

ANNA LENZ

»DIE WELT GLAUBT NICHT AN DIE GERECHTIGKEIT DES WEIBES,
SOBALD EIN WEIB DAS OPFER WIRD«
GESCHICHTSTHEATER ALS LITERATURGESCHICHTSTHEATER
ELFRIEDE JELINEKS *ULRIKE MARIA STUART*

Das ist es ja, was mich daran interessiert hat, wenn Frauen Geschichte machen wollen (wie Ulrike M. und Gudrun E.). Oder Geschichte bereits gemacht haben (wie die beiden Königinnen)¹

Abstracts:

Elfriede Jelinek schreibt 2006 ein Theaterstück, in dem Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin in Wechselbeziehung zu Maria Stuart und Elisabeth I auf die Bühne treten. *Ulrike Maria Stuart* wirft mittels des Rückbezugs auf Schillers *Maria Stuart* Fragen nach der weiblichen Rolle und Stimme in der Geschichte einerseits, aber darüber hinaus auch in der Literaturgeschichte auf. Wie viel Handlungsfreiheit hat die Frau in der Geschichte? Wie geht Historiographie mit Weiblichkeit und Gewalt um? Wie vermittelt sich historisches Wissen im Geschichtstheater? Wie geht das Geschichtstheater mit dem Weiblichen um und in welchem Verhältnis steht es zu politischen Diskursen seiner Gegenwart? Jelineks Rekurs auf das wohl bedeutendste deutschsprachige Geschichtstheater in Verbindung mit den beiden Frauen am Kopf der ersten RAF-Generation formuliert geschichtstheoretische Fragen, die sich – so die These des folgenden Beitrages – auch poetologisch mit den historiographischen Deutungsverfahren von Geschichtsdramen und der Verantwortung innerhalb eines kulturell-kollektivem Gedächtnisses, die man dieser Gattung unterstellen mag, auseinandersetzen.

In 2006, Elfriede Jelinek wrote a play in which Ulrike Meinhof and Gudrun Ensslin appeared on stage in interaction with Mary Queen of Scots and Elizabeth I. By referring back to Schiller's *Maria Stuart*, *Ulrike Maria Stuart* raises questions about the female role and voice within history on the one hand, but also in literary history on the other. How much agency does the woman have in the story? How does historiography deal with femininity and violence? How is historical knowledge conveyed in historical theater? How does historical theater deal with women and what is its relationship to the political discourses of its time? Jelinek's intertextual return to what is probably the most important German-language history play in connection with the two women at the head of the RAF formulates historical-theoretical questions which – according to the thesis of the following article – also deal poetologically with aspects of historiographical interpretation in historical dramas and the responsibility those plays may withhold towards a collective and cultural memory.

1 Elfriede Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, in: TEXT+KRITIK 117 (2007), S. 15–18, hier S. 15.

Auf der Bühne: ein Quartett aus zwei Figuren; Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin, Maria Stuart und Elizabeth Tudor streiten, ohne wirklich miteinander zu reden, über die Rolle der Frau in der Geschichte. Elfriede Jelinek ist bekannt für ihre (post-)dramatischen Textcollagen, die literarische, philosophische und popmediale Prätexte direkt zitieren, die Sprachfelder demontieren und wieder neu zusammensetzen. Und sie ist bekannt für feministische Themen. In Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* wird eines der bedeutendsten deutschsprachigen Geschichtsdramen selbst, Schillers *Maria Stuart*, im Titel evoziert. In diesem Text werden Fragen nach den Handlungsmöglichkeiten der Frau in der Geschichte und letztlich – so meine These – auch in der Literaturgeschichte aufgeworfen. Will man Schillers *Maria Stuart* als ›Arbeit am Mythos‹ (Blumenberg) verstehen, ist *Ulrike Maria Stuart* die Arbeit an der Arbeit am Mythos, die Arbeit an der Gattung des Geschichtstheaters, an einer mythisch überhöhten Maria Stuart-Figur und an der Frage von Macht und Weiblichkeit in Geschichte und Politik. Die Revision Jelineks von *Maria Stuart* erfolgt spezifisch über Genderfragen und die Debatte um das Weibliche, eine weibliche Stimme in der Geschichte. Diese Arbeit am Mythos wird auf zwei Ebenen getan: Einerseits am ›Mythos Maria Stuart‹ und andererseits am ›Mythos RAF.² Das Stück ist dabei nicht auf ein spezifisches historisches Narrativ ausgelegt, sondern als geschichtstheoretische Frage gestellt. Eine Neubetrachtung der Figuren des Mythos ist zugunsten der Aus- und Offenlegung der Mythenbildung selbst, der gängigen Narrative – hier gerade hinsichtlich Genderrollen und -klischees – zurückgestellt. Insofern stellt Jelinek hier die Frage nach weiblicher Historiographie und weiblicher Literaturgeschichte in einem.

Das Problem nicht nur des Feminismus, sondern auch des weiblichen Schreibens liegt darin, daß eine weibliche Identität und damit eine eigenständige weibliche Geschichte nach zahlreichen feministischen Theoretike-

- 2 Cordia Baumann, *Mythos RAF: literarische und filmische Mythenradierung von Bölls Katharina Blum bis zum Baader Meinhof Komplex*, Paderborn u. a. 2012. Elfriede Jelinek setzte sich früh mit Roland Barthes' Alltagsmythen auseinander. Wenn ich weiter vom ›Mythos‹ rede, möchte ich ihn im Sinne Wolfgang Braungarts als »eine Imagination identifikationsstiftender und überindividueller Geltung und Reichweite, die etwas durch ästhetische Artikulation ›erklärt‹« verstehen. Dazu gehört auch eine Geschichte der Erzählungen und eine Geschichte der Ikonographie, die den Mythos ausmacht. Wolfgang Braungart, »Der Mensch ist sich selbst ein gewaltiger Abgrund«: Artikulation und Subjektivität. Einige Thesen zum Verhältnis von Literatur und Religion, in: *Literatur / Religion. Bilanz und Perspektiven eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, hg. von dems., Joachim Jacob und Jan-Heiner Tück, Berlin 2019, S. 3–28, hier S. 8.

rinnen kaum existiert, da Identität und Geschichte als vollständig und umfassend männlich besetzt erscheinen,³

schreibt Ingo Breuer in seiner Studie zum Geschichtstheater des 20. Jahrhunderts zu Jelineks *Nora*. Folgt man diesem Gedanken, stünde das Geschichtstheater, das weibliche Identität zu seinem Thema macht, in Opposition zum traditionellen Geschichtsdrama, das eben, nach Breuer, eine hegemonial männliche Historiographie affirmiere. Das würde bedeuten, dass sich *Ulrike Maria Stuart* und *Maria Stuart* als Gegenpunkte der Literaturgeschichte gegenüberstünden und die Annahme nahelegen, dass Jelinek sich hier literarisch an einer Art ›Gegengeschichte‹ beteiligt. Man macht es sich aber zu leicht, wenn man Texte wie *Ulrike Maria Stuart* als feministische Programmtexte einer Autorin, die wegen ihrer feministischen Literatur bereits bekannt ist, sieht, und so, schon vor der Lektüre, glaubt, eine konkrete Textintention identifizieren zu können: eine Weiblichkeitsgeschichte als Gegengeschichte. Das heißt konkret: *Ulrike Maria Stuart* geht nicht affirmativ oder eindimensional mit den Frauen, die sprechen, um. Sie sind weder ›nur Opfer‹ noch ›nur Täter‹. Jelinek schildert moralisch fragwürdige historische Vorbilder, ohne dabei ihre sozio-kulturellen Bedingungen zu vernachlässigen. Es geht nicht um einen Gnadenanspruch für die RAF-Terroristinnen und auch nicht um die Entlastung einer im Text aufgezeigten chauvinistischen Sozialgeschichte. Das unmoralisch handelnde Individuum wird in der Literatur immer wieder gegen seine Umstände abgewogen: Sie entlasten oder belasten es. *Maria Stuart* ist in dieser Hinsicht eine hervorragende Vorlage. So fromm Maria auch daherkommt, so wird sie doch nicht des Mordes an ihrem Mann freigesprochen, auch nicht moralisch. So sehr sich Elisabeth der Gewalt zuwendet, so rachsüchtig sie ist, ist sie doch allein in einer schwierigen Situation, umgeben von manipulativen Herren, die alles andere als ihr Bestes im Sinn haben.

Elfriede Jelineks metahistoriographischer Text setzt sich auch mit hegemonialen Geschichtsnarrativen im Sinne der (europäischen) Posthistoire kritisch auseinander:⁴ Im Verzicht auf übliche Figurationsstrategien (durch Handlung, Dialog, Interaktion), stellt er heraus, wie wenig Individualität den vier Frauen in der Geschichte zugestanden wird. Die Subjektivität der Figuren wird jedoch nur *ex negativo* aufgerufen. Wie so oft, schlägt Jelinek keine ›Lösung‹, keine ›korrekte‹ literarische Rezeption historischer Frauen, sondern einen ambivalen-

3 Ingo Breuer, *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*, Köln, Weimar und Wien 2004, S. 419.

4 Lutz Niethammer, *Posthistoire: ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek bei Hamburg 1989.

teren Zugang zur Geschichte vor. Damit nimmt sie sie aber auch aus der, im deutschsprachigen Raum, wohl primär bekannten Feder Schillers.⁵ Jelineks Geschichtstheater, wenn man von *Ulrike Maria Stuart* ausgeht, folgt also der Idee Niethammers einer Vielfalt und Demokratisierung von Geschichtsnarrativen – auch in der Literaturgeschichte.

1. Königinnentheater

Jelinek gruppiert die Figuren-Paare 2005 in ihrem Aufsatz *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*: Ulrike sei Maria und Gudrun Elizabeth.⁶ Nach anfänglichen Versuchen, die Figuren nach ihren historischen Vorbildern als Figuren (die für sich einen Charakter, einen Willen, ein ihnen eigenes Sprechen beanspruchen, die handeln) zu verstehen, liest die Forschung Ulrike und Gudrun immer mehr als »Avatare der Sprech-Wut Jelineks«.⁷ Ich glaube nicht, dass diese beiden Perspektiven sich grundsätzlich widersprechen: Die Frauen in Jelineks *Ulrike Maria Stuart* sehnen sich letztlich nach Anerkennung ihrer Individualität. Diese Anerkennung ist innerhalb der historiographischen Tradition jedoch zum Scheitern verurteilt, da die Historiographie nicht in der Lage ist, individuell zu urteilen, sondern nur in Machtdiskursen und Genderbinaritäten spricht. Inge Arteel schreibt dazu:

Gerade die inkongruente Zusammensetzung des Titels deutet an, dass es hier um anderes gehen soll als um ein Porträt historischer Frauenfiguren. Die verstörende Überblendung, die sich im Titel programmatisch ankündigt und im Text entwickelt, zeugt weniger von wissenschaftlichen historischen Recherchen als von einem obsessiven Aufspüren der überlieferten Diskurse

- 5 Im Sammelband *The Queen's Two Bodies. Maria Stuart und Elisabeth I. von Schiller bis Jelinek*, hg. von Elena Agazzi, Gesa Dane und Gaby Pailer, Bern u. a. 2021, widmen sich sechs der vierzehn Beiträge bereits im Titel Schillers *Maria Stuart*. Weitere, wie der hervorragende Beitrag von Elena Agazzi zu den literarischen Bezügen von *Ulrike Maria Stuart*, auch jenseits des Schiller-Dramas (S. 161–176), beschäftigen sich indirekt bzw. als eine Art ›Ur-Text‹ mit dem Stück. Das ist weder verwerflich noch verwunderlich, aber zeigt doch beispielhaft den immensen Stellenwert, den Schiller für die Rezeption Maria Stuarts einnimmt: Wer Maria Stuart literarisch behandeln will, kann letztlich nicht an Schiller vorbei.
- 6 Vgl. Elfriede Jelinek, *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*, in: *Literaturen 1* (2005), S. 12–15.
- 7 Ulrike Haß, *Morphing Schiller. Die Szene des Dialogs nach dem Dialog. Anmerkungen zu Jelineks *Ulrike Maria Stuart**, in: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, hg. von Franziska Schößler und Christine Bähr, Bielefeld 2009, S. 331–342, hier S. 339.

