

---

*Benedikt Wolf*

## Schernikaus Schönheit

*Die Ästhetik der Oberfläche in Ronald M. Schernikaus Theaterstück »Die Schönheit« und der Aufführung durch das Ensemble Ladies Neid (1987)<sup>1</sup>*

---

### *Engagement - Negation - Affirmation*

In einem aus dem Nachlass publizierten Text von 1983, der als »mögliches vorwort« für eine Reihe von Gedichtinterpretationen in der kommunistischen *Deutschen Volkszeitung* vorgesehen war, wendet sich der kommunistische Schriftsteller Ronald M. Schernikau (1960–1991)<sup>2</sup> gegen einen Begriff von engagierter Literatur, der vom Eigentlichen der Literatur absieht:

ich habe mal einen anruf gekriegt von einem redakteur der »wahrheit« (das ist die zeitung hier in westberlin der kommunisten), und er sagte: wir machen grad ne seite zur wohnungsfrage, hast du nicht ein gedicht über zu hohe mieten? – als ich nicht hatte, sagte er: dann mach doch eins. – als ich das nicht sofort konnte, sagte er: brecht konnte sowas aber. – ich halte das für eine legende. aber die legende hält sich, und die gedichte sind entsprechend. die meisten gedichte, die die linken zeitungen so drucken, sind schrecklich ehrlich und furchtbar verantwortungsbewußt und klug und voller gutem willen – aber es sind keine gedichte (und weil es keine gedichte sind, überzeugen sie niemanden: brechts gedichte sind erfolgreich, weil es gedichte sind). was der redakteur da wollte, war auch gar kein gedicht. er wollte möglichst gute überzeugungsarbeit. aber die gedichtemacher sind nur ein teil der leute, die die welt verändern, und sie können nur bestimmte sachen. aber sie können eben auch sachen, die nur sie können.<sup>3</sup>

Schernikau war Zeit seines Lebens damit beschäftigt, die Welt zu verändern. Seine Literatur ist durch und durch politisch. Sie entsteht aus der Einsicht heraus, dass die Welt nicht so bleiben kann, wie sie ist. Anhand des Beispiels des bestellten Gedichts über »zu hohe mieten« erklärt Schernikau nicht nur das Ästhetische für unverzichtbar, wenn man von Literatur sprechen will<sup>4</sup> – ganz im Sinne eines »traditionellen Kunstbegriffs«,<sup>5</sup> wie er ihn an Andy Warhol rühmt. Schernikau geht einen Schritt weiter. Er rechnet die »gedichtemacher« unter die »leute, die die welt verändern«, und spielt in der nicht modal abge-

milderten Setzung des Indikativs auf die klassische Bestimmung der *Deutschen Ideologie* an, Kommunismus sei »die *wirkliche* Bewegung, welche den jetzigen Zustand aufhebt.«<sup>6</sup> Schernikau behauptet nun, die »gedichtemacher« könnten zwar mit ihren Mitteln nicht unbedingt »gute überzeugungsarbeiten« leisten, sie könnten aber »sachen, die nur sie können«. Welche »sachen« das sind, lässt er an dieser Stelle offen. Die Formulierung zeigt an, dass er die spezifisch ästhetischen »sachen«, die nur die »gedichtemacher« können, nicht als Zierrat zur Revolution, als Mittel zur Propaganda oder eben als »gute überzeugungsarbeit« versteht, sondern als eine Praxis, die unmittelbar an einer Veränderung der Welt arbeitet.

Die Frage nach der Möglichkeit und den Bedingungen einer Vereinbarkeit von ästhetischem Anspruch und politischer Parteinahme steht seit dem Beginn der Literatur der Moderne in der Sattelzeit zur Debatte, seit sich unterschiedliche literarische Strömungen auf unterschiedliche Weise zur Französischen Revolution ins Verhältnis setzten.<sup>7</sup> Von der jakobinischen Literatur über Junges Deutschland und Vormärz und Literatur der Arbeiterbewegung bis in die einzelnen Strömungen der Literatur des 20. Jahrhunderts hinein stellt sich die Frage immer neu und wird immer neu beantwortet. In der Nachkriegsliteratur kommt es in den 1960er Jahren in der Auseinandersetzung mit der Gruppe 47 zu einem neuen Schub der Diskussionen um das literarische Engagement, der zu Agitprop-Ansätzen führt, aber auch zur dokumentarisch orientierten Literatur der Arbeitswelt und zu einem Teil derjenigen Literatur, die als Neue Subjektivität etikettiert wurde, dem nämlich, der das Subjekt nicht als Rückzugsort, sondern als Austragungsort gesellschaftlicher Konflikte begriff. In der DDR galt das Engagement der Schriftsteller\_innen als gesetzt. Theoretisch und doktrinär gefasst wurde es in der Übernahme des Modells des Sozialistischen Realismus aus der sowjetischen Literaturwissenschaft, ab 1959 dann im sogenannten Bitterfelder Weg als eine verstärkte Annäherung von Arbeiterschaft und Schriftstellerzunft.

Vor dem Hintergrund der Problematisierungen der und Antwortversuche auf die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Politik nimmt Schernikau, überzeugtes Mitglied der Sozialistischen Einheitspartei Westberlins, eine sowohl scharf parteiische als auch dezidiert ästhetische Haltung ein. In seiner Generation hat er mit seinem Literaturkonzept und seiner Poetik einen solitären Status inne. So wurde er einerseits unter dem Schlagwort des »letzten Kommunisten« und im Verhältnis zur deutlich älteren Gisela Elsner als ein Zu-spät-Gekommener verhandelt.<sup>8</sup> Sein Beharren auf einem »traditionellen Kunstbegriff« in Kombination mit seiner Bezugnahme auf und Anverwandlung von Populärkultur lässt ihn zugleich in gewisser Weise als einen Vorläufer

von Entwicklungen der 1990er Jahre, etwa in der Literatur Christian Krachts, erscheinen. Am Ende eines literaturhistorischen Zyklus von Repolitisierung, Reästhetisierung und Reprivatisierung in der Literatur der Bundesrepublik tritt mit Schernikau ein Schriftsteller auf, der die avancierten Poetiken seiner kommunistischen Vorbilder in BRD und DDR Gisela Elsner, Elfriede Jelinek, Peter Hacks und Irma Traud Morgner<sup>9</sup> aufgreift und sie mit einem komplexen Verständnis von Populärkultur verbindet, einer affirmativen Bezugnahme eingedenk einer fundamentalen Negation.

Denn das Begriffspaar von Negation und Affirmation spielt für Schernikaus Poetik eine herausragende Rolle. Er hat Zeit seines Lebens die DDR gelobt und in seiner Rede vor dem Schriftstellerkongress eben dieses Staates im März 1990 zu Protokoll gegeben: »Das Einzige, das mich interessiert bei der Arbeit, ist: Etwas loben können. Ich hasse Negation.«<sup>10</sup> In seiner Literatur wollte Schernikau nicht dem Weg der von ihm verehrten Westschriftsteller\_innen Elsner, Rainald Goetz und Jelinek folgen, die »aus einer totalen Negation heraus« »das, was sie beschreiben, zerstören«<sup>11</sup> wollten, sondern vielmehr, wie Georg Fülberth formuliert, »Schönheit produzieren«.<sup>12</sup> Freilich war er sich dessen bewusst, dass er im Gegensatz zu Hacks und Morgner (bis kurz vor ihrem Ende) nicht in der DDR lebte und seine literarische Produktion unter sehr verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen betrieb. Seine Affirmation bleibt auf die Negation als auf ihre Voraussetzung verwiesen. »schönheit«, schreibt Schernikau in *die tage in l.* (1989), »ist das versprechen, daß das werden kann, was wir uns wünschen.«<sup>13</sup> Stefan Ripplinger arbeitet heraus, dass Schernikaus Poetik durch die kontrafaktischen (hierin negativen) und zugleich produktiven Akte des Wünschens, Träumens und Lügens geleitet ist: »Schernikau gibt der Welt eine bessere Einrichtung, indem er sie anders zeigt, als sie ist, nämlich so, wie sie sein könnte. [...] Insofern ist seine Dichtung Lüge, nämlich Wahrnehmung aus einem persönlichen Interesse, und Handeln mit einem Ziel, dem die Mittel sich zu unterwerfen haben.«<sup>14</sup> Diese Beobachtung führt Ripplinger zu der wichtigen Einschätzung, die die spezifische Qualität von Schernikaus produktiver Affirmation zu fassen vermag: »Seine Dichtung ist nicht sachlich, sie ist nicht unabhängig, sie ist auch keine Kritik, sie ist ein Sprechakt.«<sup>15</sup>

Der vorliegende Beitrag rekonstruiert anhand eines bisher in der Forschung kaum beachteten Textes Schernikaus den Weg, den dieser geht, um mit ästhetischen Mitteln »die welt [zu] verändern«. In seinem Theaterstück *Die Schönheit*, das im Dezember 1987 im Berliner SchwulenZentrum (SchwuZ) durch das Tuntensenensemble Ladies Neid uraufgeführt wurde, gibt schon der Titel die Frage nach der Ästhetik vor. Das Theaterstück *Die Schönheit* stellt die Frage nach Schernikaus schriftstellerischer Schönheit. Schernikaus Schönheit, das ist

zu zeigen, ist nicht Zierrat für sein politisches Anliegen, sondern seine Schönheit ist selbst der Bereich, in dem »die Welt verändert[er]t« wird.

Dass Schernikau sein Stück von Tanten uraufführen lässt, ist, so meine These, kein Zufall und keine Notlösung. Denn wenn Tanten politisch sind, dann sind sie es auf eine ganz andere Weise als das bestellte Gedicht über zu hohe Mieten. Das nämlich trennt den Bereich der Ästhetik von der politischen Botschaft ab. Tanten reflektieren hingegen in der Stilisierung ihres Äußeren gesellschaftliche Verhältnisse und reagieren auf sie. Wenn Schernikau in seinem Stück *Die Schönheit* seine Ästhetik reflektiert, dann wird diese Reflexion noch einmal auf ein neues Niveau gehoben im Tanten-Kontext der Uraufführung. Um Schernikaus literarische Schönheit und ihre tunte Komponente zu erfassen, geht dieser Beitrag in zwei Schritten vor und lässt auf eine Lektüre des Stücktextes eine Kontextualisierung und Analyse der Uraufführung durch das Ensemble Ladies Neid folgen.

