNE FRAU Wir müssen hinunter, wenn wir hinauf wollen.

DER DÜNNE MANN Wenn du mich nicht hättest. Ich glaube. Du wärest verloren. Alles bringst du durcheinander. Immer. Wenn man hinauf will, dann geht man hinauf. Und wenn man hinunter will, dann geht man hinunter. Das ist ein Naturgesetz. Das kann man nicht ...

DIE DÜNNE FRAU Da. Siehst du denn nicht. Du schaust einfach nicht. Hier. Hier ist der Wegweiser, und wenn in dieser Richtung der Gipfel liegt, dann müssen wir in diese Richtung. Wir wollen ja auf den Gipfel. Sonst kommen wir ja nicht hin.

DER DÜNNE MANN Du mußt selber einmal schauen. Einmal. Tu es. Schau einmal selber genau. Bitte. So ist hinauf. Und so ist hinunter. Und die Gipfel liegen immer oben.

DIE DÜNNE FRAU Aber der Wegweiser.

DER DÜNNE MANN Das gibt es nicht. Das kann es nicht geben. Unten kann kein Gipfel liegen. Sonst ist er ja keiner.

DIE DÜNNE FRAU Wie willst du das wissen. Die, die die Wegweiser aufstellen. Die wissen es doch. Die müssen es doch wissen.

DER DÜNNE MANN Aber die Naturgesetze. Die können auch nicht. Die Naturgesetze.

DIE DÜNNE FRAU Weil du nie etwas glauben willst. Immer glaubst du, du weißt alles. Ich sehe hier. Hier. Auf diesem Wegweiser, daß es hinuntergehen muß, damit wir hinaufkommen.²¹⁷

Nele Hempel spricht im Zusammenhang mit dem eben zitierten Ausschnitt vom Ausstellen der „Klischeeaussagen“ der „kleinbürgerlichen Geschlechterkriegeleien“²¹⁸, die hier besonders deutlich zum Ausdruck kommen. Es wird ein alltägliches Gespräch von Eheleuten aufgezeigt, welches in seiner Übertreibung eine komische Komponente enthält. Durch den Verweis, dass sich der Gipfel doch oben befindet, hält der Mann stark an seinem Weltwissen fest, während sich die Frau auf das beziehen muss, was sie sieht. Die weibliche Figur ist in dieser Szene auch nicht in der Lage das Gespräch zu reflektieren, während der Mann dies ansatzweise tut. Weiter kann man diese Szene als dem Gerede zugehörig einstufen, welches keinerlei wirklichen Inhalt kennt. Es wird ein banales Thema ausgereizt und führt zu einem Dialog, der durch seine Argumente zu keinem Ziel führt. Man kann hier auch indirekt einen Machtkampf zwischen Mann und Frau erkennen. Der Dialog endet vorerst damit, dass der Mann nachgibt und der Frau Recht zugesteht. Ein gültiges Ende findet das Gespräch erst einige Zeilen weiter, wenn der Mann der Frau Vorwürfe macht, dass sie viel zu schnell gehe. Somit hat die Frau zwar Recht bekommen, muss aber trotzdem Kritik einstecken. Wie man

²¹⁶ Vgl.: ebd., sowie: Hempel. S. 202

²¹⁷ ODR. S. 183-184

²¹⁸ Vgl.: Hempel. S. 191

erkennen kann, ist es unabdinglich in dieser Diskussion, dass der Mann letztendlich in seine Machtposition zurückkehrt, auch wenn er davor scheinbar nachgegeben hat.

4.1.2. Sprachlos in Zitaten

Und die Störung im Theater, die durch das Zitat entsteht und auch der Widerstand und die Verärgerung, die sind ja ein großes Vergnügen, und die werden ja nun öffentlich abgehandelt und daher werden sie sichtbar.²¹⁹

Auffällig an Streeruwitz' Theatertexten ist vor allem die Verwendung der zahlreichen Zitate. Sie reichen von der „Tragödie und klassische[n] Sage über Oper und Operette bis zum Film-Show-Down“ und Kommentaren aus den neuen Medien.²²⁰ Sie sind meist nicht „unmittelbar durch das Geschehen motiviert“, und die Figur spricht sie „unvermutet“ aus.²²¹ Das Alltägliche der Theaterstücke wird mit Mythologischem und Unnatürlichem ausgestattet und verliert damit seine „Welthaltigkeit“.²²² Die Zitate umfassen Wörter, Sätze, Monologe bis hin zu vollständigen Szenen und kommen in beinahe allen Theaterstücken vor. In *Dentro* steht sogar das gesamte Stück im Kontext des Zitats, da es die Geschichte von Shakespeares Tragödie *König Lear* neu erschließt. Auch die Namensgebung der Figuren kann als Zitat aufgefasst werden, da sie diese in einen Kontext stellt, der innerhalb des Textes auf einen fremden Text verweist. Da die Intertextualität der Theaterstücke so weitreichend gestaltet ist, kann diese im Zuge dieser Arbeit nur ansatzweise analysiert werden. Streeruwitz selbst bemerkt zu den Versatzstücken von literarischen Vorlagen, dass es „die Welt ist, die uns verbildet hat. Und weil die dramaturgische Verknüpfung [von literarischen Zitaten mit dem Theatertext] diese Lüge auch aufdeckt“,²²³ sei es notwendig, intertextuelle Bezüge herzustellen.

Zusammenfassend führt Franziska Schöbler die drei Kernfunktionen des „klassischen Zitats“ in den Theaterstücken von Streeruwitz aus:

- Die Zitate verfremden alltägliche Begebenheiten auf der Bühne. Die realistische Komponente der Handlung wird somit durchbrochen.

²¹⁹ Berka/Riemer

²²⁰ Theater heute 31 (1990). In: Höfler/Melzer (2008), S.153

²²¹ Vgl.: Schöbler. S. 105

²²² Vgl.: ebd.

²²³ Grohotolsky. S. 248

- Literatur wird im Allgemeinen als Machtinstanz und als Sedativum ausgestellt. Vor allem die Wirkung unterschiedlicher neuer Medien auf die Gesellschaft spielt hierbei eine große Rolle.
- Die gesellschaftliche Vorstellung von Schönheit wird destruiert. Streeruwitz bringt die Ästhetik hier in Verbindung mit dem Ordnungsbegriff, welcher Teil der patriarchalen Strukturen ist.²²⁴

Die Autorin führt an, dass es darum gehe, die „Quellen der Verdunkelung und Verschleierung“ in den „Archiv[en, Kulturgütern und literarischen Texten] des Patriarchats“ aufzudecken. Dies sei deswegen notwendig, da in ihnen auch das „Archiv des Frauenhasses“ vorhanden sei.²²⁵ Dieser Frauenhass sei es unter anderem, der die weibliche Sprachlosigkeit in Form von Repressionen mitproduziert habe.

4.1.2.1. Kurzzitate

In den Texten von Streeruwitz lassen sich unzählige Kurzzitate wiederfinden. Meist sind es einzelne Verse aus Gedichten und der klassischen Musik. In dem Theaterstück *Waikiki-Beach* zitiert Michael einen Vers aus der Zauberflötenarie des Sarastro. Dies geschieht, als Helene nicht mit ihm schlafen will, weil sie Angst hat, dabei entdeckt zu werden. Unüblich für eine weibliche Figur, unterbricht Helene ihn sofort in seiner Rede. Das folgende Zitat aus Michaels Sprechertext wird somit nicht vervollständigt:

MICHAEL (richtet sich die Krawatte:) Okay. Okay. (Nonchalant-bombastisch.) In diesen heil'gen Hallen/Kennt man das Ficken nicht ...
HELENE Bitte! Muß das sein. Geschmacklos auch noch.²²⁶

Das Wort Rache, welches im Originaltext vorkommt, wird hier durch das vulgäre Wort „Ficken“ ersetzt. Während im Originaltext die Rache gegen die Liebe, welche zur Pflicht führen soll, ersetzt wird, kann in Michaels Version das Ficken nicht durch Liebe ersetzt werden, da er Helene nicht wohlgesinnt ist. Ein weiterer Aspekt der Zauberflöte ist in Michaels Version nicht vorzufinden, nämlich der, dass Sarastro der Königin der Nacht ihren versuchten Mordanschlag verzeiht. Michael setzt somit den Mordanschlag indirekt auf

²²⁴ Vgl.: Schößler. S. 105

²²⁵ Vgl.: FP: S. 30-31

²²⁶ WAI. S. 81

dieselbe Ebene wie das Verwehren des Geschlechtsaktes. Weiter kann man den Ausdruck „Ficken“ als dem männlichen Sprachklischee zugehörig werten.²²⁷

Ein Beispiel für ein etwas weiter gefasstes Kurzzitat ist das Aufsagen des volkstümlichen Gedichts namens *Dumme Liese*, das im Theaterstück *Sloane Square* rezitiert wird. Interessant ist in Bezug auf dieses Gedicht die vorangehende Szene, in welcher die Strotterin in „dämonisch-großartiger“ Weise dem „Geist von Maria Stuart“ entsprechend einen poetischen Monolog spricht. Dieser Monolog löst einen Umbruch aus, welcher dazu führt, dass die drei Frauen (Marenzi, Fischer und Clarissa) Verse des eben genannten Gedichts abwechselnd und zum Schluss gemeinsam aufsagen:

FRAU MARENZI Eigentlich komisch. Wie wir da herumsitzen. Wie die Gänseliesln.
FRAU FISCHER Ja. Wie die Gänseliesl. – Wie ist das gegangen. Kommt ein ...
FRAU MARENZI Warten Sie. Lieschen sitzt im grünen Gras – Wie auf einem Throne.
– Pflückt sich Gänseblümchen ab, träumt vom Königssohne.
FRAU FISCHER Ich weiß nur mehr. Mag nicht tanzen. Danke schön. Wart auf einen König.
FRAU MARENZI Ja. Dann war. Jungfrau lieblich. Jungfrau schön. Tanz mit mir ein wenig.
FRAU FISCHER Mag nicht tanzen. Danke schön. Wart auf einen König. Und erst beim letzten. Dann muß sie tanzen.
FRAU MARENZI Ja. Zuerst Ritter, dann Kaufmann. Und der Bauer. Aber die nimmt sie alle nicht.
FRAU FISCHER Genau. Und dann. Das war der Schweinehirt. Oder?
FRAU MARENZI Ja. Der Scheinehirt ...
CLARISSA (hebt den Kopf hoch und sagt die Strophe herunter:) Kommt der Schweinehirt daher. Johann Christoph Stoffel. Hat nicht Schuh noch Strümpfe an. Trägt nur Holzpantoffel.
FRAU FISCHER Genau. Aber dann muß sie ihn noch fragen.
FRAU MARENZI Ja. Lieschen wartet Jahr für Jahr, auf der grünen Wiese, doch kein König kommen mag, sich neigen vor der Liese.
CLARISSA Lieber Stoffel, tanz mit mir. Auf der grünen Wiese. Und der Stoffel tanzt mit ihr. Mit der dummen Liese.
(Alle Frauen lachen. Alle drei wiederholen, halb singend, halb sprechend:)
Kommt der Schweinehirt daher. [...]
Die Frauen sitzen einen Augenblick lächelnd, auf ihren Gepäckstücken.²²⁸

Auffällig ist die geborgte Rede dieses Gedichts vor allem deswegen, weil sich die drei Frauen in genau dem darin vermittelten gesellschaftlichen Wertesystem befinden. Es ist von Bedeutung, einen reichen Prinzen zu finden, um somit die eigene Gesellschaftsschicht (Gänsehüterin) verlassen zu können. Die Gänsehüterin kann als Stellvertreterin der Einfachheit und Naivität der Frau gedeutet werden, die (noch) keinen Mann an ihrer Seite hat. Der im Mädchen schon im Kindesalter geschürte Wunsch nach einem besseren Leben,

²²⁷ Vgl.: Bergmann. S. 42

²²⁸ SSQ. S. 140-141

welches nur durch den Mann erreicht werden kann, wird hier vermittelt.²²⁹ Die daraus resultierende Sehnsucht und die sprachlose Angst vor dem „Übrigbleiben“ legitimieren sich im Streben nach Heirat und Mutterschaft. Durch den Gestus der Parodie machen sich die drei Frauen – ohne es zu wissen – über sich selbst lustig. In eigenen Worten könnten sie wohl nie so treffend die Situation vom Eingehen ihrer Partnerschaften beschreiben. Eine gewisse Leichtigkeit der vom Mann erwählten Frauen macht sich breit und wirkt durch ihr Lachen parodistisch. Vor allem in Bezug auf die Dialoge zwischen den Frauen und ihren Ehemännern wird die Lächerlichkeit verstärkt. Denn in ihnen kann man sofort erkennen, dass es sich hier nicht um harmonische, gleichberechtigte Beziehungen, sondern um die einzig mögliche und gesellschaftlich anerkannte Lösung für ihr Leben handelt.

4.1.2.2. Langzitate

Während die Kurzzitate oft in Sprecherinnentexten/Sprechertexten integriert sind, umfassen die langen Zitate meist ganze Szenen. Mit ihnen tritt eine Veränderung von einer oder mehrerer Figuren ein, welche für die Dauer des Zitats anhält. Nach solchen Szenen fällt die jeweilige Figur in ihren Ursprungszustand zurück. Meistens sind es Figuren, die wenig bis gar keine eigene Sprache besitzen, die durch diese Versatzstücke ihrer Sprachlosigkeit kurzzeitig zu entkommen scheinen. Es handelt sich weder um ein endgültiges noch um ein wirkliches Entkommen, da sich die Figuren fremder Texte bedienen, die in keinerlei Zusammenhang zu ihren Rollenbildern stehen. Das eindrücklichste Beispiel ist wohl der Taubstumme aus dem Theaterstück *New York. New York.*, welcher durch ein Gedicht von Rilke und ein Playback-Gespräch zu Wort kommt. (Näheres zu dieser Figur im Kapitel 5.3.). Aber auch andere Figuren entkommen ihrer Sprachlosigkeit, vermeintlich durch geborgte Worte. In dem Theaterstück *Sloane Square* versuchen die Strotterin und Frau Marenzi ihrer gegenwärtigen Lage zu entkommen, indem sie sich klassischer Texte bedienen. Die Strotterin zitiert, in „dämonisch-großartig[er]“ Manier, „dem Geist Maria Stuarts entsprechend“²³⁰, zusammengestückelte Verse aus Gryphius' Drama *Carolus Stuardus*²³¹; und wenig später zitiert Frau Marenzi in einem langen Monolog die Anfangsverse aus Goethes *Iphigenie auf Tauris*. Dazu ist in den Regieanweisungen Folgendes vermerkt:

²²⁹ Vgl.: TP. S. 21-23

²³⁰ Vgl.: SSQ. S. 139

²³¹ Vgl.: Schöblier. S. 105

Die folgenden Monologfetzen sind ein Versuch, [...] sich selbst alles faßbar zu machen. Goethes Worte sind aber eine Fremdsprache für sie, der sie schon während des Deklamierens zuhört, nachhorcht, und sich ihr durch die Wiederholungen endgültig entziehen, sinnlos werden. Der Text konstituiert einen Zustand, einen anderen Zustand als den ihren, den sie nicht versteht, vor dem sie aber große Angst hat. [...]

FRAU MARENZI Heraus in eure Schatten, rege Wipfel,[...]

Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl.

Tret ich noch jetzt –

Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl.

Mit. – Mit schauerndem. – Schauerndem.

Schauerndem.

Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl. [...]

Bisher deklamatorische Gestik. [...] Die folgenden Zeilen werden stoßweise gesprochen. Unverständlich schnell, dann gedehnt und mit unrichtigem Rhythmus.²³²

Dieses Langzitat zeigt deutlich, dass die geborgten Sätze aus dem Schauspiel von Goethe keineswegs den Erfolg bringen, den sich die Figur zu erhoffen scheint, denn die Figur passt sich dem Inhalt ihrer Worte an. Bei den Zeilen „Tret ich noch jetzt mit schauerndem Gefühl.“ verslägt es der Protagonistin mehrmals die Sprache. Sie muss den Satz und einzelne Wörter mehrmals wiederholen, um ihn vollständig aussprechen zu können. Weiter ist im Autorinnentext vermerkt, dass ihr der Text fremd sei und sie beim Sprechen Angst bekomme. Dass Frau Marenzi hier zu einem poetischen Text greift, verdeutlicht ihre Sprachlosigkeit zusätzlich, da es scheinbar keine passenden Worte in der Alltagssprache gibt, die ihre Lage beschreiben können. Weiter verweist der Text darauf, dass Frau Marenzi wie Iphigenie auf einer fremden Insel – wenn auch nur für begrenzte Zeit – festsitzt. Somit kann dieser Textausschnitt auch eine verrückte Überhöhung der Figur bedeuten, der mit geborgter Rede nicht standgehalten werden kann. Ein zusätzlicher Aspekt ist die Zerstörung des „hochkulturellen Zitats“. Streeruwitz merkt hierzu an, dass diese Passage in „Monologfetzen“ zu sprechen sei, die durch die „Wiederholungen“ zu reinen „Klangfiguren“ umfunktioniert werden.²³³ Das eigentliche Zitat ist nur noch bedingt erkennbar und seine ursprüngliche Wirkung wurde aufgebrochen.

²³² SSQ. S. 151-152

²³³ Vgl.: Schößler. S. 126

4.1.2.3. *Versteckte Zitate mittels Namensgebung*

Während die Namen der Stücke die Leserin/Zuschauerin und den Leser/Zuschauer verwirren sollen, sind die Namen der Protagonisten bewusst gewählt. In Streeruwitz' Texten finden sich Namen aus der Antike, aus anderen Bühnenstücken, der Oper und dem Fernsehen wieder. Erst durch die genauere Betrachtung wird klar, welche Geschichte wann und wo transportiert, jedoch nicht ausgesprochen wird. Wenn ein Name „greifbar“ wird, „macht [er] seinen Träger erreichbar“²³⁴, schreibt Christiaan L. Nibbrig in Bezug auf Elias Canetti. Aber auch bei Streeruwitz wird eine bestimmte Botschaft durch die Namensgebung gesendet, welche dann in ihrer Bedeutung aufgebrochen wird, um eine neue Geschichte entstehen zu lassen. So geschieht dies etwa im Theaterstück *Dentro.*, in welchem die Figuren aus Shakespeares Tragödie *König Lear* zentrale Rollen innehaben. Die Abhängigkeitsverhältnisse dieses Stoffes werden von Streeruwitz in einen neuen Kontext gebettet. Durch das Thematisieren des Inzests, der in *Dentro.* zentraler Inhalt ist, wird die ursprüngliche Geschichte verändert dargestellt.