[...], die sich um die führenden RAF-Mitglieder angesammelt haben, sowohl über deren Selbstdarstellung als auch über Medien und Politik.⁸

Jelinek formuliert hier den Schreibenanlass deutlich aus feministisch-geschichts-reflexiver Sicht: »Die Frau ist eben nicht in der gleichen Weise in der Welt wie der Mann. Das ist es ja, was mich daran interessiert hat, wenn Frauen Geschichte machen wollen [...].«⁹ Sie kritisiert, dass die

Geschichtsschreibung [...] Elisabeth I. als unmenschliche, vermännlichte Frau tradiert [...], während Maria Stuart das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzte) Opfer ist, auf das die nicht so schöne Königin eifersüchtig und neidisch ist.¹⁰

Nun erfüllte Elisabeth sicherlich das Schönheitsideal der Tudor-Renaissance, weil sie es eben vorgab. Doch die Nachwelt war der hochgeschorenen Stirn der Königin ungnädig: Auch weil eben kein Tudor, sondern ein Stuart den Thron übernahm. Und eher an diesen Tradierungsdynamiken als an der Königin selbst arbeitet der Text sich ab: In diesen zeige sich, so Jelinek, dass »Frauenmord [...] den Herrscher ganz besonders [entmenschlicht], auch wenn der Herrscher weiblich ist.«¹¹ Dass der grausame Herrscher als besonders unansehnlich rezipiert wird, dafür ist *Richard III.* wohl das einschlägigste Beispiel. *Richard III.* ist als eines der Königsdramen eine wichtige Vorlage für dieses Königinnendrama Jelineks.¹² Handeln, aber nicht aus Gier oder Machthunger, sondern aus Eifersucht auf die Zuneigung eines Mannes und Neid auf die Schönheit der Anderen, ist für Jelinek eine spezifisch auf die patriarchale Sicht des Weiblichen ausgerichtete Lesart der Geschichte. Diese Emotionalisierung des historischen Konflikts, wie in *Maria Stuart*, trivialisiert die Beziehung zwischen den beiden Königinnen, und Jelinek parallelisiert dieses Verhältnis mit Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin: Ihr Handeln, sowohl das Maria Stuarts als auch das Elisabeths, ist mehr auf persönliche Konflikte als auf machtpolitische Fragen ausgerichtet und so ist der Streit Ulrike Marias und Gudrun

8 Inge Arteel, *Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße; Die Stadt; Der Überfall*, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart und Weimar 2013, S. 174–184, hier S. 180.

9 Jelinek, *Zu »Ulrike Maria Stuart«*, S. 15.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Jelineks Königinnendrama schließt in der Werkfolge an *Der Tod und das Mädchen*, das aus fünf »Prinzessinnendramen« zusammengesetzt ist, an. Elfriede Jelinek, *Der Tod und das Mädchen I–V*, Berlin 2003.

Elisabeths auch ein privater.¹³ Damit zeigt Jelinek, wie selbst der (sonst primär männliche) öffentliche Raum in der Geschichte, in dem hier eigentlich die Frauen an der Spitze stehen, durch das Verhältnis dieser Frauen und durch ihre Rezeption – zum Beispiel bei Schiller – wieder zu einem privaten Raum wird. Der Frau ist bei Jelinek der öffentliche Raum, in dem es um Macht, Kampf und Krieg gehen kann, nicht zugänglich; ich werde später darauf zurückkommen.

In *Ulrike Maria Stuart* nimmt sich Jelinek das Beziehungsgeflecht des Kopftrios der RAF, Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, das sich, so lässt sich in den Kassibern lesen, während der Haft zerstritt, zum Anlass ihrer Reflexionen – ein Thema also, dass der Gattung des Dramas mehr entgegenkommt, da sich zwischenmenschliche Konflikte dramatisch darstellen lassen könnten. Jelinek selbst definiert diese Beziehungen genauer. Ihr sei

dieses Mobbing von Ulrike Meinhof durch die übrigen inhaftierten RAF-Mitglieder vor ihrem Tod ein absolutes Rätsel, denn Neid und Eifersucht einer Frau gegen ihre Rivalin in Bezug auf einen begehrten Mann (Lord Leicester/Baader) können in meinen Augen keine Rolle gespielt haben.¹⁴

Und weiter: »Ich verstehe diese Frauen nicht, und ich verstehe nicht, was zwischen ihnen vorgegangen ist.«¹⁵ Der Text macht es sich dennoch weniger zur Aufgabe, den Streit von Meinhof und den anderen zu erklären. Dies liegt, laut der Autorin, an ihrem Verhältnis zur Geschichte, gerade auch hinsichtlich ihrer Genderidentität. Als Außenstehende, außerhalb der Welt gar, in der sie sich »aus persönlichen, man kann sagen: pathologischen Gründen« nicht aufhalten kann, die für sie »als Frau aber ohnehin nicht vorgesehen« sei, sei ihr der Weg in die Köpfe der historischen Personen versperrt.¹⁶ Damit reflektiert sie die Position als Schriftstellerin, als Historiographin und auch die Position, aus der heraus ihre Figuren sprechen können, gleich mit. Die Frau steht bei Jelinek

13 Die Verbindung der *Gender Studies* mit der Geschichtswissenschaft beschäftigt sich u. a. mit dem Verhältnis von privaten und öffentlichen Räumen und wie diese Frauen zugänglich sind. Dabei wird auch versucht, die traditionell von Frauen dominierten privaten Räume aufzuwerten und zu einem wesentlichen Teil historiographischer Erzählungen zu machen. Vgl. dazu z. B. Annette Simonis, »Das Undurchsichtige begreifen«. Geschichte und *gender*, in: Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hg. von Daniel Fulda und Silvia Serena Tschopp, Berlin und New York 2011, S. 221–244.

14 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 15 f.

15 Ebd., S. 15.

16 Ebd., S. 16.

außerhalb.¹⁷ Ihr werden allein emotionale Handlungsmotivationen zugesprochen, die sich ihr entzögen. Und so ist die konkrete soziale Situation der Königinnen wie der RAF-Terroristinnen nur Anlass, nicht aber Thema des Stücks.

Als Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* am 28. Oktober 2006 uraufgeführt wurde, tauchte von Zeit zu Zeit immer wieder die RAF in den Tagesmedien auf. 2002 wurde Ulrike Meinhofs Gehirn, das bis dahin in Magdeburg lag, beige-
setzt. Brigitte Mohnhaupt wurde 2007 – *Ulrike Maria Stuart* ist zeitgleich beim Berliner Theatertreffen eingeladen – nach 24 Jahren aus der Haft entlassen, Christian Klar nur ein Jahr später. Der Deutsche Herbst jährte sich zum 30. Mal. Und: Uli Edel arbeitete an der wohl populärsten Aufarbeitung der Geschichte der ersten RAF-Generation, dem Film *Der Baader Meinhof Komplex* nach dem gleichnamigen Buch von Stefan Aust, der außerdem im gleichen Jahr den zweiteiligen Dokumentarfilm *Die RAF* herausgab. Elfriede Jelinek schreibt *Ulrike Maria Stuart* also im Windschatten einer regen öffentlichen Debatte, in der Brandung einer »Flut von Neuerscheinungen zum Thema«.¹⁸ »Die lange eher tabuisierte Geschichte der RAF scheint wie Hitler und das NS-Regime nun ebenfalls medien- und eventtauglich (d. h. auch profitabel) zu werden.«¹⁹ Jelinek ist in der interessanten Position, als Zeitgenossin und Historikerin gleichermaßen arbeiten zu können. Wenn Walter Scott, der Begründer des historischen Romans, für *Waverly* auf die »jüngste Vergangenheit«²⁰ etwa sechzig Jahre zurückblickt, geht Elfriede Jelineks Blick nur vordergründig in die allerjüngste Vergangenheit, zu Ulrike Meinhof, Andreas Baader und Gudrun Ensslin, im Mittelgrund dann eben auch ins Jahr 1800, zu Schillers Drama, und im Hintergrund letztlich ins 16. Jahrhundert zur schottischen Königin und zur englischen Gegenspielerin zugleich: ein Guckkasten-Blick in die Geschichte, auf der Guckkastenbühne des Thalia Theaters Hamburg.²¹ Auf alle historischen Felder kommt sie allerdings durch Texte: einerseits natürlich Schillers Drama und andererseits vor allem Stefan Austs *Baader-Meinhof-Komplex*,²² sowie die 1987 von Pieter

17 Vgl. dazu auch ihre Rede zum Literaturnobelpreis: Elfriede Jelinek, Im Abseits, 2004, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/> (4.2.2022).

18 Inge Stephan und Alexandra Tacke, Einleitung, in: *Nachbilder der RAF*, hg. von dens., Köln u. a. 2008, S. 7–23, hier S. 8.

19 Ebd., S. 9.

20 Walter Scott, *Waverley oder's ist sechzig Jahre her* [1814], übers. von Gisela Reichel, München 1982, S. 10.

21 Vgl. zur Guckkastenbühne auch Evelyn Annuß, Stammheim nach Shakespeare. Versuch über die Isolationszelle und Guckkasten, in: *Nachbilder der RAF*, S. 246–267.

22 Stefan Aust, *Der Baader-Meinhof-Komplex*, Taschenbuchausgabe, München 2008.

Bakker Schut veröffentlichten Kassiber der Stammheim-Insassen, die sie schon für *Wolken.Heim*. benutzte.²³

Was Jelinek also zugänglich ist, ist der Text: Die Historiographie wie auch das Geschichtstheater – sie sind ihr Zugang zur Geschichte. Denn in ihrem Rahmen wird auch eine der zentralen Fragen des Dramas gestellt: Wer hat »die Deutungshoheit über die jüngere deutsche Zeitgeschichte«?²⁴ Und an diesem Textkorpus beteiligt sie sich, wie zuvor deutlich markiert, mit »weiblichem Blick«.²⁵ Jelinek »bewege [...] [sich nach eigener Aussage zu *Ulrike Maria Stuart*, A. L.] im Geschriebenen«,²⁶ womit sie eben auch die Textlichkeit ihrer Theaterstücke herausstellt, die gerade für *Ulrike Maria Stuart* wiederholt bezweifelt wurde.²⁷ Das Schreiben der Autorin als Ich wird, wenn auch nicht als klassisches Autoren-Schöpfer-Ich, sogar besonders betont:

[I]ch werfe mich also in das über die beiden Königinnen und die beiden Terroristinnen Geschriebene; und erst in dieser Schnittstelle entsteht so ein Stück, das aber nicht mit dem In-der-Welt-Sein zu tun hat, nur mit dessen Beschreibung, in die ich mich hinein verlege wie einen verfliesten Boden, und so lege ich diese historischen Gestalten [...] auch aus, ich lege sie hin und ich lege sie aus.²⁸

Ihr weiteres Vorgehen beschreibt sie dann selbst mit Gewaltmetaphern: »Und dann trample ich auf ihnen herum, dafür ist ein Boden ja schließlich ausgelegt worden.«²⁹ Den Figuren spricht sie gleich ihre Realität ab und macht damit die Verschiebung des Geschichtstheaters zum metahistoriographischen Theater³⁰ deutlich: Die Figuren seien

in diesem Fall nicht erdacht, sondern historisch real [...], das heißt paradoxerweise unreal, da ja nichts, was man über sie hätte erfahren können –

23 das info. briefe von gefangenen aus der raf aus der diskussion 1973–1977, hg. von Pieter Bakker Schut, Hamburg 1987.

24 Katharina Pewny, »Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*«, in: *Nachbilder der RAF*, S. 106–120, hier S. 112.

25 Jelinek, Zu »*Ulrike Maria Stuart*«, S. 16.

26 Ebd.

27 Vgl. z. B. Arteel, *Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße; Die Stadt; Der Überfall*.

28 Jelinek, Zu »*Ulrike Maria Stuart*«, S. 16.

29 Ebd.

30 Ich stütze meine begriffliche Einordnung des »Geschichtstheaters« bei Elfriede Jelinek zum einen auf Ansgar Nünning's große Studie zum historischen Roman (Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Trier 1995) und zum anderen auf Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism. History, theory, fiction*, New York und London 1988.

und aus eigener Anschauung habe ich sie ja nie gekannt, ich kenne nur Schillers Stück, also bestenfalls eine historische Fiktion, in ein sicheres Wissen über sie münden würde, diese Machtlosigkeit ihrer Benutzerin (Erfinderin kann ich mich in diesem Fall nicht nennen, deswegen habe ich diesen Fall ja gewählt), führt zu einer völligen Orientierungslosigkeit, sie sind ja durch nichts als Worte aneinandergekettet, diese Figuren und es sind immer die falschen Worte, da sie ja selber von einer Orientierungslosen stammen, von einer, die nicht auf Erfahrung zurückgreifen kann, und daher erfahren die halb erdachten, halb historischen Figuren (vielleicht habe ich mich ja bloß ans Historische, auch an Schillers Konstrukte, festgekrallt, damit wenigstens etwas an Orientierung vorhanden ist, das ist aber auch schon das einzige, und es ist von andren herausgeschleudert worden, von der Geschichte und vom Dichter) auch nur in dem Augenblick, in dem sie etwas über sich aussagen, etwas über sich selbst [...].³¹

Sie selbst als »Benutzerin«, eben nicht als »Schöpferin« beziehungsweise »Erfinderin« dieser Figuren, sei ihnen ausgeliefert. Einerseits verfolgt Elfriede Jelinek dafür das lange von ihr verfolgte Prinzip eines intertextuellen Theaters: eines »Parasitär-«, »Sekundär-« oder auch »Schmarozerdramas.«³² Der Bescheidenheitsgestus, das sich selbst und die eigene Autorschaft Herabsetzen, ist hingegen ein ganz üblicher ironischer Ton und nur vorgegeben. Jelinek macht damit nämlich andererseits ein zentrales Formprinzip ihres Geschichtstheaters deutlich: die Aufgabe von zeitlicher Struktur, Plausibilität und historischer Mimesis zugunsten einer theoretischen, metahistoriographischen Reflexion durch die Figuren, die Grenzen und Unausgewogenheiten der historischen »Erzählung« aufzeigt und kritisiert,³³ innerhalb derer die »Interpretationen der Figuren [...] gleich mit[geliefert wird]«,³⁴ So ist *Ulrike Maria Stuart* historisches Theater und Kommentar zugleich. In *Ulrike Maria Stuart* kommt also das traditionelle Geschichtstheater, in dem der historische Konflikt, auch auf persönliche Antipathien hin, dargestellt wird, zusammen mit der von Elfriede Jelinek bereits bekannten Form des dramatischen Essays, der Kommentar eines größeren, meist politischen, Zusammenhangs ist.

