

Herrinnen, Heldinnen und Soldatinnen. Zu Theresia Walsers Theatertexten

„**E**s tört mich total ab, wenn ich nur Männer auf der Bühne sehe. Und ich schreibe gerne Rollen, die ich selbst gern spielen würde.“ (Theresia Walser in: Richard 2016) So kommentiert die 1967 in Friedrichshafen geborene Dramatikerin Theresia Walser ihre Vorliebe für komplexe Frauenfiguren.¹ Da sie selbst eine Schauspielausbildung genoss, kennt sie das Problem: In den kanonisierten Theaterstücken gibt es relativ wenige Frauenrollen, was unter anderem auf die Theatergeschichte zurückgeht, als alle Rollen von Männern gespielt wurden.² Theresia Walser schreibt, wenn sie neue Frauenfiguren entwirft, gegen Jahrtausende alte Konventionen an. Die Dramatik als Darstellungsform des „je gegenwärtigen zwischenmenschlichen Geschehens“ (Szondi 1963: 74) konzentrierte sich traditionell auf die Dynamik konfliktträchtiger Machtverhältnisse, in denen Frauen kaum eine Rolle spielten, da ihre Position im gesellschaftlichen Machtgefüge stabil untergeordnet war. Die Bühne selbst als Beruf verbat sich dabei selbstredend, da es im Interesse des Familienoberhaupts war, seine Frauen vor den unsittlichen Blicken fremder Männer zu schützen. Schließlich wurden Theater in der Blütezeit des Elisabethanischen Theaters in der Nähe von Bordellen errichtet.³ Doch Theresia Walser bleibt nicht in der Geschichte der Frauenunterdrückung stecken, sondern gestaltet

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsagentur aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

2 „Eine meiner Lieblingsrollen war damals Lotte aus Groß und Klein von Botho Strauß. Von dieser Art tragischkomischer Frauenfiguren gab es nicht so viele, wenn man an all die weiblichen Opferrollen denkt, die sich quälen lassen, vom Inzest oder sonst irgend einer Misere. Oder eben die vielen jungen Frauen, die vor allem auf der Bühne stehen, damit ein Mann verliebt-schusslig auf die Schnauze fällt, um dann seine verzweifelt komischen Kapriolen schlagen zu können. Das mag sicher auch ein Anlass gewesen sein, selber zu schreiben.“ (Walser in Künzel 2010, 47.)

3 Zur Geschichte der Frauen im Theater vgl. Möhrmann (1989) und Pullen (2005).

moderne Frauenfiguren, die auf die aktuellen Fragen der sogenannten post-feministischen Zeit hinweisen. Einer Zeit also, in der rechtlich gesehen die Frauen in liberal-kapitalistischen Gesellschaften den Männern gleichgestellt sind, in der aber auch Frauenquoten das real existierende Machtgefälle nicht ausbalancieren können und der „antifeministische Backlash“ (Pöge et al. 2014, 24) nicht zu übersehen ist.

Schon seit ihren schriftstellerischen Anfängen mit Stücken wie *Kleine Zweifel* (1997) oder *Das Restpaar* (1997) dominieren Frauenfiguren die Bühne in Walsers Stücken, und zwar sowohl zahlenmäßig als auch mit ihrer dramaturgischen Bedeutung. Doch bevor im Folgenden auf die Entwicklung und Komplexität ihrer Frauenfiguren am Beispiel der Stücke *Ich bin wie ihr, ich liebe Äpfel* (Uraufführung 2013) und *Herrinnen* (Uraufführung 2016) eingegangen wird, soll ihr bisheriges dramatisches Schaffen, in den diese Figuren eingebettet sind, kurz umrissen werden. In dem 1998 erschienenen Stück *King Kongs Töchter* heißt es: „was meinst du, was sich in einem Nachttischen mit den Jahren alles für böse Gedanken ansammeln“ (Walser 1998, 80). Es stellt sich also die Frage, ob zwei Jahrzehnte später noch Platz für weitere böse Gedanken ist.

Das besondere Merkmal, durch das sich ihre Stücke von der zeitgenössischen deutschsprachigen Theatertextproduktion abheben, ist die poetische Sprache, die jedoch nicht in einen Bühnenlyrismus führt, sondern immer in der Funktion der dramatischen Situationen bleibt. Rhythmisierung, Repetition, Ellipsen, Metaphern und Vergleiche verbinden sich manchmal mit derbem Sprachrealismus, wodurch subtile Verfremdungseffekte entstehen. Die Aufmerksamkeit, mit der sie die Sprache behandelt, fließt auch in die Figurenrede ein und lässt so eine Ebene der Autoreflexivität entstehen. So denkt der Schauspieler Franz Prächtel, eine Figur in Theresia Walsers Stück *Ein bisschen Rube vor dem Sturm* (2015, Uraufführung 2006), darüber nach, was wäre, wenn im zeitgenössischen Theater die Schauspieler nur noch mit ihrer Sprache auf der Bühne stünden: „Man wäre erschüttert, was für Verkümmernungen da hervorträten, was für eine Gedankenarmut sich längst breit gemacht hat, weil man das Gehör für die Musik der Sprache verloren hat!“ (Walser 2015) Mit den postdramatischen Regiepoetiken, die neben der Sprache auch die Schauspielkunst vernachlässigen, wird das knappe Repertoire der Frauenrollen auch nicht

erweitert und Christine Künzel stellt die Frage, ob sich in dem „Diskurs des postdramatischen Theaters nicht vielleicht auch eine misogyne Tendenz“ verberge (Künzel 2010a, 251).