Eine weitere Figur, deren Name besondere Bedeutung besitzt, ist Frau Horvath aus dem Stück *New York. New York.* Spricht man mit Manfred Mittermayer, so kann man sie als „Hommage“ an Ödön von Horváth deuten. Wie bei ihm seien in Marlene Streeruwitz' Theaterstücken die Figuren auf der Bühne ihrer Sprache nicht mächtig. Ganz im Sprachduktus von Horváth lässt die Autorin die gleichnamige Figur über ihr Leben sprechen.²³⁵ Auch Lulu, eine der Hauptfiguren aus Frank Wedekinds Tragödien *Erdegeist* und *Die Büchse von Pandora*, findet Einzug in das Theaterstück *New York. New York.* Ähnlich wie in Wedekinds Text geht es um eine Prostituierte, die misshandelt wird und als eine „Trägerfigur für unterschiedliche Weiblichkeitsbilder“²³⁶ gilt. Das Motiv der „schönen Leiche“ (vgl. bürgerliches Trauerspiel) wird noch durch Puccinis Oper namens *Turandot* akustisch untermalt. Frau Horvath, die Reinigungskraft der Toilettenanlage, thematisiert diese Oper, weil ihr „die ‚tote Liu‘, die weibliche Leiche dieser Oper, als besonderer Ausdruck von Kunst und Schönheit gilt.“²³⁷ Während Lulu bei Frank Wedekind durch die Hand von „Jack

²³⁴ Nibbrig. S. 249

²³⁵ Vgl.: Mittermayer, Manfred: Zehn kurze Texte zu den Dramen von Marlene Streeruwitz. In: Höfler/Melzer (2008), S. 92-93

²³⁶ Vgl.: ebd. S. 96-97

²³⁷ Vgl.: Schößler. S. 110

the Ripper“ stirbt²³⁸, geht es aus Streeruwitz' Text nicht hervor, ob Lulu überlebt oder nicht. Weiter wird gleich zu Beginn dieses Theaterstücks eine „sprachliche Tabuzone“ thematisiert. Die Menstruation und somit auch die gesellschaftliche Ablehnung weiblicher Körperlichkeit wird von Streeruwitz in dieser Szene mit der „Konstruiertheit von Weiblichkeit“²³⁹ verbunden. Dies geschieht, indem zwei unterschiedliche weibliche prototypische Rollenmuster aufeinandertreffen.

Auch im Theaterstück *Bagnaccavallo*. gibt es Figuren mit Verweischarakter. So sind die Namen Melisande und Romeo aus anderen literarischen Texten bekannt. Die Anspielung auf Shakespeares Tragödie *Romeo und Julia* als auch auf Debussys Oper *Pelléas et Mélisande* und das gleichnamige Drama von Maeterlinck sind sofort erkennbar. Von Streeruwitz wird das Shakespeare'sche Trauerspiel demontiert, indem Romeo nicht der geheime Geliebte von Melisande ist, sondern ein Zuhälter, der sie unter Drogen setzt und missbraucht. Aber auch die Figur namens Genofeva weist intertextuelle Bezüge auf, denn sie ist die Gestalt eines Trauerspiels von Tieck und einer Tragödie von Hebbel. Spricht man mit Habers, so ist sie „der Inbegriff des Opfers“, da ihr in der Legende Verleumdung widerfährt und sie diese „geduldig leidend“ auf sich nimmt.²⁴⁰

Zusammenfassend kann man sagen, dass Streeruwitz die Motive der Vorlagentexte nicht in deren Intentionen und auf deren Bedeutungsebene weiterschreiben, sondern vielmehr um neue Wahrnehmungsebenen ergänzen möchte.²⁴¹ Weiters sollen die männlichen Strategien der deutschen Sprache und die daraus resultierende Sprachlosigkeit anhand von Zitaten sichtbar gemacht werden. Ob es sich hierbei um eine Sprachlosigkeit handelt, die lediglich der Frau zugeschrieben werden kann, ist fraglich. So kann man vor allem in Bezug auf die sprachlichen Auffälligkeiten, die Versatzstücke aus anderen literarischen Texten und den Alltagssprachlichen Gestus nicht von einer typisch weiblichen Nicht-Sprache ausgehen. Vielmehr erscheint die Sprachlosigkeit bei den Figuren allgemein vorhanden zu sein, denn auch die männlichen Protagonisten zeichnen sich durch das mit Zitaten aufgefüllte Gerede, die unvollständigen Sätze und den Gebrauch Alltagssprachlicher Versatzstücke und Floskeln aus.

²³⁸ Vgl.: Wedekind, Frank: Die Büchse der Pandora. Kapitel 13. Quelle aus dem Internet: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/2616/13> (letzter Zugriff: 19.11.2012 um 22:13 Uhr)

²³⁹ Vgl.: Lorenz. S. 63

²⁴⁰ Vgl.: Harbers. S. 166

²⁴¹ Vgl.: Mittermayer (2008). S. 103

4.2. Die Sprachlosigkeit im Schweigen

Im Zuge dieses Kapitels soll darauf hingewiesen werden, dass Schweigen – trotz des Vorhanden-Seins von Sprachlosigkeit – eine stark kommunikative Komponente in sich einschließt. So impliziert der Ausspruch „Man kann nicht nicht kommunizieren.“²⁴², dass auch das Schweigen immer mit Bedeutung versehen ist. Christiaan L. Nibbrig spricht in diesem Zusammenhang vom „Mitteilungscharakter“ des Schweigens, da dieses eine Form der Kommunikation abbildet, welcher sich der Schweigende als auch dessen Gegenüber nicht entziehen können. Das Schweigen besitzt somit öffentlichen Charakter, weil es das Sprechen durch seine (scheinbare) Passivität verneint.²⁴³

Thematisiert man die kommunikative Komponente des Schweigens anhand Marlene Streeruwitz' Auffassungen von Sprachlosigkeit und Nicht-Sprechen, ergibt sich eine Unterscheidung zwischen dem gewählten Schweigen und dem erzwungenen Schweigen (Verstummen).

- Gewähltem Schweigen liegt eine bewusste Entscheidung zugrunde, die dem Nicht-Sprechen Macht zuschreibt und Auswirkungen auf die Dialogpartnerin oder den Dialogpartner hat. Der bewusst getroffene Entschluss, nichts zu sagen, kann ein Ausdruck freien Willens sein oder aber als Schutz vor den möglichen Folgen des Sprechens gedeutet werden. In beiden Fällen gilt die Annahme, dass dem bewusst eingesetzten Nicht-Sprechen immer ein Machtdiskurs eingeschrieben ist, welcher der Figur zumindest die Entscheidungsfreiheit bezüglich der eigenen sprachlichen Äußerungen zugesteht.
- Das Verstummen tritt meist dann ein, wenn die verbale Ausdrucksform nicht mehr möglich ist. In den Theaterstücken kann man deutlich die Opferrolle der verstummenden Figuren erkennen. Streeruwitz bezeichnet diese Form von Schweigen als Nicht-Sprache der Opfer, die der Alles-Sprache der Täter gegenübergestellt ist.²⁴⁴ Man kann hierbei innere und äußere Repressionen/Druckmittel erkennen, die die jeweilige Figur ins Nicht-Sprechen drängen.

²⁴² Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992. S. 5

²⁴² Benthien. S. 216

²⁴³ Vgl.: Nibbrig. S. 41

²⁴⁴ Vgl.: TP. S. 46

In beiden Fällen bedeutet es, dass die Figuren anfangs zwar Sprecherinnentext/Sprechertext besitzen, dieser sich aber nach und nach verkürzt oder abrupt abbricht. Auffällig ist, dass den Figuren kaum Repliken in größerem Umfang zugewiesen sind, bevor sie in das Nicht-Sprechen wechseln. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass die Sprachlosigkeit ein unterschiedlich verursachtes Nicht-Sprechen repräsentiert und damit auch von jeweils unterschiedlicher Bedeutung ist. Da das Verstummen in Streeruwitz' Texten hauptsächlich an weiblichen Figuren beobachtbar ist, wird im Zuge dieser Arbeit nur bedingt auf männliche Figuren eingegangen.

Dass Figuren schweigen, geht fast immer aus den Regieanweisungen hervor. Wenn das Schweigen einer Figur im Dialog eintritt, ist es mit „Figurenname + schweigt.“ gekennzeichnet. Das bewusste Nicht-Sprechen ist im Gegensatz dazu nicht durch das Fehlen oder Aussetzen einer Replik markiert, sondern oft nur innerhalb der Bühnenanweisung, also durch die stille Anwesenheit der Figur, zu verorten. Streeruwitz benützt die Bühnenanweisungen dafür, darauf aufmerksam zu machen, was die Figuren, denen gerade kein Sprecherinnentext/Sprechertext zugewiesen ist, tun. Dadurch erhalten diese Protagonistinnen und Protagonisten Präsenz im Autorinnentext, die ihnen im Sprechen fehlt.

Da sich diese Analyse hauptsächlich auf die textuelle Gestaltung der einzelnen Theaterstücke konzentriert, erhalten die umfangreich gestalteten Regieanweisungen zentrale Funktion im Gesamttext. Die Summe der Nebentexte beträgt beispielsweise im Theatertext *New York. New York.* etwa zwei Drittel des Gesamtumfangs des Geschriebenen. Nicht nur die Charakterisierung der Figuren und die Beschreibungen des Ortes, wie es im „Drama der alten Form“²⁴⁵ schon der Fall war, befinden sich in den Nebentexten, sondern auch große Teile der Handlung. So wird durch die Repliken eigentlich kaum Handlung vermittelt und den Nebentexten sind bestimmte Funktionen der Sprecherinnentexte/Sprechertexte zugeschrieben. Das bedeutet, dass die Regieanweisungen Teile der Figurenrede repräsentieren, die nicht als Repliken vorhanden sind.

Vor allem aufgrund der Sprachlosigkeit, die den meisten Figuren eigen ist, und der mehr oder weniger belanglos erscheinenden Dinge, die gesprochen werden, ist der Nebentext für die

²⁴⁵ Bayerdörfer, Hans-Peter: Nebentexte, groß geschrieben. Zu Marlene Streeruwitz' Drama „New York. New York.“ Forum Modernes Theater 21.1.2006. S. 37-52 Quelle aus dem Internet: <http://search.proquest.com/docview/2186937?accountid=14682> (letzter Zugriff: 10.2.2012, 18:31 Uhr)

Leserin und den Leser bereichernd. Das Nicht-Sprechen der Figuren wird sehr häufig durch andere Laute unterbrochen oder ersetzt. Da es in Streeruwitz' Texten kaum Interjektionen und Verweisausdrücke auf physische Empfindungen (Schmerzen) in den Sprecherinnentexten/Sprechertexten gibt, sind die Regieanweisungen von großer Bedeutung. Wie schon in Kapitel 2. beschrieben, gibt es nach Hans-Thies Lehmann drei Modi der Stimme in zeitgenössischen Theaterstücken: die „Physis der Stimme“, die „Solo-Sprecherstimme“ und die „elektronische Stimme“.²⁴⁶

Diese drei Formen sind bei Marlene Streeruwitz in Vermengungen als auch in Streuungen vorzufinden. Der Einsatz der verschiedenen Stimm-Modi wird durch den Autorinnentext und unterschiedliche Sprecherinnentexte/Sprechertexte aufgezeigt. So sind die „Physis der Stimme“ und die „elektronische Stimme“ hauptsächlich in den Nebentexten präsent und ersetzen sehr oft die fehlende „Solo-Sprecherstimme“. Weiters werden anhand von Regieanweisungen vor allem die nonverbale Kommunikation der Figuren und die Geräuschkulisse dokumentiert. Diese scheinen als möglicher Ausweg aus der Sprachlosigkeit zu fungieren oder lassen das Schweigen der Figuren lesbar beziehungsweise hörbar werden. Dennoch eröffnet der alleinige Einsatz der „Physis der Stimme“ und der „elektronischen Stimme“ den Figuren keinerlei Handlungsraum und hilft der jeweiligen Figur nicht ihrer Misere zu entkommen.

In der Szene des Theaterstücks *New York. New York.*, in der „drei Stripperinnen“ ins Geschehen treten, kann man die drei Modi der Stimme innerhalb eines großen Tumults wahrnehmen. So vermischen sich unterschiedliche Stimmen zu einem großen ungeordneten Ganzen. Zusätzlich wird in dieser Szene das Nicht-Sprechen und das Schweigen der Figuren besonders deutlich aufgezeigt: Die Stripperinnen, die keine eigene Sprache und nur austauschbaren Sprecherinnentext besitzen, sind unerwünschte Gäste in dieser Männertoilettenanlage. Sie sprechen chorisch („Solo-Sprechstimme[n]“) und werden nach und nach aufdringlicher, sodass der schweigende Taubstumme in seine „autistische Welt“ flüchtet und der wehrlose Streetworker stumm das Wort „Erlösung“ auf seinen Lippen formen muss. Nach einer Freeze-Situation, welche mit dem Geräusch eines „donnernden Wasserfalls“ ausgestattet ist, kommt der „Chor der Stripperinnen[:], Verschwinden. Wir verschwinden.“ Aus dem Lautsprecher.²⁴⁷ Es sind nicht die Figuren auf der Bühne, die sprechen, sondern es ist ein Mikrofon, das den nun verstummen Stripperinnen als Sprachrohr dient

²⁴⁶ Vgl.: Lehmann. S. 276-277

²⁴⁷ NY. S. 64

(„elektronische Stimme“). Zu diesem „Verschwinden-Chor“ mischt sich allmählich der „Erlösungs-“ Ruf des Streetworkers. Hierzu folgende Regieanweisung: „Der Streetworker keucht wieder laut und im Tempo ‚Erlösung‘. Er zerlegt das Wort in Einzelsilben, sinnlos aneinandergereiht“²⁴⁸ („Physis der Stimme“), bis er schließlich „immer lauter keuchend ‚Erlösung‘ schreit“ („Solo-Sprecherstimme“). Es entwickelt sich auf der Bühne nach und nach ein wirres Wortgefecht, welches aus dem Lautsprecherchor und den Rufen des Streetworkers besteht. Zuletzt muss der Streetworker vor den nun zu Furien gewordenen „Außenseiterinnen“ flüchten, die sich „kreischend“ auf ihn gestürzt haben. Dieses Durcheinander, das sich gegen Ende immer mehr zuspitzt, kommt erst zu einem kurzzeitigen Stillstand, wenn Professor Chrobath einen „Karateschrei“ macht. Es ist jedoch kein „Machtwort“, das gesprochen wird, sondern bloß ein (Auf-)Schrei, der dem Tumult ein Ende machen soll und erst durch den Kontext semantische Bedeutung erhält. Weiters ist dieser Aufruhr ausschließlich in Form einer Regieanweisung im Text verankert und kein eigenständiger Sprechertext.

4.2.1. Das Verstummen im Dialog

Der Begriff Dialog impliziert das (mehrmalige) Aufeinanderfolgen von Replik und Gegenreplik. Spricht man mit Claudia Benthien, so handelt es sich beim Verstummen der einen Figur im Dialog meist um ein „Abschneiden des Wortes“ durch eine andere Figur.²⁴⁹ Durch die dialogisch begründete Repression der einen Figur auf die andere entsteht ein Ungleichgewicht, welches im Dialogverlauf als Machtverhältnis zu erkennen ist. Anschauliche Beispiele für das Verstummen bieten die drei weiblichen Hauptfiguren aus dem Theaterstück *Dentro*. und Luise aus *Tolmezzo*.²⁵⁰ Streeruwitz spricht von einem langsamen Schwinden der Sprache, das nach einem kurzen „Ausbruch“²⁵¹ zu mehr oder weniger endgültigem Verstummen hinleitet. Beinahe alle Frauenfiguren, deren Sprechen in der Sprachlosigkeit mündet, versuchen sich in einem kurzen Aufbegehren, in welchem sie sich mitteilen, gegen das darauffolgende Schweigen zu wehren. Trotz dieser Ausbrüche erhalten ihre Worte aber weder Resonanz noch verbessern sie die jeweilige (Lebens-) Situation.

²⁴⁸ NY. S. 65

²⁴⁹ Benthien. S. 216

²⁵⁰ TOL. S. 341

²⁵¹ Vgl.: DEN. S. 423

In dem Fall von Luise aus dem Theaterstück *Tolmezzo*. wird dieses Verstummen durch die sich wiederholenden Regieanweisungen „Luise schweigt.“ und einen kurzen „Ausbruch“ dokumentiert: „LUISE (glühender Zorn:) Sagen. Sagen. Was soll ich sagen? Dafür reicht die Sprache nicht.“²⁵² Auch kann man ihre Resignation durch die kommentierende Bühnenanweisung „Luise lehnt mit dem Gesicht zur Wand an das Palais. Verbirgt ihr Gesicht. [...] Er schlendert nach links hinten. [...] Luise an die Wand gelehnt.“²⁵³ erkennen. Ab diesem Zeitpunkt verfügt Luise über keinen Sprecherintext mehr. Somit ist auch ihr Schicksal im Schweigen festgeschrieben, aus dem es für diese Figur keinen Ausweg gibt. Eine weitere Frauenfigur aus *Tolmezzo*., der Schweigepassagen zugeschrieben sind, ist Gretl. Sie ist die Ehefrau von Professor Krobath, der als Alkoholiker und Stammgast von Prostituierten charakterisiert wird. Die Ehe der beiden Figuren ist aufgrund Krobaths Verhalten stark belastet, was in mehreren Textpassagen bemerkbar ist. Beispielsweise kehrt Krobath nach einem Besuch im Freudenhaus zu Gretl zurück und es ereignet sich folgende Szene:

KROBATH Gretl. Es ist nichts zu machen.
 Gretl schweigt.
 KROBATH Ich weiß. Es war bisher schon nicht viel zu machen. Aber hier. Hier ist es eine Spur ultimativer.
 Gretl schweigt.
 KROBATH Du willst nichts sagen. Zu mir. Mehr.
 Gretl schweigt.
 KROBATH Du hast ja recht.
 Krobath versinkt plötzlich in jämmerliches stummes Schluchzen.
 Gretl springt auf. Geht auf und ab. Beinahe schreiend.
 GRETL Ich kann es nicht. Ich kann es nicht. Wie soll man das ertragen? [...] Wenn wir es bis jetzt. Wenigstens. Gehabt hätten. Wenn wir es bis jetzt wenigstens gehabt hätten. – Ach. Ich weiß nicht. – Wir haben es vertan. Ich auch. Ja. Ich auch. Ich hätte nicht. Es muß ja niemand. Ich habe dich. Längst nicht mehr. Ich hätte weg. Längst hätte ich. [...] und jetzt ist es zu spät. Und wir haben kein glückliches Leben gehabt. [...] wir haben es vertan. Und wie soll man das ertragen.
 Gretl geht lange auf und ab. Nach langem steht Krobath auf.
 KROBATH Gretl. Ich.
 Gretl geht weiter. Krobath hilflos.
 GRETL Ich auch.
 Sie wirft sich in seine Arme. Stehen in Umarmung.²⁵⁴

Anhand dieses Ausschnitts lassen sich unterschiedliche Ebenen des Schweigens ausfindig machen. Auf der Ebene der weiblichen Figur kann man ein das Sprechen verhinderndes

²⁵² TOL. S. 341

²⁵³ Ebd. S. 342

²⁵⁴ Ebd. S. 340

Schweigen erkennen, die Worte von Krobath scheinen sich mit dem, was Gretl als wichtig erachtet, nicht vereinbaren zu lassen. Erst Krobaths Hilflosigkeit und sein Verstummen schaffen Raum für Gretls Worte, die „[beinahe] schreiend“ versucht an Sprache zu gewinnen. Dass sie sich mit einem „Ich auch.“ in die Arme ihres Mannes stürzt, kann man als endgültiges Verstummen dieser Figur interpretieren, da sie es nicht schafft sich aus den gewohnten, sie belastenden Mustern zu befreien. So kann sie zwar kurzzeitig Sprechen, jedoch nicht dem Leben entgehen, das sie ohnehin, wie sie sagt, „vertan“ hat, und für dessen Veränderung es „zu spät“ sei. Zusätzlich geht aber auch die männliche Spracharmut und Sprachlosigkeit aus dieser Szene hervor. Besonders auffallend ist, dass Krobath wesentlich weniger Sprechertext zur Verfügung steht als seiner Ehefrau. Auch scheint sich der Mann schwerer zu tun klar auszusprechen, dass ihre Ehe stark beschädigt ist. Auch seine Fehlinterpretation bezüglich Gretls Schweigen („Du willst nichts sagen. Zu mir. Mehr.“) kann auf zwei Arten gedeutet werden. Einerseits kann es Mutmaßungen aufzeigen, die seine Verzweiflung und seine persönliche Resignation widerspiegeln, jedoch auch fehlende Fremdwahrnehmung illustrieren und andererseits kann es sich hierbei auch um den missglückten Versuch handeln, Gretl eine rhetorische Frage zu stellen, die sie zum Sprechen ermutigen soll. Betrachtet man die Gesamtsituation dieser Ehe, so wird klar, dass die Machtverhältnisse hier stetig wechseln. Gretl ist zwar die Dominierendere, wenn es darum geht ihren Ehemann vom Trinken in der eigenen Gaststätte abzuhalten. Im Gegenzug dazu gewinnt dieser aber an Macht, wenn er Gretl betrügt und in ihrem Wissen hintergeht, da sie dadurch seine persönlichen Wertschätzung verliert.