31 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 17.

32 Vgl. Elfriede Jelinek, Das Parasitär drama, in: Theater Heute – Das Jahrbuch (2011), S. 96–101. Der Essay ist natürlich später verfasst als *Ulrike Maria Stuart*, reagiert jedoch auf eine lange Debatte in Feuilleton und (Literatur- und Theater-)Wissenschaft zu den intertextuellen Schreibverfahren der Autorin.

33 Ich gehe darauf genauer in meinem Dissertationsprojekt zum Geschichtstheater Elfriede Jelineks ein, das ich 2018 an der Universität Bielefeld begonnen habe.

34 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 18.

2. »Es war gar nicht leicht, mich für die Fotos schön zu positionieren«. Reflexion der Bildpolitik in *Ulrike Maria Stuart*

Durch diese Bilder sind sie ›ewig jung‹. Und damit unsterblich.³⁵

Stemanns Urinszenierung (Hamburg, Thalia Theater 2007) beginnt mit der Projektion des Fahndungsbildes Ulrike Meinhofs auf den Theatervorhang. Kaum ein Verbrechen der jüngeren deutschen Geschichte ist derart an Gesichter gebunden, wie die der RAF. Sie sind Schreckensikonen geworden und hier: Ikonen des Verbrechens, Ikonen der jüngeren deutschen Geschichte. Und: Es sind eben besonders die beiden Frauen, die diesen ikonischen Status haben. Mit dieser Reflexion über die ikonische Darstellung Meinhofs und Ensslins beginnt Stemanns Inszenierung. Als ›ewig junge‹ könnten sie, so Birgit Jirku, ein bestimmtes Weiblichkeitsideal aufrechterhalten:

Als Untote kann die weibliche Figur auch weder als schöne Leiche noch als Märtyrer(in) im kollektiven Gedächtnis verewigt werden. Jelinek verwehrt mit dem Verweis auf Schiller schon von der Anlage her die Unmöglichkeit, die Frauen als schöne Leichen oder Märtyrer(innen) weiter existieren zu lassen.³⁶

Aus dieser Beobachtung wird bei Stemann konkrete Kritik. Er arbeitet gegen eine mögliche Ikonisierung Meinhofs an, indem die erste Ulrike, die auf die Bühne kommt, von gleich drei, spärlich kostümierten Schauspielern gesprochen wird, die den Jelinek-Text von Zetteln ablesen, und die letztlich unterbrochen werden vom unmöglichen Bild: Ulrike Meinhof als alte Frau am Gehstock. Stemann greift hier offensichtlich noch eine weitere Bearbeitung des Maria-Stuart-Stoffs auf: Wolfgang Hildesheimers *Mary Stuart* aus dem Jahr 1971, in der die schottische Königin als alte Frau auf ihrem Richtblock sitzt, während um sie herum vorbereitet wird.³⁷ Während aber die Maria Hildesheimers auf Ihre Exekution wartet, lassen Jelinek und Stemann die Toten weiter aufleben. Hildesheimer bringt die Geschichte zum Stillstand, Stemann/Jeli-

35 Nicolas Stemann, »Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt«. Ein Interview, in: *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann, hg. von Ortrud Gutjahr, Würzburg 2007, S. 123–140, hier S. 136.

36 Brigitte E. Jirku, Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, in: *Die Frau hat keinen Ort. Elfriede Jelineks feministische Bezüge*, hg. von Stephanie Kaplan, Wien 2008, S. 48–64, hier S. 52.

37 Vgl. dazu auch Agazzi, Von Jelineks experimenteller Adaption der Maria Stuart zu den früheren Bearbeitungen des historischen Stoffes im 20. Jahrhundert, in: *The Queen's Two Bodies*, S. 161–176.

nek überführen die Geschichte in die Gegenwart. Das ›Ungleichzeitige‹ wird in ›Gleichzeitigkeit‹ gezeigt.³⁸

Jelineks Theaterstück trägt also ganz konkret zur Unsterblichkeit der Figuren bei, indem sie Ulrike post mortem sprechen lässt. »Ich bin nun bald seit einem Monat tot«,³⁹ sagt sie und erzählt rückblickend nicht von ihrem Ableben, sondern von der Rezeption ihrer Handlungen und eben besonders ihrer unklaren Todesumstände.⁴⁰ Und auch sonst greift der Text auf die Bilder der RAF zurück, um die sich absurde Erzählungen ranken. So etwa auf ein Foto, das von Gudrun Ensslin nach ihrer Verhaftung gemacht wurde: Sie weigerte sich, den Kopf zu heben und in die Kamera zu blicken. Und so ›krauelte‹ ihr der wachhabende Polizist so lange den Nacken, bis sie das Kinn in die Höhe streckte und ihr Foto aufgenommen werden konnte. Elfriede Jelinek vermischt die Erzählungen von den Verhaftungen: Eine Zeug:innen-Gegenüberstellung Ulrike Meinhofs mit dem ›erkrauten‹ Foto Ensslins. Und sie lässt es nicht etwa Ulrike oder Gudrun, sondern ihre Nachkommen erzählen. Die »Prinzen im Tower« (aus Ulrikes Töchtern sind also Söhne geworden)⁴¹ erzählen also von der Verhaftung der Mutter:

Man stellt ihr Augenzeugen gegenüber, doch sie schaut sie gar nicht an, man muß ihr erst den Nacken kitzeln, daß sie ihren stolzen Kopf hebt für die Kamera des Staates, für dessen Erkennungsdienst, den Strick, den Galgenstrick, den tun wir nachher rum in aller Ruhe, wenn die Zeugen fort sind. (UMS, S. 38)

38 Vgl. zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen als Prinzip der geschichtlichen Erfahrung ab dem 18. Jahrhundert: Reinhart Koselleck, *Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hg. von Reinhart Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987, S. 269–282, hier S. 278.

39 Elfriede Jelinek, *Ulrike Maria Stuart, Königinnendrama*, in: *Dies., Das schweigende Mädchen / Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 7–149, hier S. 27. Im Folgenden zitiert: UMS.

40 Vgl. zur literarischen und popmedialen Rezeption der RAF als Mythos: Uwe Schütte, ›Heilige, die im Dunkel leuchten‹: Der Mythos der RAF im Spiegel der Literatur nachgeborener Autoren, in: *Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From Sturm und Drang to Baader Meinhof*, hg. von Steve Giles und Maike Oergel, Oxford u. a. 2003, S. 353–372. Ich komme auf die Fotografien der toten Ulrike Meinhof, wie sie im Text diskutiert werden, gleich noch zurück.

41 Es ist bezeichnend, dass hier eben nicht die »Prinzessinnen im Tower«, sondern die Zwillingsstöchter Ulrikes ganz bewusst einer Geschlechtsumwandlung unterzogen werden. Stemmann geht in seiner Inszenierung mit dieser Transformation der Historiographie so um, dass die Prinzen (bei ihm sind es nicht nur zwei, sondern gleich drei) in Frauenkleidern auf der Bühne stehen. Wirkungsvoller ist es meiner Ansicht nach jedoch genau so, wie es im Text angelegt ist: Ulrike und Gudrun als weibliche Kunst- und Deutungsfiguren gegenüber einem deutlich männlichen Kollektiv.

Das Bild wird vom Staat produziert, der gleich danach mit Gewalt, Tod und Vollstreckung assoziiert wird. So ist die Kritik an den Prozessbedingungen von Stammheim in *Ulrike Maria Stuart* eben doch sehr deutlich.⁴² Elfriede Jelinek eröffnet damit aber auch eine Debatte über Bild, Identität und Geschichte. Die RAF-Frauen konnten nur dank ihrer Fahndungsfotos derart ikonisch werden,⁴³ sodass in *Ulrike Maria Stuart* befürchtet wird, dass selbst ihre Kinder sie nur noch von den Bildern her kennen werden: »Ihr seht mich selber, Kinder, bald seht ihr nur noch mein Bild [...]« (UMS, S. 32) Indem aus Meinhof und Ensslin Maria und Elisabeth werden, werden dann auch diese Fahndungsfotos und die letzten Bilder der beiden zu zynischen Herrscherinnenportraits, Zeugnisse eines fragwürdigen Ruhms.

An sie wird außerdem ein ganz konkreter Wahrheitsanspruch geheftet: Sie identifizieren die Verdächtigen. Aber sie machen sie eben auch zu Ikonen der Geschichte, die eine bestimmte Zeit geprägt haben.⁴⁴ Ganz besonders zeigt sich diese Doppelung bei der im Stück thematisierten Aufnahme der toten Ulrike Meinhof, erhängt am Zellenfenster. Die Tote selbst spricht die Fotografie ihrer Leiche an. Das ist durch die besondere Sprechsituation des Stücks möglich: das postmortale Theater. Hier ist eben auch der Bezug zu Schiller wichtig: Die Bühne wird zum (für Ulrike Jüngsten) Gericht,⁴⁵ auf dem die verschiedenen Zeugen, besonders Ulrike selbst, ihr Zeugnis ablegen und sich mit dem Beweismaterial, darunter dieses berühmte Foto Meinhofs, auseinandersetzen: »ULRIKE: [...] ich borge mir den Strick und richte mich, [...] zeitig früh wird man mich finden, [...] doch jetzt, nur sechs Minuten später, kommt er eilig angewieselt [...]« (UMS, S. 45). In Ulrike fallen hier gleich mehrere Rollen des Prozesses zusammen. Sie ist RichterIn, Opfer, Zeugin und Gerichtsreporterin in

42 Eigentlich ist dieses Ereignis noch an weitere Bilder gebunden. Als Ulrike Meinhof festgenommen wird, ist sie so zur Unkenntlichkeit gehungert, mit kurzen, borstig abstehenden Haaren, dass die Zeug:innen sie eben gar nicht erkennen, sodass sie letztlich anhand eines Röntgenbildes, das man von ihrem Schädel unter Sedierung aufnahm und das die Narben einer vergangenen Hirnoperation zeigte, identifiziert werden musste. Vgl. Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 264.

43 Besonders Ulrike Meinhof wurde zur »Ikone der Roten Armee Fraktion«. Pewny, »Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*«, S. 106. Herv. im Orig.

44 Vgl. zur Rezeption der Fotografie als »Gedächtnismedium« in der Literatur des 20. Jahrhunderts: Jan Gerstner, Das andere Gedächtnis. Fotografie in der Literatur des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2014.

45 Vgl. Friedrich Schiller, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? [1784], in: Ders., Werke, Bd. 32: Theoretische Schriften, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 2008, S. 185–200.

einem. Es beginnt im Präsens: »ich borge mir den Strick«, eine Mauerschau des eigenen Handelns. Dann wechselt die Rede ins Futur. Ulrike reflektiert letztlich das, was sie aus dem anfänglichen Redestandpunkt noch nicht wissen kann, denn selbst wenn sie als ›Untote‹ alles wüsste, ist sie zu Beginn ihrer Ausführungen doch noch nicht tot. Die Angaben sind aber derart präzise und der Redezeitpunkt wird mittels des Zeitadverbiums »jetzt« auf sechs Minuten, nachdem man sie gefunden haben wird (Futur II!), verankert. Die zeitliche Kontinuität wird aufgehoben und eine nachvollziehbare zeitliche Ordnung der Dinge unmöglich gemacht. Und wieder steht Ulrike in der Krise der unmöglichen multiperspektivischen Rezeption als Zeugin, die in einer Art Teichoskopie das Geschehen wiedergibt, und Opfer, das im Nachhinein erzählt. Ulrike macht sich also selbst zu einer multiperspektivischen Deutungsfigur, die aber überfordert ist in ihrer Selbstdarstellung. Sie muss sich aus verschiedenen Zeitpunkten ihres Lebens und Nachlebens über das Geschehen (und an anderen Stellen auch über ihr Wirken und Nachwirken) äußern. Aber sie kann sich selbst kaum gerecht werden. Hier stellt sich die offene Frage nach dem ›richtigen‹ Standpunkt der geschichtlichen Erzählung.