Theresia Walser erzählt keine Geschichten, sondern (er)findet Situationen, in denen Menschen sich begegnen, entweder zufällig im Kaufhaus, Zug, Büro, oder eingeladen zu Pressekonferenzen und Talkshows. In diesen Räumen prallen die Figuren gegeneinander oder gleiten aneinander vorbei, während die Sprache stellenweise eine Art Eigenleben zu entwickeln scheint, in dem es immer wieder um die Fragen nach ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit geht, also die Fragen, inwieweit die Sprache Gedanken und Gefühle ausdrücken und die Welt abbilden kann, wie auch um die Fragen, inwieweit sie diese sozialen und psychischen Realitäten selbst hervorbringen kann. Letzteres zeigt sich besonders in den Stücken, in denen die Massenmedien kritisiert werden, wie *Die Heldin von Potsdam* (2001) oder *Eine Stille für Frau Schirakesch* (2011).⁴ Doch was Walsers Sprache immer verweigert, ist ihre Instrumentalisierung für große ideologische Weltrettungs- und Welterklärungsprojekte, die eine verführerische Sinnkohärenz vorgaukeln. Sie bleibt zu subtil und zu brüchig. Paula Wünderlich, die *Heldin von Potsdam*, thematisiert das, indem sie sich gegen geschlossene narrative Strukturen wehrt: „das kann nicht, das kann niemals die ganze Geschichte sein.“ (Walser 2001, 67) Der Satz kann auch als intertextueller Verweis auf Alissa Walsers Buch *Dies ist nicht meine ganze Geschichte* verstanden werden. Die Heldinnen in Theresia Walsers Stücken sind übrig gebliebene Restpaare,⁵ die sich ironisch bescheiden mit Überbleibseln begnügen: „Es sollen doch alle die Welt retten. Aber das, was übrig bleibt – was übrig bleibt – das überläßt mir.“ (Walser 1998, 89)

Ein weiteres gemeinsames Merkmal zahlreicher Stücke ist die Grundsituation – das Warten auf ein besonderes Ereignis, z. B. auf einen

4 *Die Heldin von Potsdam* bezieht sich auf einen Vorfall aus dem Jahr 1994, als die Medien Elke Sager-Zille zur Heldin stilisierten, weil sie angeblich eine alte Frau vor Rechtsradikalen beschützte und dabei von ihnen aus der Straßenbahn geworfen wurde. Als bekannt wurde, dass sie nur „ein paar Bierchen getrunken“ und gestürzt ist und die Geschichte erfunden, weil sie nicht krankenversichert war, wurde sie zur „Lügnerin von Potsdam“ umbenannt. (Du olle Lügnerin. Das angebliche Skin-Opfer Elke Sager-Zille über ihre Erfindung, *Der Spiegel* 1/1995, 2.1.1995, S. 51.) <<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/9158445>>.

5 Es geht hierbei jedoch nicht um die Darstellung sozialer Verhältnisse. Theresia Walser meint, es „sei verlogen, so zu tun, als gebe es eine soziale Realität auf der Bühne“. (Irmer 2001, 148)

Wettbewerb, ein Begräbnis, den Beginn einer Talk Show –, die eine gewisse Spannung in den Figuren erzeugt. Diese Grundsituationen wurden bereits von Dramatikern wie Samuel Beckett, Thomas Bernhard oder George Tabori erfolgreich genutzt, wodurch ihr hohes dramatisches Potential deutlich wurde.⁶ Walsers Stücke enden meistens – da das erlösende Ereignis nicht eintritt – mit einer mehrdeutigen Szene, die zwar die Struktur schließt, die Interpretationsmöglichkeiten jedoch öffnet. So zeigt auch das Stück *Ich bin wie ihr, ich liebe Äpfel* drei Frauen, die auf ihren Auftritt vor einem ausgewählten Publikum warten. Im Hinblick darauf erscheint dieser Text als ein Gegenstück zu *Ein bisschen Ruhe vor dem Sturm*, in dem drei Männer, Schauspieler, auf den Beginn einer Talkshow warten, in der sie über ihre künstlerische Darstellungen von Nazigrößen sprechen sollen. Zwei von ihnen haben bereits Hitler gespielt, der dritte verkörperte Goebbels. Sie diskutieren über die Darstellbarkeit des Bösen und beziehen sich damit auf die Debatte, die seit Adornos 1951 publiziertem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* immer wieder neu aktualisiert wird. Gleichzeitig aber diskutieren sie auch über die unterschiedlichen Aufführungspraktiken des modernen Theaterbetriebs. Die Eitelkeiten, die von den Diskutanten dabei an den Tag gelegt werden, sorgen für Komik und ironisieren die gesamte Diskussion.⁷