4.2.2. Das Verstummen durch physische Gewalt

Zentrales Element in Streeruwitz' Theaterstücken ist die Gewalt, die, wie Nele Hempel bemerkt, geschlechtsunabhängig dargestellt wird.²⁵⁵ So kann man in den Texten sowohl Täterinnen als auch Täter vorfinden, die ihre Opfer misshandeln, um sie zum Schweigen zu bringen. Diese Gewalttätigkeit reicht oft bis hin zur Ermordung des Opfers. Claudia Benthien spricht in Bezug auf Ödön von Horváth von einer „Analogisierung von physischer Versehrtheit mit der Fragmentiertheit von Sprache. [...] Derartige aggressive Bilder versehrter oder fragmentierter Körper, in denen Organe nicht funktionieren oder Teile entfernt

²⁵⁵ Vgl.: Hempel. S. 84

werden sollen, stehen daher in einem Verweisungszusammenhang mit der zerstückelten, ‚verwundeten‘ Sprache der Werke.²⁵⁶ Diese Verwundung des „Textkorpus“ drücke sich weiters anhand der stillen Momente und Pausen in den Theaterstücken aus, welche von Claudia Benthien als offene Wunden des Textes interpretiert werden.²⁵⁷ Diese Aspekte können auch an Streeruwitz‘ Theaterstücken beobachtet werden, da physische und psychische Gewalt auf der Ebene der Figur als auch auf der Sprachebene in ihren Theaterstücken vorhanden sind.

Sehr zentral ist Gewalt im Theaterstück *New York. New York.*. Schon in der zweiten Szene misshandelt der Zuhälter Charlie die Prostituierte Lulu grundlos – „Keiner spricht.“, das Opfer „wehrt sich nicht“ und „schreit nicht“ sind zentrale Aussagen der Nebentexte:

[...] Auf den Blickkontakt hin beginnt er [Charly] sie [Lulu] zu prügeln. Er hält sie mit der einen Hand um den Hals und boxt und schlägt sie wie wild ins Gesicht, auf Brust und Bauch. Er würgt sie, bis sie hinsinkt [...]. Keiner spricht. Lulu wehrt sich nicht. Es sind nur die Laute des Prügelns und Lulus gurgelndes Stöhnen zu hören. Sie schreit nicht. Die Laute, die sie von sich gibt, sind durch Schläge in den Bauch hervorgerufenes Stöhnen und keuchendes Um-Atem-Ringen. Die Verprügelung dauert nicht lang. Sie findet eher routinemäßig statt. Sowohl Täter wie Opfer verhalten sich routinemäßig. Die Horvath strickt und sieht nicht zu. Lulu liegt dann auf dem Boden. Offensichtlich ohne Bewußtsein. Charly grinst.²⁵⁸

Es sind nur die Töne des Kampfes, das „gurgelnde Stöhnen“ und das „keuchende Um-Atem-Ringen“, die dem Leser vermittelt werden. Das beigefügte Kommentar, dass dieser Gewaltakt nicht lange dauere und dass beide Beteiligten sich „routinemäßig“ verhielten, gibt dieser Szene zusätzlich negativen Beigeschmack. Man kann hier von weiblichem Leiden sprechen, in welchem der „Körper“ das „äußert [...], was die Figuren aufgrund fehlender Sprachmöglichkeiten nicht mitteilen können.“²⁵⁹ Aber nicht nur Täter und Opfer verhalten sich still und kommentieren diese Szene nicht durch Sprecherinnentext/Sprechertexte, sondern auch die Toilettenfrau namens Horvath bleibt stumm. Die durch ihren Namen bereits schicksalhaft konnotierte und dem Tode geweihte Prostituierte Lulu²⁶⁰ hat in diesem Theaterstück einen nur wenige Sätze umfassenden Sprecherinnentext, welcher das weibliche Menstruationsblut thematisiert. Nele Hempel spricht in diesem Zusammenhang von dem Blut

²⁵⁶ Benthien. S. 213-214

²⁵⁷ Vgl.: Benthien. S. 214

²⁵⁸ NY. S. 28-29

²⁵⁹ Höfler, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (werk)biographische Aspekte als Versuch einer Näherungslüge. In: Höfler/Melzer (2008). S. 207

²⁶⁰ Vgl.: Mittermayer (2008). S. 95-97

als „roten Faden“, welcher sich durch das gesamte Stück zieht und Lulus Ableben bereits von Beginn andeutet.²⁶¹

Durch die Gewalttätigkeit des Zuhälters wird Lulu gänzlich in die Passivität gezwungen. Das Nicht-Sprechen der weiblichen Figur ist somit unfreiwillig eingetreten, denn es wurde durch körperliche Verletzungen erzeugt. Lulu ist dadurch gegenüber allen Menschen, die in die Toilettenanlage kommen, wehrlos. So kann auch der Taubstumme die in Bewusstlosigkeit schweigende Frau in einem „Brunfritual“ beinahe vergewaltigen. Manfred Mittermayer spricht hierbei von der Frau, die als passives Objekt ausgestellt wird,²⁶² was vor allem durch die Regungslosigkeit der Prostituierten illustriert wird. Die Szene zeichnet sich zusätzlich durch vollkommenes Schweigen aus, in welchem weder der Täter noch der Taubstumme oder andere WC-Gäste dazu fähig sind, die Situation zu kommentieren und damit am Fortschreiten zu hindern. Lediglich Frau Horvath beschwert sich in wenigen Sätzen über das Blut der Prostituierten, das die Toilettenanlage verunreinigt. Weiters sind es auch nur Laute und Schreie, also keinerlei Worte oder Sätze, die der Zuhälter Charly von sich gibt, als er die Bewusstlose aufhebt und wegträgt.²⁶³ In den Regieanweisungen werden Charly als „King-Kong“²⁶⁴ und der Taubstumme als „Mick-Jagger-Affe“²⁶⁵ beschrieben – beides Ausdrücke, die die Männer zu Tieren werden lassen und deren Triebhaftigkeit unterstreichen.²⁶⁶ Daraus kann man auf eine Entmenschlichung der Täter und eine Objektivierung des Opfers schließen, was das Schweigen der jeweiligen Figuren indirekt legitimiert.

Auch das Theaterstück *Waikiki-Beach* zeichnet sich durch männliche Gewalt aus, die gegen eine Frau gerichtet ist, als diese den Geschlechtsakt verweigert. Vor allem die beginnende Liebesszene von Michael und Helene schlägt schnell in Misshandlungen um. Das „misogyne Klischee einer Frau, die ja eigentlich ‚doch will‘, obwohl sie sich ziert“,²⁶⁷ wie es schon bei Ödön von Horváth thematisiert wurde, wird hier auch von Marlene Streeruwitz ausgestellt. So will Michael Helene vorerst im Dialog für den Geschlechtsakt gewinnen. Diese werden

²⁶¹ Vgl.: Hempel. S. 88-91

²⁶² Vgl.: Mittermayer (2008). S. 96

²⁶³ Vgl.: NY. S. 36

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd. S. 45

²⁶⁶ Vgl.: Mittermayer (2008). S. 96

²⁶⁷ Benthien. S. 218

jedoch recht schnell von Gewalttaten begleitet, da Michaels Worte nicht genügend Wirkung zeigen.²⁶⁸

MICHAEL Komm jetzt. Bitte komm jetzt. [...]
HELENE (weiter mit geschlossenen Augen:) Nein.
MICHAEL Nein?
HELENE Nein.
[...]
MICHAEL Nein. Sie bleibt hier. Sie bleibt hier und spielt das gequälte Mädchen. Die unverständene leidende Frau. [...]
Er kniet sich auf sie und zwingt sie zu trinken. Seine Wut und sein Ekel steigern sich zu immer größerer Kälte und Zielsicherheit der Aktion.
Da. Na. Trink doch. So sauf schon. Alles für dich. Nur für dich. Und jetzt tu nicht so.
Sie würgt und erstickt fast. Sie bäumt sich auf und wehrt sich.
Du trinkst doch sonst so gerne. [...] Und weil du so ein braves Mädchen warst, wirst du auch gefickt.
Er bleibt auf ihr kniend sitzen, [...] Sie hustet weiter und ringt nach Atem.
[...]
Sie wehrt sich, um Atem ringend. Michael steckt ihr das Zäpfchen [Vaginalsuppositorium], ohne sie weiter auszuziehen, in die Scheide. Dann setzt er sich erschöpft, aber durchaus zufrieden an den Couchrand.²⁶⁹

In dieser Szene wird Helene durch Michael vom Sprechen und Schreien abgehalten – ihr wird förmlich der Mund mit Alkohol „gestopft“, um sie gewaltsam zum Geschlechtsakt zu zwingen. Sie wird dadurch sowohl körperlich als auch sprachlich von ihrem männlichen Gegenspieler zum Schweigen gebracht. Dieses Schweigen tritt mehrmals in Kraft, da Helene „Angst vor der Wiederholung der »Vergewaltigungsszene«“²⁷⁰ hat. Ingrid Leiser Gjestvang spricht in diesem Zusammenhang von sich verschiebenden Machtverhältnissen. Durch ihr zweifaches „Nein“ gewinnt Helene an Macht, welche sich Michael durch physische Gewalt wieder zurückerkämpft.²⁷¹ Zusätzlich weist Gjestvang darauf hin, dass Michael Helene nicht nur das Sprechen verbietet, sondern sie mit dem brutalen Einflößen des Whiskys zum Schweigen bringt.²⁷² Aber auch Michaels Worte sind nicht mehr länger als Sprechhandlungen zu werten, da sie „als bloßer Kommentar“ seiner körperlichen Übergriffe fungieren.²⁷³

In einer weiteren Szene aus demselben Theaterstück wird Helene im Sprechen behindert und danach im Tod zum endgültigen Verstummen gebracht. Sie wird von dem Schläger Mick als

²⁶⁸ Vgl.: Gjestvang, Ingrid Leiser: Macht Worte: Geschlechterverhältnisse und Kommunikation in dramatischen Texten (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz). Dissertation. Universität Wisconsin. Madison: 1998. S. 205

²⁶⁹ WAI. S. 93-94

²⁷⁰ Ebd. S. 100

²⁷¹ Vgl.: Gjestvang. S. 214-215

²⁷² Vgl.: ebd.

²⁷³ Vgl.: ebd.

„Stargast einer x-beliebigen Unterhaltungssendung im Fernsehen“ vorgestellt und soll nun an einem Quiz teilnehmen.²⁷⁴ Nach einer kurzen Interviewszene wird Helene dazu angehalten, Tiergeräusche zu imitieren, welche Michael erkennen soll. Helene spricht in dieser Szene nicht und kann kaum auf die Fragen von Mick antworten, da sie von ihm immer wieder unterbrochen wird. Die nun Tiergeräusche imitierende Frau wird somit ihrer Sprache beraubt und im Anschluss „zwischen zwei Gruppen der Schläger hin und her getrieben“, in einem „unglaublichen Blutbad [...] zusammengeschlagen“ und wie ein Tier geschlachtet.²⁷⁵

Wie Ingrid Leiser Gjestvang richtig erkennt, trennt Streeruwitz zum Tod führende Gewaltakte konsequent von den Dialogen. So kommt es, dass entweder gesprochen oder misshandelt wird. Lediglich „kleinere Delikte“, wie die beinahe Vergewaltigung von Helene, werden anhand von Sprecherinnentexten/Sprechertexten kommentiert.²⁷⁶

Aber auch in der Szene des Theaterstücks *Bagnacavallo*., in der die eifersüchtige Prostituierte namens Anitra die weibliche Hauptfigur namens Melisande misshandelt, wird kaum gesprochen. In mehreren Regieanweisungen wird die Gewaltausübung von Anitra beschrieben, jedoch bleibt vor allem Melisande während der gesamten Szene stumm.

Sie hält Melisande brutal nieder. Raucht gelassen weiter. Melisande bleibt stumm.
[...]
Anitra stößt Melisande weg. Melisande kriecht zurück. Zwischen die Mistkübel.
[...]
ANITRA Sie nicht einmal weinen wollen.
ROMEO (als spräche er mit einem trotzigem Kind:) Nein? Nicht einmal anschauen dürfen wir sie? Wir dürfen sie gar nicht sehen. Nein. Nicht einmal ein kleines bißchen? [...] Anitra. Ich will sie aber sehen.
Anitra zieht Melisande wieder gelassen-brutal an den Haaren hoch. Melisande steht mit geschlossenen Augen da.²⁷⁷

Aus dieser Szene geht deutlich hervor, dass Melisande zwar physisch anwesend ist, sich aber durch ihr Schweigen und das Verschließen der Augen ihres eigenen Lebens entledigen möchte, da sie sich der Realität nicht stellen will und kann. Auffällig ist vor allem die Wehrlosigkeit, welche ein sehr lebensverneinendes Über-sich-ergehen-Lassen miteinbezieht. Melisande verharrt während des gesamten Theaterstücks in der Passivität. Ihr Selbstmord ist der einzige Ausbruch aus dieser Starrheit, da sie ihn selbst mit Worten einleitet und aktiv in die Tat umsetzt.

²⁷⁴ WAI. S. 111-112

²⁷⁵ Ebd. S. 113-116

²⁷⁶ Gjestvang. S. 236

²⁷⁷ BAG. S. 352-353

Aber auch die drei Spioninnen aus dem Theaterstück *Elysian Park.*, die als Krankenschwestern getarnt auftreten, bringen die drei greisen Männer, die in „Rollstuhlkinderwägen“²⁷⁸ sitzen, unter Gewaltanwendung zum Schweigen. Hier handelt es sich nicht, wie in den eben genannten Beispielen, um physische Gewalt in Form von brutaler Misshandlung, sondern um das Ruhigstellen durch Injektionen. Der sich immer wieder zum Sprechen aufrichtende John bekommt von der als Krankenpflegerin getarnten Sally eine Injektion verabreicht, welche ihn zum Schlafen und somit auch zum Schweigen bringt. Mit der Begründung, dadurch keinerlei „Scherereien“ zu haben und um ihn davon abzuhalten, ihre Tarnung als Spitzel auffliegen zu lassen, werden die Injektionen gerechtfertigt. Aber auch Jack, der versucht die Frauen an die gegen sie ermittelnden Agenten zu verraten, wird von den Frauen gewaltsam zum Schweigen gebracht. Er bittet die Agenten um Hilfe, da er sich als alter Mann nicht gegen die drei Frauen wehren kann. Zuerst versuchen die Frauen durch das Singen des Refrains von „Frère Jacques“ in Jack einen „Anfall“ hervorzurufen. Erst durch immer lauter werdendes Singen gelingt ihnen das und sie haben damit auch vor den Agenten einen Grund, Jack mit einer Injektion beruhigen zu müssen. Sie verabreichen auch ihm eine Injektion, die ihn in den Schlaf versetzt.²⁷⁹ Gegen Ende des Theaterstücks ist es John, der es schafft sich gegen das „Schlaflied“, das von Sally und Nelly gesungen wird, zu behaupten und eine der Frauen als Mörderin zu entlarven.²⁸⁰ Doch noch bevor er den Namen der betroffenen Frau aussprechen kann, bekommt er eine weitere Injektion von Sally verabreicht und verfällt erneut in Tiefschlaf. Somit kann das Geheimnis weiterhin nicht gelüftet werden und die Polizisten verhaften schließlich die falsche Frau.