Auch lässt sich an dieser Stelle ein Aspekt des Textes als Literaturgeschichtstheater deutlich erkennen. Die figurale Deutung der Historiographie, die sich auf der Bühne in der dramatischen Handlung äußert, muss im klassischen Drama mehr oder weniger parallel oder leicht nachgestellt sein. Maria Stuart kann durch einen Botenbericht erfahren, was an Elizabeths Hof passiert, und vice versa, eine Figur kann mittels einer Mauerschau zeitgleich reflektieren, jedoch ist es eine Neuerung, dass (1) Handlung und Reflexion der Wiedergabe der Handlung zeitgleich verlaufen und dass gleichzeitig (2) die reflexive Stimme in ihrem *point of attack* derart flexibel ist. Das Besondere an diesen Schilderungen ist eben, dass es nie darum geht, die Handlungen der RAF zu erklären oder gar zu legitimieren. Elfriede Jelineks Anliegen ist nicht, die Ereignisse zu erzählen oder auf der Bühne zu interpretieren, was wir aus der Historiographie wissen: Es geht nicht um den Wahrheitsgehalt von Geschichte. Die Idee einer ›wahren‹ Geschichte ist von Anfang an verabschiedet; nicht aber die Idee vielseitiger und in der Vielheit einander durchaus auch widersprechender Stimmen. In dieser Hinsicht ästhetisiert *Ulrike Maria Stuart* als metahistorisches Theater den Standpunkt der Posthistoire, insofern sie eine Demokratisierung der Geschichtserzählungen (Plural!) meint. Diese Beteiligung am geschichtsphilosophischen Diskurs wird an der Stelle besonders deutlich, wo der Text aus seinen historischen Bezugsräumen hinaustritt und in die Rezeptionssituation des Stücks überführt. Ulrikes zeitliche Deixis bleibt nicht in der Handlungsgegenwart, sondern veräußert sich auch in die Rezeptionsgegenwart:

Sie brauchen die Gewalt, sie töten mich. Sie töten mich. Der Staat muß gar nichts tun. Sie töten mich schon selber, die Genossen, debattieren klassisch, und dann töten sie. Wer sich auf Geschichtlichkeit verläßt und ihre schrecklichen Gesetze, der ist ganz verloren, denn er hat nichts mehr davon, was immer sie beschließen, die Gesetze, heute richtig, morgen falsch. (UMS, S. 39)

Deutlich wird hier abermals, wie konkret politisch Jelineks Text ist: »Wer sich auf Geschichtlichkeit verläßt [...], der ist ganz verloren«. Das richtet sich direkt an die Zuschauer:innen: Die Gesetze, die heute richtig sind, sind morgen falsch. Das »heute« bezieht sich im weiteren Sinne auf die Rezeptionsgegenwart und nicht etwa auf einen zeitlichen Fixpunkt in Ulrike Meinhofs Leben. Aus der Geschichte lernen – und wenn nur »skeptisch sein« oder eben nur, dass es nicht so eindeutig und einfach ist –, sollen die Zuschauer:innen dann doch.

Wenn es auch nicht um die Legitimation und das Verständnis der Taten der RAF geht, so gibt es doch immer wieder Nacherzählungen einzelner Handlungen: »Tod sein kann auch jeder«, fasst der »Engel aus Amerika« in seinem Schlussmonolog zusammen (UMS, S. 148). Der Tod steht weiter im Zentrum des Stücks⁴⁶ um die gestorbene Ulrike. Sowohl in Selbst- als auch in Fremdthematization: »DIE PRINZEN IM TOWER: [...] von dir werden wir oft genug noch reden, bist du erst in Ruhe tot und eingegraben und noch betoniert, damit den Leichnam sie nicht etwa stehlen und dann schänden auch noch können« (UMS, S. 50).⁴⁷ In ihrem zentralen Monolog rekapituliert Ulrike ihren Selbstmord hinsichtlich der Rezeption ihrer selbst und des Umgangs mit dem Tod. In einer weiteren Mauerschau vollzieht sie ihren Selbstmord nochmals:

46 Zu Elfriede Jelineks Theater als »Theater der Untoten« vgl. Andreas Heimann, Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks, Bielefeld 2015; Heide Helwig, Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demonierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks, in: Sprachkunst 25 (1994), S. 389–402 und Evelyn Annuß, Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens, München 2005.

47 Hier scheint der Tod Ulrikes noch nicht geschehen zu sein. Oder sie ist zwar gestorben, aber noch nicht beerdigt. Einbetoniert hat man übrigens nicht das Grab Meinhofs, sondern das Holger Meins', dessen Familie Drohungen erhalten hatte, nach denen zu befürchten war, dass Angehörige der umliegenden Verstorbenen den Leichnam Holger Meins' wieder ausgraben würden. Ulrike Meinhof wurde bekanntlich ohne ihr Gehirn beigesetzt, das ihr zu Untersuchungszwecken entnommen und erst 2002 ihrem übrigen Leichnam zugeführt wurde (vgl. dazu u. a. den *Spiegel*-Artikel vom 20.12.2002: <http://www.spiegel.de/panorama/odyssee-beendet-gehirn-von-ulrike-meinhof-in-aller-stille-beigesetzt-a-228177.html> (4.2.2022)).

ULRIKE: Richten tu ich mich schon selber [...] ich borge mir den Strick und richte mich, habt keine Angst, ich mache das schon richtig, daß muß kein anderer übernehmen, zeitig früh wird man mich finden, leblos hängend an dem Gitter meines linken Zellenfensters, das Gesicht zur Zellentür gewandt, wenn man mal einen Arzt braucht, ist er niemals da, das ist wirklich typisch, doch jetzt, nur sechs Minuten später, kommt er eilig angewieselt, Dr. Helmut Henck, jetzt kann auf einmal sich beeilen er und konstatiert, daß dieser Körper, der trotz allem mir gehört und immer mir gehören wird, auch dann, wenn nur ein Sack voll Knochen übrig ist, auch wenn er nicht mehr atmet, lange schon bereits total erkaltet ist, dazu entstellen Leichenflecken ihn, das schaut ja sicher eklig aus, ein Glück, daß ichs nicht selber anschauen muß, denn Spuren wollen sammeln sie und noch ein letztes Mal von allen Seiten fotografieren jene, die seit Monaten, ja Jahren schon, wenn mans genau nimmt, überall, in jedem Postamt hängt, auf jeder Polizeistation und in Behörden, jeder kennt mich, kann ich ohne Übertreibung sagen, doch das waren nicht die neuesten der Fotos, diese, die jetzt gerade frisch gemacht sind, sind die neuesten und letzten, die kann man doch keinem zeigen, wozu werden die gebraucht, sie haben uns doch längst schon selber. Es war gar nicht leicht, mich für die Fotos schön zu positionieren. (UMS, S. 45 f.)

Ulrike eröffnet ihre Rede nicht etwa damit, wie sie vorgegangen ist, sondern mit einer im Futur beginnenden Wiedergabe dessen, was nach ihrem Tod passierte. Das eigene Handeln wird anachronisch erst im Anschluss erzählt. Doch hier geht es nun erst einmal um die Bilder, und so schockierend die Aufnahme der Ulrike Meinhof ist, so überraschend ist ihr Umgang damit, der wiederum mit einem Genderklischee spielt. Sie verurteilt die Fotos nicht etwa aus ethischen, sondern aus ästhetischen Gründen: Sie taugen nichts. Sie hatte versucht, sich ›schön‹ zu positionieren, weil sie wusste, dass die Fotos gemacht werden würden. Und nun ist sie mit diesen Fotos nicht zufrieden und versteht auch nicht, warum sie gemacht wurden, denn die Fahndungsfotos seien Stellvertreter ihrer selbst gewesen, jetzt aber sei sie gefangen. Wozu also noch ihre Bilder? Ulrike fährt fort, von ihrem eigenen Selbstmord zu erzählen, kleinschrittig, mit Wortwitz, der die Rede Ulrikes zur Groteske werden lässt:

[...] das Bett, das unterm Fenster stand, mußst vorher ich beiseite schieben, dann legt ich die Matratze vor das Fenster, stellte darauf den Schemel, den ich hatte, Schmach und Schemel, ist schon egal, die waren beide zuverlässig da, dann riß ein blau und weißes Anstaltshandtuch ich sorgfältig in Streifen, knotete sie aneinander, diese Streifen, band sie fest um meinen Hals.

Und schließlich stieg ich auf den Schemel, knotete das Ende dieses selbstgebautes Strickes um das Fenstergitter, und dann sprang ich ab ins Unge-
wisse [...]. (UMS, S. 46)

Beachtenswert ist auch, dass Ulrike hier im Präteritum spricht. Das Borgen des Strickes im Präsens, die Handlung nach dem Tod, wechselt vom Futur ins Präteritum, in dem auch der Selbstmord geschildert wird. Ihr Selbstmord ist inszeniert. Arbeit am eigenen Bild, an der eigenen Ikonographie und am eigenen Mythos. Das Wiederergreifen der Deutungshoheit über das Selbst: »An das Handtuch knüpft ich mich wie eine Perle in der Kette dieser vielen, die auch bereits tot sind, diesmal richt ich mich und richt mich nur nach mir, ist ja kein anderer da.« (UMS, S. 47) Was umso deutlicher in diesem Zusammenhang wird, ist, wie flexibel die Deutungsfigur Ulrike sich zu ihrem Handeln und auch zu ihrer Rezeption positionieren kann. Sie ist parteiisch, natürlich, in der Deutung ihres Lebens, ihres Wirkens, aber der Text legt dieses Parteiisch-Sein deutlich offen, schon durch die syntaktisch-zeitliche Struktur der Figurenrede. Damit nimmt er Ulrike aber nicht ihre Deutungsmacht, er relativiert einen Deutungskanon. Geschichte ist parteiisch, das zeigt dieses Geschichtstheater Jelineks. Und es zeigt sich nun die Stimme einer Täterin, einer Mörderin und Selbstmörderin und eben zentral auch einer Frau, die in ihrer Rede eine vielschichtige Historiographie versucht und reflektiert und so das Programm des Geschichtstheaters Elfriede Jelineks personifiziert.

3. Frau ohne Gewissen. Herrschermord als Genderfrage

Dass es Elfriede Jelinek, wie gesagt, nicht um die Nacherzählung oder Neu-
deutung eines historischen Ereignisses beziehungsweise einer Biographie histo-
rischer Personen geht, zeigt sich schon in der grundlegenden Figurenkonstruk-
tion. Die Morph-Figuren,⁴⁸ zusammengesetzt aus Kassibern der RAF und

48 »Morphing, Überblenden, Überschreiben, Übermalen, Überzeichnung, Überlaufen. Morphing ist kein schönes Wort, aber in der Zusammensetzung »gemorphte Figuren« [...] ist es noch schlimmer. Mir scheint, dass es ein Wort ist, das sich, ähnlich wie die inzwischen etwas älter gewordene und damit abgelegte Bezeichnung »Sprachflächen«, dazu eignet, durch die Jelinek-Kommentare zu geistern und jenes Halbwissen zu versprühen, das jede weitergehende Auseinandersetzung meidet. Bezeichnungen wie morphing oder »Sprachflächen« dienen dazu, dass der Betrieb sich versteht. Die Theatermacher signalisieren, dass sie »alles richtig« gemacht haben und das Publikum bekundet, »alles verstanden« zu haben. Wir wissen schon, wir kennen das doch: keine Psychologie, keine Charaktere, keine Handlung, keine Figuren, Dekonstruktion und Postdrama.« Haß, *Morphing* Schiller, S. 331.

Schillers Dialogen, halb Königinnen der Tudor-Zeit, halb Terroristinnen, wollen nicht »entweder oder« sein, sondern beides. Es geht nicht um Maria Stuart oder um Ulrike Meinhof, sondern um Frauen, die Geschichte machen und die an ihrer »Mythisierung« verzweifeln. Jelinek selbst sagt: »[D]iese Figuren sind ja nicht »sie selbst«, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie.« (UMS, S. 9)⁴⁹ Damit verweigert sie einerseits die bisherige Rezeption ihrer Texte, indem sie die Sprachflächen ablehnt, aber entzieht ihre Figuren auch noch einmal deutlich dem Anspruch, der sich von Schiller her hier durchaus berechtigt formulieren lassen würde, »ganze Menschen« zu zeigen. Bärbel Lücke fasst es so zusammen:

Die Figuren sind, wie Zeit und Ort, Vermischungsfiguren: Es findet eine ästhetische Potenzierung der Fiktionalität statt, eine pathetische Überbietung der »Charaktere«, zugleich ihre »Entkernung« in der Verdoppelung. Indem sie aber auch parodistisch-deklamatorische Sprechpuppen von Theorien sind, wird ihnen das Individuelle wieder genommen, d. h. eine Verminderung, gleichsam eine Logarithmisierung, findet statt [...].⁵⁰

Ortrud Gutjahr, die 2007 zusammen mit Studierenden und Kolleg:innen einen ganzen Forschungsband zum Stück herausgibt, spricht von der »Suchfigur Ulrike/Maria«.⁵¹ Damit verortet sich dieses Theaterstück zwischen Tragödie und eigentlichem »postdramatischen Theater«. Die monologischen Prosa-Abschnitte sind bei genauem Hinschauen in Jamben und Trochäen als Versdrama verfasst.⁵² Wie bei dem »Frauenquartett«, das im Zentrum des Dramas steht, das gar kein richtiges Quartett ist, weil ja nur zwei Frauen die Bühne betreten, im Schatten aber von vier »Frauen, die Geschichte machten«,⁵³ findet sich auch hier eine Art Guckkastenstruktur wieder: Das Versdrama, *das* deutsch-

49 Vgl. dazu auch Bärbel Lücke, Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, in: Elfriede Jelinek: »Ich will kein Theater«. Mediale Überschreitungen, hg. von Pia Janke, Wien 2007, S. 61–85, hier S. 79 f.