#### *Der Stücktext: Schönheits-Operationen*

Die Literaturwissenschaftlerin Ursula Püschel notiert zum Titel *Die Schönheit*,<sup>16</sup> sie könne »aus dem Inhalt [des Stücks] nichts namhaft machen, das ihn rechtfertigen würde.«<sup>17</sup> Diese Einschätzung ist einigermaßen verblüffend, ist doch das Thema dieses Stücks, das den Gegenstandsbereich des Ästhetischen im Titel nennt, die Schönheit seiner Figuren und die Schönheit der Darstellung dieser Figuren – und zwar implizit und explizit. Entgegen Püschels Urteil ist der Titel keineswegs »Augenwischerei«<sup>18</sup> – ganz im Gegenteil. Beim Lesen fällt zunächst ins Auge, dass *Die Schönheit* ein fünfaktiges Theaterstück ist, das durchgehend in Blankversen geschrieben ist. Mit den fünf Akten, mit dem Einsatz des Blankverses bezieht Schernikau *Die Schönheit* in eine klassische Theatertradition ein, auf die sich auch die sozialistische Klassik des Vorbilds Hacks bezieht.<sup>19</sup> Dieser markanten Bezugnahme auf die klassische Tradition steht in *Die Schönheit* eine Handlung gegenüber, die Matthias Frings zu Recht als »kitschige Story«<sup>20</sup> charakterisiert.

Publiziert wurde der Stücktext – abgesehen vom zweiten Akt, der 1993 in der Zeitschrift *Literatuzzi* abgedruckt wurde,<sup>21</sup> – erst 1999, als Einlage in Schernikaus Hauptwerk, den Roman *Legende*. Konzipiert war das Stück ursprünglich als Libretto für eine Oper.<sup>22</sup> *Die Schönheit* spielt nach der Angabe auf dem Theaterzettel der Uraufführung und im Typoskript in einer »nordamerikanischen Kleinstadt«<sup>23</sup> im Jahr 1985. Zu Beginn des Stückes entdeckt Millie, die Hauptfigur, den Tod ihres Ehemanns Jimmie. Ihre Freundin Peggy fordert Millie auf, sich zu erinnern. Die folgenden Akte 2–4 und der erste Teil des fünften Aktes

stellen eine Rückblende dar, sie führen das vor Augen, woran sich Millie erinnert. Im zweiten Akt, mit dem also die Analepse einsetzt, sehen wir, wie Millie Jimmie kennenlernt. Jimmie kommt nach längerer Abwesenheit in die Stadt zurück, in der beide, Millie und Jimmie, aufgewachsen sind. Jimmie hatte in ihrer Kindheit Millie den Beinamen »die Häßliche« (S, 712f.) gegeben. Nun ist er erstaunt über Millies Schönheit. Die nämlich ist Tochter eines reichen Waffenfabrikanten und hat sich durch Schönheitsoperationen ein neues, schönes Gesicht verschafft. Millie und Jimmie gestehen sich ihre Liebe und heiraten. Es wird dabei immer deutlicher, dass Jimmie in seiner Abwesenheit als Spion der Russen ausgebildet wurde und mit Millies Freundin Peggy im Bund ist. Das Ziel der beiden ist es, durch die Hochzeit Jimmies mit Millie an Waffenbaupläne von Millies Vater zu kommen. Millie hat den Verdacht, dass Jimmie eine Affäre mit Peggy hat, und beschließt abzureisen, um einen Liebesbeweis Jimmies zu provozieren. In ihrer Abwesenheit bemächtigen sich Jimmie und Peggy der Waffenpläne. Millie kommt überraschend zurück. Sie ist sich sicher, dass Jimmie sie mit Peggy hintergeht. Als Jimmie ihr Auto hört und in die Garage geht, um zu sehen, wer gekommen ist, fesselt und knebelt sie ihn, quält und tötet ihn. Die Rückblende ist zu Ende. Millies Umfeld, der Vater, die zwei Männer des Werkschutzes, die vermutlich zugleich Geheimdienstagenten der Amerikaner sind, freuen sich über den Tod des als Spion enttarnten Jimmie und vertuschen Millies Tat. Millie wird vom Vater als Erbin eingesetzt, und Peggy kann mit den Plänen entkommen.

Im Typoskript *Die Schönheit*<sup>24</sup> und im publizierten Stücktext, wie er in *Legende* erscheint, weist Schernikau auf seine Stoffvorlage hin. Dort heißt es lapidar: »nach einem Motiv von Robert Bloch« (S, 707). Dieser Hinweis führt auf eine Spur, die die Spannung zwischen der hohen Form des klassischen Dramas und der »kitschigen Story« noch einmal immens vergrößert. Robert Bloch (1917–1994) ist einer der zentralen Autoren des US-amerikanischen Pulp. Als Nachfolger der Groschenromane entstanden in den 1930er Jahren in den USA Magazine, die eine bestimmte Form trivialer Literatur in hohen Auflagen unter die Leute brachten. Science Fiction, Mystery und Horror waren die populärsten Genres. Bloch schrieb eine Unmenge solcher Stories und Romane. Sein bekanntester Roman ist *Psycho* von 1959, der Alfred Hitchcock den Stoff für seinen gleichnamigen Film lieferte.<sup>25</sup>

Wenn man nach dem »Motiv« von Bloch sucht, das *Die Schönheit* nach Schernikaus Angaben zugrunde liegt, dann macht man einen interessanten Fund, nämlich eine *short story* mit dem Titel *Skin-Deep*, die 1960 erschienen ist.<sup>26</sup> Diese Story hat Schernikau in deutscher Übersetzung gelesen. Sie erschien 1975 unter dem Titel *Trägerische Schönheit* in einem Groschenheft

der Krimi-Reihe der Fernsehprogramm-Zeitschrift *TV Hören und Sehen*.<sup>27</sup> Die aus dem Sammelheft herausgetrennte Story von Bloch liegt im Schernikau-Nachlass in einer Mappe mit handschriftlichen Entwürfen zu *Die Schönheit*.<sup>28</sup>

Aus Blochs Story hat Schernikau nun nicht nur die Namen Millie, Jimmie und Peggy übernommen, sondern die gesamte Handlung, der er mit großer Genauigkeit, zum Teil bis in Formulierungen hinein folgt. Das geht so weit, dass er einen Satz aus der deutschen Bloch-Übersetzung, der aus alternierenden betonten und unbetonten Silben besteht, ohne jede Änderung als Blankvers in den Stücktext aufnimmt: »Du warst es, der mich so getauft hat, stimmt's?«<sup>29</sup>

Millie war auch bei Bloch früher hässlich und hat sich nun ein neues Gesicht operieren lassen. Jimmie heiratet sie, weil er sich ein sorgenloses Leben als Gatte der Tochter aus reichem Hause verspricht. Er hat eine Affäre mit Peggy, die bei Bloch nicht Millies Freundin ist. Millie behauptet, mit ihren Freundinnen zu verreisen, überrascht Jimmie mit Peggy, fesselt ihn in der Garage, quält ihn und verbrennt schließlich sein Gesicht mit einem Schneidbrenner. Bei Bloch vertuscht Millie selbst ihre Tat. Sie überzeugt die Polizei davon, dass Einbrecher Jimmie getötet hätten.

Der Publikationskontext und die Gattungstradition, in der Blochs Geschichte steht, markieren den Text deutlich als trivial, wobei der Begriff literatursoziologisch und nicht als Wert- oder ästhetisches Urteil zu verstehen ist.<sup>30</sup> Blochs Text ist aber nicht ein bloßer belangloser Stofflieferant. Die Pointe des trivialen Textes ist die Diskrepanz zwischen innerer und äußerer Schönheit und die Produktion der schönen Oberfläche. Bei Bloch sind zwei materielle Gesichtstransformationen chiasmisch aufeinander bezogen: Die zu unrecht gehänselte Millie gleicht durch den chirurgischen Eingriff ihr hässliches Äußeres an ihre innere Schönheit an. Am Ende gleicht sie mit dem Schneidbrenner Jimmies schönes Äußeres an seine innere Hässlichkeit an. Blochs Text problematisiert in drastischer Weise das Verhältnis zwischen psychischem Innenraum und sichtbarer Oberfläche. Für Schernikau wird der Text deshalb interessant, weil er das Verhältnis zwischen Innenraum und Oberfläche nicht mimetisch fasst (die Oberfläche spiegelt den Innenraum wieder), sondern die Gestaltung der Oberfläche auf materielle Produktionsakte zurückführt.

Schernikau gestaltet *Die Schönheit* also keineswegs »nach einem Motiv von Robert Bloch«, wie er behauptet. Er folgt seiner Vorlage bis ins Detail und ergänzt seinerseits ein Motiv, das Spionage-Motiv nämlich, das sich bei Bloch nicht findet. Dazu kommt eine wichtige strukturelle Innovation gegenüber der Vorlage. Bloch erzählt linear von der Begegnung Millies und Jimmies bis zum grausamen Ende, während Schernikau den Kunstgriff der Rückblende einführt. Schernikaus Kleinreden der Bedeutung der Vorlage ist nicht der Ver-

such, die Abhängigkeit von einer trivialen Vorlage zu vertuschen. Vielmehr unterstreicht der Hinweis auf das »Motiv von Robert Bloch« einen Gestus der Scharlatanerie, der programmatisch die klassische Theatertradition unterläuft. Schernikau nimmt für seinen Fünfkter in Blankversen eine Pulp-Story zur Stoffvorlage und ergänzt sie um einen Spionageplot, der deutlich billiger ist, als Blochs Vorlage. Schernikaus Vorgehen in *Die Schönheit* lässt sich im Zusammenhang mit seinem Geniebegriff lesen, der, wie Ripplinger zeigt, weniger einem Schiller'schen Begriff von genialer Originalität folgt, als vielmehr dem Genie eine »besondere Rezeptivität«<sup>31</sup> zuordnet. Schernikaus Ästhetik ist zutiefst geprägt von der Tätigkeit, »Vorgefundenes, oft Schöbige [zu] sammel[n] und zusammen[zul]basteln.«<sup>32</sup> In *Die Schönheit* wird das schöbige Material jedoch – mehr vielleicht als in jedem anderen Text Schernikaus – in eine glänzend-glamouröse Form gegossen.