4.2.3. Nichts-Sagen aus Resignation und Verstummen im Selbstmord

Die Theaterstücke von Marlene Streeruwitz sind reichlich mit resignierenden Frauenfiguren ausgestattet, deren Hoffnungslosigkeit auf jeweils ähnliche Weise dargestellt wird. So sprechen diese Figuren alle von einem Nicht-aushalten-Können und einem Weg-Wollen, das ihnen aufgrund ihrer jeweiligen Lebenssituation eigen ist. Elfriede Jelinek bemerkt in der von ihr verfassten Einleitung zu dem Sammelband von Streeruwitz' Theaterstücken, dass es das

²⁷⁸ ELY. S. 236

²⁷⁹ Ebd. S. 269-270

²⁸⁰ Vgl.; Hempel. S. 145

Leben sei, das es den Frauen „besorgen“ werde.²⁸¹ Damit werden die Strukturen der patriarchalen Macht angesprochen, welche sich im Blutvergießen der Gewalt zeige: „Um das [die Macht] zu beschreiben, muß man sich mit so was auskennen, auch mit dem Blut [...], die einen, indem sie es vergießen, die anderen, indem sie es auch vergießen, aber aus sich selbst heraus.“²⁸² Beispiele für die durch Machtverhältnisse verursachte Resignation weiblicher Protagonistinnen, die bei einigen bis in den Selbstmord führt, sind die folgenden Aussprüche:

HELENE Ich war bisher schon nicht so wirklich sicher, daß es mich gibt. Aber jetzt. Also. Jetzt gibt es mich sicher nicht mehr.²⁸³

FRAU MARENZI Ich bin müde. [...] Irgendwie will ich nicht mehr. [...] Manchmal habe ich jetzt das Gefühl, daß es mich. Gar nicht gibt. Nie gegeben. Eigentlich.²⁸⁴

ELIZABETH Ich möchte weg. Ich möchte hier nicht mehr sein. [...] Wie schaffen Sie das. Wie kann man das. – Das kann man nicht. Wie soll man das Ertragen. Man kann es nicht ertragen. Das. Alles.²⁸⁵

MELISANDE Ich kann nicht. [...] Ich glaube. Ich kann nicht mehr.²⁸⁶
[...] Wollen. Es ist doch gar keine Zeit mehr. Es ist doch zu spät.²⁸⁷
[...] Ich halte es nicht mehr aus. [...] ²⁸⁸

CORDELIA Ich möchte gar nichts mehr sagen. Vom Aufstehen an möchte ich nicht mehr leben und freue mich an jedem Morgen, der mich dem Ende näher bringt.²⁸⁹

Wie man an diesen Zitaten erkennen kann, gibt es in vielen Theaterstücken von Marlene Streeruwitz Frauenfiguren, die durch ihre Hoffnungslosigkeit und Desillusionierung den Glauben an das Fortbestehen in der Zukunft verloren haben. Weiters kann man einen eindeutigen Widerwillen erkennen die Realität zu akzeptieren und sich in das gesellschaftliche System einzufügen. Einige dieser Figuren schaffen es dennoch, sich mit ihrem Schicksal zu arrangieren und dadurch auch das Schweigen zu durchbrechen (siehe Kapitel 5.4). In diesem Kapitel sollen jedoch das Verstummen im Freitod und das Schweigen in der Ewigkeit thematisiert werden. Streeruwitz schreibt in ihren Tübinger Poetikvorlesungen das Folgende:

²⁸¹ Vgl.: Jelinek, Elfriede: Die Macht und ihre Preisliste. In: Streeruwitz, Marlene: Waikiki-Beach. und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2. Auflage, 2002. S. XI

²⁸² ebd.

²⁸³ WAI. S. 82

²⁸⁴ SSQ. S. 139

²⁸⁵ OD. S. 207

²⁸⁶ BAG. S. 385, 389

²⁸⁷ Ebd. S. 393

²⁸⁸ Ebd. S. 398

²⁸⁹ DEN. S. 420

Meine Selbstmordgedanken interpretiere ich auf das Schweigen hin. Als den Versuch, den Mund zu verschließen und das Bewußtsein von ungewußtem, unwißbaren Wissen auszulöschen. Als Weigerung, dem Schein anheimzufallen. Einzugehen ins Mögliche. Zugelassene.²⁹⁰

Immer denke ich dann wieder an die Kluft. An diese in den schrecklichen Stunden tatsächlich greifbare Kluft zwischen dem zu Sagenden und zu Fragenden und dem Sagbaren. Eine Kluft, die sich als Abgrund einem selbst öffnet und in die zu stürzen dem Selbst in sich droht.²⁹¹

Betrachtet man dieses Zitat genauer, dann kann man ein erlösendes Moment im Selbstmord erkennen, das von dem irdischen Druck, der auf der Frau lastet, befreien soll. Auch wird erneut auf die Differenz des Sagbaren zum Unsagbaren verwiesen, deren Ausdruck oft das Schweigen ist. Selbstmord kann in diesem Fall als finales Schweigen gedeutet werden, das die Hoffnungslosigkeit der Figuren ausdrückt. Im Kontrast dazu plädiert Streeruwitz für das weltliche Leben, das die Autorin als das einzige für die Menschen vorhandene ansieht. Das Christentum sei es, das die Menschen das Leben durchleiden ließe, damit die Erlösung im Himmelreich stattfinden kann. Die Autorin übt in ihrer Poetikvorlesung starke Kritik an der „Sehnsucht nach Erfüllung“, wie sie durch die westliche Kultur vermittelt werde. Weiters könne man nur gegenwärtig sein eigenes Leben leben und Glück erfahren.²⁹²

Als Beispiel für eine weibliche Figur, die sich aufgrund ihrer Lebenssituation umbringt, kann Melisande aus dem Theaterstück *Bagnacavallo*. herangezogen werden. Sie spricht nur wenige und kurz gehaltene Sätze, verfällt im Laufe des Theaterstücks ins Schweigen, erhebt sich am Ende noch einmal kurz in hoffnungslosen Worten aus der Sprachlosigkeit und bringt sich danach um. Monika Meister spricht von einer „radikale[n] Negation des Anwesend-Seins“²⁹³, welche als Charakteristikum solcher Frauenfiguren feststellbar sei. Melisandes Lebensunlust und Hoffnungslosigkeit zeigt sich vor allem in den wenigen Sätzen, die sie spricht. Während die anderen beiden Protagonistinnen namens Anitra und Genofeva noch an eine gemeinsame Zukunft – ohne Männer – glauben, resigniert Melisande in ihrer psychischen Lähmung. Neben der Verweigerung etwas zu essen, können Aussprüche wie „Ich kann nicht.“; „Ich glaube. Ich kann nicht mehr.“ und „Kann. Nicht. Weiß nicht.“ zu den zentralen Aussagen dieser Figur gezählt werden. In den Regieanweisungen wird fortlaufend beschrieben, dass Melisande unglücklich aussehe, schweige und betrübt sei.²⁹⁴. In einem finalen, einer „Litanei“

²⁹⁰ TP. S. 47

²⁹¹ Ebd. S. 48

²⁹² Vgl.: ebd. 19-23

²⁹³ Meister. S. 32

²⁹⁴ BAG. S. 389-393

ähnlichen, „tonlos“ und in ständigen Wiederholungen gesprochenen Text, findet Melisande erstmals Worte für ihre Situation:

MELISANDE Ich halte es nicht aus. Ich halte es nicht mehr aus. Ich kann es nicht mehr aushalten. Das kann man nicht aushalten. Niemand kann das. Ich kann nicht. Ich halte es nicht. Das geht nicht. Das kann so nicht. Es ist. Unerträglich. Ich kann einfach nicht mehr. Es geht nicht.²⁹⁵

Die ihrem Monolog zeitgleich auf sie einredenden Frauen (Anitra und Genofeva) versuchen sie für das Leben zu begeistern. Aber sie bleiben ungehört, denn Melisande kann der verlorenen Ehre der unfreiwilligen Entjungferung²⁹⁶ nicht standhalten²⁹⁷ und erschießt sich im Anschluss ihre Litanei. Im Nebentext ist vermerkt, dass sie sich durch die ständige Wiederholung des Gesagten nach und nach in eine „kalte, klare Gewißheit“ begibt, die in einer „Gefühlslosigkeit“ mündet und sie in den Selbstmord drängt.²⁹⁸ Auffällig in dieser Szene sind die beiden anderen Frauengestalten, die als Gegenpart zu Melisande fungieren, da sie Melisandes Hoffnungslosigkeit und Schweigen selbst bereits überwunden haben. Im Gegensatz zu Melisande können diese beiden Frauen – wenn auch psychisch und physisch versehrt – in der Realität bestehen. Vor allem Genofeva ist es, die sich gegen die Männerwelt behaupten kann und eine Möglichkeit gefunden hat aus den patriarchalen Strukturen auszusteigen. Freilich kann dies hier, ganz im Sinne der Autorin, nur durch einen Bruch mit den Männern geschehen, was vor allem durch ihren Rückzug aus der Ehe in die Einsamkeit illustriert wird. Dieser Rückzug scheint sie vor der Männerwelt zu schützen. Durch ihre Autonomie wird sie unantastbar und kann sich auch gegen die Männer im Dialog behaupten, kann ihr Schweigen brechen und bekommt dadurch mehr Macht. Genofeva spricht in einer Szene „eindringlich auf Melisande ein“ und sagt folgende Worte: „Mit Schweigen lügst du. Mit Vergessen betrügst du.“²⁹⁹ Diese Replik steht im Zusammenhang mit der eigenen Person, deren Verletzungen weder verschwiegen noch vergessen werden sollen, da sonst Selbstverrat entstehen würde. Somit können auch das Lügen und das Betrügen als Verweigerung der eigenen Person interpretiert werden. Und dieser Verweigerung möchte Genofeva entgegensteuern, indem sie in die Rolle der weisen alten Frau schlüpft, die den jüngeren

²⁹⁵ Ebd. S. 396

²⁹⁶ Vgl.: Frevert, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“ Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck, 1995. S. 202

²⁹⁷ Melisande berichtet in Szene XVIII (BAG 293-294), dass sie nicht wisse, was die Männer, die sie gefangen hielten, mit ihr gemacht haben, da sie von ihnen immer betäubt wurde. Dass Romeo einer der Beteiligten war, scheint ihren Entschluss zum Selbstmord zusätzlich zu verstärken.

²⁹⁸ BAG. S. 397

²⁹⁹ Ebd. S. 370

Frauen helfend zur Seite stehen möchte. Auf diese Weise kann sie zumindest die Prostituierte namens Anitra für sich gewinnen und vom Weiterleben überzeugen. Die Andeutung, dass Anitra gerne ins Meer gehen würde, kann mit dem Ausspruch „Ins-Wasser-gehen“, welcher sich beispielsweise bei Ödön von Horváth wiederfindet, verglichen werden. Denn auch in seinen Volksstücken wird der weibliche Freitod in Verbindung mit dem Ertrinkungstod thematisiert. Genofeva kann Anitra durch folgende einfache Worte zu einem Umdenken bewegen: „Du darfst dir nie selbst was antun. Das ist genau das, was die [Männer] wollen, daß du tust. Ich weiß es.“³⁰⁰

Im Theaterstück *Dentro*. sind es ebenfalls Frauenfiguren, die Töchter von König Lear, die im Selbstmord ihre Erlösung finden wollen. Cordelia, die jüngste der drei Schwestern, verschwindet bereits am Ende einer Szene in „einer Prozession“. Man kann nur Mutmaßungen bezüglich ihrer Zukunft aufstellen, denn nach ihrem mehrmaligen Betonen, dass sie „fort müsse“, ist es nicht eindeutig interpretierbar, ob sie damit den Freitod meint oder aber die Flucht ergreift und somit eine Chance auf ein anderes Leben hat. Durch ihr Verschwinden bleibt diese Frage offen und ihre Geschichte verbleibt somit als Leerstelle, über welche geschwiegen wird. Die beiden älteren Schwestern, die vom Vater lange Zeit missbraucht wurden und durch ihre Ehemänner in Abhängigkeitsverhältnissen leben müssen, können ihr Schicksal nicht ertragen. Das Schweigen bezüglich des nie offen angesprochene Missbrauchs wird in einem letzten Gespräch zwischen den beiden gebrochen. Eingeleitet wird dieses Gespräch durch einen Telefonanruf, welcher Goneril darüber informiert, dass ihr Vater gestorben sei. Daraufhin legt sie ihre Töchter nieder und spricht ihre Schwester auf die sexuellen Vergehen ihres Vaters direkt an: „Goneril. Hat er es mit dir. Hat er es mit dir. Richtig gemacht?“³⁰¹ und informiert sie gleich darauf von seinem Tod. Die lange verschwiegene und verdrängte Tatsache und das gemeinsame Schicksal der beiden Schwestern vom eigenen Vater missbraucht worden zu sein führt sie dazu, die Kinder und sich selbst umzubringen.

GONERIL Es wird nicht schlimm. Es ist ein sanftes. Mittel [...] Du wirst einschlafen.
Du wirst nichts spüren.
[...]
GONERIL Mach schnell. Regan. Mach schnell. – Stirb. Regan. Dann kann ich auch.
Regan. Ich hab dich lieb, Regan. – In den neuen Zeiten sind wir besser tot. Regan.
– Wir Frauen. Wir sind schon in ein Grab geboren.

³⁰⁰ BAG. S. 360

³⁰¹ DEN. S. 427

[...]

GONERIL [...] Ja. Frauen und Jagdfalken lassen sich leicht zähmen. Wenn man sie richtig anlockt, fliegen sie auf den Mann. – Wir hätten den Vater. Wie Söhne Väter morden. Mit dem Recht der nächste zu sein. Hätten wir es uns genommen. Hätten wir es gehabt. Zu sanft. [...] Weil wir nicht grausam genug waren. Und hätten es lernen können von ihm. – Wenn Väter Töchter verstoßen. Dann können Töchter Väter verstoßen. – Aber wir waren keine. Keine Ersten. Keine Nächsten. Leiber fortgebärend vollendend was dem Vater nicht gelungen. Schwiegersöhne. Waffen gegen die eigenen Töchter. Und der Blutzoll krabbelnde Brut aus unseren Bäuchen. [...] Ja. Leg dich hin. Schlaf ein, Regan. Die Kinder träumen schon. [...] wir sind jetzt alle sicher. Jetzt kann das Schicksal wechseln. Unseres ist es nicht mehr. Und wenn Gott ein Vater ist. Dann ist es besser, wir kommen nicht zu ihm.³⁰²

Vor allem die beinahe im Monolog abgehaltene Rede von Goneril ist es, die die Gründe für den Freitod darlegt. An dieser Stelle ist deutlich erkennbar, dass auf Streeruwitz' Thesen referiert wird. Denn in den Poetikvorlesungen werden Vaternord, die Ehe als Falle für die Frau in einem repressiven System und das Fortschreiben der patriarchalen Geschichte thematisiert.³⁰³ Das Ermorden der eigenen Kinder durch Goneril weist auf ein nicht selbst bestimmtes Leben dieser Mädchenfiguren hin. Während Goneril und Regan bewusst die Entscheidung treffen, sterben zu wollen, haben sich die Mädchen nicht selbst dazu entschieden. Die Tat beruht auf Gonerils Wunsch, die Kinder vor den Männern zu schützen. Um ihnen das Verfügen des Mannes über die Frau zu ersparen, verfügt sie selbst über deren Leben und möchte sie von deren wenig erfreulichen Zukunftsperspektiven erlösen. Sie spricht somit auch dem gesellschaftlichen System Veränderungsmöglichkeiten ab und verstärkt dadurch die aufgezeigte Hoffnungslosigkeit. Weiters wird der Mord an ihren Kindern zwar mit der mütterlichen Sorge begründet, jedoch handelt es sich trotzdem um ein Über-den-Tod-Richten, welches ihr auch als Mutter nicht zusteht. Der letzte gesprochene Satz des Theaterstücks „Und wenn Gott ein Vater ist. Dann ist es besser, wir kommen nicht zu ihm.“³⁰⁴ illustriert Streeruwitz' atheistisches Weltbild. Hier wird auch ihre Kritik an Shakespeare deutlich, der sich des männlich-göttlichen Blicks bedient, und am Christentum, welches den Glauben vertritt, im Paradies die Erlösung vom qualvollen Leben auf Erden zu erlangen.³⁰⁵ Sie spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Lebensverneinung, welche vor allem für die Frau von Bedeutung sei, da durch die westliche Kultur und Religion Sehnsüchte auf ein anderes Leben geschürt werden und die Gegenwart der Frau in all ihrer Unterdrückung

³⁰² DEN. S. 428-429

³⁰³ Vgl.: TP. S. 74-83

³⁰⁴ DEN. S. 429

³⁰⁵ Vgl.: TP. S. 18-34

legitimiert wird. Weiters werde die Frau nun dazu angehalten zu erblinden, was ein Verstummen zur Folge hat, da sie ihre eigenen Bedürfnisse nicht mehr artikulieren könne.³⁰⁶

4.2.4. Nichts-Sagen als Ausdruck von Ignoranz, Macht und Protest

Wenn man bewusst eingesetztes Schweigen als Ausdruck freien Willens betrachtet, impliziert dies die Annahme, dass diesem auch ein Machtdiskurs eingeschrieben ist. Diese Form von Macht spricht der Figur Raum für Entscheidungsfreiheit zu. Trotzdem kann dieses Schweigen vor allem bei den weiblichen Figuren Hilflosigkeit ausdrücken, da es vor möglichen Folgen des Sprechens schützen kann. Dadurch entsteht wiederum ein Moment der Unfreiheit, da der stumme Rückzug in die Sicherheit anderes Handeln unmöglich macht. Das bedeutet, dass bewusst entschiedenes Nicht-Sprechen nicht automatisch mit dem Einnehmen einer überlegenen Position gleichgesetzt werden kann, sondern einer genaueren Betrachtung bedarf.

Frau Horvath aus dem Stück *New York. New York.* ist eine Figur, die ihr Schweigen bewusst einsetzt. Die durch ihren Namen entstehende Referenz auf Ödön von Horváth verschafft ihr den Kontext der „österreichischen Kleinbürgerin“, die „brutalen Eigennutz“ repräsentiert.³⁰⁷ Streeruwitz gestaltet diese Figur einerseits als sympathische und andererseits als harte, selbstbezogene Frau³⁰⁸, deren Schweigen in mehreren Szenen durch die Regieanweisungen präsent wird. Als die Prostituierte namens Lulu von ihrem Zuhälter verprügelt wird, kann man Frau Horvath als stille Beteiligte erkennen, die sich nicht in das Geschehen einmischt.³⁰⁹ Im Nebentext ist dazu Folgendes vermerkt: „Die Horvath strickt und sieht nicht zu.“³¹⁰ und etwas später erneut: „Sie nimmt das Strickzeug wieder auf. Sie schaut sich nicht um. [...] Lulu liegt unter dem Papierhaufen. Das Papier färbt sich rot. Die Horvath hat wieder zu stricken begonnen.“³¹¹ Nachdem sie schließlich doch zu der auf dem Boden liegenden Lulu gegangen ist und sich über das viele Blut beschwerte, lässt sie diese dennoch liegen und „wäscht das Tellerchen.“³¹² Neben der unterlassenen Hilfeleistung ist vor allem ihre Passivität im Nicht-Sprechen auffällig. Auch das in Szene IV beschriebene Weinen und „Greinen“ sowie der

³⁰⁶ Vgl.: ebd.

³⁰⁷ Vgl.: Hempel. S. 89

³⁰⁸ Vgl.: ebd.

³⁰⁹ Vgl.: ebd. S. 88

³¹⁰ NY. S. 29

³¹¹ Ebd. S. 31

³¹² Ebd.

„Schluchzanfall“ von Charly, der Lulu verprügelt hatte, bleiben von Frau Horvath unkommentiert. Sie verhält sich weiterhin still und ignorant. Erst als Charly die Toilettenanlage verlässt, wendet sich Frau Horvath an die ohnmächtige Lulu. Sie scheint jedoch von den Verletzungen der Frau nicht berührt zu sein.