50 Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn 2008, S. 108. Lücke verweist an dieser Stelle auch auf ähnliche literarische Verfahren bei Novalis – eine überzeugende Verbindung postmoderner und romantischer Schreibweisen.

51 Ortrud Gutjahr, Im Echoraum der Stimmen. Elfriede Jelineks »Ulrike Maria Stuart«, in: TEXT+KRITIK 117 (2007), S. 19–30, hier S. 25.

52 Das schreibt Elfriede Jelinek auch selbst in ihrer Vorbemerkung (vgl. UMS, S. 9).

53 Ortrud Gutjahr, Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*, in: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek, S. 19–35, hier S. 19.

sprachige Geschichtstheater, die Tragödie als Kulisse für das *Neue*, das Gegenwartstheater. Und diese Vermischfiguren sind eben beides, historisches Personal, und ›Produkte von Ideologie‹, sie sind reale Personen und Mythos, Ereignis und Historiographie. Sie sind untergeordnet in ihrer Mythisierung, von Männern – Schiller und Aust – festgehalten und bemühen sich doch verzweifelt darum, ›ganze Menschen‹ zu werden, streben nach der eigenen weiblichen Autorschaft – gerade Ulrike. Dabei scheitern sie vor allem an der gegenseitigen Feindseligkeit. Denn offenbar braucht es für einen ›ganzen Menschen‹ glückliche Kommunikation, gerade im Drama, wo allein im Dialog gehandelt wird. Aber aus den Schiller'schen Dialogen werden bei Jelinek monologische Manifeste.

Ungewöhnlich ist nämlich auch die Aufteilung der Redebeiträge: Ulrike hat im Drama die meisten und spricht insgesamt am längsten. 17 Mal ergreift sie das Wort, 64 Seiten Text sind es – eine große Herausforderung für jede Schauspielerin. Gudrun folgt mit 34 Seiten Text, weit weniger also, sie spricht nur sieben Mal. Den längsten Redebeitrag aber hat keine der beiden Frauen, sondern der »Engel egal«, hier: Andreas Baader, der »Kinderkönig« (er hat, wie die Frauen auch, mehrere Beinamen).⁵⁴ Er spricht knappe 19 zusammenhängende Seiten im zweiten Teilstück des Dramas. Da kann Ulrike nicht mithalten. Und auch Gudrun nicht; mit ihren etwa 17 Seiten ist sie dem »Kinderkönig« jedoch knapp auf den Fersen. Schon durch die quantitative Verteilung der Rede ergeben sich Hegemonien: Ein »Herr-Knecht-Verhältnis«,⁵⁵ das sich in *Ulrike Maria Stuart* in den Beziehungen der beiden Königinnen Gudrun und Ulrike untereinander sowie zum »Kinderkönig« Andreas Baader manifestiert. Ulrike redet in kürzeren Einheiten, die sich gegen den Schwall der Anklagen wehren, die nicht nur vom »Engel egal« und der Rivalin, sondern auch vom »Chor der Greise«, von den »Prinzen im Tower« und dem »Versprengten Engel« ihr entgegendrängen.⁵⁶ Sie reagiert und kann selbst kaum agieren.

Aber: In jeder einzelnen Redeeinheit geht es *um* Ulrike. Wenn es kein Reden miteinander gibt, dann nur ein Reden übereinander, genauer über die Morph-Figur Ulrike Maria. Die schärfste Kritik wird von den männlichen Kollektiven vorgebracht – und zwar sowohl von den »Prinzen im Tower«, die die beiden Töchter Ulrike Meinhofs zusammen mit einer Folgegeneration der RAF verkör-

54 Jirku, *Weibliche Herrschaft im Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*, S. 62: »War der Dritte im Bunde, der Mann – Andreas Baader in Ulrike Maria Stuart als Baby stilisiert –, entmachtet, so ist er als ›versprengter Engel‹ und ›Engel egal‹ entkörperlicht und zum reinen Diskurs geworden.«

55 Lücke, *Elfriede Jelinek*, S. 106.

56 Es ist vielleicht nicht unerheblich zu erwähnen, dass, auch wenn Engel eigentlich geschlechtslos sind, die Jelinek'schen Engel immer deutlich männlich markiert sind.

pern (und eben auch ersetzen), als auch vom »Chor der Greise«, der Ulrike immer wieder mit Vulgarismen hinsichtlich ihrer Weiblichkeit und auch ihrer Skrupellosigkeit abwertet: Mit dem Satz »Das Weib hat kein Gewissen, und dieses, eure Mutter, hat erst recht keins« (UMS, S. 22), fallen verschiedene Verweise zusammen. Zum einen steckt in der Formulierung »Das Weib hat kein Gewissen« der Bezug zu Billy Wilders und Raymond Chandlers Film-Noir-Klassiker *Frau ohne Gewissen*, in dem Barbara Stanwyck eine der ikonischsten Femmes fatales der Filmgeschichte verkörpert. Gleichzeitig verweist dieser Filmtitel und damit auch der Satz aus *Ulrike Maria Stuart* auf die philosophischen Überlegungen Schopenhauers, der in seinem Essay *Über die Weiber* (der zu Anfang auf Schillers Gedicht *Würde der Frauen* verweist) auch über die Gewissenlosigkeit der Frau spricht: »Aus der selben Quelle ist es abzuleiten, daß die Weiber mehr Mitleid und daher mehr Menschenliebe und Teilnahme an Unglücklichen zeigen, als die Männer: hingegen aber im Punkte der Gerechtigkeit, Redlichkeit und Gewissenhaftigkeit, diesen nachstehn.«⁵⁷ Die Deutung der Greise ist die intertextuell wie philosophisch verankerte Stimme eines etablierten Patriarchats, das sich durch Pop- und Hochkultur als urteilende Stimme über das Weibliche stellt. So werden Gudrun und Ulrike von den männlichen Figuren immer wieder in ihrer Weiblichkeit als minderwertig verstanden.

Jelinek stellt Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof in ihrem Drama als weitere Opposition, nämlich als konkurrierende Konzepte der Weiblichkeit dar, die besonders deutlich sind in dem Bezug der Protagonistinnen auf Elizabeth Tudor einerseits und Maria Stuart andererseits. Elizabeth sei »als unmenschliche, vermännlichte Frau tradiert [worden], Maria Stuart als das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzte) Opfer«.⁵⁸ Das ist nun sicherlich eine einseitige Auslegung und auch für das Werk Schillers nur bedingt zutreffend: Schließlich ist es am Ende auch Marias Stolz, der sie sterben lässt – wäre ihr das Leben wichtiger gewesen als der Status und hätte sie auf den Thron ganz verzichtet, so hätte ihr Elisabeth den Kopf vielleicht gelassen (ohne mit diesem Gedanken, die Schuld dem Opfer zusprechen zu wollen). Und auch Ulrike Meinhof, wenngleich sie in den meisten historiographischen Forschungsbeiträgen, besonders bei Stefan Aust, besser davonkommt als ihre Gegenspielerin, ist doch wohl nicht primär als Opfer zu verstehen. Sympathieträgerin des Theaterstücks ist sie aber ganz gewiss, in Abgrenzung zur eitlen und machthungrigen Gudrun. Die

57 Arthur Schopenhauer, *Über die Weiber* [1851], in: Ders., *Sämtliche Werke*, Bd. V: *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften II*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Frankfurt a. M. 1988, S. 719–735, hier S. 722.

58 Vgl. Jelinek, *Zu »Ulrike Maria Stuart«*, S. 15.

RAF-Terroristin als reines »Mobbingopfer« umzusetzen, wäre hingegen bedenklich. Dagegen muss sich ein Publikum dank seines historiographischen Vorwissens sträuben. Möglich wäre es sicherlich. Doch würde *Ulrike Maria Stuart* in diesem Fall zu einer Rechtfertigung der Morde und Attentate durch die RAF ansetzen. Und so einfach funktioniert die Provokation bei Elfriede Jelinek nie. Sie stellt ein anderes Verbrechen als den Terrorismus in den Vordergrund. Dieser scheint ihr gänzlich unwichtig zu sein. Es geht um das Verhältnis der beiden Frauen (oder des Quartetts) – und da steht der Tod Ulrikes im Vordergrund: »Frauenmord entmenschlicht den Herrscher ganz besonders, auch wenn der Herrscher selbst weiblich ist.«⁵⁹ So werden die historischen Ereignisse und ihre literarische Adaption ausgelegt hinsichtlich der Rezeption von Genderrollen. Darum soll es in den sich anschließenden Seiten gehen.

4. Rivalinnen auf dem Literaturgeschichtstheater

Jedenfalls ist mir dieses Mobbing von Ulrike Meinhof durch die übrigen inhaftierten RAF-Mitglieder vor ihrem Tod ein absolutes Rätsel, denn Neid und Eifersucht einer Frau gegen ihre Rivalin in Bezug auf einen begehrten Mann (Lord Leicester/Baader) können in meinen Augen keine Rolle gespielt haben. Ich verstehe diese Frauen nicht, und ich verstehe nicht, was zwischen ihnen vorgegangen ist, ich könnte auch sagen: Ich verstehe nur Bahnhof.⁶⁰

Elizabeths Ruf habe laut Jelinek unter dem Mord an Maria nur so gelitten, weil es der Mord an einer anderen Frau war, die zwar eine Rivalin war, was aber nicht verhinderte, dass der Mord vordergründig als Gewalttat an einer Frau und nicht an einer politischen Antagonistin rezipiert wurde: als Frauenmord und nicht als eine Exekution einer Hochverräterin / eines Hochverrätters, die in der Zeit üblich (vom Herrschenden sogar gefordert) und rechtmäßig gewesen wäre. Das Geschlecht der beiden Protagonistinnen überschattet also das Recht. Auf diesen Rechtsdiskurs gründet sich auch der Konflikt zwischen Ulrike und Gudrun:

Regierte Recht, das wir uns selber vorgeschrieben haben und das ausschließlich für uns, die Gruppe, gilt, dann läg sie jetzt vor mir im Staub, dann wäre ich die Königin, das sag ich niemals laut. Doch ich erstickte nur an ihr, wie jeder an der Macht erstickt, für den sie nicht erreichbar ist. (UMS, S. 142)

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 16.

Ulrike sieht sich in einem Dilemma. Der Machthunger, der bei Gudrun deutlich erkennbar ist, findet sich auch bei ihr. Und dieses Streben nach Macht ist, wie schon bei Schiller für Maria Stuart, ihr Untergang. Doch eigentlich verabschiedet sich Jelinek hier fast von der Rivalität der zwei Frauen. Der Machtkampf der beiden ist letztlich nichts gegen den Kampf um weibliche Macht innerhalb des Patriarchats, wie es Jelinek im Gespräch mit Rike Winter beschrieben hatte.⁶¹ Dass die Frauen, die politische Genossinnen sein müssten, weiblich solidarisch sich gegen patriarchale Machtstrukturen stellen könnten, Feindinnen werden, hat letztlich das wortwörtliche wie metaphorische Erstickten der Figur zur Folge: Auch nur einen dieser Kämpfe, dieser Kriege zu gewinnen, ist aussichtslos und so wird Ulrike zur Deserteurin. Der Terrorismus der RAF ist dann, konform mit der Ideologie der Terrorgruppe, Krieg gegen das System, dem sie sich widerrechtlich entzieht. Ein Vergehen, für das weithin die Todesstrafe galt. Da die Desertion bei Ulrike jedoch in Form eines Selbstmordes geschieht, bleibt die Bestrafung aus. Der Tod Ulrike Meinhofs wird so als Flucht bezeichnet, vor der RAF und vor einem Rechtssystem, in dem sie kein Recht hat. So sagt Ulrike zum Ende des Dramas über sich selbst:

Ich bin wohl eine Deserteurin, sprechen wir es aus, wies ist, ich war mir dieser Flucht im Grunde nicht bewußt, bis ich am Grunde war. Die eine Flucht war nicht vor euch, sondern auch vor mir selber, ich war wohl eine elitäre Sau, ich kann es gar nicht anders nennen, was ich war und bin, ich wollte alles besser und aus mir heraus alleine wissen, statt auf euch zu hören, eine blöde intellektuelle Schnalle, ja, das war ich, ihr habt recht, ich kann nicht anders reden über mich, inzwischen glaub ich alles euch, auch meine hilflos rudernde Politisierung, die ins Nichts führt, ist gescheitert [...]. (UMS, S. 132)

61 Elfriede Jelinek und Rike Winter, Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Elfriede Jelinek. Dossier 2, hg. von Kurt Bartsch und Günther Höffer, Graz 1991, S. 9–20. Ulrike Haß sieht das übrigens anders: »Selbst wenn es um Macht ginge (Jelinek spricht indessen stets sehr viel genauer vom ›Thron‹), dann wäre doch zuerst zu fragen, um welche Macht es sich dabei handelte. So ist z. B. wie die oben dargestellte Lektüre der Streit-Szene zeigt, völlig unsicher, ob es den Schiller'schen Figuren um die Macht ging. Worum geht es den Wütenden, die ›außer sich und in sich niemals anzutreffen sind? Wer oder was spricht, wenn sie sprechen? Welche Macht ist gemeint, wenn es heißt ›Die RAF oder der Tod, sonst gibt es nichts mehr.‹ (Jelinek 2007: 83). Weil die Inszenierung sich vor der Arbeit des Gedankens verschließt, unternimmt sie auch nicht den Versuch einer Klärung.« (Haß, Morphing Schiller, S. 340.) Da hier aber eben doch von Macht gesprochen wird, glaube ich, dass man den Streit um den Königsthron durchaus berechtigt auf einen Machtkonflikt hin auslegen kann.