In *Ich bin wie ihr, ich liebe Äpfel* verändert sich nicht nur das Geschlecht der drei Diskutierenden, auch der Gegenstand der Diskussion wird umgekehrt. Die drei Damen sind Ehefrauen ehemaliger Diktatoren, die darüber diskutieren, wie sie von Schauspielerinnen dargestellt werden sollten. Auch hier geht es um die Frage der Darstellbarkeit des Bösen, obwohl die Disputantinnen sich dessen nicht bewusst sind. Der Titel des Stücks ist Paraphrase eines Zitats von Muammar al-Gaddafi: „Ich bin ein Mensch wie ihr. Ich liebe Äpfel.“ (Orth 2011) Die drei Frauenfiguren heißen Margot, Imelda

6 Im Stück *Morgen in Katar* (Uraufführung 2008) wird der intertextuelle Bezug zu Bernhards Stück *Macht der Gewohnheit*, in dem es heißt „Morgen in Augsburg“, sehr deutlich.

7 Zwei Jahre davor, also 2004, fand die Uraufführung des Stückes *Wandernutten* unter der Regie von Jacqueline Kornmüller in Stuttgart statt, aber die Autorin distanzierte sich von der Inszenierung. Im selben Jahr sollte auch die Uraufführung des Stückes *Die Kriegsberichterstatterin* in Konstanz unter der Regie von Dagmar Schlingmann stattfinden, doch sie wurde kurz vor der Premiere wegen künstlerischer Differenzen abgesagt. Die Streitigkeiten erregten viel Aufsehen in den Medien (vgl. Nissen-Rizvani, 38). Die Thematisierung des Theaterbetriebs in *Ein bisschen Ruhe vor dem Sturm* lässt sich als nachträgliches Kommentar auf diese Vorfälle verstehen.

und Leila. Zwar werden nur ihre Vornamen bekannt, doch diese und weitere Anspielungen in ihren Dialogen lassen Ähnlichkeiten mit den Ehefrauen von Erich Honecker, Ferdinand Marcos und Ben Ali erkennen. Obwohl sie sich im Charakter und Temperament unterscheiden, sind sie alle eitel und arrogant, empfinden sich als jeweils einzigartig und halten an ihren Illusionen fest. Die einzige männliche Figur ist der Dolmetscher Gottfried, der für Komik sorgt, indem er die Aussagen der Frauen (manchmal absichtlich, manchmal unabsichtlich) verfälscht, bis er die Fassung zu verlieren droht und selbst über seine Kindheit in der DDR erzählt. Schließlich ist er es auch, dem am Ende die Urne, die Margot die ganze Zeit in ihrer Tasche verstaubt hatte und die die Asche ihres verstorbenen Gatten birgt, zu Boden gleiten lässt, so dass sie zerbricht und ihren Inhalt verstreut, den er auch noch zusammen kehren muss. Die Diskussion über die Darstellbarkeit des Bösen, die sich nach und nach andeutet und zwischen Komik und Groteske pendelt, wird so auf den Kopf gestellt. Margot selbst, die durch ihr besonderes Verhältnis zum Dolmetscher eine zentrale Rolle spielt, erklärt sich selbst als undarstellbar (Walser 2014, 17), sie verbietet sogar jeden Versuch, sie darzustellen. Die Begründung des Verbots ergibt sich später: „Ich stehe hier nicht als Frau! [...] Ich bin hier nicht hergekommen als Frau! Weder als Frau noch als Frau Margot! Ich stehe hier als Idee.“ (ebd., 24) Imelda konkretisiert es: „Es ist ja auch eine Gefahr, dass so eine Schauspielerin, die mich einmal spielen wird, mich am Ende nur vermenschelt, weil ihr die Größe fehlt. Die Größe zur Größe!“ (ebd., 28) Gottfried vergleicht das Verbot sogar mit dem Verbot mancher Religionen, Gott darzustellen (vgl. ebd., 18). Diese Wendung stellt die Vorbehalte, die im Zentrum der Diskussion um die Holocaust-Literatur und alle späteren literarischen Darstellungen diverser Genozide stehen und sich auf die Darstellung des Leids der Opfer beziehen, nicht in Frage. Theresia Walser macht vielmehr auf eine wichtige Differenzierung aufmerksam: Es handelt sich um sehr unterschiedliche Probleme, wenn einerseits über die Darstellbarkeit des Leids der Opfer oder wenn andererseits über die Darstellung der Täter, also der Verantwortlichen für das Leid, gesprochen wird. Theresia Walser zeigt mit ihren Diktatoren-gattinnen, dass eine Darstellung des Bösen, oder in diesem Fall der Bösen, notwendig ist, um eine Idealisierung, Vergöttlichung oder Mythisierung der historischen Personen zu verhindern.