HORVATH Er ist weg. (Sie strickt.) Sie sind beide weg.

Lulu bleibt liegen. Das Papier hat sich rot gefärbt. Die Horvath steht nun doch auf, geht vorsichtig an Lulu heran. Sie greift mit spitzen Fingern nach dem Papier. Schaut Lulus Gesicht an und lässt das Papier gleich wieder fallen.

HORVATH Blut. – Grauslich. Blut. Blut. Immer irgendwo Blut. Die ganze Zeit. Immer. So was Grausliches.

Lulu liegt weiter unbeweglich unter dem nun bedrohlich rot getränkten Papierhaufen. Die Horvath wäscht die Tellerchen.

Mann mit Hut (Autoverkäufer) und Taubstummer (Stricher) kommen.

MANN MIT HUT Lassen Sie mich doch durch. Ich bin Arzt.

Er beginnt mit einer Untersuchung. Er zieht Lulu das Jäckchen aus. Er tastet sie ab und fragt in Arztmarnier.

MANN MIT HUT So. tut das weh? – Oder das? – Und da – Was spüren wir denn dabei?³¹³

Durch den „Mann mit Hut“ wandelt sich die Szene noch weiter ins Groteske. Er weist sich als Arzt aus und spricht mit Lulu, allerdings ohne Antworten zu erwarten. Hier wird ein Dialog in Form eines Monologes aufgezeigt, welcher unabhängig vom Gegenüber funktioniert und die Szene banalisiert, da Lulu bereits stark verletzt ist und nicht mehr sprechen kann.

Durch die Arbeit als Toilettenfrau und die dafür erhaltenen Geldspenden, welche Nele Hempel als „Schweigegehd“ bezeichnet,³¹⁴ wird Frau Horvath zur Mittäterin. Diese Tatsache wird durch ihr Nicht-Sprechen und Nicht-Eingreifen verstärkt, was das Ausüben von fortlaufender Gewalt erst möglich macht.³¹⁵ Zusätzlich entpuppt sich Frau Horvath im Laufe des Theaterstücks als „Prototyp der Urfaschistin“³¹⁶, die in einem Hinterzimmer einen „bluttriefenden Pferdekadaver“ namens Prometheus versteckt hält, der für touristische Zwecke und ebenfalls gegen Geld von ihr vorgeführt wird.

Auch als die drei Stripperinnen die Toilettenanlage betreten, den Taubstummen belästigen und sich auf den Streetworker stürzen, greift Frau Horvath nicht ein. In der Regieanweisung ist Folgendes vermerkt: „Frau Horvath hat alles ignoriert. Sie hat ihre Waschwänge nach dem vorgegebenen Tempo befriedigt.“³¹⁷ Wie hieraus erkennbar ist, gleichen solche Szenen

³¹³ NY. S. 31-32

³¹⁴ Vgl.: Hempel. S. 88

³¹⁵ Vgl.: ebd. S. 92

³¹⁶ Vgl.: ebd. S. 89

³¹⁷ NY. S. 66

einem stummen Schauspiel, welches sich hauptsächlich durch die Bühnenanweisungen und nicht durch Gesprochenes auszeichnet.

Auch die Szene, in welcher der Fremdenführer namens Sellner die Toilettenanlage mit den japanischen Touristen betritt, zeichnet sich durch Dialogarmut aus. Denn als er Frau Horvath für ein Foto in die Mitte der Japaner stellt, ist vor allem das Nicht-Sprechen der Hauptfigur auffällig. Frau Horvath wird hier als Vorzeigeobjekt behandelt, welches dem Fremdenführer dient, um den japanischen Touristen die Bedürfnisanstalt zu präsentieren. Mit den Worten „Mrs. Horvath is the very soul of this establishment. She is nearly fifty years. Gell. Frau Horvath, Frau Horvath. Na, so kommen Sie doch schon her.“³¹⁸ stellt Sellner die betagte Frau den Japanern vor und Frau Horvath fügt sich schließlich stumm in diese Szenerie ein. Ob es sich hier um Resignation handelt oder aber die Figur durch ihren Objektstatus vom Sprechen abgehalten wird, bleibt in der Regieanweisung unkommentiert. Wichtig ist die Tatsache, dass beide weiblichen Figuren in dieser Szene als Objekte zur Schau gestellt werden und kaum beziehungsweise keinen Sprecherintext besitzen.

Auch in der Szene, in welcher Sellner versucht, Frau Horvaths Hilfe in Form von Antworten auf die Fragen, die Herr Prometheus ihm aus dem Off stellt, zu bekommen, zeigt sich Frau Horvaths Sprechverweigerung erneut. Hier kann man erkennen, dass sie das Schweigen bewusst wählt und sich in dieses zurückziehen scheint. Sie tut dies vor allem, um nicht in die Angelegenheiten Sellners hineingezogen zu werden. Die nonverbalen Antworten auf seine Fragen sind in den Regieanweisungen folgendermaßen vermerkt: „Frau Horvath reagiert nicht.“; „Die Horvath legt das Gesicht in die Hände. Müde. Desinteressiert.“; „Die Horvath zuckt mit den Achseln.“ und „Die Horvath zuckt wieder mit den Achseln.“³¹⁹ Durch diese Beispiele kann man die kommunikative Komponente ihres Schweigens, welches sie erst gegen Ende der Szene im Sprechen bricht, erkennen. Sie rafft sie sich nun dazu auf, dem eindringlich fragenden Reiseführer zu antworten. „Die Horvath ist müde. Sie gibt auf und beginnt auf Sellners Forderungen einzugehen, damit die Sache ein Ende hat oder wenigstens wieder Ruhe einkehrt. [...]“³²⁰ Interessant an dieser Regieanweisung ist, dass es sich hier nicht um ein resignierendes Verstummen handelt, sondern um dessen Gegenteil, denn Frau Horvath bricht ihr aktiv gewähltes Schweigen im resignierenden Sprechen.

³¹⁸ NY. S. 33

³¹⁹ Ebd. S. 70

³²⁰ Ebd. S. 71

Anders als das Schweigen als Botschaft der Ignoranz, wird das Schweigen als Macht oder Protest in den Theaterstücken ausgedrückt. Figuren, die ihr Schweigen bewusst einsetzen, um damit ein bestimmtes Ziel zu erreichen, besitzen indirekt auch Macht. Zu ihnen gehört unter anderem die Figur namens Clarissa aus dem Theaterstück *Sloane Square*. Zu Beginn des Stücks mag man noch der Ansicht sein, dass die junge Frau aufgrund ihrer Übelkeit wenig bis gar nichts spricht. Auch kann die Annahme entstehen, dass sie von den Aussagen von Frau Marenzi eingeschüchtert ist, denn es ist ein Spannungsverhältnis in ihren Sprecherinnentexten erkennbar. Erst als ihr Freund und Sohn von Frau Marenzi, zurückkehrt wird klar, dass sie bewusst nur sehr wenig gesagt hat, als sie mit den beiden Frauen alleine war. Dahinter steht, dass sich Clarissa im Gespräch mit ihrer Schwiegermutter nur sehr schlecht behaupten kann und ihren Freund Michael dazu braucht als ihr Sprachrohr zu fungieren. Sie flüstert ihm nach seiner Rückkehr die Worte seiner Mutter zu, was dazu führt, dass dieser Frau Marenzi sogleich zur Rede stellt. Nun könnte man behaupten, dass Clarissa aufgrund ihrer mangelnden Stärke geschwiegen hat. Trotzdem ist durch Clarissas Denunzieren von Frau Marenzi ein Hauch von Protest und Macht in ihrem Schweigen zu verorten. So entscheidet sie sich gegen das Wortduell mit ihrer Schwiegermutter und zieht es vor, dass jemand anderes für sie eintritt.

Aber auch Michael aus dem Theaterstück *Waikiki-Beach* ignoriert Helenes Worte bewusst. Während Helenes auffälligem und langem Monolog, den sie „à la Jeanne d’Arc, durchaus entflammé“³²¹ spricht, sagt er nichts und kommentiert diesen auch nicht im Nachhinein. Da dieser Monolog die weibliche Frustration bezüglich des männlichen Umgangs mit Sexualität thematisiert, ist Michaels Reaktion unpassend. „Er reagiert als hätte sie kein Wort gesprochen. Er grinst zu ihr auf.“³²² sind die Worte, die Streeruwitz in ihrer Bühnenanweisung vermerkt. Wie auch Bettina Rabelhofer zu den Frauenfiguren aus Streeruwitz’ Texten bemerkt, „können Frauen [...] nur die Sexualität haben, die ihnen Männer verpassen.“³²³ Durch das Ende dieser Szene wird auch Helenes Bereitwilligkeit, sich der männlich dominierten Sexualität zu fügen, aufgezeigt. Weiters kann Helene als Figur nicht mehr ernst genommen werden, da sie sich selbst widerspricht, indem sie sich nach der beinahe geschehenen Vergewaltigung in „heftiges Geschmuse“³²⁴ mit Michael stürzt. Im Gegensatz dazu löst das von Helene bewusst eingesetzte Schweigen, welches die

³²¹ WAI. S. 85

³²² Ebd. S. 86

³²³ Rabelhofer, Bettina: »Und merkt man dann doch noch etwas von sich.« Zur Anästhesie von Text, Figur und Leserin. In: Höfler/Melzer (2008). S. 75

³²⁴ WAI. S. 86

Verweigerung zum Geschlechtsakt ausdrückt, in Michael die Bereitschaft zur Gewalttätigkeit aus, da dieser mit Worten nichts mehr bewirken kann. Die Macht, die ihrem Schweigen eigen war, verschiebt sich dadurch wieder auf die Seite des Mannes, der die schweigende Frau körperlich überwältigt.³²⁵

³²⁵ Vgl.: Gjestvang. S.214

4.3. Figuren ohne (eigene) Sprache

In den Theaterstücken von Streeruwitz können Figuren beobachtet werden, denen kaum oder gar keine Sprecherinnentexte/Sprechertexte zugewiesen sind. Sie sind Statistinnen und Statisten auf der Bühne und haben unterschiedliche Funktionen. Ihre Brüche mit dem Schweigen reichen von physischen Lauten bis hin zu Zitaten aus literarischen Texten. Manche der Figuren besitzen die Funktion des Chors, der in seiner traditionellen Form als begleitende Instanz jedoch versagt.³²⁶ Spricht man mit Nele Hempel, so wird der Chor im zeitgenössischen Theater „als Kommentar-Institution zur Farce“.³²⁷

4.3.1. Der stumme Chor der mit dem Leben Geschlagenen

Im Theaterstück *Dentro* wird der Chor³²⁸ von „heruntergekommene Jammergestalten“, die „in Käfigen sitzen“ und auf ihren Tod warten, veranschaulicht.³²⁹ Anhand dieser Darstellung wird von Streeruwitz behauptet, dass der Chor schon seit jeher machtlos war, da er nur kommentieren konnte, ohne in die Handlung einzugreifen. Die Autorin spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dem Chor nur noch die bloße Anwesenheit des Körpers als Ausdruck übrig bleibt.³³⁰ Die Körperlichkeit der Gestalten wird bereits in Szene II betont, indem der Chor keine aufklärenden Worte an die Protagonistinnen und Protagonisten oder das Publikum richtet. An Stelle der Worte werden die anderen Figuren mit Kot beworfen.³³¹ Doch auch dieser dadurch entstehende Aufruhr wird bald beruhigt, da ihnen vergiftete Apfelspalten zu essen gegeben werden. Die letzten Laute, die von ihnen wahrgenommen werden können, sind in den Regieanweisungen folgenderweise vermerkt: „Das Gift im Apfel beginnt zu wirken. Die Menschen in den Käfigen sterben unter schrecklichen Qualen. Stöhnend und schreiend.“³³² Ulrike Hass spricht in diesem Zusammenhang von dem „geschwächten“ Chor, der lange Zeit aus dem „Theater ausgeschlossen wurde“, sodass er nun nur noch stumm anwesend sein kann.³³³

³²⁶ Vgl.: Hass/Streeruwitz. S. 63

³²⁷ Hempel. S. 45

³²⁸ Der Wortlaut „Der stumme Chor der mit dem Leben Geschlagenen“ entstammt Streeruwitz' Poetikvorlesungen: TP. S. 75

³²⁹ DEN. S. 407

³³⁰ Vgl.: Hass/Streeruwitz. S. 63

³³¹ DEN. S. 208

³³² Ebd. S. 416

³³³ Vgl.: ebd.

Weiters werden auch die elf „sich wandelnden“ Figuren aus dem Theaterstück *Boccaleone* von Streeruwitz als Chor beschrieben.³³⁴ Sie verkörpern jeweils elf Asylanten, Kranke, Tote und zu Ende Krippenspieler. Die Autorin spricht von der „Würdelosigkeit“ und den „verächtlichen Arbeitsbedingungen“,³³⁵ die durch die von einem Ort an den anderen Ort getriebenen Asylanten verdeutlicht werden. Diese elf Figuren werden im Verlauf des Theaterstücks beinahe getötet, danach als Kranke ausgestellt und zu Ende ermordet, nachdem deren Körper an einen Spielfilmproduzenten verkauft worden waren. Nicht die absurde Handlung wird hier anhand der Figuren ohne Sprecherinnentexte/Sprechertexte illustriert, sondern es wird die Normalität der Objektivierung der Menschen aus Randgruppen ausgestellt, die in unserer westlichen Gesellschaft beobachtbar ist. Nur das melancholische „leise Summen des Volkslieds“ befreit die Asylanten kurzzeitig aus dem Schweigen. Da sie in diesem Theaterstück weder Sprache (sie summen, ohne dabei verständliche Wörter zu bilden) noch Subjektstatus besitzen, schaffen sie den Ausbruch aus der Sprachlosigkeit nicht.

4.3.2. Strotterinnen und Strotter

Wie Streeruwitz in folgendem Ausspruch betont, kommt den Landstreicherinnen und Landstreichern eine wichtige Funktion zu, die ihre wiederkehrende Präsenz in den Theaterstücken erklärt:

Ja, die Strotter und Strotterinnen sind die ewige Erinnerung daran, dass das Leben nicht so gemütlich ist wie das der Leute, die im Samtkleid und Armani Anzug im Parkett sitzen. Sie sind natürlich der griechische Chor, der seine meist negative Meinung äussert, und seine negativen Erfahrungen einfängt. [...] Die Angst, dass es anders hätte kommen können, ist etwas, was mich fast ununterbrochen beschäftigt.³³⁶

Die Strotterin aus dem Theaterstück *Waikiki-Beach* ist zwar das ganze Stück über auf der Bühne anwesend, besitzt aber nur sehr wenig Sprecherinnentext. Dies hat zur Folge, dass die Anwesende nicht in das Handeln eingreifen kann, sondern dieses nur als Störfunktion begleitet. Nur als ihr Sohn, ein Skinhead, ins Geschehen tritt, spricht sie zwei kurze Repliken,

³³⁴ Vgl.: ebd.

³³⁵ Vgl.: ebd.

³³⁶ Berka/Riemer.

in denen sie ihn begrüßt: „Burli? –Ja. – Burli!“ und „Hörst. Burli. Sag amal.“³³⁷ Durch ihren zweimaligen „Lachhustenanfall“, der das Geschehen stört, wird jeweils ein Bruch in der Handlung ausgelöst. Dieser „Lachhustenanfall“ vor den anwesenden Figuren wird von Ingrid Leiser Gjestvang als einziges Ausdrucksmittel beschrieben, da die Strotterin nicht dazu fähig ist „kontrollierte Laute zu Worten“ zu formen.³³⁸ Auch die Strotterin im Theaterstück *Sloane Square*. löst eine thematische Verschiebung aus. Allerdings tut sie dies, indem sie mit geborgten Worten einen Monolog aus Gryphius’ Drama *Carolus Stuardus*³³⁹ zitiert. Auch hier ist deutlich, dass die Strotterin keine eigene Sprache besitzt und die geborgten Worte nicht in Verbindung mit ihr stehen.

Es ist somit nicht alleine die Anwesenheit der Strotterin, die auf der Bühne wirkt, sondern es sind die wenigen zitierten Sätze oder Geräusche, die eine Unterbrechung des Geschehens signalisieren. Streeruwitz sagt in einem Interview, dass Theater die Möglichkeit sein soll, allen als Sprachrohr zu dienen. Jeder soll auf der Bühne seine Berechtigung haben und zur Erscheinung gebracht werden dürfen.³⁴⁰ So können die Strotterinnen und Strotter als oft unbeachtete, bewusst übersehene Menschen der kapitalistischen Gesellschaft bezeichnet werden. Um die Ordnung zu durchbrechen, die Randfiguren aus der Theaterwirklichkeit exkludiert, und um ein Umdenken zu erreichen, müsse man entweder mit dem traditionellen Theater brechen oder dieses auch für alle Menschen öffnen. Dadurch bekämen auch die gesellschaftlich ausgeschlossenen Menschen Raum, mit theatralen Mitteln ihre Situation darzustellen, so die Autorin.³⁴¹ Streeruwitz versucht dies, indem sie die gesellschaftlichen Randfiguren ins Bühnengeschehen einbindet, ihren Außenseitercharakter jedoch durch Spracharmut der Figuren sowie durch Gewalttätigkeit und Ekel der gegenspielenden Figuren aufzeigt.

Ebenso bewirken die als drei Sängerknaben verkleideten Strotter aus dem Stück *Tolmezzo*., die „playback das Knabenterzett aus der Zauberflöte singen“³⁴², einen Umbruch. Das bis dahin verstummte Gespräch der Gäste im Wirtshaus wandelt sich nach ihrem Auftritt in ein thematisch anderes, das Kulturkritik und touristische Begehren aufeinandertreffen lässt. In einer der letzten Szenen des Theaterstücks tritt nur noch einer der Sängerknaben auf und mimit

³³⁷ WAI. S. 108

³³⁸ Vgl.: Gjestvang. S. 235

³³⁹ Vgl.: Schößler. S. 105

³⁴⁰ Vgl.: FP. S. 114

³⁴¹ Vgl.: ebd.

³⁴² TOL. S. 305

dasselbe Terzett alleine. In der Regieanweisung ist vermerkt: „Er bemüht sich, alle drei Stimmen zu »singen«.“³⁴³ Mit dem Verb „singen“, welches unter Anführungszeichen steht, wird im Nebentext erneut die Sprachlosigkeit des Strotters betont. Nach seinem Auftritt wiederholt sich die Szene, die sich nach dem ersten Auftritt der Sängerknaben dargeboten hat in verkürzter Form. Dies bedeutet, dass der durch die Sängerknaben eingeleitete Bruch durch das erneute Auftauchen des einen Sängerknaben revidiert und das Geschehen wieder in die Ursprungsszene zurückversetzt wird.