In ihrem Spagat zwischen trivialer Stoffvorlage und klassischer Form antwortet Schernikau *Schönheit* implizit auf seine wichtigste Bezugsgröße im Bereich der DDR-Literatur, auf Hacks. Schernikau hat Hacks zur Premiere seines Stücks eingeladen,<sup>33</sup> und dieser war nach der Erinnerung von Beteiligten bei der Premiere anwesend.<sup>34</sup> Hacks' sozialistische Klassik greift immer wieder klassische Stoffe auf: von *Amphitryon* über Aristophanes' *Vögel* bis zur Biographie Goethes. Bei Hacks korrespondiert die klassische Form mit dem klassischen Stoff. Schernikau ist 1987 im Gegensatz zu Hacks aber (noch) kein Schriftsteller in einem sozialistischen Land. Auf diesen Umstand rekurriert er, wenn er gegenüber Hacks, dessen *Gespräch im Hause Stein über den abwesenden Herrn Goethe* zitierend, mit Blick auf *Die Schönheit* äußert: »sehen sie, die brd kann jetzt auch die stanze.«<sup>35</sup> Schernikau studiert zwar in Leipzig, schreibt *Die Schönheit* aber für ein westdeutsches Publikum. Er ist, um ihn selbst zu zitieren, »ein revolutionärer Künstler ohne Revolution«, und der macht, genau wie Warhol, auf den Schernikau diese Phrase münzt, Kunst aus dem Warenschrott der kapitalistischen Gesellschaften. »Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?«, fragt Schernikau und gibt die Antwort: »Na Kunst.«<sup>36</sup> Schernikaus Literatur lebt von der Spannung zwischen höchster ästhetischer Stilisierung im Rückgriff auf »hohe« Literaturtraditionen und der Bezugnahme auf das Triviale, vor allem den Schlager.<sup>37</sup> Diese Spannung ist in *Die Schönheit* mit ihrem Einbezug von Groschenliteratur ganz besonders zentral.

In Schernikaus *Legende* steht vor der Einlage *Die Schönheit* Teil VIII, *Ein Lied für Rostock*, in dem ausführlich aus Susan Sontags Essay *Anmerkungen zu »Camp«* von 1964 zitiert wird.<sup>38</sup> Da Schernikau selbst *Die Schönheit* in *Legende* in einen Zusammenhang mit Sontags Camp-Begriff stellt, liegt es nahe, auch

für die Lektüre von Schernikaus *Schönheit* auf Sontags Essay zurückzugreifen. Aber auch unabhängig von diesem Nexus scheint Sontags Camp-Begriff ein Charakteristikum von Schernikaus Literatur und ganz besonders von *Die Schönheit* fassen zu können: die angesprochene Verbindung der hohen Literatur mit dem Trivialen und Populären nämlich. »Camp«, schreibt Sontag, »[...] macht keinen Unterschied zwischen dem einzigartigen Gegenstand und dem Massengut. Der Camp-Geschmack läßt die Übelkeit unter sich, die die Reproduktion bewirkt.«<sup>39</sup> Die Kultur des Camp stelle die Normen des guten Geschmacks in Frage. Sontag definiert Camp als eine »Erlebnisweise«. Es handele sich um eine bestimmte Art und Weise, Gegenstände wahrzunehmen, um eine bestimmte Haltung gegenüber den Gegenständen. Wichtige Merkmale dieser Erlebnisweise seien ein Moment des Unnatürlichen, die Liebe zur »Übertreibung« und das Bestreben, »das Ernste ins Frivole zu verwandeln«.<sup>40</sup>

Die denaturalisierende Tendenz von Camp macht Sontag auch in dessen Interesse am geschlechtlich Fragwürdigen wie am geschlechtlich Überzeichneten aus. Dieses Interesse führe auf den zentralen Wirkmechanismus von Camp: »Camp setzt alles in Anführungszeichen: nicht eine Lampe, sondern eine ›Lampe‹; nicht eine Frau, sondern eine ›Frau‹. Camp in Personen oder Sachen wahrnehmen heißt die Existenz als das Spielen einer Rolle begreifen.«<sup>41</sup> Camp sei mit anderen Worten eine Form des »Ästhetizismus«. Das volle Gewicht werde auf den »Stil«, die Form, die Ausdrucksweise gelegt, um den Inhalt, den Gegenstand zu entwerten.<sup>42</sup> Camp führe in seine Gegenstände eine Bruchlinie ein, nämlich den »Unterschied zwischen dem Ding, sofern es etwas bedeutet, und dem Ding, sofern es reines Kunstprodukt ist.«<sup>43</sup> Die Gegenstände würden aus ihren sozialen Bedeutungen herausgelöst und durch radikale Stilisierung vollständig ästhetisiert. Sie seien totale Oberfläche ohne tiefere Bedeutung. Aus diesem Grund versteht Sontag Camp als »unengagiert« und »entpolitisiert – oder zumindest unpolitisch«.<sup>44</sup>

Frings setzt Schernikaus *Schönheit* in eine differenzierte Beziehung zu Sontags Camp-Begriff:

Hier beim Camp geht es nicht um Schönheit im klassischen Sinn, sondern um Stilisierung. Schernikaus ästhetisches Empfinden ist angesprochen, von persönlichen Auftritten bis hin zu seinem Werk. [...] Camp betont den Stil und vernachlässigt den Inhalt. Schernikau hingegen glaubt, dass sich aus dem Trivialen durchaus Funken für das Ernste schlagen lassen. In [...] *die schönheit* etwa bedient er sich einer besonders kitschigen Story [...] nur um sie flugs zur kapitalistischen Fabel auszuweiten.<sup>45</sup>

Einerseits schließe Schernikaus Ästhetik an die Stilisierung, die Camp vornimmt, an, andererseits aber gehe sie über die Entwertung des Inhalts hinaus.



Der »kitschigen Story« sei ein tieferer Sinn unterlegt, der eben doch politisch sei und Gesellschaftskritik übe. In meiner Lektüre des Stücktextes möchte ich herausarbeiten, dass Frings einerseits recht hat: Schernikaus *Schönheit* ist keineswegs unpolitische Stilisierung; andererseits aber hat Frings unrecht: Die »kapitalistische | Fabel« von *Die Schönheit* ist nicht der Punkt, an dem das Stück politisch wird. Vielmehr führt das Stück eine Kritik der politischen Ästhetik der bürgerlichen Gesellschaft durch und wird gerade da politisch, wo es stilisiert. In *Die Schönheit* nimmt die Stilisierung der Oberfläche, wie sie für Camp charakteristisch ist, eine politische Wendung.

*Die Schönheit* ist ein Drama der Oberfläche. Das macht die sprachliche Form von Beginn an deutlich. Am Anfang des Stücks stellt Peggy die Frage, ob es sich bei dem Toten tatsächlich um Jimmie handle, was von Millie und den zwei Männern des Werkschutzes bejaht wird: »PEGGY Wie Jimmie aussieht. Ist es wirklich Jimmie? / MILLIE Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot. / DIE 2 MÄNNER Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot. / PEGGY Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot.« (S, 708) Nach einem Monolog, in dem Millie bereits viermal festgestellte hat, dass Jimmie tot ist, wird weitere drei Male die gleiche Aussage wiederholt. Der Aussagegehalt ist vollständig entwertet zugunsten einer beständig wiederholten hysterischen Geste auf der Ebene des Stils. »Camp-Kunst« ist nach Sontag »häufig dekorative Kunst, die die Struktur, die von den Sinnen wahrgenommene Oberfläche, den Stil auf Kosten des Inhalts betont.«<sup>16</sup> Die wiederholte Aussage »Er ist es. Es ist Jimmie. Er ist tot« spielt spätestens ab der ersten Wiederholung keine Rolle, insofern sie etwas bedeutet, sie spielt nur eine Rolle als ästhetischer Gegenstand. Diese Technik der leeren Wiederholung wird durch das ganze Stück weiterverfolgt.<sup>17</sup> Zugespielt erscheint die Technik in einem Vers, der aus der Wiederholung zweier Silben besteht und den Blankvers quasi auf eine Nullstufe führt: »Oh Glück! Oh Glück! Oh Glück! Oh Glück! Oh Glück!« (S, 717)

Ergänzt wird die Technik der Wiederholung durch die Technik des hohlen Dialogs. Ein Beispiel ist der erste intime Dialog zwischen Jimmie und Millie im zweiten Akt:

MILLIE	Und du bist schön.	
JIMMIE		Du reich.
MILLIE		Und ich bin nichts.
	Um deiner wert zu sein, bin ich sehr schön.	
JIMMIE	Und du bist reich.	
MILLIE		Du schön.
JIMMIE		Und ich bin nichts.
	Um deiner wert zu sein, bin ich sehr schön.	

MILLIE            Nun aber nichts, nun aber gar nichts will ich  
                      Als dich. Du bist es, was ich immer wollte.  
JIMMIE            Nun aber nichts, nun aber gar nichts will ich  
                      Als dich. Du bist es, was ich immer wollte. (S, 714)

Der Blankvers, der im Stück sonst an vielen Stellen durch die bewusste Unterbrechung der alternierenden Folge von Hebungen und Senkungen variiert wird,<sup>48</sup> ist hier völlig glatt, ohne jeden Makel. Das Immergleiche wird immerzu wiederholt. Die Wiederholung erfährt allerdings eine sehr genaue Stilisierung. Die Reihenfolge »schön« – »reich« – »nichts« wird in der Wiederholung in »reich« – »schön« – »nichts« umgestellt. Die so entstandene chiasmische Struktur wird durch eine vollständig parallele Struktur, in der Millie und Jimmie jeweils die exakt gleichen zwei Verse sprechen, ergänzt. In dieser Kombination von Chiasmus und Parallelismus wird das Liebesverhältnis zwischen Millie und Jimmie weniger auf der Ebene der Aussagen als vielmehr auf der Ebene der Form dargestellt. Die erotische Beziehung, die in sich kreuzenden oder gleichmäßig nebeneinander herlaufenden Strukturen ausgedrückt wird, erscheint als ein ästhetischer Gegenstand. Die Stilisierung schlägt an dieser Stelle ironischerweise wiederum auf die Aussageebene durch. Durch die chiasmische Stilisierung mit dem doppelten Sprecher\_innenwechsel im Versinneren kommt es dazu, dass Jimmie zweimal »schön« und Millie zweimal »reich« genannt wird. Die Aussage wird durch die Stilisierung entleert. Als Ergebnis der Stilisierung wird wiederum eine Aussage geäußert, die die stilisierte Liebesbeziehung unter Hinweis auf die Motivation der beiden Beteiligten unterläuft.