Die Diktatorengattinnen sind keine Sympathieträgerinnen. Das sind Walsers Frauenfiguren selten. Das zeugt zwar von ihrem Mut, gegen die allgemeinen Tendenzen eines trivialisierten, politisch-korrekten Feminismus, Frauen nicht nur in Opferrollen darzustellen, doch im Kontext des Theaters ist es eine deutliche emanzipatorische Geste, denn als Spielvorlage sind Rollen, die einen ambivalenten Charakter suggerieren, für die Schauspielerinnen eine Herausforderung und bieten damit auch die Chance, sich zu profilieren. Schon die drei Hauptfiguren in *King Kongs Töchter* sind gleichzeitig groteske Monster,⁸ entmachtete Schicksalsgöttinnen und drei jüngere Schwestern Tschschows.

Provokant sind auch die Frauenfiguren in *Eine Stille für Frau Schirakesch* (2011). Auch in diesem Stück geht es um eine Talkshow. Die Moderatorin will mit einer Stille gegen die Steinigung von Frau Schirakesch in Tschundakar protestieren. Für das Gerede, das die Stille einrahmen soll, sorgen zwei Schönheitsköniginnen, die dort bei einem Bikiniwettbewerb teilgenommen haben, General Gert und die Soldatin Rose, die dort stationiert waren, und Roses Vater. Die Gesprächsrunde könnte kaum grotesker sein, um kritisch das Verhalten des Westens gegenüber anderen Kulturen zu beleuchten. Während der Protest der Moderatorin vor allem ihrer Selbstdarstellung dient, werden, um den missachteten und misshandelten Frauen in anderen Kulturen zu helfen, Frauenbilder exportiert, mit denen im Westen Frauen zu Lustobjekten gemacht oder in Männerrollen gezwängt werden. Die groteske Darstellung dieser zweifelhaften Entwicklungshilfe erreicht ihren Höhepunkt in der von General Gert erzählten Geschichte über die Damentoilette, die dort das Militär in der Mitte des Marktplatzes errichtete, um den Frauen zu helfen, die jedoch, was nicht verwundert, nicht benutzt wird. Gezeigt werden also nicht nur die Eigeninteressen und die Gewaltbereitschaft der verdeckt neokolonialistischen Interventionen, sondern auch die Tragik der möglicherweise gutgemeinten Aktionen, die auf dem Unverständnis fremder Kulturen und der Unfähigkeit, sich diesen Mangel überhaupt bewusst zu machen, basieren. Das Ende des Stücks, ein Showdown, führt alle vorherigen diskursiven Positionen ad absurdum: Die

8 Als monströs kann auch ihr tragikomischer Charakter gelten. Zur Entstehung der Tragikomödie als „monstrous genre“ in England des 17. Jahrhunderts (vgl. Neumeier 2013, 205–208).

Soldatin Rose, an einer hollywoodreifen posttraumatischen Belastungsstörung leidend, zeigt ein abgeschnittenes Ohr, eine Trophäe, einen Fetisch, den sie in ihrer Uniformtasche barg (vgl. Walser 2011, 14).

Die Frauenfiguren in diesem Stück sind sowohl Komplizinnen als auch Opfer von Herrschaftsstrukturen, deren zerstörerische Kraft nicht nur nach außen, anderen Kulturen gegenüber, sondern auch zurück auf die eigene Kultur wirkt, indem sie Differenzen ausblendet, Wertssysteme pervertiert und vereinnahmende Verhaltensweisen aufzwingt. Ein Ausweg ist auf der dargestellten Ebene, die eine Verflechtung von militärischer Stärke, massenmedialer Macht und eines die Menschen zur Ware verdinglichenden Wirtschaftssystems zeigt, nicht zu finden. Bestenfalls ließe das Theater sich als Ort, an dem dies gezeigt werden kann und in dem Frauenrollen diversifiziert werden, als Raum möglicher Alternativen postulieren.

Genau das passiert in dem am 29.10.2014 im Nationaltheater Mannheim unter der Regie von Burkhard C. Kosminski uraufgeführten Stück *Herrinnen*. Doch auch wenn das Theater als Raum möglicher Alternativen angedeutet wird, bleiben die Alternativen, wie sich letztlich herausstellt, illusorisch. Das Stück zeigt vier Schauspielerinnen und einen Schauspieler, die ein Stück proben, in dem fünf Frauen, Rivalinnen, die alle für den Staatspreis für weibliche Lebensleistung nominiert sind, auf die Preisverleihung warten, wobei die Gewinnerin noch nicht bekannt ist. Während des Spiels verschiebt sich der Focus zwischen den zwei Spielebenen von dem Spiel im Spiel auf die Beziehungen zwischen den Schauspielern. Schließlich wird nicht die Gewinnerin des Staatspreises bekannt gegeben, sondern die Verliererin der Rahmenerzählung: eine der Schauspielerinnen verliert ihren Job.