4.3.3. Barbies und Kens

Deutliche Kritik übt Streeruwitz an den Shows des Reality-TV. Neben deren Menschenverachtung und der Objektivierung der zur Schau gestellten weiblichen Figuren spricht Alexandra Millner auch von den sichtbar werdenden „Ausgrenzungs- und Auslöschungsstrategien“, die in solchen Fernsehproduktionen vorhanden sind.³⁴⁴ Hierzu schreibt Marlene Streeruwitz das Folgende: „Diese Shows haben nicht nur mobbing als gesellschaftliche Normalität in aller Offenheit und unwidersprochen fixiert. [...] Fernsehserie, talk show und mobbing show. Konflikte. Zusammenstöße. Hierarchien. Ungerechtigkeiten.“³⁴⁵

Szene XXI des Theaterstücks *Tolmezzo*. stellt eine Talkshow nach. In der einleitenden Regieanweisung wird der Protagonist namens Lambert als „Showmaster“ eingeführt, der in einen schnell gesprochenen „Redefluss“ verfällt.³⁴⁶ Die Kandidatinnen sind die vier Protagonistinnen aus dem Theaterstück, denen jeweils eine Barbie³⁴⁷ gegenübergestellt wird. Die Frauen, die dezidiert aufgrund ihrer Schönheit gewählt werden sollen, erwartet der Titel „Miss Soldierbride“. Lambert spricht folgenden Text mit „atemlos-fröhliche[m]“ Ausdruck:

LAMBERT [...] Sie drücken auf die Ziffer der Kandidatin ihrer Wahl. Und schon ist alles entschieden. Wir wollen uns. Nun. Meine Damen und Herren, wir alle kennen die verheerende Wirkung weiblicher Augen. Des weiblichen Blicks. Die Verführungskraft. Sozusagen. Wir wollen hier aber nicht die Seele bewerten. Hier geht es um Schönheit. (Rüder Applaus vom Band.) Aussehen. Nicht Ansehen. Sozusagen. Also. Damit es keine Beeinflussung gibt. Meine Damen und Herren.

³⁴³ Ebd. S. 342

³⁴⁴ Vgl.: Millner, Alexandra: Kriegszustände. Vergangenheiten als Gegenwart. In: Höfler/Melzer (2008), S. 47

³⁴⁵ Streeruwitz: Beleidigung. S. 61

³⁴⁶ TOL. S. 335

³⁴⁷ Die Barbies fungieren als spracharme Figuren des Bühnengeschehens und besitzen kaum Sprecher-Texte. Sie dienen dazu, weibliche Schönheitsideale auszustellen. (Vgl.: Lorenz. S. 65)

Damit also alles mit rechten Dingen zugeht, wollen wir den Blick ausschalten.
Und. Meine Assistenten [Kens]. Darf ich meine Assistenten. (Applaus vom Band.)
Meine Assistenten werden den Kandidatinnen die Augen verbinden.³⁴⁸

Die Kens sind es, die den Frauen auf der Bühne die Augen verbinden, damit sie durch den Einsatz dieser nicht die Wahl verfälschen können. Per Knopfdruck wird vom Publikum die schönste Frau gewählt, und es sind die Barbies, die das jeweilige Rennen gewinnen. Katharina Pewny gibt in diesem Zusammenhang Folgendes zu bedenken: „Wenn die Barbies [...] die schönsten Frauen sind, dann heißt das, daß so genannte biologische Weiblichkeit im Vergleich zu künstlich hergestellter nie genügen kann.“³⁴⁹ Neben der Objektivierung und Stereotypisierung der Frau wird auch Streeruwitz' Kritik an solcherart Misswahlen spürbar, denn in den Regieanweisungen ist vermerkt, dass die Barbies von den Kens „abgeführt“ werden und eine „abendliche Massenvergewaltigung“ beginne.³⁵⁰ Streeruwitz erwähnt hierzu in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen das Folgende: „Wenn nicht ohnehin in der Gewalt zum Schweigen gebracht wird, dann ist dieses Schweigen in der gewalttätigen Demütigung aufgetragen.“³⁵¹ Dieser Form von Gewalttätigkeit sei vor allem das Schweigen darüber eigen, was der jeweiligen Person angetan wurde³⁵². So werden auch die Barbies in einer vorangegangenen Szene nach einem Aufenthalt mit den Kens im Wirtshaus als verwundet dargestellt. Hierzu folgender Ausschnitt:

Die Barbies stehen in der Tür. Sie haben keine Busen mehr. Glatzen. Keine Schuhe. Sie stehen einen Augenblick. Als wäre noch etwas zu überlegen. Oder als erinnerten sie sich, etwas liegengelassen zu haben. Dann kreuzen sie die Arme vor der Brust. Gehen gesenkten Kopfs [...] ab. Große feuchte Flecken auf den Rücken hinten. [...] Nur das Kaffeehaus glüht von innen. Die Männer tanzen. Die Musik geht weiter.³⁵³

Es zeichnet sich deutlich der sexuelle Missbrauch dieser weiblichen Figuren ab, der in der Verwundung und die Verstümmelung der weiblichen Reize Ausdruck findet.³⁵⁴ Auch die „Versehrtheit“ der weiblichen Körper, die durch den Mann hervorgerufen wird und im Schweigen Ausdruck findet, wird in diesem Textausschnitt thematisiert.³⁵⁵ Weiters illustriert der Moment des Nachdenkens, dass das Geschehene weder ausgesprochen noch erinnert

³⁴⁸ TOL. S. 335-336

³⁴⁹ Pewny, Katharina: Ihre Welt bedeuten. Feminismus Theater Repräsentation. Königstein und Taunus: Ulrike Helmer, 2002. S. 183

³⁵⁰ TOL. S. 337

³⁵¹ FP. S. 122

³⁵² Vgl.: FP. S. 123

³⁵³ TOL. S. 307

³⁵⁴ Vgl.: Pewny. S. 183

³⁵⁵ Vgl.: Benthien. S. 213

werden soll. Streeruwitz zeigt damit den Frauenhass auf, der für sie, neben der häuslichen Gewalt und dem Rassismus, unserer Gesellschaft eingeschrieben ist.³⁵⁶ Franziska Schößler spricht in diesem Zusammenhang von Repräsentationen der „Militarisierung“, der Gefangenenlager, der „Zwangsehe“ und der „Gewalt“, welche durch diese Barbie- und Ken-Puppen, die für sie die „prototypischen Ideale von Männlichkeit und Weiblichkeit“ sind, dargestellt werden.³⁵⁷

In Bezug auf neue Medien spricht Streeruwitz vor allem von dem Produzenten als „Zuhälter“ und dem Publikum als

Freier und Zuhälter in einem. Das Zusehen als voyeuristischer Freier wird zur Einschaltquote, mit der sich dann Produzent und Publikum gegenseitig die Unschuld bestätigen können. Interessant ist, daß Hauptgegenstand dieses Freispruchs die Entwürdigung von Frauen bleibt. In allen Abstufungen wird diese Entwürdigung vermittelt. [...] Der gelernte Blick auf die Frau als Gegenstand oder Attribut ist Grundlage von Zusehen. Die Ausnahmen können diesen Blick bestenfalls bestätigen.³⁵⁸

Als Konsequenz derartiger Objektivierungen kann man das Schweigen nennen. Dieses ist vor allem bei den vom amerikanischen Sexismus geprägten Barbie-Puppen³⁵⁹ präsent, denn die anderen weiblichen Figuren des Theaterstücks besitzen Sprecherinnentexte, die jedoch in der Situation der Misswahl nicht mehr vorhanden sind. Den Barbies ist lediglich ein kurzes Gespräch über Silikonimplantate zugeschrieben, welches die Künstlichkeit³⁶⁰ und die innere Leere dieser Frauen unterstreicht. Werden von Streeruwitz die Zuschauerinnen und Zuschauer als Zuhälter und Freier beschrieben, so kann man die Figuren auf der Bühne als Prostituierte deuten, die mit ihrer psychischen und physischen Existenz bezahlen müssen – die einen mit dem Sprachverlust und die anderen mit ihrem Körper und dem Schweigen.

4.3.4. Der Taubstumme

Vor allem Figuren wie der Taubstumme sind in ihrer Sprachlosigkeit und damit auch in ihrem Schweigen gefangen. Als Statist, welcher sich durch „autistische Anfälle“ und geborgte Zitate bemerkbar macht, zeichnet sich der stumme Stripper aus dem Theaterstück *New York. New*

³⁵⁶ Vgl.: Lorenz. S. 65; Pewny. S. 183

³⁵⁷ Vgl.: Schößler. S. 131-132

³⁵⁸ Streeruwitz, Marlene: *Tagebuch der Gegenwart*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002. S. 157

³⁵⁹ Vgl.: Lorenz. S. 64

³⁶⁰ Vgl.: Pewny. S. 184

York. aus. Nur die Einnahme von Medikamenten, die ihm die Toilettfrau namens Horvath so brutal einflößt, dass „er gerade nicht erstickt“, verhelfen ihm kurzzeitig zur Sprache. In Szene XII³⁶¹ wird sein Sprechen als müheloser Prozess beschrieben, der ein „kurz ermöglichtes Abrutschen in Sprachmimikry“ zur Folge hat. In „Babylauten“ beginnt der Taubstumme zu sprechen. Diese wandeln sich über „gurgelnde Verszeilen“ hin zu „rhythmischen Gesang“.

früh hege glückt eih ver wöhntend erschöpfung
 höhe nzu gemorg enrötlicheg rate
 allerer schfungpo llend erbü hendeng otth eit
 gelenk edes li chtesgä ngetre ppenth rone
 räum eaus wese nschi ldeaus wonne tum ulte
 stürmi schentzückt engeföhlsund plötz lich ein
 zeln spiegel: die die entströmte eigene Schön
 heit wider schöpfen zu rück in das eigene Ant litz.³⁶²

Betrachtet man diese Verse genau, kann man feststellen, dass sie der zweiten Duineser Elegie von Rilke entstammen.³⁶³ In dieser werden die Vergänglichkeit des Menschen beklagt und die Vollkommenheit der Engel thematisiert, welche sich wie ein Spiegel „die entströmte eigene Schönheit wiederschöpfen“³⁶⁴ können. Wie Franziska Schößler richtig bemerkt, wird „den ‚schönen‘ Worten“ ihre „Schönheit ausgetrieben“, was vor allem durch die „asemantischen Rhythmen“ des stotternden Taubstummen bedingt ist.³⁶⁵ Nach seinem kurzen Vortrag ist er „high und abwesend“ und verfällt in Folge erneut in die Sprachlosigkeit und das damit einhergehende Schweigen, denn die „Befreiung des Taubstummen in die Sprache“ ist keine anhaltende.³⁶⁶ Dass es kein Entkommen aus der Außenseiterposition des Taubstummen geben kann, wird bereits in Szene VII durch einen Monolog von Frau Horvath deutlich: „So. Ja. So. So machen wir das. Ist ja auch nicht wirklich ungeschickt, der Burschi. Nein. Obwohl. Ein Krüppel muss ein Krüppel bleiben. Auch im Kopf. Doch. Doch. Ja. So. [...]“³⁶⁷

Auch in seinem Playback-Duett mit der „Schwangeren“ erhält der Taubstumme nur geborgte Worte und die Stimme von „Lawrence Olivier aus der Verfilmung von »Richard III.«“³⁶⁸. Wie hieraus bemerkbar wird, ist der Taubstumme nie mit seinem Sprechertext kongruent. Es sind immer fremde Monologe und Dialoge, die ihm zu Eigen werden. Es besteht ein doppelter

³⁶¹ NY. S. 46-47

³⁶² Ebd.

³⁶³ Vgl.: Mittermayer (2000). S. 173

³⁶⁴ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/829/2> (letzter Zugriff: 31.10.2012, 21:13 Uhr)

³⁶⁵ Vgl.: Schößler. S. 112

³⁶⁶ Vgl.: NY. S. 46

³⁶⁷ Ebd. S. 37

³⁶⁸ Ebd. S. 41

Subjektverlust, denn einerseits verliert die Figur mit der verallgemeinernden Namensgebung der „Taubstumme“ an Subjektstatus³⁶⁹ und andererseits wird dies durch die geborgten Worte nochmals intensiviert. Wie schon in den vorigen Kapiteln besprochen, ist der Subjektstatus einer Figur an ihrem Sprecherinnentext/Sprechertext auszumachen. Im Kontext der geborgten Worte könnte man annehmen, dass auch der Taubstumme seine eigene Subjektlosigkeit in einer gewissen Weise ausstellt und selbst parodiert, da er sich mit fremden Worten schmücken muss, um seine innere Sprachlosigkeit zu überdecken.

In einer weiteren Szene kann man den sich nur mit Tönen und Geräuschen artikulierenden Taubstummen bei seinen Annäherungsversuchen an die noch immer ohnmächtige Lulu beobachten. Vom Kleinkind wird er allmählich zum „Mann/Tier“, das immer „aggressivere Laute“ von sich gibt. Um die Intensität dieser Szene zu steigern und die hier animalische Sprachlosigkeit zu verdeutlichen, bemerkt Streeruwitz im Nebentext, dass es sich um eine sehr langgezogene Szene handle, welche im „Röhren“ und „Grunzen“ des Taubstummen und beinahe in einer Vergewaltigung der leblosen Frau endet.³⁷⁰

Szene VI

Die Horvath strickt. Der Taubstumme ist nun in seinem Kreisen zu Lulu gelangt. Er kniet nieder und beginnt Lulu zu betasten. [...] Er bohrt seinen Finger in ihren Mund. Kostet und Riecht an ihren Haaren. Er ist vollkommen ein kleines Kind und stößt kleine zärtliche Laute aus. Lulu ist seine Puppe. Langsam versickert das Erfreut-Kindliche aus seinen Berührungen. Die Bewegungen werden forscher, fordernder. Der Taubstumme wird zum erwachsenen Mann/Tier.

Die Laute werden aggressiver.

Er grunzt und röhrert am Ende dieser sehr langen und langsamen Szene. Der Taubstumme spielt ein Brunfritual [...] In dem Augenblick, in dem er sehr knapp daran ist, Lulu zu vergewaltigen, tritt Charly auf.

[...] Dann entdeckt er Lulu und den Taubstummen. Sein Besitzinstinkt wird geweckt. Es entsteht ein Kampf um Lulu mit den entsprechenden Schreien. Charly wird zum King-Kong und gewinnt. [...] Er geht zur leblosen Lulu. Er hebt den Arm und läßt ihn probeweise fallen. Grunzt. Dann hebt er ein Augenlid und horcht, nun in Panik, ob noch Leben in ihr ist. Lulus Herz schlägt. Er brüllt, hebt Lulu auf und trägt sie auf seinen Armen weg. Der Taubstumme kauert zwischen WC und Pissoir auf dem Boden und plärrt um sein Spielzeug.³⁷¹

Auch der Kampf zwischen Lulus Zuhälter und dem Taubstummen, welcher durch Charlys geweckten „Besitzinstinkt“ entsteht, erfolgt ohne Worte. Weder Beschimpfung noch Drohung haben hier Platz. Lediglich die dem Kampf entsprechenden Schreie finden sich im Nebentext wieder. So ist es erneut kein Sprecherinnentext/Sprechertext, der hier verbalisiert wird, und

³⁶⁹ Vgl.: TP. S. 75

³⁷⁰ Vgl.: NY. S. 36

³⁷¹ Ebd.

die Figuren werden zu Textkörpern, die Teile des Nebentextes schreien, ohne dabei Wörter zu verwenden.

Ein letztes Mal kommt der Taubstumme in Szene XVI zu Wort, wenn er in „Kleinmädchenstimme“ den Streetworker, der sein Freier ist, zweimal fragt, wo er eigentlich sei, und dieser ihm jeweils zeitversetzt entgegnet, dass er auf dem richtigen Weg sei.³⁷² Interessant an dieser Szene ist, dass der Taubstumme in diesen beiden Wortmeldungen korrekt spricht. Das bedeutet, dass sein Sprechen weder grammatikalisch noch lautlich fehlerhaft ist. Nach einer Pause erstarren die beiden wieder in Sprachlosigkeit, welche den einzigen der Figur kongruenten Satz nachträglich betont. Zusätzlich sei erwähnt, dass der Taubstumme in manchen Szenen als „Stricher“ arbeitet.³⁷³ Dieses Faktum schreibt ihm ein weiblich konnotiertes Rollenbild zu, welches mit Streeruwitz' Auffassung der Außerhalb-Sprache von Frauen verbunden werden kann.

4.3.5. Weitere Figuren

Neben den erwähnten Figuren gibt es noch weitere, die sich durch wenig oder gar keinen Sprecherinnentext/Sprechertext auszeichnen. Hierzu gehören der „Papageiensucher“ aus dem Theaterstück *Elysian Park*. und die drei „Schwarzen Frauen“ aus *Sloane Square*. Diese Figuren zeichnen sich durch ihre irritierenden Funktionen in den Texten aus. Während die „Schwarzen Frauen“, die in Burkas gekleidet sind, nur zweimal stumm auf den auf der Bühne befindlichen Bahnsteig kommen, ist dem „Papageiensucher“ ein „gluttoral-lockender“ Ruf zugeschrieben, den er alle sieben Minuten die Bühne überquerend von sich gibt. „Die anderen sind von ihm gestört. Reagieren aber nicht.“, ist dazu im Nebentext vermerkt. Auch laufen seine Auftritte „ausschließlich an sich selbst orientiert ab“ und stehen nicht im Zusammenhang mit dem Rest der Bühnenhandlung.³⁷⁴

Auch kann „Herr Prometheus“ aus dem Theaterstück *New York. New York.* indirekt zu den stummen Figuren gezählt werden, denn seine Worte werden nicht in Form eines ihm

³⁷² NY. S. 61

³⁷³ Dass dem Taubstummen nicht immer in eine weibliches Rollenbild zugeschrieben werden kann (Vgl.: „Beinahe-Vergewaltigung“ von Lulu), unterstreicht die Subjektlosigkeit dieser Figur und schreibt ihr wiederum Sprachlosigkeit zu.

³⁷⁴ ELY. S. 235

zugehörigen Sprechertexts dargestellt. Lediglich die Wiederholungen seiner Sätze werden von Sellner an Frau Horvath weitergegeben. Die aus dem Off kommunizierende Figur wird erst am Ende des Theaterstücks als „offener, bluttriefender Pferdekadaver“³⁷⁵ zu Erscheinung gebracht. Die Enthüllung seiner Gestalt lässt jedoch darauf schließen, dass er keine eigene Sprache besitzt beziehungsweise besitzen kann.