Die Stilisierung der Oberfläche ist in Schernikaus *Schönheit* nicht abgelöst von der Fabel. Der Inhalt der einzelnen Aussage wird von der Stilisierung entwertet. Genau diese Stilisierung der Oberfläche greift aber das Motiv auf, das der Fabel zugrunde liegt. Denn auch die handelnden Personen richten all ihre Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Oberfläche. »Oh un- / geheures Glück so reich zu sein und schön« (S, 711), ist ein Satz, der im zweiten Akt mit kleinen Varianten wieder und wieder gesprochen wird. Das Einzige, mit dem sich der dort auftretende Chor beschäftigt, ist die Schönheit Millies und die Schönheit Jimmies. Millies Schönheit ist aber, schon bei Bloch, nicht einfach gegeben. Aus Millie, der Hässlichen, ist Millie, die Schöne, erst *geworden*:

MILLIE            Die Zähne habe ich zerschlagen lassen.  
                      Ich habe neue. Nasen kosten Geld.  
                      Dieses Gesicht hab ich mir bauen lassen.  
                      Die Waffen, die mein Vater baut, bin ich.  
                      Raketen, die mein Vater baut, bin ich.

Fabriken, die mein Vater baut, bin ich.  
[...]  
JIMMIE Millie. Du bist sehr schön. (S, 713)

Wie ihr Vater Waffen »baut«, so hat sich Millie ein schönes Gesicht »bauen lassen«. Ihr schönes Gesicht tritt an die Stelle der Waren, die in der Fabrik des Vaters produziert werden. Der Waffenfabrik entspricht eine Schönheitsfabrik. Und Millie geht noch weiter. Sie setzt ihr schönes Gesicht nicht nur als Ware in eine Analogiebeziehung zu den Waren, die der Vater produziert, sie setzt die Ware Schönheit in eine Austauschbeziehung zur Ware Waffe. Vermittelt über das allgemeine Äquivalent Geld hat Millie die Waffen des Vaters in ihre Schönheit eingetauscht. In dieser Hinsicht *ist* sie »die Waffen, die mein Vater baut«. Schönheit ist als warenförmig charakterisiert.

In einem Stück, das den Titel *Die Schönheit* trägt, wird damit die Ästhetik des Stückes selbst zur Diskussion gestellt. Das Stück ist in seiner Ausgestaltung der Oberfläche in der Weise schön, in der Millie schön ist. Es stellt seine eigene Warenförmigkeit aus. Das Vorgehen hat Schernikau selbst an Warhols Kunst der Oberfläche analysiert:

Wer eine Suppendose malt, verzichtet auf den Massencharakter von Kunst. Wer die Verpackungskartons von Soap Pads aus Holz nachbaut und sie mit Siebdrucken veredelt, die ihren industriell gefertigten Vorbildern vollkommen gleichen, der erzeugt eine Exklusivität des Gegenstands, die sich mit jedem Kronjuwel messen kann. Der Fetischecharakter der Ware wird ersetzt durch den Fetischecharakter des Kunstgegenstands.<sup>49</sup>

Schernikau stellt hier als Kernstrategie der Kunst in nicht-revolutionären Zeiten heraus, die Warenförmigkeit der Gegenstände auf erhöhtem Niveau zu reproduzieren. Im Rückgriff auf die Fetischkritik in Marx' *Kapital* spricht er vom »Fetischecharakter des Kunstgegenstandes«, aufgrund dessen, darf man ergänzen, das Kunstwerk – wie die Ware – nicht mehr nur »triviales Ding« scheint. Die »metaphysische|| Spitzfindigkeit«, die »theologische|| Mucken«,<sup>50</sup> die dem Kunstwerk zukommen, überschreiten und unterlaufen die der Ware jedoch. Zu ihnen gehört, dass der Fetischecharakter des Kunstwerks auf sich selbst durchsichtig bleibt. Diese Transparenz fasst Schernikau im Warhol-Essay noch einmal genauer:

Die meisten Menschen scheinen zu glauben, daß Abbildung Zustimmung bedeutet, ein merkwürdiger Irrtum. Abbildung bedeutet immer nur Abbildung. [...] Kunst ist die Fähigkeit, durch Abbildung Stellung zu nehmen. – Die Welt ist falsch eingerich-

tet, und also trägt jede Abbildung die Information, daß die Welt falsch eingerichtet ist.<sup>51</sup>

Schernikaus Mimesis in *Die Schönheit* ist freilich eine höchst vertrackte, der der Begriff der Abbildung kaum gerecht wird. Dennoch ist es exakt der Index der falsch eingerichteten Welt, den das ästhetische Verfahren einer Stilisierung der Oberfläche mit sich führt – und den es ausstellt.

Das ästhetische Verfahren des Stückes selbst tritt in eine Analogiebeziehung zu den Schönheitsoperationen, denen sich Millie unterzogen hat. Die offensichtlich politische Spionage-Geschichte, die Schernikau in Blochs Plot einführt, ist eine Finte. In diese Richtung weist auch ein kurzer Wortwechsel zwischen Schernikau und Melitta Poppe in dem Interview, das er kurz vor der Uraufführung mit Ladies Neid führte: »*Sifeges/Släule*[/d.i. *Schernikau*]: Was macht diese Peggy im Stück? / *Melitta Poppel*: Sie stellt die politische Plattform dar. / *SiS*: Sehr platt? / *Melitta P.*: Hmhm.«<sup>52</sup> Das Politische des Stückes ist nicht in der tatsächlich mehr als »platten« Spionagegeschichte zu finden. Sie dient vielmehr als Hinweisgeber auf eine kritische Ästhetik, die den eigentlichen politischen Gehalt des Stückes ausmacht. Was bei Bloch latent ist, die ökonomische Grundlage von Millies Schönheitsoperation, wird durch die Ergänzung des billigen Spionageplots manifest. Schönheit wird zum Gegenstand einer Kritik der Ästhetik in der warenproduzierenden Gesellschaft. Denn Schönheit in der warenproduzierenden Gesellschaft ist eine Wareneigenschaft.

Das Verhältnis der schönen Oberfläche des Gesichts zu ihren materiellen Grundlagen fasst Schernikaus *Schönheit* metatheatralisch. An zwei Stellen im Stück weist Millie darauf hin, dass Sie in Bezug auf ihr Gesicht ein Unbehagen empfindet:

JIMMIE            Ein großes helles Haus und du darin.  
                          Sehr schön  
MILLIE                    Sag das nochmal.  
JIMMIE    Sehr schön.  
DIE JUNGEN MENSCHEN    Sehr schön.  
MILLIE            Wenn es mir nicht ganz gut geht, spannt die Haut. (S. 719)

Wieder steht die Schönheit im Zusammenhang mit dem »großem helle[n] Haus« als Zeichen ökonomischen Wohlstands. Wieder geht die Schönheit des ästhetischen Verfahrens in eins mit der Schönheit im Text und der Schönheit auf der Bühne: Ein vollkommen regelmäßiger Blankvers ist antilabisch auf drei verschiedene Sprecher\_innen aufgeteilt. An dieser Stelle ist der Verweis auf die Haut, die »spannt« noch einfach auf die Folgen der Schönheitsoperation rück-

führbar. Zugleich spielt ein Hinweis auf die Haut, die spannt, im Kontext eines Theaterstücks auf das »zweite Gesicht« an, das sich die Schauspielerin aufsetzt, wenn sie in ihre Rolle tritt. Im antiken Theater hatte dieses zweite Gesicht eine dingliche Form in der Maske, der *persona*, die die Schauspieler trugen. Im modernen Theater ist an die Stelle der Maske die Schminke getreten. Wenn Millie von ihrer Haut, die spannt, spricht, dann rekurriert sie einerseits auf ihr zweites Gesicht (das operierte) innerhalb der dramatischen Wirklichkeit und andererseits auf das zweite Gesicht (die Schminke) der Schauspielerin, die Millie spielt.

Der Verweis auf die Haut, die spannt, wird von Millie wenig später wiederholt und ausgeweitet, und zwar im direkten Zusammenhang mit den Waffen des Vaters:

VATER an der Rampe	Das machen uns die Russen nie nach. Nie. Im Handgepäck die kleinen Atombomben. Das nämlich Problematische war: Wie Kriegt man die Dinger klein, die Atombomben? Das neue Teil ist sehr klein, wissen Sie. Soldaten wohnen auf den Atombomben. Das kleine Teil hab ich gemacht, ich selbst. Die ganze Welt im Handgepäck. Ich selbst!
MILLIE	Ein wenig spannt die Haut wenn du sie fühlst Bei mir. Ein wenig spannt die Haut wenn ich Sie fühl bei dir. Oh Jimmie.
JIMMIE	Ja. Millie.
MILLIE	Wo gehst du hin? Ich möchte nutzlos sein. (S, 722)

Die Rede des Vaters ist hochgradig stilisiert. Zum Reim (abababce) kommt eine intertextuelle Stilisierung, wenn aus Bertolt Brechts *Kanonen-Song* zitiert wird, wo es – lange vor dem Kalten Krieg – bekanntlich heißt: »Soldaten wohnen / auf den Kanonen«. <sup>53</sup>

Das modifizierte Brecht-Zitat weist zugleich auf Brüche in der Stilisierung hin. Während bei Brecht jeder der beiden Verse (»Soldaten wohnen« bzw. »auf den Kanonen«) die exakt gleiche Verteilung von Hebungen und Senkungen aufweist, kommt bei Schernikau der Vers jedes Mal aus dem Takt, wenn das Wort »Atombomben« ausgesprochen wird. Denn dieses Wort weist ein Betonungsmuster (Senkung, Hebung, Hebung, Senkung) auf, das im alternierenden Blankvers nicht unterzubekommen ist.