Wer nicht Teil der RAF war, war Schwein. Das ›Schwein‹ gehört wohl mit zu den nachdrücklichsten Bezeichnungen, die die Mitglieder der RAF nutzen; in den Quellen findet man den Ausdruck vor allem bezogen auf die Polizei, aber auch auf die Politik, und die Konsument:innen, die im Bürgertum angesiedelt werden.⁶² Ulrike bezeichnet sich selbst als »elitäre Sau«, damit als weiblich, wenn es im Kontrast zum zuvor genannten Schwein genannt wird, und als Vertreterin des Bürgertums, für das sie Gudrun immer wieder anklagt und aber auch in ihrer Weiblichkeit identifiziert. Damit ist Ulrike auch keine positive Figur eines löblichen Klassenkampfes mehr. Bärbel Lücke analysiert ihre Revolution als eine rein narzisstische: »Die Intellektuellen Meinhof und Ensslin werden bei Jelinek machthungrige und narzisstische Rivalinnen, die noch im Untergrund ihre (groß-)bürgerlichen Sehnsüchte ausleben.«⁶³ So wird Ulrike erstens als (desertierte) Soldatin, zweitens als (diffamiertes) Mitglied des Bürgertums und dann, drittens, als (auf das Körperliche reduzierte) Frau angerufen, wenn sie sich als »blöde intellektuelle Schnalle« bezeichnet. In dem Oxymoron von ›blöd‹ und ›intellektuell‹ steckt die Anklage, die sich auch aus den historiographischen Quellen heraus belegen lässt, dass es sich bei Ulrike eben nicht um eine Kämpferin an der Front handelt, sondern um eine, die ›immer nur spricht und nichts tut.«⁶⁴ Mit der »Schnalle« reduziert sie sich, der Etymologie des Wortes folgend, wiederum auf ihr primäres Geschlechtsorgan. Das wiederum ist konform mit der Rhetorik, die aus den Briefen der RAF-Mitglieder bekannt ist, in denen Frauen ausschließlich als »Fotzen« bezeichnet werden. Nicht nur von Männern, angeführt von Andreas Baader, sondern auch unter sich und

62 Bereits 1970 druckt *Der Spiegel* Tonbandaufnahmen, die Ulrike Meinhof aufgenommen hatte, und in denen sie u. a. auch die Gewaltbereitschaft der RAF kommentierte: »Das ist ein Problem, und wir sagen, natürlich, die Bullen sind Schweine, wir sagen, der Typ in der Uniform ist ein Schwein, das ist kein Mensch, und so haben wir uns mit ihm auseinanderzusetzen. Das heißt, wir haben nicht mit ihm zu reden, und es ist falsch überhaupt mit diesen Leuten zu reden, und natürlich kann geschossen werden.« (N.A., »Natürlich kann geschossen werden«, in: *Der Spiegel*, 14.6.1970, <https://www.spiegel.de/politik/natuerlich-kann-geschossen-werden-a-eeb9c6b2-0002-0001-0000-000044931157> (4.2.2022).) Dies wird auch bei Elfriede Jelinek in einem der frühen Monologe Ulrikes aufgegriffen, wiederum komisch verkehrt und auf den Rechtsdiskurs übertragen: »Das Schießen, es ist gutes Recht! Und natürlich darf geschossen werden! Es darf doch auch zurückgeschossen werden. Warum dann nicht als erster schießen?« (UMS, S. 30) Vgl. auch Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 302.

63 Lücke, Elfriede Jelinek, S. 142.

64 Hier zeigt sich die Opposition der beiden Figuren Gudrun und Ulrike. Während Ulrike in ihren Monologen immer wieder das Schreiben behandelt, ist es in Gudruns großem Monolog zu Beginn des zweiten Teilstücks das Handeln, das im Mittelpunkt steht.

gegenseitig.⁶⁵ Hier wird also ein Diskurs von Macht und Machtlosigkeit zusammengeführt mit einem Weiblichkeitsbegriff, der sich in vulgärer Rhetorik auf den Körper bezieht.

Die Machtdebatte der beiden Königinnen wird noch befeuert von der urteilenden Stimme eines männlichen Kollektivs: Die »Prinzen im Tower« sind die ›Söhne‹ Ulrikes. Damit ersetzen sie die beiden Töchter der historischen Ulrike und sind zugleich Stellvertreter eines jungen Deutschlands, das fast unpolitisch, die ältere Generation – besonders auch die Frauen der 68er-Bewegung – um ihre politischen Ideale beneidet,⁶⁶ wobei dieser Neid durch die beißende Ironie, die typisch für Jelineks Werk ist, gebrochen wird: »Ach, wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt.« (UMS, S. 42) Doch nicht nur beneidet das Kollektiv der Prinzen die Mutter um politische Angriffsflächen. Es setzt Ulrike gleichzeitig immer wieder in Konkurrenz zu Gudrun hinsichtlich ihrer Weiblichkeit (in der Rolle als Mutter) und ihrer Macht (in der Rolle als Königin): »Die Königin, nicht du, Mami, wir reden von der Königin persönlich« (UMS, S. 50). Doch steckt im Namen der Protagonistin nicht nur der Verweis auf Ulrike Meinhof und Maria Stuart, sondern als Drittes, zwischen den beiden, noch die fromme Unschuld in Person, Maria, als die sie auch direkt angesprochen wird.⁶⁷ Die Anspielung auf die Mutter Gottes äußert sich auch darin, dass anstatt ›Marias Sünden‹, was schon von Beginn an paradox ist, nun die ›Sünden Mariens‹ stehen, eine Formulierung, die im christlichen Diskurs verankert ist (vgl. UMS, S. 69). Von unbefleckter Empfängnis kann aber im Falle der Ulrike Maria keine Rede sein. Wenigstens wird sie, auch von sich selbst, das wurde oben bereits gezeigt, oft genug abfällig hinsichtlich ihres primären Geschlechtsorgans charakterisiert. Das Motiv der Beflecktheit oder der

65 Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 204. Vgl. aber auch Patricia Melzer, *Death in the Shape of a Young Girl. Women's Political Violence in the Red Army Faction*, New York und London 2015, S. 271: »The term ›Fotze‹ or ›Votze/›cunt‹ to signify women, like ›Schwanz/›dick‹ to signify men, was liberally used in leftist political circles during the 1970s to signify a break with traditional outlooks. However, the terms, especially ›Votze‹, generally maintained their insulting connotation, including in the RAF's, especially Baader's, application of the word to women, and Meinhof and Ensslin preferred ›Tante‹ (aunt) as the more neutral term for women.«

66 Vgl. dazu aber auch Gutjahr: »In der Stimme der jungen Generation klingt aber auch Neid auf eine politische Position an, mit der gegenüber dem erklärten Feind Stellung genommen werden konnte.« (Gutjahr, *Im Echoraum der Stimmen*, S. 19.) Im Gefängnis wiederum lassen sich interessanterweise wieder Parallelen zum Königinnen-drama aufstellen. Ulrike Meinhof und Irmgard Müller bezeichnet Baader dort als »Zofen«. Vgl. Aust, Baader-Meinhof-Komplex, S. 316 (in *Ulrike Maria Stuart* von den »Prinzen im Tower« aufgegriffen, S. 56).

67 Z. B.: »GUDRUN: [...] Du bist jetzt ganz allein, Maria.« (UMS, S. 89)

verlorenen Unbeflecktheit dehnt sich aus dem sexuellen Kontext aus hinein in einen politischen: »GUDRUN: Du bist mit gar nichts wegzubringen, Schwester, für dich gibts kein Tipp-Ex, keinen Fleckentferner.« (UMS, S. 74) Ulrike wird von Gudrun, mit Rückverweis auf Andreas, den »Kinderkönig«, abgegrenzt von der Gruppe, die ihren Namen trägt, und zur Unterwerfung gedrängt: »Wir [Hans⁶⁸ und ›ich‹] sind die Führung, daran darf nun wirklich niemand zweifeln, nein, auch du nicht, du mußt uns als Führung endlich anerkennen, ganz egal, wie unsre Gruppe heißt, Hans sagt dir das jederzeit von sich aus ins Gesicht« (UMS, S. 89). Die politische Gruppe und die familiäre Rhetorik werden nicht genutzt, um Einheit zu vermitteln, sondern um Zwietracht zu säen. Bei Jelinek steht keine Gruppe mehr auf der Bühne, sondern zutiefst zerstrittene Einzelpersonen, die mühsam versuchen, sich vom Anderen abzugrenzen und Schuld von sich zu weisen. Das Ziel, das sie scheinbar alle haben, ist die Erniedrigung Ulrike Marias. Manchmal, wie oben, glaubt man, es sei sogar ihr eigenes Ziel. Und so müssen sich die Zuschauer:innen trotz der Ambivalenz der Figur am Ende dann doch mit der Terroristin verbünden – aus Mitleid. Sie wird sich erhängt haben. Das Urteil über die Geschichte wird eben nicht über historische Ereignisse, sondern über die gegenläufige Solidarisierung mit einer verlorenen Figur getätigt. Man vergisst dabei, wie verloren Gudrun selbst ist. Ihr erster Satz auf der Bühne ist kein Angriffsschrei, keine Verunglimpfung, sondern ein Ergebenheit in das Schicksal der Geburt und der sozialen Determination: »Jetzt weiß ich nicht mal mehr, wer aus mir spricht. Bin ich die eine oder diese andre? Was bestimmt mir ist: Ich bin die Königin.« (UMS, S. 68) Sie ist Königin nicht aus Wahl, sondern aus Schicksal.

In der Rechts- und Unrechtsdebatte greift Jelinek insbesondere auf den Text Schillers zurück. Der Beginn »Regierte Recht« der zu Beginn des Kapitels zitierten Textpassage ist zum Beispiel aus dem Dritten Aufzug, Vierte Szene. Es ist diese Szene, die Jelinek zur Schlüsselszene für den Konflikt von Gudrun und Ulrike macht. Elisabeth kommt zum Schloss zu Fotheringbay, wo Maria gefangen gehalten wird. Sie trifft Maria im Garten. Diese ringt sich auch zu einem Fußfall, einer Geste der Unterwerfung, durch. Elisabeth triumphiert:

Ihr seid an eurem Platz, Lady Maria!
Und dankend preis' ich meines Gottes Gnade,
Der nicht gewollt, daß ich zu euren Füßen
So liegen sollte, wie ihr jetzt zu meinen.⁶⁹

68 Bei »Hans« handelt es sich um den ersten Decknamen Andreas Baaders.

69 Friedrich Schiller, *Maria Stuart* [1801], in: Ders., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hg. von Otto Dann u. a., Bd. 5: *Dramen IV*, hg. von Matthias Luserke, Frankfurt a. M. 1996, S. 9–148, hier S. 85.

Elisabeth ist also keine angenehme Gewinnerin. Eine weitere Kränkung ihres Stolzes will Maria nicht hinnehmen: »Es leben die Götter, die den Hochmut rächen.«⁷⁰ Maria kann nicht einmal, um ihr Leben zu retten, ihren Stolz aufgeben. Den behält sie bis zum Schluss, »von Zorn glühend, doch mit edler Würde«⁷¹ steht sie vor Elisabeth. Wenn Ulrike Gudrun als Schnalle bezeichnet, so ist es kaum anders bei Schiller: »Nicht Ehrbahrheit habt ihr von eurer Mutter / Geerbt, man weiß, um welcher Tugend willen / Anna von Boulen das Schafott bestiegen hat.«⁷² »Hurerei« hinter dem Rücken des Volkes wirft Maria der jungfräulichen Königin vor. Mit Lord Leicester, der bis dahin erfolgreich beide Frauen verführt und manipuliert hat. Er ist der eigentliche Macher und Machthaber hier. Die beiden Königinnen sind nur scheinbar in der Lage, zu handeln. Und so eskaliert der Streit und Maria besiegelt ihren Tod, indem sie die Geste der Unterwerfung zurücknimmt: »Regierte Recht, so läget Ihr vor mir / Im Staube jetzt, denn ich bin euer König.«⁷³ Euer König, nicht eure Königin. Herrschertum ist nur männlich zu denken. Das gilt für Schillers *Maria Stuart*, das zwei gescheiterte Königinnen zurücklässt, und es gilt für Jelineks Theaterstücke, in denen sie immer wieder aufführt, dass weibliche Machtstellungen im Patriarchat unmöglich sind: Eine richtige, auch handelnde Königin kann es also nicht geben. Sie muss männlich werden.