Die fünf Rivalinnen in dem Stück im Stück, dessen Autorin nicht zufällig Gloria Wolf und nicht Virginia Woolf heißt, wirken typisiert. Rita ist eine *self-made* Geschäftsfrau mit den Manieren einer Neureichen. Tanja hingegen ist eine hoch gebildete, global erfolgreiche Managerin mit vier Kindern, die stolz die Vereinbarkeit von Karriere und Familie behauptet. Martha ist eine eiskalte Richterin, die ihre Eizellen einfrieren ließ, um die Mutterschaft zu Gunsten der Karriere auf unbestimmte Zeit aufzuschieben. Katies Erfolg liegt im sozialen Bereich, wo sie als Kindergärtnerin neue Methoden einführt, während Brenda eine hervorragende

Wissenschaftlerin, eine Mathematikerin ist, die erst nach der Geschlechtsumwandlung zur Frau wurde, die jedoch von dem nicht transsexuellen Schauspieler Malte gespielt wird. So unterschiedlich auch ihre Berufsprofile sein mögen, so ähnlich sind sie sich in ihrer Verbissenheit und der Gemeinheit, die sie den Konkurrentinnen gegenüber zeigen. Dabei ist der Unterschied zwischen den zwei Spielebenen nicht sehr groß, denn auch die Schauspieler, die diese Figuren darstellen, bekriegen sich auf eine ähnliche Weise. In diesem Stück, wie auch stellenweise in Theresia Walsers anderen Theater texts, erscheinen die Figuren als Träger einer Sprache, die ein Eigenleben zu entwickeln scheint. Es sind besonders die Neologismen und Zusammensetzungen, die die Möglichkeiten der deutschen Sprache exzessiv ausschöpfen, die Munition für die Wortgefechte liefern und auch von den Kritikern genussvoll zitiert werden. Darunter sind Wörter wie „Präsenzzwangsjackenleben“, „Monogeschlechtsetagen“, „Entkatastrophisierung“ oder „Rampensauzahnstocher“.

Die Kritiker haben das Stück nicht besonders freundlich aufgenommen. Tobias Becker kategorisierte das Stück in seiner Kritik abschätzig als Boulevardstück, bieder und „plump“ (Becker 2014). Martin Halter notierte: „ein unterhaltsamer Kantinenwitz, ein hinterhältiges ‚Geschlechterkränzchen‘, aber keine Tragikomödie, wie sie zum Beispiel Yasmina Reza hinbekäme.“ (Halter 2014) Michael Laages im Gespräch mit Britta Bürger bezeichnete es als „mäßig schillernden Text“ (Laages 2014). Tobias Becker fand Anstoß an dem Frauenbild, das er in dem Text vermittelt sieht und das seiner Meinung nach nicht zeitgemäß und den Frauen gegenüber ungerecht sei:

Das Körperregiment, das innerhalb der rein weiblichen Karrieristinnenrunde herrscht, steht dem Körperregiment der dumpfsten Chauvi-Runde in nichts nach. Die Frauen rezensieren ihr Aussehen gegenseitig, rücksichtslos, und ähnlich rücksichtslos haben sie auch Karriere gemacht. Sie sind zu ‚Herrinnen‘ geworden, wie Walser sie im Titel ihres Theaterstücks nennt, zu herrischen Frauen, was ein wenig klingt wie die feinere Variante des antifeministischen Kampfbegriffs Mannweiber. Und tatsächlich herrscht in dem Stück ein Frauenbild vor, wie es modernen Frauen nicht gefallen wird (und aufgeklärt-kritischen Männern auch nicht). (Becker 2014)

Während hier der Kritiker seine Feminismus-Lektion gelernt zu haben scheint und kavalierhaft die Frauen (und die aufgeklärt-kritischen Männer) vor Frauen in Schutz zu nehmen müssen meint, sehen Kritikerinnen das Stück anders. Schon im Gespräch zwischen Michael Laages und Britta Bürger werden andere Aspekte wahrgenommen: „Merkwürdigerweise auch probt das Ensemble das Stück im Stück ohne Regisseur; warum, erfahren wir nicht – diese Leerstelle markiert ja den Punkt, wo normalerweise, und jenseits aller weiblichen Strategien, patriarchale Ordnung beginnt im Theater.“ (Laages 2014) Noch genauer beobachtet Cornelia Ueding, die durchaus das Tragische in dieser Komödie wahrnimmt: „Am Ende steht eine todtraurige, immer noch stolze, entzauberte und entlassene Theaterruine, die eben noch von Hauptrollen schwärmte, nun stille Lähmung hinterlassend, im Kreis ihrer Kolleginnen, denen es gleichfalls die Sprache und die Hoffnung verschlagen hat.“ (Ueding 2014)