Inhaltlich geht es in der Rede des Vaters wieder um die Waren, die er herstellt und verkauft, die Waffen. Die Ware, um die es hier konkret geht, ist eine kleine Atombombe, die »ins Handgepäck« passt. Was diese Ware leistet,

formuliert die Rede explizit: »Die ganze Welt im Handgepäck.« Im negativen Bezug der potenziellen Auslöschung macht die Atombombe im Kleinformat die ganze Welt zur Ware. Und genau an dieser Stelle setzt wieder Millies Hinweis auf die Haut ein, die spannt. Millies Gesicht spannt in der gleichen Weise, wie die Oberfläche des Textes durch die Einführung des antispastischen »Atombombe« spannt. Die ästhetische Gestaltung der Textoberfläche führt das Unbehagen vor, das Millie an ihrem Gesicht wahrnimmt. Allerdings weitet Millie ihre Beobachtung hier auf Jimmie aus: Auch seine Haut spannt. Damit ist das Unbehagen an der Oberfläche nicht mehr nur auf die Schönheitsoperation der dramatischen Wirklichkeit rückführbar. Sehr wohl ist sie aber auf die Schönheits-Operation rückführbar, die der Text selbst vornimmt. Wenn Millie schließlich äußert: »Ich möchte nutzlos sein«, so formuliert sie in der Terminologie der Ökonomie den Wunsch, nicht in der Warenlogik des Tauschs aufzugehen.

Der Stücktext führt die Arbeit an der Oberfläche *im* Text mit der Arbeit an der Oberfläche *des* Textes eng und bezieht beides auf die materiellen Grundlagen. Wir haben eine dreifach gestaffelte Maskierung vor Augen: das durch Schönheitsoperationen produzierte Gesicht Millies, das geschminkte Gesicht der Schauspielerin, die Millie spielt, und die stilisierte Oberfläche des Textes. Die Schönheitsfabrik, die die Schönheit im Stück und des Stücks herstellt, ist der Text selbst. Schernikaus Stück findet in seiner trivialen Vorlage, in der sich die Protagonistin ein zweites Gesicht »bauen« lässt, einen Ansatzpunkt, um auf die zweite Natur zu verweisen, als die den Menschen ihre – mit Marx gesprochen – Charaktermasken erscheinen. Das Stück legt die Konstitutionsbedingungen der zweiten Natur der Charaktermasken offen, indem es den Weg einer campen Überstilisierung wählt. Die Entleerung des Inhalts, die die iterative Technik von *Die Schönheit* betreibt, führt nicht, wie in Sontags Camp-Konzept zu einer Entpolitisierung, sondern dient der Kritik der politischen Ästhetik selbst – und ist darin umso politischer. Schernikaus Camp ist materialistisch gewendetes Camp.

Am Ende des Stücks ist klar geworden, dass Millie zu Beginn ihre tragische und überstilisierte Überraschung und Trauer über Jimmies Tod gespielt hat. Sie selbst ist seine Mörderin. Die analeptische Struktur des Stücks erlaubt den kritischen Blick auf die ästhetischen Charaktermasken. Der Stücktext von Schernikaus *Schönheit* führt den Prozess der campen Überstilisierung als einen materiellen Produktionsprozess vor. Anders als die Produktionsprozesse in der kapitalistischen Wirklichkeit, die uns die von ihnen erzeugten Gegenstände als wahrhaft schön erscheinen lassen, demontiert sich Schernikaus literarische Schönheitsoperation selbst – schön ist *Die Schönheit* dennoch und umso mehr!

In ihrer Analyse von Jack Smiths Camp widerspricht Juliane Rebentisch Sontags Behauptung, aus dem Ästhetizismus des Camp entspringe sein unpolitischer Charakter. Rebentisch geht von Sontags wiederholter Betonung des »unnatürlichen« Charakters von Camp aus und konfrontiert sie mit der Präsenz von Naturgegenständen in Smiths Kunst. Bei Smith sieht Rebentisch in der stilisierten Darstellung von Gegenständen – Naturgegenständen und Artefakten – einen Ansatz zu einer ästhetischen Thematisierung von Natur, die »das Verhältnis zur Natur [...] dialektisch als ein Moment der Geschichte«<sup>54</sup> rette. Es geht Camp in dieser Perspektive also weniger um ein Verlachen des Natürlichen, wie es sich bei Sontag anzudeuten scheint, als vielmehr (hier greift Rebentisch auf Adorno zurück) um eine Kritik der Abtrennung des Natürlichen vom Gesellschaftlichen, eine Abtrennung, die Natur zum undurchschauten Residuum vorsozialer Wirklichkeit macht.<sup>55</sup> Wenn Schernikaus *Schönheit* campy ist, dann ist sie dies in Rebentischs Sinn. Ähnlich wie Smiths Camp Natur nicht von Geschichte abtrennt, sondern sie in Geschichte fasst und umgekehrt die Zugehörigkeit der sozialen Menschen und Gegenstände zur Natur unterstreicht, so trennt Schernikaus Stilisierung der Oberflächen – der gegenständlichen, der menschlichen, der textuellen – die Materialitäten (der Gegenstände, der Menschen, des Textes) nicht vom gesellschaftlichen Prozess ab, sondern sucht in ihnen den gesellschaftlichen Prozess auf. In Millies Vers. »Wenn es mir nicht ganz gut geht, spannt die Haut«, mitsamt seinen metatheatralischen Implikationen zeigt sich »Schönheit«, die »in der Hinfälligkeit des Fetischs aufgefunden« wird, wie Rebentisch über Smith formuliert: »Hier, in der Empfindsamkeit für die Spur eines irreduzibel Menschlichen an den Schadstellen des Fetischs, enthüllt sich die Schönheit des singulären Ausdrucks«. Es handelt sich um »Schönheit, die ihrer eigenen Verdinglichung entgeht«.<sup>56</sup>

Der Text von *Die Schönheit* führt eine Figur ein, von der bisher noch nicht die Rede war, das Dienstmädchen Edith, deren Blickpunkt deutlich privilegiert wird. In jedem der ersten vier Akte gibt es einen Dialog, der exakt wortgleich wiederholt wird:

MILLIE	[...]	Edith. Edith.
EDITH	Gnä Frau?	
MILLIE	Sie sind entlassen.	
EDITH		Wußt ichs doch. (S. 716) <sup>57</sup>

Einmal in jedem Akt wird das Dienstmädchen entlassen. Der knappe, sich wiederholende Wortwechsel hat deutlich Slapstick-Charakter. In der aufgezeichneten Aufführung des Stücks sorgt er für die zuverlässigsten Lacher. Die Szene

hat allerdings weiterreichende Bedeutung. Denn an Edith wird die Warenförmigkeit des Individuums plastisch. Ihr ständiges Entlassen- und Wiedereingestelltwerden führt die Austauschbarkeit der Ware Arbeitskraft vor Augen. Im letzten Akt ist die Szene nun aber minimal abgeändert, das Tempus von Ediths letzter Aussage modifiziert. Hieß es bisher immer »Wußt ichs doch«, so sagt Edith nun: »Ja. Ich weiß.« (S, 733) Edith vollzieht in der Änderung ihrer Aussage die analeptische Struktur des Stücks nach. Jetzt, wo die Rückblende vorbei ist, die Handlung den Stand vom Beginn des Stückes eingeholt hat, steht ihr Wissen im Präsens. Wenn Millie sie ein letztes Mal entlässt, so hat das nun andere Folgen als vorher, sie wird nämlich augenscheinlich nicht nur aus dem Arbeitsverhältnis, sondern auch aus dem Stück selbst entlassen. Eine Regieanweisung formuliert: »Edith legt ihre Verkleidung ab, kommt zur Rampe.« Das Stück wird abgeschlossen durch einen Epilog, den nun nicht mehr Edith, das Dienstmädchen des Stücks, sondern die Schauspielerin spricht, die Edith gespielt hat:

Ich habe es gewußt die ganze Zeit.  
Daß es so kommen mußte, tut mir leid.  
Ihr saht das Leben einer Plumpskuh hier  
Bloß bißchen reich, sonst schön und blöd wie ihr.  
Ich bin die Nachwelt in dem grausen Stück  
Wenn ihr mich habt, Verehrte, schaut zurück  
Auf euch, es kann dem Glück nicht schaden. Doch  
Wenn ihr mich nicht habt, laßt es bleiben. Noch. (S, 733)

Es spricht zum Schluss also die »Nachwelt« des im Stück Aufgeführten oder der Schauspieler\_innen und Zuschauer\_innen – das lässt sich nicht mehr sicher sagen, seit Edith nicht mehr Edith ist. Sie hat das Privileg der Retrospektive und es somit plausiblerweise »immer schon gewusst«. Der Epilog lässt sich als eine Anspielung auf den Epilog von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* (1943) lesen. Auch bei Brecht wendet sich am Ende ein nicht mehr verkleideter Schauspieler in direkter Ansprache ans Publikum. Bei Brecht fordert er das Publikum auf, sich für das Stück den fehlenden Schluss selbst auszudenken. Bei Schernikau wird dagegen – ganz nach der Art der SchwuZ-Tunten – das Publikum beleidigt, nämlich mit der »Plumpskuh« Millie verglichen und als »schön und blöd« bezeichnet. Die Aufforderung »schaut zurück / Auf euch« ist die Aufforderung, den Blick auf die eigene Subjektconstitution zu richten.

Simultan zu diesem im Vergleich zum produktiven Appell des *Guten Menschen von Sezuan* deutliche negativ-kritischen Appell findet in *Die Schönheit* noch etwas anderes statt: Viel deutlicher als bei Brecht, wo unspezifisch von einem »Spieler«<sup>58</sup> die Rede ist, durchbricht bei Schernikau eine Figur, um



deren Entlassung aus einem Arbeitsverhältnis es das ganze Stück lang ging, die Schranken der Fiktion und überschreitet ihre – falsch eingerichtete – Welt. Ripplingers Einschätzung der Qualität von Schernikaus Literatur als Sprechakt gilt ohne Abstriche auch für den Schluss von *Die Schönheit*. Darüber hinaus wird der Sprechakt, der ein Transgressionsakt ist, und als solcher auf eine anders, besser eingerichtete mögliche Welt verweist, jedoch – in der Aufführung – in einen schauspielerischen Akt transformiert, der in der Interaktion mit dem Publikum eine nicht mehr nur diskursive, sondern auch somatische Dimension erhält.