³⁷⁵ NY. S. 75

4.4. Der Ausbruch aus der Sprachlosigkeit

Ein Beispiel für das Schweigen, das durch einen Monolog unterbrochen wird, ist jenes von Grete aus dem Theaterstück *Boccaleone*. Die durch einen von ihrem Bruder Hans verursachten Unfall entstellte weibliche Figur schweigt im gesamten ersten Teil des Theaterstücks. Der Eindruck, dass es sich hierbei um ein bewusst eingesetztes Schweigen handelt, das von Hans als Rache gedeutet wird, kann durch folgende Textstelle entstehen:

HANS [...] Meine Frau. Grete. Hast du das gehört. (Jähzorn) Da könntest du auch etwas sagen. Dazu könntest du jetzt auch endlich einmal was sagen. Hast du gehört. Aber. das machst du absichtlich. Mit diesem Schweigen. (höhnisch) Rächen. Rächen willst du dich. Aber. das kann ich dir sagen. So wird euch das nicht gelingen. So nicht. Das werdet ihr schon sehen.

Hans steht am Ende vor Grete. Giftet auf sie hinunter. Tritt den Container. Der Gesang verstummt. Hans dreht sich weg und geht in die Betonbaracke. Knallt die Tür hinter sich zu. Grete hat nicht reagiert.
Stille.³⁷⁶

Diesem Zitat ist zu entnehmen, dass Hans hilflos ist, da er nichts gegen Gretes Schweigen unternehmen kann. Immer wieder versucht er Grete in Dialoge miteinzubeziehen, doch bekommt er nie Antworten von ihr, was ein bewusst eingesetztes Schweigen von Grete bestätigen könnte. Einzig auf der Ebene der Metakommunikation kann man feststellen, dass Grete (stumm) den Gesprächen beiwohnt, denn es gibt Andeutungen in den Regieanweisungen, die auf die Reaktionen von Grete referieren. Sätze wie die Folgenden sind es, die Grete im Vergleich mit anderen Figuren ohne Sprache (Bsp.: die Strotterin) durch ihre Funktion als stille Teilhaberin abheben: „Grete hat zugehört. Blieb aber immer abseits.“³⁷⁷; „Grete hält sich die Ohren zu.“³⁷⁸ und „Grete steht folgsam in ihr Schicksal ergeben auf.“³⁷⁹

Bei der Analyse des ersten Teils des Theaterstücks kann man zusätzlich feststellen, dass Grete ihr Schweigen auch nicht als Ausdruck von Macht einsetzt, denn sie „bricht zusammen“, als Hans' Ehefrau Ella ihr sagt, dass ihr Hans das Gesicht entstellt hatte. Dies impliziert, dass Hans als Täter zwar am stärksten auf Gretes Schweigen reagiert, sie dieses jedoch nicht direkt gegen ihn richtet. Es ist vielmehr ein Schweigen, das als Sprachlosigkeit bezüglich ihres Unglücks zu werten ist.

³⁷⁶ SSQ. S. 438

³⁷⁷ BOC. S. 452

³⁷⁸ Ebd. S. 454

³⁷⁹ Ebd. S. 434

Erst im zweiten Teil des Theaterstücks, welcher mit dem Umbruch des gesamten Bühnengeschehens einhergeht, kommt Grete zu Wort. Da Hans aufgrund eines Unfalls im Rollstuhl sitzt und auf Grete angewiesen ist, verschieben sich die Machtverhältnisse zu Gretes Gunsten. Sie dominiert, verkleidet als „Krankenschwester aus dem 1. Weltkrieg“, das restliche Bühnengeschehen. Auch das Schweigen kann von ihr nun direkt thematisiert werden. Sie teilt ihrem Bruder in zwei Monologen den Grund ihres Schweigens mit.

GRETE (plaudernd, einen Faden wieder aufnehmend:) Weißt du. Es war nicht die Verletzung selbst. Die Schmerzen. Oder die Verunstaltung. Das war es gar nicht so sehr. Das wirklich Schreckliche war das Verletzt-Worden-Sein. Dieses in diesem Augenblick erzwungene Wissen, daß in diesem Augenblick alle Verletzungen möglich gewesen sind. Möglich sind. Und die erlittene ein Zufall. [...] Schließlich. Es war dir gleichgültig. Es muß dir gleichgültig gewesen sein, welche Verletzung am Ende herauskam. Die Angst, blind zu werden, war ein Vergnügen gegen die Angst deinen erhobenen Arm weiterzuführen in meine Auslöschung in der Säure. Das wirklich Schreckliche war dieses Verstoßensein in alle Bilder aller Schrecken. Beim Aufmachen der Tür war ich eine Person gewesen und einen Augenblick später eine Wissende ohne jede Zuflucht. Zerrissen in die Angst in mir und in die Angst um mich und in die Angst nie wieder ein Wort. Ich schlafe immer noch nicht. Ich sitze im Bett. Obwohl du mir nichts mehr tun könntest.

HANS Aber. Grete. Du weißt doch.

GRETE Es hilft nichts zu wissen, daß es nicht mir gegolten hat.

HANS Du weißt doch. Die Mama.

GRETE Ja. Ich weiß ja. Aber. Daß du im Rollstuhl sitzen muß. Das hilft mir wirklich. Vielleicht kann ich so wieder einmal schlafen. Das wäre das Schönste.³⁸⁰

Aus diesem Textausschnitt geht hervor, dass Grete durch die Gewalt ihres Bruders zur „Wissenden“ geworden ist und nun ihr Alltag von Angst bestimmt wird. Das naiv-kindliche Wesen Gretes wurde durch einen „Augenblick“ in Schrecken verwandelt, welcher ein Ausmaß umfasst, für das es keine Worte gibt. Es waren alleine die Bilder, die ihr geblieben sind, welche ein Unsagbares widerspiegeln, das in ihrem (vermeintlichen) „Inneren“ verschlossen war.

In einer weiteren Szene wird Ähnliches thematisiert, wenn Hans Grete danach fragt, wieso sie denn nicht gesprochen habe.

GRETE (reminiszierend:) Ja. – Wenn ich denken wollte. – Wenn ich nur einen Gedanken fassen wollte. Worte. – Aneinander. – Im Kopf. Wenigstens. – Einen Sinn. Die Ereignisse aneinander und die Geschichte erzählen. Wenn ich die Geschichte nur denken wollte. Dann waren da nichts als Bilder. Da sind nur Bilder gekommen. Aufgetaucht. – Aufgetaumelt. – Da stürzen die Bilder in einen herein. Fallen. Bilder fallen. Bilder. Worte nicht. Worte steigen da nicht auf. Lassen sich nicht fassen. Und in den Bildern. Ich war immer in den Bildern und die Bilder in mir. Ich war zwischen mich und die Bilder geworfen. – Gestürzt. In die Bilder in mir in mich gestürzt. Bodenlos.

³⁸⁰ BOC. S. 860-861

HANS Du hättest etwas sagen sollen.
GRETE Das sagt sich so leicht.³⁸¹

Wie hier abgebildet wird, kann Grete auch in dieser Szene kaum Worte für ihre Verletzung finden. Die Gedankenstriche und die Ein-Wort-Sätze betonen diese Sprachlosigkeit zusätzlich. Zusätzlich referiert die Figur abermals auf die Bildhaftigkeit ihrer Erinnerungen. Auch Streeruwitz spricht in ihren Poetikvorlesungen von dem Schweigen, in welchem das weibliche Sein enthalten ist.³⁸² Sie schreibt Folgendes: „Wenn [...] das Sein im Schein der Sprache zu keiner Erscheinung kommen kann, dann ist die eigentliche Konsequenz das Schweigen. Abstinenz von Schein.“³⁸³ So besitzt auch Grete nur im Schweigen eigene Identität, da es für ihr Schicksal keine treffendere Ausdrucksweise als das Nicht-Sprechen gibt.

Genofeva ist eine Figur aus dem Theaterstück *Bagnacavallo*, die im Gegensatz zu den anderen weiblichen Figuren nicht von Männern abhängig ist. Streeruwitz schreibt Folgendes im Zusammenhang mit der weiblichen Emanzipation: „Die Frau ist das immer gegenwärtige Ängstliche. Immer besorgt. Immer bereit, alles auf sich zu beziehen. Immer in der Lage mitleiden. [...] Eine emanzipierte Frau ist demnach eine Frau, die sich der Dauerängstlichkeit entwunden hat.“³⁸⁴ Diesen Aspekten entspricht Genofeva zur Gänze.

Nach der Fehlgeburt ihres einzigen Kindes hat sie sich von ihrem Ehemann getrennt. Dennoch versucht er sie seit langen Jahren wieder zurückzugewinnen, indem er ihr zahlreiche Briefe und Geschenke schickt. Doch Genofeva bleibt ihrem Entschluss treu und lässt sich weder durch seine Bemühungen noch durch seine darauffolgenden Drohungen umstimmen. Wie in Kapitel 4.2.3. angedeutet, versucht sie Melisande vor dem Selbstmord zu bewahren. Im nachfolgenden Zitat, welches ihre Worte an Melisande wiedergibt, wird deutlich, dass sie die Sehnsüchte und Hoffnungen von Frauen als Negativum sieht.

Sie rät Melisande ihre Ängste als auch ihre Sehnsüchte aufzugeben, da nur so in Zufriedenheit gelebt werden könne.

GENOFEVA (ernst, mütterlich, feierlicher, heiliger Ernst, milde:) Mein Kind. Habe keine Angst. Habe keine Angst mehr. Hier mußt du keine Angst mehr haben. Du mußt die Angst vergessen. Melisande. Mein Kind. Wir sind Frauen. Frauen sind fremd. Auf die, die fremd sind, wartest das Schrecklichste. Sei gewiß. Daß dir das

³⁸¹ SSQ. S. 466

³⁸² Vgl.: TP. S. 46-47

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ Ebd. S. 33

Schrecklichste widerfahren wird. Und gibt die Angst auf. Und die Hoffnung. Hege
keine Sehnsucht. Dann wirst du stark sein. Und leben. Mein Kind.
Dunkel.³⁸⁵

Wie hieraus erkennbar wird, handelt es sich bei Melisande um ein Beispiel für eine von Männern eingeschüchterte Frau. Die Autorin schreibt in ihrem Tübinger Poetikvorlesungen, dass dem „national unerschrockenen Mann [...] die verschreckt, nur noch im Sinnlichen ausdrucksfähige Frau“³⁸⁶ als Gegenpart diene. Erhebt sich eine Frau nun aus dieser untergeordneten Rolle, so gilt sie als dem Mann ebenbürtig und gewinnt an Macht. Dass diese Macht jedoch nur im Alleinsein gelebt werden kann, ist das Los, das Genofeva auf sich nimmt, um frei zu sein. Aber ihre Emanzipation scheint nicht ganz gefestigt zu sein, was in einem Dialog zwischen ihr und Anitra erkennbar wird. So auch in den folgenden Worten von Anitra: „Gelebt. Was hast du schon gelebt. Auf deiner Mauer. Da. Heilige Genofeva. Genofeva. Die Heilige.“³⁸⁷ Hier wird deutlich, dass Genofevas Rückzug als „Verschwinden“ aus der Gesellschaft und somit auch aus dem Leben selbst gedeutet wird. Weiters ist die Anspielung auf die Heiligkeit der Figur auffällig, da Heilige bereits verstorben sind und die Menschen beschützen, aber nicht aktiv in Handlungen eingreifen können. Mann kann also unter Umständen auch Genofeva chorische Funktion in diesem Theaterstück zugeschrieben. Dies würde sich auch in der Tatsache bestätigen, dass Genofeva Melisande nicht vom Selbstmord abhalten kann. Genofeva entgegnet auf Anitras Vorwurf, dass es auch etwas anderes gebe, anstatt „einfach irgendwie“ zu leben. Hier wird auf die Ehe angespielt, welche oft sehr belastend für die Frau ist und die Möglichkeit, dass man auch ohne Mann zufrieden sein kann – sie zieht es vor in Abgeschiedenheit zu leben und dafür „frei“ zu sein von den Ansprüchen ihres Ehemanns.

Eine weitere Frauenfigur, die autonom und erfolgreich dargestellt wird, ist Elizabeth Mayard aus dem Theaterstück *Ocean Drive*. Sie ist eine „Filmschauspielerin“ mittleren Alters, die einen Berg gekauft hat, um für sich alleine sein zu können. Gemeinsam mit Leonard, einem Journalisten und Biografen, fliegt sie auf diesen Berg, um ihm ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Der verführerische, jüngere Mann versucht ihr alle geheimen Details ihres Lebens zu entlocken um eine Skandalgeschichte schreiben zu können. Besonders ihre Standhaftigkeit gegenüber Leonhards Annäherungen und seinen eindringlichen Fragen unterstreicht zunächst

³⁸⁵ BAG. S. 378-379

³⁸⁶ TP. S. 33

³⁸⁷ BAG. S. 385

ihre emanzipierte Lebensweise. Nele Hempel bemerkt hierzu, dass Elizabeth nicht nur durch ihren Altersunterschied von in etwa zwanzig Jahren die „Oberhand“ in diesem Interview behält, sondern auch durch ihren „Reichtum“ und ihre „gesellschaftliche Stellung“, mit welcher sie sich „seine Unterwürfigkeit“ erkauft hat.³⁸⁸ Auch Elizabeth hat, ähnlich wie Genofeva, bereits im System der Ehe gelebt und ist aus diesem mehrmals bei unterschiedlichen Männern ausgebrochen. Die anderen im Theaterstück vorhandenen Frauenfiguren zeichnen sich, im Kontrast zu Elizabeth, durch ihre Zurücktreten hinter ihren Mann aus. So referiert beispielsweise die „Dicke Frau“ immer wieder auf ihren Mann („Mein Mann sagt [...]“), indem sie ihre Meinung an seine anpasst.³⁸⁹

Auch den erpresserischen Worten des Drogendealers, der sie zur Frau haben möchte, kann Elizabeth gut und ohne Furcht standhalten. Doch ihre Emanzipation kommt durch einen Betrug von Leonhard ins Wanken. Er hatte sie davor angelogen, indem er behauptet hatte, dass der Hubschrauber nicht kommen werde, um sie beide vom Gletscher abzuholen. Elizabeth wird an dieser Stelle in den Regieanweisungen als „[...] erstarrt. Versteinert.“³⁹⁰ bezeichnet, da sie Leonhard bereits zu Beginn ihres Gesprächs erzählte, dass für sie nichts schlimmer sei, als belogen oder betrogen zu werden. Leonhard versucht sich noch in einem letzten kurzen Monolog aus seinem Missgeschick herauszureden, jedoch wird er von der zutiefst enttäuschten Elizabeth in der vorletzten Szene des Theaterstücks durch einen Messerstich ins Auge umgebracht. In den Regieanweisungen ist Folgendes vermerkt: „Elizabeth dreht sich ihm langsam zu. Sie sticht ihm mit dem Schweizer Messer ins Auge. Langsam und erstaunt über das, was sie tut sinkt er getroffen nieder. Er schreit nicht, stöhnt, aber eher erstaunt.“³⁹¹

Die eigene Verwunderung, dass sie zu solch einer Tat fähig ist, zeigt die Unsicherheit, die auch ihrer Emanzipation eigen ist. Auch hier kann man deutlich den Einsatz von Gewalt erkennen, mit welchem die Figur die entstandene Machtverschiebung wieder zu regulieren sucht. Durch den Mord an Leonhard ist Elizabeth wieder in der überlegenen Position, so wie sie es zu Beginn des Theaterstücks war.

Weiters fungiert die Figur namens Manon aus dem Theaterstück *Tolmezzo*. als Beispiel für ein emanzipiertes Frauenleben. Die nach dem Krieg nach Wien zurückgekehrte Jüdin erinnert

³⁸⁸ Vgl.: Hempel. S. 131

³⁸⁹ Vgl.: ODR.S. 204

³⁹⁰ Ebd.. S. 231

³⁹¹ Ebd.

sich fragmentarisch an ihre Vergangenheit. Nach langen, der Sprachlosigkeit gleichzusetzenden Jahren im Exil kommt Manon in ihren Geburtsort Wien zurück und erzählt aus ihrer Jugend. Die Monologe, die sie spricht, setzen einen direkten Kontrast zur restlichen Handlung. Von anderen Figuren wiederholt und über Lautsprecher eingespielt, werden diese „Erinnerungsfragmente“ zum zentralen Element des Stückes. Diese „Rückblenden“ werden nach und nach konkreter und somit auch durch ihre Präsenz in den Repliken der Figuren besser wahrnehmbar.³⁹² Verschwiegenes kann hier einerseits erstmals offen artikuliert werden, aber andererseits verschwinden diese Erinnerungen auch hinter dem simultanen chorischen Sprechen mehrerer Figuren.³⁹³

³⁹² Vgl.: Schöblier. S. 129

³⁹³ Vgl.: ebd. S.130

5. Schlussbemerkung

Als kennzeichnend für Streeruwitz' formale Textgestaltung konnte der alltagssprachliche Gestus der Sprache aufgezeigt werden, in welchem Sprachlosigkeit Ausdruck bekommt. Betrachtet man die Repliken der Dialoge genauer, so kann an dieser Stelle jedoch nicht von einer typisch weiblichen Sprachlosigkeit ausgegangen werden. Dies begründet sich darin, dass sich auch die männlichen Figuren sprachlichen Versatzstücken und Zitaten aus Literatur und Musik bedienen. Die Elemente der gesprochenen Sprache und deren Ausdruck von Spracharmut sind ebenfalls beiden Geschlechtern zuzuschreiben. Durch die Zerstückelung von Satzgefügen und einzelnen Sätzen kann zusätzlich die spezifisch weibliche Sprachlosigkeit ausgestellt werden, die sich auch im „Zerbrechen“ der „Gewissheiten“ von Frauen widerspiegelt.³⁹⁴ So ist eine Tendenz beobachtbar, welche die weiblichen Figuren aufgrund von inneren oder äußeren Repressionen weitaus öfter sprachlos oder schweigend abbildet als männliche Figuren. Fraglich ist in diesem Zusammenhang, ob die Hoffnungslosigkeit der weiblichen Figuren nicht auch teilweise den männlichen Figuren eigen ist. Wie schon Hildegard Kernmayer erwähnt, sind es alle Figuren, die sich „durch gebrochene Syntax“ und „gebrochene Herzen“ auszeichnen.³⁹⁵

Auf inhaltlicher Ebene folgt Streeruwitz ihrem Anspruch, typisch weibliche Sprachlosigkeit aufzuzeigen. Dies mag gegenwärtig vielleicht schon etwas an Aktualität eingebüßt haben, illustriert aber die Zustände der Entstehungszeit (1991-1999) der Theatertexte. Aus heutiger Sicht darf man nicht unbeachtet lassen, dass durch die Sichtbarmachung beider Geschlechter in der deutschen Schriftsprache bereits ein großer Schritt in Richtung genderbewusstem Sprachgebrauch gemacht wurde, welcher sich nun auch allmählich der Alltagssprache einschreibt. Weiters erscheint die Hoffnungslosigkeit der weiblichen Protagonistinnen, die auch emanzipierten Figuren zugeschrieben ist, aus heutiger Sicht etwas überzeichnet. Mit der stereotypisierten Darstellung weiblicher Rollenbilder schreibt die Autorin diese indirekt erneut fest, was eigentlich nicht ihren feministischen Bestrebungen entspricht. So bieten Frustration und Aussichtslosigkeit die Basis der Protagonistinnen ab, an welcher diese Frauen zumeist zu Grunde gehen. Die Darstellung erscheint etwas radikal und es ist fraglich, ob man dadurch ein Umdenken bewirken kann, oder ob man nicht dazu geneigt ist, die Autorin als

³⁹⁴ Vgl.: Kernmayer. S. 39-41

³⁹⁵ Vgl.: ebd. S. 40

„Pessimistin“ abzuurteilen, wie es Kritikerinnen und Kritiker in Vergangenheit des Öfteren gemacht haben.³⁹⁶

In Bezug auf das Schweigen und die Spracharmut der Figuren kann resümierend behauptet werden, dass das Fehlen von Repliken durch die umfangreich gestalteten Nebentexte in den Theaterstücken ersetzt wird. So dienen die Regieanweisungen nicht nur als Stütze der Repliken, sondern nehmen diese in sich auf. Vor allem die physischen Geräusche (Stöhnen, Keuchen, etc.) und das „Kampfgeschrei“ mancher Figuren werden ausschließlich in den Nebentexten angeführt. Dadurch wird für die Leserinnen und Leser die Spracharmut der Figuren vermutlich intensiver wahrnehmbar als für die Theaterbesucherinnen und die Theaterbesucher. Die Regieanweisungen bekommen die Funktion, das aufzuzeigen, was in den Sprecherinnentexten/Sprechertexten nicht ausgedrückt werden kann. Als in diesem Zusammenhang interessant erscheint die Komponente der Intertextualität, die für die Leserin und den Leser eine Erweiterung des Lesehorizonts und somit auch des Theaterstücks bedeutet, welche dem Theaterpublikum nur bedingt zugänglich sind. Durch die vielen Versatzstücke und Zitate aus literarischen Texten und klassischer Musik, welche zum Teil von Streeruwitz destruiert werden, gewinnen die Theaterstücke an Mehrwert und erzeugen neue Bilder und Vorstellungen.