Stefanie Kaplan hat 2007 vom »schöpferischen Verrat« Jelineks an der Lyrik Hölderlins gesprochen.⁷⁴ Und es wäre durchaus berechtigt, wenn man Jelineks *Ulrike Maria Stuart* als Fortführung in der Maria-Stuart-Schreibtradition von Schiller aus sehen möchte, ihr die Trivialisierung der Schiller-Vorlage vorzuwerfen. Es ist, als würde *Maria Stuart* aus dem Hoftheater in Weimar überführt in das Nachmittagsprogramm eines Privatsenders. Jelinek ist bei aller Intertextualität eben kein Epigontum vorzuwerfen. Sie braucht Schiller, aber sie braucht ihn durch den popkulturellen Fleischwolf gedreht. Bärbel Lücke fasst dies passend zusammen:

Es ist der schillersche apollinisch-schöne Schein moralischer Freiheit, den Jelinek zerschlägt, bis am Ende nur Dreck und Gestank übrig bleiben und eine sterbende »Ulrike Meinhof«-Figur, die den Kopf in die Schlinge legt und dabei zum Hamlet wird, der nur noch Schlaf und Tod ersehnt, ein pathetisches Sprechen, das dem Erhabenen den Garaus macht, denn es ist

70 Ebd.

71 Ebd., S. 88.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 89.

74 Stefanie Kaplan, Jelineks schöpferischer Verrat an Hölderlin in *Wolken.Heim*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 45 (2007), S. 531–540.

kein Gesang von Freiheit und moralischem Sieg, sondern ein nihilistischer Abgesang – auf Idealismus wie Ideologie, auf gesellschaftliche Träume und politische Utopien – ergreifend gerade in seiner sprachlichen Größe.⁷⁵

Ulrike Maria Stuart zeigt also, wie aus Politik ein Persönlichkeitskampf wird. Das hatte auch Schillers Drama schon so aufgenommen. Eine Ideologie ist nicht möglich, nicht für Frauen, nicht für Männer, allen geht es nur um das Selbst. In diesem Narzissmus müssen sie scheitern, und zwar schon, weil ihnen das Selbstbewusstsein gänzlich fehlt.

5. Verruchte Versdramen: RAF im Schiller(-nden) Ton

Im Topos des Gerichts, auf den ich zuvor schon kurz eingegangen war, wird nicht nur durch den Bezug zu Schillers Poetik die Verbindung in die Theatergeschichte geschlagen, sondern auch ganz deutlich durch intertextuelle Verweise auf *Maria Stuart* und auf Schillers »Schaubühnenrede«. »Die Frau muß immer richten, ohne das Gesetz zu kennen« (UMS, S. 29). Bei Schiller heißt es:

Das Richterschwert, womit der Mann sich ziert,
Verhaßt ist's in der Frauen Hand. Die Welt
Glaubt nicht an die Gerechtigkeit des Weibes,
sobald ein Weib das Opfer wird.⁷⁶

In diesem Gedanken des unrechten Richtens durch die Frau steckt der Grundgedanke des Stücks, der anfänglich schon erwähnt wurde. Richtet Elizabeth über Maria, ist es Frauenmord, und nicht die Entscheidung eines Herrschers. Jelinek spitzt dies zu, indem sie ihren Frauen die Kenntnis über das Gesetz gleich ganz abspricht, das Richten aber als unumgänglich für die Frau bezeichnet. Die beiden Frauen am Kopf der RAF *müssen* eben richten. Und so muss der Ort auch gar nicht wörtlich der Gerichtssaal sein, denn der Raum, in dem die Figuren agieren, ist einer, der »immer ein Gerichtssaal ist« (UMS, S. 43). Das Recht in diesem Gerichtssaal ist schon gesprochen, denn Ulrike ist bereits tot – und wenn sie einmal deutlich macht, wo sie sich am Zeitpunkt ihrer Rede aufhält, dann ist es Stammheim, das Gefängnis. Und der »Engel egal« greift am Ende des zweiten Teilstücks Schiller nochmals fast wörtlich auf:

[...] doch dieses Ritterschwert, von dem ich öfter sprach, nur mit verschiedenen Worten, dieses Schwert, womit der Mann sich jetzt noch zierte – die

75 Lücke, Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion, S. 81.

76 Schon vorher ging es um diese Stelle: Schiller, *Maria Stuart*, S. 42.

Frau zierte sich schon selber, mit sich selber –, verhaßt ist in der Frauen Hand für die normalen Menschen, aber nicht für uns, hier führt die Frau das Schwert des Wortes, und aus dem wird keine Pflugschar, aber nie! Sie redet und sie redet und sie redet, ja, ich rede, was war das noch gleich, was ich die ganze Zeit schon sagen wollte [...]. (UMS, S. 109)

Die Waffe der Frau ist die Feder, nicht das Schwert, aus dem dann – die Friedensbewegung in der DDR aufgreifend – keine Pflugschar wird: Das Schreiben wird zum friedlichen Widerstand. Anstelle dies positiv zu bewerten, wird die Sprache dann aber in einer klischeehaften Wende der schwatzenden Frau (»sie redet und sie redet«), im Sinne eines Redens, das zu nichts führt, ihres kämpferischen Potentials beraubt und zum Selbstzweck: Reden um des Redens willen. Dieses Reden eignet sich der »Engel egal« dann an und vergisst, was er nun sagen wollte, womit es letztlich dem weiblichen Diskurs entzogen wird: Reden um des Redens willen – sie tun es alle! Andererseits ist es eben auch die Feder, die die Autorin wählt, um ihre Gedanken einem größeren Publikum kundzutun. Im Kontext des Schriftstellers ist es am Ende vielleicht doch die Feder, die das mächtigere Schwert ist, und jene, die ein wirkliches Schwert schwingen wollen, sind bestenfalls martialisch. Hier stellt sich auch poetologisch die Frage nach den Möglichkeiten eines politischen Sprachtheaters, wie Elfriede Jelinek es auch in den Essays *Sprech-Wut (ein Vorhaben)* und *Zu »Ulrike Maria Stuart«* konzipiert hat: Wie viel politische Aktion steckt in einem Text? Bleibt das politische Theater Selbstzweck, wird es Schwert oder Pflugschar?

Wie sehr das Theater Elfriede Jelineks die Tragödiengeschichte braucht, zeigt sich mit einem Blick auf die komplexe Sprache des Textes. Der Begriff »postdramatisch«, also »nach dem Drama«, ist meines Erachtens unpassend, weil *Ulrike Maria Stuart* als Literaturgeschichtstheater eben genau diese Damentradition braucht, sie fortführt, sie erweitert: Von Shakespeares Königsdramen, aus denen hier ein Königinnendrama wird, über Schillers Geschichtsdrama zu diesem Literaturgeschichtstheater, das Gegenwartstendenzen des Theaters mit dem traditionellen Drama fusioniert. Im Text greift sie auf das auf Schiller (und Shakespeare) zurückweisende jambisch-trochäische Metrum und zum anderen auf den ruppigen Umgangston, den Jelinek sich aus den historiographischen Dokumenten zur RAF nimmt, zurück. Die Sprache realisiert hier nicht nur zwei poetologische Prinzipien: zum einen die rhythmisch gebundene Form des klassischen Dramas, zum anderen den teilweise vulgären, rhythmisch freieren Sprachgebrauch, den sich das Drama durchaus schon zu Shakespeares Zeiten, aber eben in seiner Radikalität erst im 20. Jahrhundert, aneignet. In diesen »zwei Sprachen« werden auch die zwei historischen Figuren, Maria Stuart und Ulrike Meinhof, »gemorphet«.

Die kunstvolle Sprache von *Ulrike Maria Stuart* solle keineswegs »vornehm oder dichterisch sein« (UMS, S. 9), sagt die Autorin in ihrem Vorwort. Um die rhythmische Bindung der sprachlichen Form durchzuhalten, verändert die Autorin häufig die Satzstellung und weicht durch Inversionen von der alltags-sprachlichen Syntax ab, wie zum Beispiel bei der Schilderung der Vorbereitungen zum Selbstmord: »dann riß ein blau und weißes Anstaltshandtuch ich sorgfältig in Streifen«. Die Versform des Dramas führt dazu, dass sich die Figurenrede in ihrer Form bereits den Vorbildern Schiller und Shakespeare annähert; gleichzeitig wird eine Archaisierung der Sprache vollzogen, die das Drama dann wiederum als Geschichtsdrama situiert. Denn die Geschehnisse des Deutschen Herbstes liegen noch nicht so lange zurück, dass sie selbstverständlich Stoff eines Geschichtsdramas sein könnten. So überträgt Jelinek durch die sprachliche Konstruktion des Dramas in ihrem Rückbezug auf die wohl bedeutendsten Autoren der Gattung das Geschichtsdrama in die Gegenwart und sichert sein Bestehen durch eben diesen Bezugspunkt neu.

Durch die Verwendung einer formell anachronistischen Sprache, sowohl literaturgeschichtlich als auch historiographisch, entsteht eine Diskrepanz zwischen den semantischen Einheiten des Dramas, den Figuren, dem, was auf der Bühne geschieht, und der, wie Jelinek es formuliert, eigentlich »vornehmen Rede«. In Anlehnung an Stefan Austs *Baader-Meinhof-Komplex* thematisiert Elfriede Jelinek die degradierenden Termini, mit denen Andreas Baader und später auch Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof Frauen bedachten. Der Sprachgebrauch in einer Dreieckskonstellation, in der zwei Frauen, wenn auch nicht die hegemoniale, so doch immerhin eine gesicherte stimmhafte Position hatten, ist erschreckend und abstoßend: »Von Frauen sprachen sie [die Mitglieder der RAF, A. L.] immer als ›Fotzen‹, Andreas Baader redete auch Gudrun Ensslin so an. Sie nannte ihn ›Baby‹.«⁷⁷ Dass Jelinek aus Andreas Baader den »Kinderkönig« macht, ist bei dieser Infantilisierung kaum verwunderlich. Dass sie Anstoß nimmt an dem Umgang mit den Frauen in der RAF, an einer Rhetorik, die auch schriftlich festgehalten wurde, umso weniger. Diese Rhetorik befeuerte und ermöglichte einen Konflikt, in dem Weiblichkeit, weibliche (körperliche wie geistige) Schwäche, immer wieder eine Rolle spielten, umso mehr, indem die Frauen diesen degradierenden Begriff gegenseitig aufeinander anwandten: »Aber Du bist natürlich 'ne liberale Fotze«, schreibt Ensslin in Stammheim an Meinhof.⁷⁸ Jelinek lässt ihre Ulrike zunächst kritisch und zugleich zutiefst ironisch über die Vulgarismen der RAF nachdenken: »doch sie liebte ihn gerade dafür, daß er

⁷⁷ Aust, *Baader-Meinhof-Komplex*, S. 204.

⁷⁸ Zit. nach ebd., S. 303.

sprachloß war, nur immer Fotze Fotze Fotze sagen, wie ein Automat, wenn man den Knopf drückt« (UMS, S. 35). Lächerlich ist sie doch, diese Lust am Vulgarismus. Andreas Baader wirkt in der Rezeption Jelineks durch die Stimme Ulrikes wie ein ungezogener Teenager, der Chauvinismus der RAF ist pubertäre Provokation. Besonders ist dabei aber noch etwas anderes: Wie rhythmisch diese Sprache ist, fällt sofort auf. Der Jambus zieht sich durch die Zeilen. Doch es ist gar nicht nötig, wie Jelinek ebenfalls in ihrem Vorwort fordert, die »Höhe« der Sprache »von der Regie« »konterkarieren« zu lassen (UMS, S. 9). Die »Höhe der Sprache«, die sich im Rhythmus begründet, wird bereits durch das Vokabular konterkariert. Dazu braucht es nicht den doch etwas plakativen Inszenierungsvorschlag Jelineks, »die Königinnen können über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen, die sie sich runterreißen« (UMS, S. 9).⁷⁹

Als letzter wichtiger Punkt sei noch der Zusammenhang zwischen Sprechen und Handeln beschrieben. In *Ulrike Maria Stuart* wird dieser Zusammenhang immer wieder thematisiert und dem Drama so, über seinen Bezug zu Fischer-Lichtes Performativitätsbegriff, ein metafiktionales Reflexionspotential eröffnet: »Jelineks Text selbst thematisiert die Performativität des Sprechaktes, indem permanent darauf verwiesen wird, dass Reden und Schreiben bei der RAF nicht zur Handlung wurde.«⁸⁰ Ulrike als Stimmrohr der RAF scheitert daran im Drama immer wieder. Zum einen ruft ihr Schreiben/Sprechen zur Handlung auf: zum (terroristischen, gewaltvollen) Widerstand gegen den Staat.⁸¹ Zum anderen ist ihr Sprechen auch selbst Handlung. In der Sprache selbst liegt der Akt des Widerstands: »Für Ulrike ruft Sprechen/Schreiben nicht nur zur Aktion auf, sondern es ist zugleich Handlung. Sie bemüht sich, dass Sprechen/Schreiben und Verhalten zu Einem werden und sich decken.«⁸² Dass der Sprache eine solche handlungstragende Bedeutung beigemessen wird, ist für das Drama, besonders das einer sich selbst so distinktiv politisch verortenden Autorin wie Elfriede Jelinek, besonders wichtig. Dem Dramentext selbst wird dadurch politisches Handeln zugesprochen: Er ist politische Tat. Umso mehr, wenn er sich so direkt mit der außertextuellen Wirklichkeit auseinandersetzt wie das Geschichtsdrama, wenn er eine so stark polarisierende Zeit wie die des Deutschen Herbstes durch seine literarische Rezeption in die Gegenwart überträgt.