*Die Uraufführung: Können Tuntun ernst sein?*

Schernikau, der 1980, nach der Veröffentlichung seines Erstlings *Kleinstadtnovelle*, von Lehrte nach West-Berlin gezogen war, wurde dort ein großer Bewunderer der örtlichen Trümmertunten-Kultur, die aus der Schwulenbewegung der 1970er Jahre entstanden war.<sup>59</sup> Die besondere Qualität der Shows der Trümmertunten bestand darin, nicht, wie in der klassischen Travestie, eine möglichst gute oder übertreffende Imitation divenhafter Weiblichkeit anzustreben, sondern vielmehr vielfach gebrochene Weiblichkeiten auf der Bühne mit programmatischem Dilettantismus zu verbinden. Vor allem die Shows der Tuntun, die regelmäßig im SchwuZ, dem 1977 von Mitgliedern der Homosexuellen Aktion Westberlin gegründeten SchwulenZentrum, auftraten, verfolgte Schernikau mit großer Begeisterung. Eine Freundschaft verband ihn mit Pepsi Boston, einer der SchwuZ-Tuntun, die Teil des Ensembles Ladies Neid war.<sup>60</sup> Auf die Frage des sogenannten Proust-Fragebogens nach seinen »Lieblingsheldinnen in der Wirklichkeit« antwortet er: »die tuntun«.<sup>61</sup>

Im Kern des Ensembles Ladies Neid, das sich 1985 gründete, stand ein kleineres Tuntunensemble, die Bermudaas.<sup>62</sup> Gründungsmitglieder der Bermudaas waren Gladys Schnitzelschneider und die späteren Berliner Szenelegenden Melitta Poppe und Melitta Sundström.<sup>63</sup> Sie hatten schon vor 1985 auf sich aufmerksam gemacht. Im August 1985 hatte Ladies Neid mit 15 Auftretenden und einer vierstündigen Show im SchwuZ Premiere.<sup>64</sup> Die Shows von Ladies Neid zeichneten sich durch eine Mischung aus gekonnten und qualvoll schlechten Nummern aus, die durch die böartige Moderation Chou-Chou de Briquettes einen Rahmen erhielt. Schernikau bot diesem Tuntunensemble sein Stück *Die Schönheit* zur Aufführung an. Am 4. Dezember 1987 hatte das Stück Premiere im SchwuZ und wurde dann zwei Wochen lang beinahe täglich vor vollem Haus gezeigt.<sup>65</sup> Ermäßigten Eintritt gab es für Besucher\_innen, die im Fummel, also als Tuntun kamen.<sup>66</sup>

Frings betont im Rückblick die defizitären Aspekte der Aufführung: »Man wurde neugierig auf eine Umsetzung mit professionellen Schauspielern.«<sup>67</sup> Dieses Urteil impliziert, dass Schernikau kein professionelles Theaterensemble zur Verfügung hatte und deshalb, sozusagen unter Vorbehalt, mit Ladies Neid und deren Unprofessionalität vorliebgenommen habe. Man kann die Aufführung durch Ladies Neid aber auch auf eine andere Weise lesen. Die Brüche, die die Tuntinnen in ihrer Un- oder besser Antiprofessionalität ins Theater einführen, korrespondieren mit den Rissen, die Schernikau seiner Ästhetik der Oberfläche einschreibt. Ob diese Korrespondenz von Schernikau und Ladies Neid einkalkuliert wurde, lässt sich nur schwer klären. Zumindest scheint Schernikau mit der Aufführung durch Ladies Neid zufrieden gewesen zu sein: »Die Probe hat mir gut gefallen, um nicht von sehr gut zu sprechen. Ich habe Tränen gelacht.«<sup>68</sup> Der Argumentation geht es im Folgenden jedoch weniger um die Intentionen der Beteiligten, als vielmehr um das Ergebnis, die Aufführung, die in einer Video-Aufzeichnung dokumentiert ist.<sup>69</sup> Was also passiert mit dem Stück, das so sehr auf die Produktion der schönen Oberfläche abhebt, wenn es von Tuntinnen gespielt wird, von Tuntinnen, die wie die SchwuZ-Tuntinnen der 1980er Jahre die Produktion einer *persona* perfektionieren, deren Scheitern schon immer in ihr selbst angelegt ist?

In der zeitgenössischen Rezeption in Theaterkritiken überwiegt die Ansicht, die Tuntinnen seien dem Ernst des Stücks nicht gewachsen gewesen. »Das Stück«, so Elmar Kraushaar in der *taz*, »ist ernst. Mit ganz viel Sinn.« Die Ladies-Neid-Tuntinnen aber könnten »nicht mehr aus ihren Figuren«, den scheiternden Schlagersängerinnen und Hausfrauen ihrer Shows, und »bleiben [...] weiter schrill, laut und überkandidelt«. Während der Rest des Ensembles »verkrampt und hilflos« agiere, hebt Kraushaar aber Chou-Chou de Briquettes Spiel positiv hervor: »Chou-Chou kann tatsächlich schön sein, liebend und naiv«. Im Ganzen scheitere die Inszenierung der Tuntinnen am Ernst des Stückes, den Kraushaar auf einer politischen, einer Geschlechter- und einer »zutiefst menschlichen« Ebene ausmacht.<sup>70</sup> Axel Kirsch, der im Großen und Ganzen Kraushaars Urteil folgt, äußert in der Schwulenzeitschrift *Du & Ich*: »Es ist ihnen [Ladies Neid] leider nicht gelungen, Strass und Tunte einmal kurz beiseite zu lassen, um ins ernsthafte Fach einzusteigen.«<sup>71</sup> Einzig eine Rezension im *Spandauer Volksblatt* fällt positiv aus. Olaf Lezinsky nimmt den Spionageplott durchaus nicht ernst, was in seiner Formulierung von der »Sowjetmacht, mit der ja bekanntlicherweise nicht zu scherzen ist«, hörbar wird. Dagegen betont er das »herrlich übersteigerte[] Tuntengehabe« sowie die »gelungene Garderobe für alle ›Damen‹«. <sup>72</sup> Lezinsky betont Elemente der Oberfläche, nämlich ›Gehabe« und ›Garderobe«, setzt noch das Wort ›Damen« in Anführungszeichen und

kommt damit der besonderen Qualität der Uraufführung vielleicht näher als Kraushaar, der wiederum die Schönheit von Chou-Chou de Briquettes Spiel zu Recht hervorhebt.

Mit Kraushaars negativer und Lezinskys positiver Kritik steht die Frage nach dem Ernst des Stücks und dem Ernst der Tuntzen zur Debatte. Das bereits erwähnte in der Berliner Schwulenzeitschrift *Siegessäule* vom Dezember 1987 erschienene Interview, das Schernikau mit Ladies Neid über *Die Schönheit* geführt hat, trägt den Titel *Können Tuntzen ernst sein?* Die Beantwortung dieser Frage wird im Interview von Interviewer wie Interviewten so oft ironisch gebrochen, dass schließlich eine ganz andere Frage zur Debatte steht, nämlich die, ob die Frage *Können Tuntzen ernst sein?* ernst gemeint sein kann.<sup>73</sup>

Die zeitgenössische Kritik sucht den Ernst des Stücks an der falschen Stelle. Ernsthaft ist das Stück nämlich nicht auf der Ebene seines Inhalts, sondern auf der Ebene seiner Ästhetik. Und diese geht in gewisser Weise »unernst« vor: unernst nicht in dem Sinne, dass es ihr mit der hohen Form, die sie wählt, mit ihrem Anspruch, schön zu sein, nicht ernst wäre; unernst aber in dem Sinne, dass sie ihre Schönheit nicht vergötzt im Sinne bürgerlichen Kunstfetischismus, sondern auf den eigenen Fetischcharakter durchsichtig bleibt. Dieser ernste Uernst entspricht strukturell, doch mit weit höherem Anspruch, dem ersten Uernst, den die Trümmertuntzen kultiviert haben. Patsy l'Amour laLove macht in der Analyse eines von ihr 2014 mit der in der Schwulenzbewegung der 1970er Jahre aktiven Polittunte Baby Jane geführten Interviews einen grundlegenden Wesenszug des Tuntzigen deutlich, den die Bühnen-Tuntzen der 1980er Jahre im Kern bewahrt haben. Der erste Satz, den l'Amour laLove aus dem Interview zitiert, lautet: »Ich habe Rauchmelder überall. Wenn einer piept, habe ich keine Zigaretten mehr. Dann muss ich wieder einkaufen gehen.« In diesem Stil scheint die – hoch amüsanter geschilderte – Begegnung zwischen Forscherin und Tunte verlaufen zu sein. l'Amour laLove arbeitet heraus, dass Baby Janes Leben in den 1970er Jahren von einem Stil des äußersten Uernstes, des radikalen und konsequenten Nicht-Ernst-Nehmens von allem, was der eigenen Lust im Wege steht, geprägt war. Dieser Uernst, das verdeutlicht l'Amour laLove, ist wesentlich motiviert durch eine ambivalent von Lust und Aggression geprägte Haltung zur Wirklichkeit – eine Haltung, die todernst gemeint ist.<sup>74</sup>

Die Inszenierung – Pepsi Boston wird als Regisseurin genannt, taucht als solche aber nicht im Programmzettel auf<sup>75</sup> – legt ihr ganzes Gewicht auf die von Chou-Chou de Briquette gespielte Millie.<sup>76</sup> Das Mittel, um ihr Spiel in den Vordergrund zu schieben, ist seine Beleuchtung durch zwei Schauspielstile die mit dem ihren konkurrieren. Erstens gibt es den tuntzigen Stil, der vor allem von Melitta Poppe als Peggy, aber auch von BeV StroganoV als Edith vertre-

ten wird und der oft mit der Kopfstimme verbunden ist. Der zweite Stil, den den Stil Chou-Chou de Briquettes kontrastiert, wird vor allem durch Melitta Sundström vertreten, die den Jimmie spielt. Melitta Sundström spielt nicht tuntig. Sie wirkt desinteressiert, völlig hölzern und liert ihren Text zum Teil recht freudlos herunter. In der Rahmung durch den tuntigen Stil und den hölzernen Stil wird umso deutlicher, dass die einzige, die ernsthaft Schauspiel betreibt, Chou-Chou de Briquette in der Rolle der Millie ist. Sie spielt nicht tuntig und nicht hölzern, sondern – relativ überzeugend – im klassischen Stil der deutschen Theatertradition. Da scheint eine Diva die Rolle ihres Lebens zu spielen – und das in der Rolle derjenigen Figur, deren Agieren der Text in der Rückschau, vom Ende des Stücks her, als gespielt entlarvt.