Claudia Benthien definiert eine besondere Ebene des Schweigens, die sich nicht mehr nur an Figuren bindet und nennt sie die „Figur der Stille“, welche „zwischen den Repliken“ steht und zu einer eigenen „Form der Präsenz“ wird. Diese Form des Stillstands sei einer „zusätzlichen Figur der Aufführung“ gleichzusetzen, denn sie ist „nicht mehr an die Sprache gebunden“ und besteht „jenseits des Dialogs“³⁹⁷. In Form von Pausen, Leerstellen und Freeze-Momenten integriert auch Streeruwitz die „Figur der Stille“ in ihre Theaterstücke. Diese dient den Figuren als „Gegenspieler“ und drückt die unaussprechliche Leere der Dialoge aus.³⁹⁸ Damit schließt sich der Kreis, der mit der formalen Untersuchung der Sprachlosigkeit in die inhaltliche Analyse des Nicht-Sprechens mündet und im totalen Stillstand des Geschehens zusätzlich visuell aufbereitet wird.

³⁹⁶ Quelle aus dem Internet: Hartwig, Ina: Zeit online. Literatur. 18.10. 2010.
<http://www.zeit.de/2010/42/Gegenwartsliteratur-3/seite-3> (letzter Zugriff: 27.12.2012)

³⁹⁷ Benthien. S. 204

³⁹⁸ Vgl.: ebd. S. 211

Ich möchte diese Untersuchung mit einer Frage schließen, die sich mir während des Verfassens dieser Diplomarbeit aufgetan hat. Wie sollen die orientierungslosen Menschen der gegenwärtigen westlichen Gesellschaft, deren Leben bereits fragmentiert, perspektivenlos und a-personal gestaltet sind, durch die Konfrontation mit Zerstückelung zu einem Ganzen finden? Der Anspruch, die Fragmentierung der Frauenleben, welche sich auch in der sprachlichen Darbietung der Texte wiederfindet, auszustellen, kann die Leserinnen/Zuschauerinnen und Leser/Zuschauer berühren, jedoch bieten diese Methode keinerlei Lösungsvorschläge für das eigene Leben. Auch denke ich, dass diese Texte vor allem diejenigen Menschen erreichen, die sich ohnehin mit den persönlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten auseinandersetzen. Ob dadurch jedoch ein Umdenken bei denjenigen eingeleitet werden kann, die Streeruwitz zum Denken anregen möchte, bleibt fraglich.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

STREERUWITZ, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

STREERUWITZ, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

STREERUWITZ, Marlene: Und. Sonst. Noch. Aber. Texte. 1989-1996. Interventionen, Band 2. Wien: edition selene, 1999.

STREERUWITZ, Marlene: Und. Sonst. Noch. Aber. Texte II 1996-1998. Interventionen, Band 4. Wien: edition selene, 2000.

STREERUWITZ, Marlene: Tagebuch der Gegenwart. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2002.

STREERUWITZ, Marlene: Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2004.

STREERUWITZ, Marlene: Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2. Auflage, 2002.

6.2. Sekundärliteratur

BEAUVOIR, Simone de: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Neuübersetzung, 39. – 40. Tausend, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

BELLEBAUM, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1992.

BENTHIEN, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur „Figur“ des Schweigens bei Ödön von Horváth. In: Brandstetter, Gabriele und Sybille Peters (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München: Wilhelm Fink, 2002.

BONG, Jörg und Roland Spahr u.a. (Hg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.

BUTLER, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main: suhrkamp, 1991.

CANETTI, Elias: Masse und Macht. 32. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2011.

FREVERT, Ute: „Mann und Weib, und Weib und Mann“ Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München: Beck, 1995.

GJESTVANG, Ingrid Leiser: Machtworte: Geschlechterverhältnisse und Kommunikation in dramatischen Texten (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz). Dissertation. Universität Wisconsin. Madison: 1998.

GROHOTOLSKY, Ernst (Hg.): Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Graz und Wien: Droschl, 1995.

GÜRTLER, Christa: Beschädigungen eines normalen Frauenlebens. Marlene Streeruwitz' erster Roman. In: Literatur und Kritik. 303/304, 31. Jahrgang: 1996.

HABERMANN, Frank: Literatur/Theorie der Unsagbarkeit. Würzburg: Ergon Verlag, 2012.

HALLESLEBEN, Markus: Post-post-moderne Expeditionen ins Jetzt. Das Theater von Marlene Streeruwitz. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Heft 164, 2004, Seite 66-75

HASS, Ulrike und Marlene Streeruwitz: Ein Gespräch über das Theater. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Heft 164, 2004, Seite 59-65

HEMPEL, Nele: Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk. Tübingen: Stauffenburg, 2001.

HÖFLER, Günther und Gerhard Melzer (Hg.): Marlene Streeruwitz. Graz und Wien: Droschl, 2008.

HÖFLER, Günther A.: Marlene Streeruwitz – (werk)biographische Aspekte als Versuch einer Näherungslüge. In: Höfler/Melzer (2008). Seite 203-213

HORVÁTH, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Kastberger, Klaus und Kerstin Reinmann (Hg.): Ödön von Horváth. Kasimir und Karoline. Volksstück. Stuttgart: Reclam, 2009.

JELINEK, Elfriede: Die Macht und ihre Preisliste. In: Streeruwitz, Marlene: Waikiki-Beach. und andere Orte. Die Theaterstücke. Frankfurt am Main: Fischer, 2. Auflage, 2002.

JOCKS, Heinz-Norbert (Hg.): Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. Köln: DuMont, 2001.

KARSCH, Margret: Feminismus für Eilige. Berlin: Aufbau Taschenbuchverlag, 2004.

KERNMAYER, Hildegard: Poetik des Schweigens. Poetik der Berechnung. Poetik des Banalen. *Écriture Féminine*. Zu Marlene Streeruwitz' poetologischen Konzepten. In: Höfler/Melzer (2008), Seite 29-42

KLANN-DELIUS, Gisela: Sprache und Geschlecht. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2005.

KOSLOWSKI, Stefan: „Naivster Neubeginn ist die einzige Antwort.“ Marlene Streeruwitz' nichtliterarische Theaterarbeit. In: Bong, Jörg und Roland Spahr u.a. (Hg.): „Aber die Erinnerung davon.“ Materialien zum Werk von Marlene Streeruwitz. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007, Seite

KRAMATSCHKEK, Claudia: Entwurf zu einer Ästhetik zwischen Alltagsrealismus und *trivial pursuit of happiness*. In: Text + Kritik Zeitschrift für Literatur. Heft 164, Marlene Streeruwitz. München: 2004.

KRUMPHUBER, Pamela: Marlene Streeruwitz: Die Poetikvorlesungen. Diplomarbeit. Universität Wien 2002.

LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.

LINDHOFF, Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, 1995.

LORENZ, Dagmar C. G.: Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz. In: Bong/Spahr (2007), Seite 51-73

LUCKNER, Andreas: Martin Heidegger »Sein und Zeit«, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2., korrigierte Auflage 2001.

MEISTER, Monika: Horváths Zäsuren: Dramaturgie der „Stille“. In: Kastberger, Klaus und Nicole Streitler: Vampir und Engel. Zur Genese und Funktion der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Wien: Präsens, 2006.

MEYER-KALKUS, Reinhart: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag, 2001.

MILLNER, Alexandra: Kriegszustände. Vergangenheiten als Gegenwart. In: Höfler/Melzer (2008), Seite 46-57

MITTERMAYER, Manfred: Theater der Zersplitterung. Zu den Dramen von Marlene Streeruwitz. In: Harbers, Henk (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam: Rodopi, 2000, Seite 155-186

MITTERMAYER, Manfred: Zehn kurze Texte zu den Dramen von Marlene Streeruwitz. In: Höfler/Melzer (2008), Seite 84-105

NIBBRIG, Christiaan L.: Rhetorik des Schweigens. Versuch über den Schatten literarischer Rede. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

NOLTING, Winfried: Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths. München: Wilhelm Fink, 1976.

OSINSKI, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 1998.

PEWNY, Katharina: Ihre Welt bedeuten. Feminismus Theater Repräsentation. Königstein und Taunus: Ulrike Helmer, 2002.

POSTL, Gertrude: Weibliches Sprechen. Feministische Entwürfe zu Sprache & Geschlecht. Wien: Passagen-Verlag, 1991.

RABELHOFER, Bettina: »Und merkt man dann doch noch etwas von sich.« Zur Anästhesie von Text, Figur und Leserin. In: Höfler/Melzer (2008). Seite 62-79

SAMSON, Gunhild: Schlüsselwörter der Wende. Sprachlosigkeit und Dialog. In: Heringer, Hans Jürgen und Gunhild Samson u.a. (Hg.): Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache. Tübingen: Niemeyer, 1994.

SCHÖBLER, Franziska: Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in den Dramen der neunziger Jahre. Tübingen: Gunter Narr, 2004.

SCHWITALLA, Johannes: Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt, 2., überarbeitete Auflage, 2003.

VOGEL, Juliane: Grammatikalische Befehlsträger. Unerbittlich: Marlene Streeruwitz' zweite Poetik der Morgenstunde. In: Die Presse, 12.12.1998, Beilage Seite 8

WINNACKER, Susanne: Aber. Zäsur/Einschnitt/Unterbrechung. Einige Anmerkungen zum Werk von Marlene Streeruwitz. In: Marlene Streeruwitz. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main: Januar 1998.

Wörterbücher

EISENBERG, Peter/Schneider, Jan Georg (Hg.): Richtiges und gutes Deutsch. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle. Duden Band 9, 7., vollständig überarbeitete Auflage. Mannheim und Zürich: Duden, 2011.

MÜLLER, Wolfgang (Hg.): Das Bedeutungswörterbuch. Wortbildung und Wortschatz. Ein Lernwörterbuch mit Bedeutungsangaben, Anwendungsbeispielen und Abbildungen, mit sinn- und sachverwandten Wörtern und den Bausteinen des Wortschatzes. Mannheim u.a.: Bibliographisches Institut, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, 1985.

Österreichisches Wörterbuch. Schulausgabe. 41. Auflage, Wien: Österreichischer Bundesverlag Schulbuch, 2009.

WAHRIG-BUHRFEIND, Renate (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Mit einem Lexikon der Sprachlehre. Güthersloh und München: Wissen Media Verlag, 8., vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, 2006.

WAHRIG-BURFEIND, Renate (Hg.): Wörterbuch der deutschen Sprache. München: DTV, 2003.

WILPERT, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner, 2001.

Literatur aus dem Internet

BAYERDÖRFER, Hans-Peter: Nebentexte, groß geschrieben. Zu Marlene Streeruwitz' Drama „New York. New York.“ Forum Modernes Theater 21.1.2006. Seite 37-52. Quelle aus dem Internet:

<http://search.proquest.com/docview/2186937?accountid=14682> (letzter Zugriff: 10.2.2012)

BERGMANN, Annerose: Linguistische Analysen von Dialogpassagen im Roman „Jessica, 30.“ von Marlene Streeruwitz. Würzburger elektronische sprachwissenschaftliche Arbeiten. Würzburg: 2009. Seite 94-99. Quelle aus dem Internet:

http://www.google.at/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCMQFjAA&url=http%3A%2F%2Fopus.bibliothek.uni-wuerzburg.de%2Fvolltexte%2F2009%2F3615%2Fpdf%2FBergmannWespA6.pdf&ei=_UmJUMjtNMXdtAan0oGgDQ&usg=AFQjCNEJBAaiwUVMPKsJl90xR4827LpoqQ&sig2=Llyjb-htRVMEeFl7yOaGHQ (letzter Zugriff: 11.8.2012)

BERKA, Sigrid und Willy Riemer: „Ich Schreibe vor allem Gegen, nicht für etwas.“ Ein Interview mit Marlene Streeruwitz. Bräunerhof, 15.1.1997. in: German Quarterly; Winter 1998, Volume 71 Issue 1, Seite 47-60. Quelle aus dem Internet:

<http://web.ebscohost.com/ehost/detail?sid=f1f759fb-0be7-40ff-b2bb-7aa1cafc084%40sessionmgr15&vid=2&hid=24&bdata=JnNpdGU9ZWwhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#db=eft&AN=505725473> (letzter Zugriff: 25.10.2012)

HACKER, Doja und Wolfgang Höbel: Daisy Duck hat gesiegt. Marlene Streeruwitz über ihren Roman *Verführungen.*, die Arbeit am Theater und feministische Heldinnen. In: Der Spiegel 11/1996. Onlineausgabe:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8892829.html> (letzter Zugriff: 6.2.2012)

HARTWIG, Ina: Zeit online. Literatur. 18.10. 2010.

<http://www.zeit.de/2010/42/Gegenwartsliteratur-3/seite-3> (letzter Zugriff: 27.12.2012)

VESTLI, Elin Nesje: Ein akustisches Setting: Überlegungen zur Dramaturgie von Marlene Streeruwitz. In: Trans 9. März 2001. Onlineausgabe:

<http://www.inst.at/trans/9Nr/vestli9.htm> (letzter Zugriff: 25.11.2012)

Sprachlabor: Operator-Skopos-Strukturen in gesprochener Sprache.

<http://www.doku.net/artikel/operator-s.htm> (letzter Zugriff: 10.11.2012)

WEDEKIND, Frank: Die Büchse der Pandora. Kapitel 13.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/2616/13> (letzter Zugriff: 19.11.2012)

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/829/2> (letzter Zugriff: 31.10.2012)

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht das Motiv der vorwiegend weiblichen Sprachlosigkeit in den Theatertexten von Marlene Streeruwitz. Als Grundlage dienen die Theaterstücke, die 1999 erstmals in dem Sammelband *Waikiki-Beach. Und andere Orte.* erschienen sind, sowie die beiden Poetikvorlesungen *Sein. Und Schein. Und Erscheinen.* und *Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen..* Ausgehend von einem einleitenden Kapitel, welches die Begriffe Sprechen, Schweigen und Sprachlosigkeit eingrenzt, wird im zweiten Kapitel Streeruwitz' poetologisches Konzept einer Analyse unterzogen. Dieses Kapitel gliedert sich in eine inhaltliche Analyse in Bezug auf die von Streeruwitz vermittelten Weiblichkeitsbilder und eine formale Analyse, die vor allem das Theaterkonzept der Autorin und dessen feministische Tendenzen aufzeigt.

Im dritten Kapitel wird die sprachliche Gestaltung der Theatertexte thematisiert, welche sich durch besondere Satzstrukturen und die auffällige Verwendung von Pausen und Punkten, welche schon in den Titeln ihrer Texte präsent sind, auszeichnet. Die dadurch entstandene Zerstückelung von Text- als auch Satzstrukturen kann als Leerstelle in den Repliken gedeutet werden, die auf das Unsagbare verweist.

Die Sprachlosigkeit, welche im Hauptteil dieser Diplomarbeit (Kapitel 4.) thematisiert wird, gliedert sich in vier Teilbereiche. Es handelt sich einerseits um die Sprachlosigkeit und die Leerstellen auf Ebene der Sprecherinnentexte/Sprechertexte und andererseits um das Schweigen und das Aussetzen von Repliken auf inhaltlicher Ebene. Ersteres zeichnet sich durch die (vermeintliche) Alltagssprache, die Zitate und die Versatzstücke aus anderen literarischen Texten und der Musik aus. Das Schweigen auf inhaltlicher Ebene kann als Sprachlosigkeit beschrieben werden, die vor allem durch das patriarchale Gesellschaftssystem bedingt bei Frauenfiguren beobachtbar ist. Hierbei ist das Verstummen der Figur von zentraler Bedeutung, welches deren Hoffnungslosigkeit aufzeigt. Durch Repressionen von innen oder außen ist es den Protagonistinnen nicht mehr möglich zu sprechen. Weiters wird das bewusst eingesetzte Schweigen von dem Verstummen getrennt analysiert, weil diese Form des Nicht-Sprechens auch männlichen Figuren eigen ist. Da in den Theatertexten Figuren beobachtbar sind, die keine eigene Sprache besitzen, werden auch diese im Zuge dieser Untersuchung thematisiert. Im abschließenden Kapitel gibt es noch den Ausblick auf emanzipierte Frauenfiguren, die sich der Sprachlosigkeit entwinden konnten.

7.2. Lebenslauf

Name Denise Hauser

Persönliche Daten

Geb. am 30.03.1982

In 9400 Wolfsberg

Ausbildungsdaten

1988 – 1992: VS Pfarrplatz, 2500 Baden b. Wien

1992 – 2000: BG & BRG Biondegasse, 2500 Baden b. Wien

seit 2006: Studium der Deutschen Philologie, Universität Wien

seit 2011: Lehramtsstudien D, BuS und PuP, Universität Wien