79 Dieser Inszenierungsvorschlag im Vorwort ist jedoch einer der wenigen, aber umso deutlicheren, auktorial-externen Charakterisierungsvorschläge, die sie im Text vornimmt.

80 Gabriele Klein, *Der entzogene Text. Performativität im zeitgenössischen Theater*, in: *Ulrike Maria Stuart* von Elfriede Jelinek, S. 65–78, hier S. 72.

81 Jirku, *Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart**, S. 58.

82 Ebd.

Die Kritikpunkte an der außertextuellen Realität werden durch die Betonung der politischen Performativität der (literarischen) Sprache deutlich: Die Kritik richtet sich nicht so sehr an die RAF oder auch an die Politik der Zeit, sondern an ökonomische und patriarchale Machtstrukturen der außertextuellen Gegenwart und ihre Begründung in historiographischen Narrativen. Gleichzeitig ist sich der Text über die Grenzen seines politischen Potentials bewusst. Die Stagnation der Stadtguerilla wird immer wieder Ulrike zulasten gelegt, die eben mit dem Schreiben ihre Widerstandshandlung beendet sah. Wenn Gudrun also sagt »Sprechen reicht uns nicht« (UMS, S. 92) oder in der Inszenierung auf den bekannten Ausspruch Roman Herzogs »Wir haben kein Erkenntnisproblem, sondern ein Umsetzungsproblem«⁸³ verwiesen wird, dann wird genau auf das Ungenügen des politischen Sprechens, für das Ulrike steht, hingewiesen. Bei Jelinek ist es jedoch nicht mehr ein »Erkenntnisproblem«: Das »Sinnproblem« ist ein »Emanzipationsproblem« (UMS, S. 12). Die Handlungen, mit denen sich Ulrike ganz deutlich immer wieder in ihrer Rolle als Frau anruft, sind sprachliche, während die traditionell maskuline Handlung, die der Gewalt, eine ist, die Gudrun von ihr fordert, selbst aber an keiner Stelle des Dramas durchführt. Die einzig vollendete gewaltvolle Tat des Dramas ist der Selbstmord Ulrikes. Und selbst dieser vollzieht sich nur in der Sprache: Die handelnde Sprache, die den anderen nicht genügt, reflektiert nicht nur das Geschichtsdrاما im Rahmen der eigenen politischen Handlung, sondern ist zugleich schwärzeste Satire. So sehr sich Jelinek vielleicht auch gegen eine »weibliche Sprache« sträubt, umso mehr reflektiert sie doch die Einschränkung einer weiblichen politischen, handelnden und deutenden Stimme im Kontext hegemonialer Männlichkeit.

Die Frau hat keinen Ort, heißt eine Publikation des Jelinek-Forschungsinstituts Wien aus dem Jahr 2012. Damit greift die Jelinek-Forschung einen in feministischen Untersuchungen der Soziologie, Kultur- und Literaturwissenschaft durchaus gängigen Topos der Ortlosigkeit der Frau auf.⁸⁴ Der Versuch, den Ort des Dramas *Ulrike Maria Stuart* zu beschreiben, scheitert kläglich. Da ist der Bühnenraum, der Kunstraum, in dem die Schauspieler:innen Figuren auf der Bühne zu verkörpern suchen. Aber der Raum des inneren Kommunikationssystems, der Ort, an dem sich die Figuren aufhalten, ist undefiniert. In der Forschung finden sich verschiedene Ideen zu diesem Ort, die auch in den In-

83 Das Zitat entstammt der sog. »Ruckrede« aus dem Jahr 1997. Im Januar 2017 hat *Der Spiegel* sie noch einmal veröffentlicht: <https://www.spiegel.de/politik/deutschland/roman-herzog-die-ruck-rede-im-wortlaut-a-1129316.html> (4.10.2022).

84 Vgl. dazu v. a. die Forschung der französischen Psychoanalytikerin Lucy Irigaray, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979 und dies., *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M. 1980.

szenierungen unterschiedlich aufgefasst und umgesetzt werden.⁸⁵ Brigitte Jirku spricht vom Gefängnis, Stammheim also, als Handlungsort,⁸⁶ Inge Arteel nennt das Gericht, die neu errichtete Mehrzweckhalle vor den Pforten Stammheims,⁸⁷ möglich wäre auch das Jenseits, das für Ulrike Jüngste Gericht also, dem sie sich stellen muss, als Handlungsort zu verstehen, wegen der postmortalen Sprechsituation.

Jelinek greift damit die Tradition auf, dem Drama mit der Metapher des Weltgerichts zu begegnen, auf die auch Schiller in seiner Verteidigung der Schaubühne sich schon beziehen konnte. Damit ruft der Text eine grundlegende Poetik des Geschichtstheaters auf. Die drei Möglichkeiten des Ortes fallen bei Jelinek zusammen. Letztlich ist er Gericht über das Richten der Figuren, die sich gegenseitig richten und die auch konkret in historischen Ereignissen gerichtet wurden. Elizabeth spricht das Urteil über Maria – bei Schiller und historisch. Gudrun Ensslin verurteilt Ulrike Meinhof wegen mangelnden Engagements für die Sache. Ulrike Meinhof richtet sich selbst (hin) – so wenigstens die offizielle Berichterstattung – und beides während sie sich den Prozessen von Stammheim stellen: Das Richten endet mit dem Urteil. Der Text zeigt, dass die Bestrafung der RAF-Terrorist:innen schon lange vor dem Urteil beginnt, indem er die konkreten zeitlichen Abläufe immer wieder unterbricht. Dies ließe sich auch metaphorisch auf die Bedingungen des Geschichtstheaters hin auslegen. Das Urteil wird in das Geschehen, das historische Ereignis mit hineinprojiziert. Historiographie bestimmt unser Verständnis von Geschichte, indem sie sie ›macht‹. In dieser Funktion muss sie sich vor einer ›höheren Instanz‹ verantworten: dem Theater. Elfriede Jelineks Geschichtstheater ist nun sozusagen Weltgericht zweiter Ordnung. Das Geschichtstheater, als Teil einer Historiographie, wird dabei zu seinem eigenen Gegenstand und fällt damit in den Rahmen, den Ansgar Nünning ›historiographische Metafiktion‹ genannt hat.⁸⁸

Ulrike bindet ihr Nachdenken über das Richten direkt an die Erfahrung der Isolationshaft (»Ich bin ganz isoliert.«, UMS, S. 34) sowie an Reflexionen des

85 Stemann verzichtet ganz auf ein Bühnenbild, lässt nur von Zeit zu Zeit die Gesichter der RAF-Terroristinnen Ensslin und Meinhof oder auch das Logo der RAF an die Wand projizieren. Pia Richter, die das Stück 2007 für die Münchner Kammerspiele inszeniert, nimmt die »Prinzen im Tower« beim Wort und stellt eine Hüpfburg, mit Burgtürmen und allem, auf die Bühne, auf der sie die Prinzen im Doppeltes-Lottchen-Kostüm auf und ab springen lässt.

86 Jirku, Weibliche Herrschaft im Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*, S. 52.

87 Vgl. dazu auch Arteel, *Der Tod und das Mädchen I–V*; *Körper und Frau*; *Ulrike Maria Stuart*; *Über Tiere*; *Schatten* (Eurydike sagt); *Die Straße*; *Die Stadt*; *Der Überfall*, S. 180.

88 Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*.

postmortalen Gesehenwerdens – und dies nicht nur von Presse, Öffentlichkeit, Ärzt:innen und Gesetzeshüter:innen, sondern auch von Königin Gudrun: »Wo seid ihr? In der Nachbarzelle? Unter meiner, ober meiner gilt nicht, über meiner unter meiner sieht man nichts! Sprecht mit mir, flachst wenigstens mit mir am Fenster, Königin« (UMS, S. 37 f.). Ulrike will gesehen werden, fordert das Gericht werden förmlich ein und nimmt Gudrun doch letztendlich die Macht, über sie zu richten, indem sie sich selbst das Leben nimmt. Das Gericht hat am Ende nichts getan. Das Richten läuft ins Leere. So zeigt das Drama letztlich doch nur, dass kein finaler Richtspruch über die Figuren verhängt werden kann. Auch nicht über ihre historischen Vorbilder. Gerichtet wird am ehesten noch über eine Historiographie, die dazu tendiert, Geschehnisse zu vereindeutigen und zu vereinfachen. Das tut das Drama, indem es sich und die Deutungsvorschläge, die es macht, immer wieder relativiert. Und das tut es, indem es sich mit den Vorgängerdramen, mit Schiller besonders, auseinandersetzt, die eben auch einen dominanten Teil zur Geschichtsrezeption beigetragen haben. *Ulrike Maria Stuart* will die Historiographie relativieren und gleichzeitig fordert es durch seine Beschaffenheit als Geschichtsdrama ein Weiterschreiben historiographischer Fiktion, das aber nicht länger die hegemonialen Deutungsperspektiven bestätigen, sondern alternative aufrufen soll. So ist es bei Jelinek die Stimme der Frau, die einen neuen Deutungsraum eröffnet.

Das Gericht zieht sich als Topos durch das gesamte Stück. Besonders Gudrun und Ulrike scheuen nicht davor, sich gegenseitig schuldig zu erklären, für das Versagen der RAF, für das Versagen der eigenen Weiblichkeit, für die eigene Gefangennahme, für die des anderen. Und dann sind da noch die Engel. Der »Engel egal«, der Andreas Baader ist, und der »Engel aus Amerika«, die ebenfalls richten. Bärbel Lücke sieht im Baader-Engel eine Personifikation des Benjaminschen Engels der Geschichte:

Baader tritt in Verballhornung des benjaminschen Engels der Geschichte als grausig-komische Vermischungsfigur auf, ein (Todes-)Engel Egal, dem es eben total egal ist, wen die Bombe trifft, wenn sie nur seinem zynisch angepassten und ideologisch angepassten Macht- und Größenphantasmen dient.⁸⁹

Damit ist auch das zu Beginn angeführte Thema, das Sprechen über das historische Urteil, im Text figural umgesetzt. Baader wird zur Allegorie der Geschichte, die aber wegen des ›morphings‹⁹⁰ schon an sich fragwürdig ist: als

89 Lücke, Elfriede Jelinek, S. 142. Herv. im Orig.

90 Vgl. Haß, Morphing Schiller.

chauvinistisch-terroristische Figur. Über die Geschichte selbst spricht *Ulrike Maria Stuart* damit ein pessimistisches Urteil.

Doch ihren Figuren und den historischen Personen, auf die sie sich beziehen, diesen verweigert der Text ein eindeutiges Urteil. Der »Chor der Greise« und die »Prinzen im Tower«, die die vorherige und nachfolgende Generationen verkörpern sollen: Sie sprechen Schuld. Dabei widersprechen sie sich, entlarven eigene Aussagen als chauvinistisch, von Vorurteilen diktiert, werden von den Angeklagten widerlegt. Diese, das konnte oben gezeigt werden, sind aber selbst nicht ohne Widerspruch. So bleibt dann das historische Urteil, das von den Greisen, den Prinzen und dem »Engel egal« immer wieder gesprochen wird, ambivalent. Elfriede Jelinek sagt: »Ich lasse die Bühnenfiguren an meiner Richterstatt etwas durch sich selbst verstehen, das ich nicht verstehe.«⁹¹ Was sie aber versteht, ist, wie Machtdiskurse in ein historisches Urteil eingreifen. *Ulrike Maria Stuart* gehört in diesem Urteilen über Historiographie und nicht über historische Ereignisse zu einer besonderen Form des Geschichtstheaters: dem metahistorischen Theater.

91 Jelinek, Zu »Ulrike Maria Stuart«, S. 18.