Eine Schauspielerin fällt sowohl im Text als auch in der Aufführung ganz am Ende völlig aus der Rolle: die Schauspielerin, die die Edith spielt. Wenn BeV StroganoV aus der Rolle der Edith tritt und zur Nachwelt wird, markiert sie das in der Aufführung nicht nur durch das Ablegen ihrer Brille und ihres Haarschmucks, sondern vor allem auch durch das Aufgeben der Kopfstimme – ein typischer Kunstgriff, den Tuntinnen bei ihren Auftritten nutzen. Dieser Schluss – die Transgression *in actu*, die er herbeiführt, wurde schon weiter oben benannt – unterstreicht das Spezifikum der Aufführung durch das Tuntinnenensemble.

Wie der Stücktext sich in seinen Blankversen auf die Dramen Shakespeares bezieht, die er mit dem trivialen Stoff der Vorlage kombiniert, so stellt auch die Besetzung durch Ladies Neid einen Bezug zum elisabethanischen Theater her. Bei Ladies Neid handelt es sich um ein Ensemble aus Tuntinnen, die sämtliche Rollen besetzen. In dem Interview mit Ladies Neid bezeichnet Schernikau Melitta Sundströms Rolle, den Jimmie, als »Hosenrolle« und betont: »Es treten hier mehrere Damen als Herren auf.« Pepsi Boston stellt daraufhin explizit den (invertierten?) Bezug zum elisabethanischen Theater her: »Wie bei Shakespeare.«<sup>77</sup> Klassischerweise geht das Publikum von Travestieshows davon aus, dass Männer Frauen spielen. Wenn das Tuntinnenensemble Ladies Neid, das sich in persiflierender Weise auch auf die Tradition der Travestie bezieht, *Die Schönheit* spielt, dann gibt es aus dieser Sicht einige Männer, die Frauen spielen, die Männer spielen. Die Aufführung durch Ladies Neid setzt der gestaffelten Maskierung, die der Text vornimmt, die Krone auf. Ein Mann maskiert sich als Tuntin, die Tuntin maskiert sich mit der Rolle Millie, die Figur Millie maskiert sich durch ihre Schönheitsoperation. Viel mehr Anführungszeichen für das Wort »Frau« sind wohl kaum möglich. Wenn die kunstvolle Oberfläche von Schernikaus Stücktext, die die Lektüre als ebenso produziert wie Millies Gesicht zeigt, durch Stimmen, Körper und Fummel von Ladies Neid auf

die Bühne gebracht wird, dann vollzieht die spezifisch tuntige Qualität ihres Agierens die Schönheitsoperation des Textes und deren Ausstellung nach. Die Kunst klassischer Schauspielerinnen besteht darin, über ihre sichtbare Oberfläche die Illusion eines psychischen Innenraums zu erzeugen. Die Kunst der Tunte besteht darin, über ihre sichtbare Oberfläche auf die Brüchigkeit dieser Oberfläche zu verweisen. Die einzige, die die Illusion eines psychischen Innenraums erzeugt, ist in der Ladies-Neid-Aufführung Chou-Chou de Briquette. Und gerade diese Illusion, der psychische Innenraum einer Frau, die schuldlos ihren Geliebten verloren hat, zerstört das Stück systematisch. Schon auf dem Theaterzettel und der Eintrittskarte bekommt das Publikum Millie mit dem Schneidbrenner zu sehen.<sup>78</sup>

Die Aufführung von *Die Schönheit* durch Ladies Neid leistet, was ein professionelles Theaterensemble unter Umständen nicht hätte leisten können. Denn sie leistet den Nachvollzug der radikalen Stilisierung der Oberfläche, die Schernikaus Stücktext betreibt, und zugleich die Ausstellung der Schönheitsfabrik, die die Schönheit der Oberfläche erst herstellt. Und diese Ausstellung der Produktion wird durch eine Kernkompetenz der Trümmertunten möglich: ein gesteigertes Maß der Verbilligung.

Es wäre dennoch ein Missverständnis, Sontags Satz, »Es ist gut, weil es schrecklich ist«,<sup>79</sup> zur Charakterisierung der Aufführung durch Ladies Neid anzuführen.<sup>80</sup> Die Aufführung *ist* schön, die Tuntin sind es, allen voran Chou-Chou de Briquette, und zwar weil sie, um noch einmal Rebentisch zu zitieren, Schönheit »in der Hinfälligkeit des Fetischs«<sup>81</sup> augenfällig machen. Die Tuntin von Ladies Neid agieren das aus, was im Stücktext angelegt ist – und sie agieren es in dem todernsten Sinne aus, in dem Tuntin unernst agieren. Anders als professionelle Schauspieler\_innen legen die Tuntin ihre ganze Person, einschließlich ihres Tribschicksals, in die Waagschale: nicht im Sinne einer fragwürdigen Authentizität, sondern im Sinne unhintergebarter Präsenz, die erst durch die Maskierungen hindurch ermöglicht wird. Diese Präsenz entspricht der Affirmation in Schernikaus Poetik. Es ist schön, weil es Tuntin sind.

#### Anmerkungen

---

- 1 Für Hinweise, Diskussionen und Kommentare sowie das Zugänglichmachen von Materialien danke ich herzlich Matthias Frings, Elmar Kraushaar, Patsy l'Amour laLove, Dirk Linck, Melitta Poppe und BeV StroganoV.
- 2 Das Leben Schernikaus, der als Kind aus der DDR in die BRD kam und sich 1989 in die DDR einbürgern ließ, ist hier nicht noch einmal zu erzählen. Man kann diese außergewöhnliche Lebensgeschichte in Matthias Frings' großartiger Biographie nachlesen, Matthias Frings, *Der letzte Kommunist. Das traumhafte Leben des Ronald M. Schernikau*, Berlin 2009.

- 3 Ronald M. Schernikau, *Über ein Gedicht*, in: ders., *Königin im Dreck. Texte zur Zeit*, hg. von Thomas Keck, Berlin 2009, 19–44, hier 19.
- 4 Vgl. auch Stefan Ripplinger, »wahrheit trägt nicht«. *Ronald M. Schernikaus Journalismus*, in: Helmut Peitsch, Helen Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt. Literatur, Pop und Politik bei Ronald M. Schernikau*, Berlin 2017, 19–34, hier 25f.
- 5 Ronald M. Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 249–273, hier 249.
- 6 Karl Marx, Friedrich Engels, *Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten*, in: dies., *Werke*, Bd. 3, Berlin 1958, 9–530, hier 35.
- 7 Helmut Peitsch, *Engagement/Tendenz/Parteilichkeit*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart–Weimar 2001, 178–223, hier 179. Vgl. für einen Überblick über die Diskussionen und literarischen Antworten ebd., passim.
- 8 Torben Lohmüller, *Gegen die Geschichte? Zum Diskurs der Verspätung in den Biografien der »letzten Kommunisten« Ronald M. Schernikau und Gisela Elsner*, in: Marta Fernández Bueno, Torben Lohmüller (Hg.), *20 Jahre Mauerfall. Diskurse, Rückbauten, Perspektiven*, Bern u.a. 2012, 259–277.
- 9 In der jungen Schernikau-Forschung ist dieses Quartett bereits kanonisch geworden, Helmut Peitsch, Helen Thein, *Vorwort*, in: dies. (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 7–13, hier 11f.
- 10 Ronald M. Schernikau, *Rede auf dem Kongress der Schriftsteller der DDR*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 223–228, hier 228.
- 11 Erika Runge, Ronald M. Schernikau, *... lieben, was es nicht gibt. Ein Gespräch am 12. September 1991*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 291–319, hier 299f.
- 12 Georg Fülberth, *Uhrmacherblick und Götterblick. Ronald M. Schernikau und die DDR*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 35–47, hier 41.
- 13 Ronald M. Schernikau, *die tage in l. darüber, daß die ddr und die brd sich niemals verständigen können, geschweige mittels ihrer literatur*, Hamburg 2001, 201.
- 14 Ripplinger, »wahrheit trägt nicht«, 27.
- 15 Ebd.
- 16 Die Schreibung mit Initialmajuskeln ist der in der Literatur zu findenden Schreibung »die schönheit« vorzuziehen, da Schernikau in seinen Verstexten, anders als in fast allen Prosatexten, Majuskeln verwendete. In *Legende* steht der Titel der Einlage in Versalien, vgl. Ronald M. Schernikau, *Die Schönheit*, in: ders., *Legende*, Dresden 1999, 707–733; Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle S mit Seitenzahl.
- 17 Ursula Püschel, *Ronald M. Schernikau, Anmerkungen*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 233–243, hier 242.
- 18 Ebd.
- 19 Vgl. zum Verhältnis Schernikaus und Hacks' Ronald M. Schernikau, *Dann hätten wir noch eine Chance. Briefwechsel mit Peter Hacks. Texte aus dem Nachlass*, Hamburg 1992; Martin Brandt, »Ich habe bei mir für Sie gebürt«. *Zum Briefwechsel zwischen Peter Hacks und Ronald M. Schernikau*, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 201–211.
- 20 Frings, *Der letzte Kommunist*, 255.
- 21 Ronald M. Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Zweiter Akt aus dem Stück »Die Schönheit« / Gespräch mit den Produzenten der Uraufführung*, in: *Literatuzzi*, 15/16 (1993), 31–36, hier 31–34.