Die Differenz, die sich in der Wahrnehmung des Stücks bei männlicher und weiblicher Kritik zeigt, deutet auf eine grundlegende Spaltung innerhalb des bereits stark diversifizierten Felds der Feminismen hin. Die Herrinnen, wie auch die Diktatorengattinnen, sind privilegierte Frauen, „Top-Girls“ (McRobbie 2010), sind Vertreterinnen einer Schicht, die sich vom Feminismus distanziert: „Diese Frauen wachsen in dem Glauben auf alle Optionen im Leben zu haben und sind der Überzeugung, dass ihre spezifische Lebenslage nicht ihre Lebenschancen beschneide, da allein das meritokratische Prinzip bestimme. Gesellschaftliche und strukturelle Ungleichheiten spielen in dieser Wahrnehmung keine Rolle mehr.“ (Pöge et al. 2014, 24) Mit ihrem Erfolg, ihrem Reichtum und ihrer Macht erfüllen sie die Alibi-Quote eines Systems, das auf Ausbeutung gründet, womit sie in Komplizenschaft mit ihm die Ausbeutung für alle anderen festschreiben. Bestenfalls könnten sie einem „Elitefeminismus“ zugerechnet werden, den Pöge et al. seit 2000 verstärkt beobachten und „der die individuelle Selbstverwirklichung anstrebt, ohne dabei grundsätzlich gesellschaftliche Verhältnisse mit der Wirkung weiterer Ungleichheitskategorien zu berücksichtigen.“ (Pöge et al. 2014, 25) Die „individuelle Selbstverwirklichung“ wird jedoch schon bei Walsers Diktatorengattinnen als *Selbstdarstellung* entlarvt.

Theresia Walser zeigt in diesem Stück Frauen, die als Beispiele erfolgreicher Karrieregestaltung in einer Männerwelt einem imaginären Publikum

vorgeführt werden, die unsympathisch erscheinen und als solche eine interessante Herausforderung für Schauspielerinnen und Schauspieler bieten. Aber auch dieses Angebot für künstlerische Entfaltung und kreative Emanzipation bleibt auf die Bühne beschränkt. Die Schaltstellen der Macht befinden sich hinter der Bühne, wo die Nominierungen und Preisvergaben inszeniert und die Rollenverteilungen und Entlassungen beschlossen werden. Ob die Figuren politisch korrekt gestaltet, typisiert oder klischeehaft angelegt sind und ob sie gut oder schlecht gespielt werden, ist unwichtig, solange sie nur genug Staub aufwirbeln, weil das ganze Geschehen nur als Paravent dient. Die Theaterleitung bleibt hinter der Bühne unsichtbar, deshalb wird auch ihr Geschlecht nicht thematisiert. Deutlich ist jedoch, dass auch Frauen die Position einnehmen können, von der aus sie Mitarbeiter einstellen oder entlassen können, worüber mit besonderem Stolz Martha erzählt (vgl. 14). Doch wenn sich auch ein männlicher Schauspieler mit den vier Frauen in einer untergeordneten Position befindet, ändert das an der hierarchischen Strukturierung aller gesellschaftlicher Institutionen – vom Kindergarten, über Wirtschaft, Wissenschaft und Justiz bis zum Theater – nichts. Die höchsten Positionen in diesen Hierarchien können stellenweise und zeitweise durch Frauen besetzt werden, doch grundsätzlich bedienen sie die bestehende Ordnung, sodass auch eine geschlechtliche Umbesetzung der wenigen Machtpositionen die Gesellschaft nicht gerechter macht. Das von den Kritikern bemerkte Fehlen eines Regisseurs des Stücks im Stück lädt zu einem Vergleich mit George Taboris *Goldberg-Variationen* ein. Auch Tabori zeigt in diesem Stück eine Theaterprobe. Im Gegensatz zu Walsers Stück ist hier jedoch die Position des Regisseurs dominant und durch Mr. Jay besetzt, der mit Jahwe assoziiert wird, wodurch der Monotheismus als Matrix des Patriarchats karikiert wird. Wenn bei Theresia Walser die Stelle des Regisseurs, des einzigen Gottes, leer bleibt, so bleiben die hierarchischen, für Ungerechtigkeit anfälligen Strukturen doch weiter bestehen. Die Aushöhlung der traditionell patriarchalischen Hierarchie deutet auf eine Verwerfung des Patriarchats hin, nicht jedoch auf die Aufhebung von hierarchischen Strukturen. Das Stück bietet noch eine Interpretationsmöglichkeit: Der leere Platz des Regisseurs kann von dem Publikum besetzt werden, sodass also das Publikum, das das Stück *Herrinnen* sieht, in dem Stück im Stück die Rolle des Regisseurs übernimmt, doch kann es nur passiv bleiben – ein Regisseur,

der nur noch den Lauf der Dinge beobachtet. Es mag sein, dass sich auf den Nachttischchen der Leserinnen/Zuschauerinnen von Theresia Walsers Stücken mit den Jahren viele böse Gedanken angesammelt haben, doch in einer hierarchisch durchstrukturierten Gesellschaft und dem antifeministischen *Backlash* findet sich immer noch Platz für noch mehr Boshaftigkeit.