- 22 Eine der beiden Typoskript-Versionen von *Die Schönheit* im Schernikau-Nachlass bezeichnet den Text als »Libretto«. Hier werden außerdem Stimmlagen (»sopran«, »alt«, »koloratursopran« usw.) angegeben, Akademie der Künste (AdK), Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 62.2. Auch im Brief an Hacks vom 10.5.1987 bezeichnet Schernikau den Text als »libretto« (Schernikau, *Dann hätten wir noch eine Chance*, 23).
- 23 AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837 und Nr. 62.2. In der Textversion der *Legende* sind die Hinweise auf Ort und Zeit der Handlung getilgt (S. 706f.). In der Lektüre des Stücktextes beziehe ich mich im Folgenden auf die Version der *Legende*.
- 24 AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 62.2.
- 25 Vgl. zum Genre Erin A. Smith, *Pulp sensations*, in: David Glover, Scott McCracken (Hg.), *The Cambridge Companion to Popular Fiction*, Cambridge 2012, 141–158; zu Bloch John Clute, *Bloch, Robert*, in: ders. u.a. (Hg.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, London 2017; [http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bloch\\_robert](http://www.sf-encyclopedia.com/entry/bloch_robert) letzter Zugriff 10.5.2018l.
- 26 Robert Bloch, *Skin-deep*, in: *Bestseller Mystery Magazine*, 2(1960)4, 111–121.
- 27 Robert Bloch, *Trügerische Schönheit*, in: *Aus unserem Schatzkästlein. Eine Kollektion exquisiter Krimi-Juwelen*, Rastatt 1975, 28–41.
- 28 AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 62.1.
- 29 Bloch, *Trügerische Schönheit*, 29; S. 713.
- 30 Walter Nutz, *Trivilliteratur und Popularkultur. Vom Hefstromanleser zum Fernseh-zuschauer. Eine literatursoziologische Analyse unter Einschluss der Trivilliteratur der DDR*, Opladen 1999.
- 31 Ripplinger, »wahrheit trägt nicht«, 29f.
- 32 Ebd., 31.
- 33 Und zwar unter Verschweigen des schwulen Charakters des Aufführungsortes. Schernikau gibt gegenüber Hacks (Brief vom 29.8.1987) als Aufführungsort das Theater Die Étage an, das dieselbe Adresse wie das SchwuZ hatte, Schernikau, *Dann hätten wir noch ein Chance*, 28, mit der Anm. des Hg.
- 34 Elmar Kraushaar im Gespräch mit dem Verfasser.
- 35 Brief an Hacks, 10.5.1987, Schernikau, *Dann hätten wir noch ein Chance*, 23, mit der Anm. des Hg.
- 36 Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, 249, 273.
- 37 Eine Untersuchung zur Bedeutung des Schlagers für Schernikaus Werk steht noch aus. Vgl. aber die Hinweise bei Frings, *Der letzte Kommunist*, 253–264, die Selbststilisierung Schernikaus als »Milva der deutschen Literatur« (Matthias Frings, Elmar Kraushaar, *Ich bin die Milva der deutschen Literatur - es weiß nur noch keiner. Gespräch mit Ronald Schernikau*, in: dies., *Männer.Liebe. Ein Handbuch für Schwule und alle, die es werden wollen*, Reinbek bei Hamburg 1982, 168–173) sowie Schernikaus Text zum DDR-Schlager (Ronald M. Schernikau, *Über Schlager in der DDR*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 109–133). In Jägers Beitrag zur kommunistischen Pose im Postpunk kommt Schernikau beinahe gar nicht vor. Der Beitrag lässt eher den Abstand Schernikaus zu den linken Posen von Bands wie DAF oder Die Krupps plastisch werden, als einen Zusammenhang nachzuweisen. Nur insofern ist er als Beitrag zur Schernikau-Forschung lesbar (Christian Jäger, *Bolschewik-Schick. Linke und anti-antikommunistische Posen und Positionen im Pop der frühen 1980er-Jahre*, in: Peitsch, Thein [Hg.], *Lieben, was es nicht gibt*, 323–338).
- 38 Schernikau, *Legende*, 679.

- 39 Susan Sontag, *Anmerkungen zu ›Camp‹*, in: dies., *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/Main 2003, 322–341, hier 337.
- 40 Ebd., 322.
- 41 Ebd., 327.
- 42 Ebd., 324.
- 43 Ebd., 329.
- 44 Ebd., 324.
- 45 Frings, *Der letzte Kommunist*, 255.
- 46 Sontag, *Anmerkungen zu ›Camp‹*, 325.
- 47 Vgl. Schernikaus Interview mit Ladies Neid vom Dezember 1987, Ronald M. Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, in: Schernikau, *Königin im Dreck*, 87–93, hier 90: »Melitta Slundström: Das Stück lebt ja von Wiederholungen. / Silages/Släute! [d.i. Schernikau]: Ach, das Stück lebt von Wiederholungen? / Else Lakritz: Ja, das Stück lebt von Wiederholungen. / Chou-Chou [de Briquette]: Das stimmt. Das Stück lebt von Wiederholungen.«
- 48 So schon im ersten Vers: »Tot! Er ist tot! Jimmie ist tot! Ganz tot!« (S, 708).
- 49 Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, 252.
- 50 Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, hg. von der Rosa-Luxemburg-Stiftung, Berlin 2005 (= Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 23), 85.
- 51 Schernikau, *Was macht ein revolutionärer Künstler ohne Revolution?*, 256.
- 52 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 91.
- 53 Bertolt Brecht, *Gedichte I. Sammlungen 1918–1938. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Darmstadt 1998, 137.
- 54 Juliane Rebentisch, *Über eine materialistische Seite von Camp. Naturgeschichte bei Jack Smith*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 8(2013)1, 165–178, hier 168.
- 55 Ebd., 165f.
- 56 Ebd., 176.
- 57 Vgl. S, 708, 718, 724.
- 58 Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, in: ders., *Stücke 6. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hg. von Werner Hecht u.a., Darmstadt 1998, 175–281, hier 278.
- 59 Über die West-Berliner Trümmertuntenkultur der 1980er Jahre gibt es bislang keine zusammenhängende Darstellung, vgl. aber die Hinweise bei Frings, *Der letzte Kommunist*, 276–281; zur politischen Figur der Tunte in den 1970er Jahren Patrick Henze, *Schwule Emanzipation und ihre Konflikte. Zur westdeutschen Schwulenebewegung der 1970er Jahre*, unveröffentlichte Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2018, 181–199.
- 60 Frings, *Der letzte Kommunist*, 276–279, 321.
- 61 Thomas Keck, »Ich bin umgezogen«. Ronald M. Schernikau vom 5. März bis 30. Dezember 1989, in: Peitsch, Thein (Hg.), *Lieben, was es nicht gibt*, 273–290, hier 276.
- 62 Fotografien der Bermudaas und von Ladies Neid finden sich unter BeV StroganoV, *Tuntenmuseum*; [http://kenb.org/museum\\_melitta.html](http://kenb.org/museum_melitta.html) | letzter Zugriff 16.6.2018l.
- 63 Weitere, später dazugekommene Mitglieder waren Else Lemke und Püppi Foster-Jenkins; vgl. E-Mail von Melitta Poppe, 3.5.2018.
- 64 O.A., *Ladies Neid*, in: *Du & Ich*, 19(1987)3, 6f.
- 65 Einen Eindruck der Produktion geben die Fotografien unter StroganoV, *Tuntenmuseum*; [http://kenb.org/museum\\_pepsi.html](http://kenb.org/museum_pepsi.html) | letzter Zugriff 16.6.2018l.
- 66 Brief von Ladies Neid an das Treffen der Berliner Schwulengruppen, 26.11.1987,



- Schwules Museum, Berlin, Schwulenbewegung Berlin / Ladies Neid; Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837. Vgl. außerdem Frings, *Der letzte Kommunist*, 375. Neben der Produktion von 1987 ist mir nur eine weitere Teilaufführung im Rahmen des Stücks *Die Schönheit von Ost-Berlin* (Deutsches Theater Berlin 2014, Regie Bastian Kraft) bekannt. Es sei angemerkt, dass Schernikau sich sicherlich vehement gegen den Titel gewehrt und auf der »Schönheit der Hauptstadt der DDR« bestanden hätte.
- 67 Frings, *Der letzte Kommunist*, 375.
- 68 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 89.
- 69 Digitalisierung der VHS-Aufzeichnung auf DVD, Privatbesitz Melitta Poppe. Meine Ausführungen beziehen sich im Folgenden durchgehend auf diese Aufzeichnung.
- 70 Elmar Kraushaar, *Gone With the Wind*. »Die Schönheit« von Ronald Schernikau im SchwuZ, in: *taz*, 7.12.1987.
- 71 Axel Kirsch, *Quirlig und überkandidelt*. Ladies Neid spielte »Die Schönheit« von Ronald M. Schernikau, in: *Du & Ich* 20(1988)2, 62f., hier 63; eine weitere ebenfalls negative Besprechung druckt die *Siegessäule* im Januar 1988, Karl-Heinz Albers, *Unter Preis verkauft*, in: *Siegessäule*, 5(1988)1, 36.
- 72 Olaf Lezinsky, »Ladies Neid« kann mehr als aufwendige Playback-Shows, in: *Spandauer Volksblatt*, 6.12.1987.
- 73 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*.
- 74 Patsy l'Amour laLove [= Patrick Henzel, »Tritt so auf, wie du es für richtig hältst.« Die Polittunte Baby Jane und ihre Erzählungen von Differenz, Lust und Emanzipation in der westdeutschen Schwulenbewegung der 1970er Jahre, in: Marcus Hawel u.a. (Hg.), *Work in Progress. Work on Progress. Beiträge kritischer Wissenschaft. Doktorand\_innen-Jahrbuch 2017 der Rosa-Luxemburg-Stiftung*, Hamburg 2017, 198–213; Zitat 201.
- 75 Kraushaar, *Gone With the Wind*; Kirsch, *Quirlig und überkandidelt*, 63; Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 92. Vgl. Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837.
- 76 Vgl. zur Besetzung Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837.
- 77 Schernikau, *Können Tunten ernst sein? Das neue Projekt von Ladies Neid*, 90.
- 78 Theaterzettel, AdK, Berlin, Ronald-M.-Schernikau-Archiv, Nr. 837; ein Digitalisat der Eintrittskarte findet sich unter StroganoV, *Tuntenmuseum*; [http://kenb.org/museum\\_pepsi.html](http://kenb.org/museum_pepsi.html) letzter Zugriff 16.6.2018l.
- 79 Sontag, *Anmerkungen zu »Camp«*, 341.
- 80 Vgl. zur Kritik an Sontags Satz Rebentisch, *Über eine materialistische Seite von Camp*, 173.
- 81 Ebd., 176.