Durch die in Walsers Stücken dargestellte Problematik wird deutlich, dass für die modernen, liberal-kapitalistisch organisierten Gesellschaften der Begriff des Patriarchats bzw. der patriarchalischen Gesellschaftsorganisation nur noch als Metapher verwendet werden kann. Das traditionelle Patriarchat verlangte von dem Patriarchen, die Verantwortung für die ihm Unterworfenen zu übernehmen und sie zu versorgen, durch die Liberalisierung werden jedoch die hierarchisch Bevorzugten von dieser Verantwortung entbunden, und zwar sowohl im Öffentlichen wie auch im Privaten, in der Wirtschaft wie auch in der Institution der Ehe. Vielmehr müssen die Unterworfenen vor den hierarchisch Höhergestellten durch weitere Institutionen geschützt werden, die wiederum hierarchisch organisiert sind, wie Justiz und Gewerkschaften. Die Verwendung des Begriffs Patriarchat ist problematisch geworden, weil er die modernen Gesellschaftsverhältnisse verdeckt. Einerseits suggeriert er immer noch das Bild eines fürsorglichen Vaters, dem Frau sich gerne unterwirft im Austausch für soziale Sicherheit, andererseits wird durch das Einsetzen von einigen wenigen Herrinnen in höhergestellten Positionen suggeriert, dass dadurch das Patriarchat aufgehoben sei (weil es ja „auch“ Frauen sind, die andere unterdrücken) und dass dadurch die Gesellschaft bereits gleiche Bedingungen für alle Geschlechter biete. Unter diesen Bedingungen sei es ein rein persönliches Problem, wenn Frauen (wie auch Männer) ihre Möglichkeiten nicht nutzen. Zwischen diesen zwei Illusionen, der Illusion der Sicherheit und der Illusion der Chancengleichheit, werden jedoch Menschenrechte zerrieben.

Die zeitgenössische deutschsprachige Dramatik junger Autorinnen und Autoren kreist um das Thema der Utopien, so Andrea Maria Zimmermann und Andreas Enghart, die jedoch zu unterschiedlichen Schlüssen kommen. Während Enghart in der jungen Dramatik vor allem Resignation entdeckt und eine „Utopie der Liebe, an deren Verwirklichung sie letztlich nicht wirklich glaubt“ (Enghart 2011, 325), sieht Zimmermann in diesen Utopien das Potenzial zur Transformation der bestehenden Ordnung (Zimmermann

2017, 343–350).⁹ Wie auch immer die unterschiedlichen Verdikte motiviert und begründet sind, beide Wissenschaftler finden die mehr oder weniger glaubhaften Utopien in theatralischen Darstellungen familiärer und intimer Beziehungsentwürfe, während Theresia Walser das Theater selbst, das durch seine mediale Spezifik für die Verräumlichung von Fiktion für Utopien prädestiniert zu sein scheint, auf sein u-topisches Potential hin auslotet. Doch auch die schillernden Bühnenproduktionen werden durch die Produktionsverhältnisse bedingt, die sich, trotz vielfältiger utopischer Entwürfe der feministischen Ökonomie (vgl. Haidinger 2014, 179ff.), nicht so leicht ändern lassen. Auch in Walsers Theater scheint sich die These „Geschlechterverhältnisse sind Produktionsverhältnisse“ (Haug 2014, 134) zu bestätigen. Da jedoch die Produktionsverhältnisse nur auf Profit ausgerichtet sind, wird es besonders in Krisenzeiten, wenn Verluste drohen, deutlich, dass sie auf Kosten der Schwächsten erwirtschaftet werden (vgl. Haug 2014, 132; Haidinger 2014, 179). Einige wenige Herrinnen verändern daran nichts, ihre bitterböse Darstellung auf der Bühne macht jedoch darauf aufmerksam, dass eine gerechtere Gesellschaft tiefgreifende Strukturveränderungen erfordert.

Literatur

- Becker, Tobias (2014): „Karrierefrauen im Theater: Platz da, Schwester!“ *Der Spiegel*, 30.10.2014. <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/karriere-herinnen-von-theresia-walser-in-mannheim-a-1000139.html>> (15. 4. 2017)
- Englhart, Andreas (2011): „Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger Autorinnen und der Verlust der Utopie.“ In: Artur Peška, Stefan Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 311–326.
- Haidinger, Bettina/Knittler, Käthe (2014): „Was ist Feministische Ökonomie? Über strategisches Schweigen, blinde Flecken und Utopien“. In: Yvonne Franke, Kati Mozygemba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr (Hg.): *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 169–182.

9 Ljubinka Petrović-Ziemer kommt nach ihrer Analyse hingegen zum Schluss, dass empathische, liebende Familienmitglieder in der zeitgenössischen Dramatik zwar zu finden sind, jedoch verbleiben sie marginalisiert und ohne Einfluss sowohl in der Gesellschaft als auch in der Familie (vgl. Petrović-Ziemer 2016, 121)

- Halter, Martin (2014): „Theresia Walsers *Herrinnen*: Gipfeltreffen der Giftspritzen. Ein Stück über politische Korrektheit und ‚Selbstanpreisungsgeilheit‘“. *FAZ*, 30.10.2014. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/urauffuehrung-herrinnen-gipfeltreffen-der-giftspritzen-13239322.html>> (15. 4. 2017)
- Haug, Frigga (2014): „Marxismus-Feminismus — ein Projekt: Die Spannung von Marxismus und Feminismus produktiv machen.“ In: Yvonne Franke, Kati Mozygamba, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr (Hg.): *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 129–141.
- Irmer, Thomas (2001): „Virtuose Sprachwelten verlorener Gestalten“. In: *Stück-Werk 3. Arbeitsbuch. Theater der Zeit*. Berlin, S. 148–150.
- Künzel, Christine (2010a): „Die Kunst der Schauspielerin ist sublimierte Geschlechtlichkeit“. Anmerkungen zum Geschlecht der Schauspielkunst.“ In: Gaby Pailer, Franziska Schößler (Hg.): *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam/New York: Rodopi, S. 241–255.
- Künzel, Christine (2010): „Es gibt immer wieder Sätze, die an mir hängen bleiben. Interview mit Theresia Walser“. In: Christine Künzel: *Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute*. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen 72), S. 47–55.
- Laages, Michael/Bürger, Britta (2014): „Uraufführung von *Herrinnen*: Erfolgsfrauen im Zickenkrieg, Nationaltheater Mannheim zeigt neues Stück von Theresia Walser“. *Deutschlandradio Kultur*, 29.10.2014. <http://www.deutschlandradiokultur.de/urauffuehrung-von-herrinnen-erfolgsfrauen-im-zickenkrieg.1013.de.html?dram:article_id=301825> (2. 11. 2017)
- McRobbie, Angela (2010): *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Möhrmann, Renate (Hg.) (1989): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Neumeier, Beate (2013): „Engendering the Monstrous. Kulturelle Transformationen im Theater der Frühen Neuzeit“. In: Elke Kleinau, Dirk Schulz, Susanne Völker (Hg.): *Gender in Bewegung. Aktuelle Spannungsfelder der Gender und Queer Studies*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 197–211.

- Nissen-Rizvani, Karin (2011): *Autorenregie*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Orth, Günther (2011): „Warum raubt ihr mir meine Ruhe?“ *Süddeutsche*, 22. 3. 2011.
- Petrović-Ziemer, Ljubinka (2016): „Familial Love Discourses in Contemporary German-Language Drama and Theatre“. *Primerjalna književnost*, 39.1, S. 105–122.
- Pöge, Kathleen/Franke, Yvonne/Mozygemma, Kati/Ritter, Bettina/Venohr, Dagmar: „Welcome to Plurality (2014): Ein kaleidoskopischer Blick auf Feminismen heute“. In: Yvonne Franke, Kati Mozygemma, Kathleen Pöge, Bettina Ritter, Dagmar Venohr (Hg.): *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 19–32.
- Pullen, Kirsten (2005): *Actresses and Whores. On Stage and in Society*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Richard, Christine (2016): „Theresia Walser: Der Turmbau zu Basel“. In: *Die Zeit*, Nr. 37/2016, 1.9.2016. <<http://www.zeit.de/2016/37/theresia-walser-theater-basel-im-turm-zu-basel-geldpolitik/seite-2>> (20. 11. 2017).
- Szondi, Peter (1963): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ueding, Cornelia (2014): „Theresia Walser Zickenkrieg unter Herrinnen“. *Deutschlandfunk*, 30. 10. 2014. <http://www.deutschlandfunk.de/theresia-walser-zickenkrieg-unter-herrinnen.691.de.html?dram:article_id=301853> (15. 4. 2017)
- Walser, Theresia (1998): „King Kongs Töchter“. In: *Theater heute*, H. 11, S. 80–89.
- Walser, Theresia (2001): „Die Heldin von Potsdam“. In: *Theater heute*, H. 10, S. 53–67.
- Walser, Theresia (2011): „Eine Stille für Frau Schirakesch“. In: *Theater heute*. H. 10. (Stückabdruck, S. 1–14.)
- Walser, Theresia (2014): *Ich bin wie ihr, ich liebe Äpfel*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt E-Book.
- Walser, Theresia (2015): *Ein bisschen Ruhe vor dem Sturm*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt E-Book.
- Zimmermann, Andrea Maria (2017): *Kritik der Geschlechterordnung. Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag.