

**NORA REVISITED**  
**KONSTRUKTION UND PERFORMANZ DER GESCHLECHTERROLLE IN**  
***WAS GESCHAH, NACHDEM NORA IHREN MANN VERLASSEN HATTE***  
***ODER STÜTZEN DER GESELLSCHAFTEN***

**Barbara Obst**

*Université Libre De Bruxelles*  
*Faculté de Philosophie et Lettres – Langues et Littératures*

Seit Anfang der Rezeptionsgeschichte von Henrik Ibsens Drama *Nora, ein Puppenheim* standen Literaturkritikerinnen und Autorinnen Noras Emanzipationsweg skeptisch gegenüber. Lou Andreas-Salomé schrieb 1906 in ihrem Buch *Henrik Ibsens Frauengestalten*: „Noch sagt ihr [gemeint ist Ibsen, B.O.] nichts, ob sie den Weg durch dieses Dunkel finden, ob sie ihr Ziel erreichen werde.“<sup>1</sup> Diese Frage stellen sich wohl alle, die Ibsens Stück gelesen oder gesehen haben: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hat?“

Elfriede Jelinek schrieb *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* 1976/77.<sup>2</sup> Während die Autorin heute behauptet, jede Hoffnung auf eine Veränderungskraft der Literatur aufgegeben zu haben, glaubte sie zu jener Zeit noch an das Theater als politisches Medium. Die Verlegerin der Theaterstücke Elfriede Jelineks beschreibt das Drama als einen Versuch, „die vielschichtige ökonomische, traditionelle, biologische, emotionale Abhängigkeit Noras von der Um- und Außenwelt nach ihrem Ausbruch aus dem Puppenheim zu erzählen“<sup>3</sup>. Jelineks Nora vollzieht einen Zeitsprung von etwa 40 Jahren. Das Stück zeigt gesellschaftliche Modernisierungsprozesse wie die Industrialisierung und Technologisierung vor dem Hintergrund des aufsteigenden Faschismus. Ausgerechnet durch Arbeit in einer Fabrik sucht Nora, die „ihren Mann selbsttätig verlassen hat“<sup>4</sup>, die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung. Abgesehen von Konsul Weygang<sup>5</sup> hat die Autorin die Hauptfiguren von Ibsens Drama beibehalten: Helmer, Frau Linde und natürlich auch die „lieben Kinderchen“. Um dem historischen Umfeld und gleichzeitig auch dem sozialpolitischen Anspruch gerecht zu werden, fügt sie Arbeiterinnen hinzu, von denen nur eine, Eva, namentlich identifiziert wird, ferner einen ebenfalls namenlosen Vorarbeiter.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Gutjahr, Ortrud: „Unter Innovationsdruck: Autorinnen der literarischen Moderne.“ In: Wende, Waltraud (Hg.): *Nora verlässt ihr Puppenheim*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. S. 33-65, hier S. 36.

<sup>2</sup> Die Uraufführung des Stückes fand 1979 in Graz statt.

<sup>3</sup> Nachwort von Ute Nyssen in: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 266-285, hier S. 271 f.

<sup>4</sup> Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 9.

<sup>5</sup> Die Figur des Konsuls Weygang hat Jelinek nach eigener Aussage dem damaligen Präsidenten des Arbeitgeberverbandes Hans-Martin Schleyer nachempfunden. Sie erinnert aber auch sehr stark an den in den siebziger und achtziger Jahren häufig in den Schlagzeilen vorkommenden Titelhändler Konsul Weyer.

## 1. DIE APORIE WEIBLICHER EMANZIPATION

Im Oktober 1878, als er mit der Arbeit an seiner *Nora* begann, schrieb Ibsen:

Eine Frau kann nicht sie selbst sein in der Gesellschaft der Gegenwart, einer ausschließlich männlichen Gesellschaft, mit den von Männern geschriebenen Gesetzen und Anklägern und Richtern, die über das weibliche Verhalten vom männlichen Standpunkt aus urteilen.<sup>6</sup>

Bei Jelinek ist schon in der ersten des achtzehn Szenen umfassenden Theaterstücks, im Gespräch mit dem Personalchef, das Scheitern der Titelfigur programmatisch angelegt:

PERSONALCHEF: An meiner Position können Sie studieren, dass ein Beruf keine Flucht, sondern eine Lebensaufgabe ist.

NORA: Ich will aber mein Leben noch nicht aufgeben! Ich strebe meine persönliche Verwirklichung an.  
(WN 9)

Durch das bei Jelinek oft zu findende satirische Mittel des Wörtlichnehmens von Metaphern wird bereits hier der Mythos der weiblichen Emanzipation destruiert. Am Ende muss Nora tatsächlich ihre Hoffnung auf ein individuelles Leben aufgeben. Der Ort (eine Fabrik) und Noras Hoffnung auf Selbstverwirklichung in einer Zeit, in der das Individuum gerade auf Grund der Industrialisierung unter Ich-Verlust leidet, deuten von Anfang an auf die Vergeblichkeit von Noras Emanzipationsversuch hin.

Nora, die durch Arbeit vom Objekt zum Subjekt werden will, erkennt jedoch schnell, dass Fabrikarbeit für sie nicht der richtige Weg ist. Sie versteht die Haltung der anderen Arbeiterinnen nicht, die in der Fabrikarbeit einen obligaten Broterwerb sehen, ansonsten aber ihr Leben nur ihrem Mann und ihren Kindern widmen. Noras Aufruf „Frauen müssen solidarisch und nicht eifersüchtig sein, Eva, weil sie von Natur aus einen starken inneren Zusammenhang haben“ (WN 17) fällt ins Leere. Überhaupt erteilt Jelinek der feministischen Vorstellung der 70er Jahre, dass Frauen als eine Klasse, Schicht oder homogene Gruppe zu definieren seien, eine klare Absage. Das feministische „Wir“ ist für sie keine Einheit, denn es existieren unüberbrückbare Unterschiede zwischen den Frauen der Ober- bzw. Mittelschicht und den Arbeiterinnen. In satirischer Abkehr von Ibsens Text entscheidet sich Nora nach dem Tarantella-Tanz, es bei einem finanziell viel besser situierten Mann aufs Neue zu versuchen. Als Nora mit Konsul Weygang die Fabrik verlässt, legt er ihr seinen Pelz als Statussymbol seiner gesellschaftlichen Klasse und seiner Stellung als unternehmerischer ‚Wolf‘ um: Nora folgt ihm als ein Schaf im Wolfspelz.

Im Gespräch mit Riki Winter sagte Elfriede Jelinek:

Ich habe die Frauen sehr kritisch als die Opfer dieser Gesellschaft gezeigt, die sich aber nicht als Opfer sehen, sondern glauben, sie könnten Komplizinnen sein. Das ist eigentlich mein Thema, ob das jetzt die Sexualität ist oder die ökonomische Macht, sobald die Frauen sich zu Komplizinnen der Männer machen, um sich dadurch einen besseren sozialen Status zu verschaffen, muss das schief gehen.<sup>7</sup>

Nora macht sich zur Komplizin der patriarchalischen Machtstrukturen, indem sie sich mit dem Warencharakter der Frau abfindet. „Darf ich mein neuestes teuerstes Gut nicht ansehen?“ (WN 25), fragt Weygang. Bei Ibsen sagt Helmer: „Darf ich mein teuerstes Gut nicht ansehen?“ Die Einfügung von „neuestes“ verweist auf den ephemeren Charakter der neuen *Anschaffung*. Sobald sich etwas Neues findet, wird Nora veraltet sein. Konsul Weygang ist der Prototyp des kapitalistischen Machos, der in männlicher Selbstherrlichkeit alles auf seine Verwertbarkeit, auf Kapitalisierung abschätzt. Obsessiv wiederholt er Worte wie „Kapital“, „mein“ und den Satz: „Die größte denkbare Schönheit jedoch besitzt das Kapital“, den er allein in der 8. Szene dreimal wiederholt. Aber Nora ist genauso am Warencharakter ihres

<sup>6</sup> Zitat in: Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim)*. Stuttgart: Reclam 2004. S. 95.

<sup>7</sup> Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günter Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek, Dossier 2*. Graz: Literaturverlag Droschl 1991. S. 9-19, hier S. 13.

neuen Geliebten interessiert und antwortet: „Sie besitzen doch hoffentlich noch viel teurere Güter?“ (WN 25)-

„Ich war Deine Puppenfrau“, sagt Ibsens Nora zu ihrem Ehemann Helmer. Auch Jelinek macht aus Nora eine Puppe, die sich von Männern manipulieren lässt und die damit vom Opfer zur Komplizin des Patriarchats wie auch des Kapitalismus wird. Als Fabrikarbeiterin, die weniger wert ist als die Maschine, die sie bedient, als Geliebte eines Industriellen, der sie wie eine Prostituierte benutzt und ausnutzt, als Frau, die turnen muss, damit sie die Elastizität ihres Körpers beibehält und der Mann Spaß daran hat *auf ihr zu turnen*, und schließlich als die zu Helmer zurückgekehrte gehorsame Ehefrau und Mutter, die fortan aber noch die zusätzliche Belastung eines *Stoffgeschäfts* hat – immer wieder bringt sich Nora in erniedrigende Situationen. Damit führt die Figur die Absurdität weiblicher Komplizenschaft mit der männlichen Ordnung deutlich vor Augen. Mit eindeutig politischem Anspruch deckt die Autorin die Verflechtungen zwischen Emanzipation, kapitalistischer Ökonomie, Sexualität und Klassenkampf auf. *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* ist eine ideologiekritische Revision des Nora-Dramas aus der Sicht der Frau. Durch die Nora-Figur ironisiert Jelinek stereotype Weiblichkeitszuschreibungen. Doch auch die Möglichkeit einer Emanzipation wird dekonstruiert, denn die Hoffnungsmomente des Prätextes werden bei Jelinek zerschlagen. Innerhalb einer Klassengesellschaft, die auf dem Begehren sowohl nach Sex als auch Kapital beruht, muss – dies legt das Stück nahe – Emanzipation eine Utopie bleiben.

Von der Thematik her wird in der Literaturwissenschaft Jelineks Theaterdebüt in die Tradition des brechtschen Theaters gestellt. Aber auch die von Marieluise Fleißer geforderte neue Dramenform wird als Bezugsbasis erwähnt:

[...] im Gegensatz zur analytischen die synthetische Form des Dramas, im Gegensatz zum natürlichen das naive Sehen, [...] Sitten und Gebräuche dürfen nicht natürlich, das hieße verkleinernd gespielt werden, sondern in einer höheren Art aufzeigend, so daß sie typisch gemacht, wesentlich auffallend, erstmalig sind.<sup>8</sup>

Gleichsam mit einem Vergrößerungsglas arbeitend, bringen beide Dramatikerinnen weibliche Figuren auf die Bühne, deren Opfer- bzw. Täterrolle nie eindeutig festgelegt ist. Bei beiden spiegelt das Geschlechterverhältnis die gesellschaftlichen Machtstrukturen wider, denen Frauen sich durch die Anerkennung der männlichen Autorität willentlich unterordnen. Aus Fleißers *naivem Sehen* wird bei Jelinek der *böse Blick*. Beiden Schriftstellerinnen fehlt der brechtsche Geschichtsoptimismus. Sie kritisieren die Mechanismen der Männergesellschaft ohne feministische Alternativen zur patriarchalischen Welt aufzuzeigen. Aufgrund solcher Zusammenhänge kann man davon ausgehen, dass Jelinek ihr erstes Theaterstück nicht nur aufgrund der historischen Dimension des wachsenden Faschismus in die zwanziger Jahre verlegt hat. Denn die Weimarer Republik war eine Zeit, die eine Fülle an Dramatikerinnen<sup>9</sup> hervorbrachte, die am Experiment Theater aktiv teilnahmen. So kann Jelineks Debüt auch als die Fortführung der Tradition weiblicher Dramatik der zwanziger Jahre verstanden werden.

## 2. SPRECHKÖRPER

„Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“ (WN 9): Schon im zweiten Satz des Stücks fällt der Schleier des bürgerlichen Illusionstheaters. Wir haben es mit Theater im Theater zu tun, mit einer Puppe in der Puppe. Die Schauspielerin der Nora-Figur lässt keinen Zweifel daran bestehen, dass sie eine fiktive Person spielt und dass ihr Text Ibsens Drama

<sup>8</sup> Fleißer, Marieluise: „Neue Stoffe für das Drama.“ In: *Berliner Börsen-Courier* vom 31.3.1929. Zit. nach: Rühle, Günther (Hg.): *Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. S. 170.

<sup>9</sup> Neben Marieluise Fleißer waren das unter anderen Else Lasker-Schüler, Anna Gmeyner und Rosie Meller.

zitiert. „Die Autorin hat wieder einmal Zitate hereingelegt. Sagt aber nicht welche. Raten Sie! Keine Preise zu gewinnen!“<sup>10</sup> Diese im Anhang von *Stecken, Stab und Stangl* an den Leser gerichtete Aufforderung zur Quellensuche zeugt von Jelineks bewusster Inszenierung eines sprachlichen Verwirrspiels. Wenn man im *Nora*-Stück auf Spurensuche nach originalen Ibsen-Zitaten geht, so stellt man fest, dass sie anderen Figuren in den Mund gelegt werden oder von einer ursprünglichen Ibsen-Figur leicht verändert wiedergegeben werden. Wie Jelinek in ihrem Aufsatz „Ich möchte seicht sein“ bildlich erklärt, fahren ihre Figuren in Sätze hinein wie in Kleider:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit dem Vierten identisch ist, ohne dass es jemandem auffiele.<sup>11</sup>

Den Austausch der Sprechparte der Originalfiguren untereinander, die Aushöhlung der Quellentexte und deren Anreicherung mit Trivialsprache oder Theoriediskursen, die zur Erstellung fusionierter Textflächen führt, nennt Dagmar von Hoff eine „dezentrierte Textstruktur“<sup>12</sup>. Jelinek selbst spricht in ihrem Aufsatz „Sinn egal. Körper zwecklos“ von einem Aufladen der Schauspieler mit ihrer Sprache und mit der von einigen 200 anderen Autoren.<sup>13</sup> Das von der Autorin in Bezug auf *Stecken, Stab und Stangl* gebrauchte Wort „hereinlegen“ lässt sich im Deutschen aber nicht nur im Sinne von „einfügen“ lesen, sondern auch als Umschreibung einer vorsätzlichen Täuschung. Der Zuschauer wird in Erwartung des traditionellen Theaters ‚hereingelegt‘ und darüber im *Nora*-Stück bereits im zweiten Satz, „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“, aufgeklärt.

Das Verfahren der Intertextualität bei Jelinek und deren Intertexte sind in der Literaturwissenschaft ausführlich analysiert worden. Dasselbe gilt für die Abwendung der Autorin vom mimetischen Theater und ihre anfängliche Hinwendung zum brechtschen Theater. Doch dieses Theaterstück setzt nicht nur Verfremdungseffekte ein, sondern der Ibsen-kundige Zuschauer ist zusätzlich *befremdet* durch die Textflächen, die von den falschen Personen gesprochen werden. Dieses Befremden macht die Differenz zum Original überdeutlich. Die „Frau“ wird als Schein-Frau entlarvt, indem ihr fremde Worte in den Mund gelegt werden. Durch disparate Zitate, deren Quellen, wenn man von Ibsen absieht, ganz unterschiedlich sind, werden die Figur der Nora und ihr „Frau“-Sein dekonstruiert. Nora wird Konsul Weygangs „kleine, übermütige Hummel“, Frau Linde heuchelt den im Prätext Nora zugewiesenen Mütterlichkeitsdiskurs und Nora übernimmt sogar einige von Helmers Sätzen. Die Figur entzieht sich der Authentizität und gibt sich von Anfang an als reines Simulacrum zu erkennen.

Ibsens Nora, die bis heute vom Leser- und Theaterpublikum als die Frau bewundert wird, die aus acht Jahren Kommunikationslosigkeit und falscher Liebe Konsequenzen gezogen hat, aufersteht bei Jelinek als ein *Weibchen*, das weiterhin unfähig ist zur Kommunikation, weil sie über keine eigene Sprache verfügt. Dies entspricht in der Linguistik der „deficit theory“<sup>14</sup>: Das fehlende Sprachvermögen mancher Frauen wird mit ihrer Unsicherheit bzw. ihrer Ohnmacht innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft begründet. Jelineks Nora verfügt über

<sup>10</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl, Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 68.

<sup>11</sup> Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Sonderheft (1983). S. 102.

<sup>12</sup> Von Hoff, Dagmar: „Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Dekonstruktion.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 112-119, hier S.112.

<sup>13</sup> Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ [http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/\[01.03.2007\]](http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/[01.03.2007]).

<sup>14</sup> Vgl. Bußmann, Hadumod: „Haben Sprachen ein Geschlecht? – Genus/gender in der Sprachwissenschaft.“ In: Bußmann, Hadumod u. Renate Hof (Hg.): *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 2005. S.482-518, hier S. 508.

keine eigene sprachliche Identität, sondern nur über diejenige, die ihr vom Mann *zugesprochen* wird. Überdeutlich wird das in der 9. Szene, wenn Weygang mit verstellter Stimme sarkastisch-bösartig Noras Part spricht:

Die Nora-Weygang-Blocks! Habe ich recht gehört Liebster? Eigentlich hörte ich nur die beiden Worte Nora und Weygang.

Ich antworte: Ja, vielleicht!

Oh, Liebster! [...] (WN 41)

Indem Jelinek stereotype Weiblichkeitszuschreibungen derart parodiert, macht sie aus einem paradigmatischen Vorbild weiblicher Selbstbewusstwerdung aus der Geschichte der Frauenemanzipation einen Trivialmythos. Nora ahmt patriarchalische Weiblichkeitsnormen bis zur Absurdität nach: „Ich erschrecke mehr als du, weil Gefühle mehr weiblich sind.“ (WN 25) „Dafür bin ich eine schwache Frau, daß ich mir nichts gefügig machen kann, daß ich aber dir gefügig bin.“ (WN 39) Nora inszeniert sich selbst als „Frau“. Sie spricht und lebt vorgegebene Weiblichkeitsmuster nach<sup>15</sup>, also *ist* sie. Es findet eine doppelte Mythenzerstörung statt, nicht nur, weil Jelineks Nora aus ihrem früheren Leben nichts gelernt hat und sich nicht emanzipiert, sondern auch, weil Ibsens sich emanzipierende Nora, die gleichsam als eine real existierende Person ins kollektive Bewusstsein eingegangen ist, bei Jelinek zu einem Konstrukt wird, das nur aus nachgeredeteten Geschlechterdiskursen besteht.

Aber es geht Jelinek um mehr als schon früher Gesagtes, um mehr als ein Mosaik von Zitaten oder Textflächen.

Jedes Mitglied des Sprachkollektivs [...] empfängt das Wort von einer fremden Stimme. In seinem Kontext kommt das Wort aus einem anderen Kontext, durchwirkt von fremden Sinngewebungen. Sein eigener Gedanke findet das Wort bereits besiedelt.<sup>16</sup>

Die hier von dem russischen Sprach- und Literaturtheoretiker Michail Bachtin hervorgehobene Polyvalenz der Worte, deren Bedeutung nicht fixiert, sondern individuell auslegbar ist, ist bei Jelinek ein beliebtes Mittel, mit dem sie die ideologische Gewalt der Sprache offen legen will. Typisch hierfür ist die schon erwähnte Signifikantenverschiebung bei Jelinek: Der Personalchef spricht von dem Beruf als einer Lebensaufgabe, Nora will aber ihr Leben noch nicht aufgeben. Dieses bei Jelinek immer wieder zu findende Spiel mit den Signifikanten, insbesondere im verbalen Austausch – ich spreche bewusst nicht vom Dialog – zwischen Mann und Frau, zeugt von der Widerspiegelung der männlichen Sprache innerhalb des Diskurses der Frau, die nur diese *männliche* Sprache zur Verfügung hat, sie aber spiegelbildlich, also verkehrt, liest oder versteht. Durch dieses Missverständnis wird die Möglichkeit eines zwischengeschlechtlichen Dialogs als absurd entlarvt.

In ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* stellt Judith Butler die Frage:

Ist „weiblich sein“ eine „natürliche Tatsache“ oder eine kulturelle Performanz? Wird die „Natürlichkeit“ durch diskursiv eingeschränkte performative Akte konstituiert, die den Körper durch die und in den Kategorien des Geschlechts (*sex*) hervorbringen?<sup>17</sup>

Butler kommt zu der Schlussfolgerung, dass das Geschlecht keine natürliche Eigenschaft von Körpern ist, und sprengt damit das Fundament einer natürlichen Ordnung der Geschlechter. Das biologische Geschlecht kann ihrer Meinung nach nicht von dem sozialen getrennt werden. Der Körper ist selbst also nicht lediglich ein passives Instrument oder Mittel kultureller Einschreibungen, er wird vielmehr als sozialer Geschlechtskörper erst „ins Leben gerufen“<sup>18</sup>. Nora ist für die Autorin Jelinek ein Sprechkörper, ein Körper, auf dem nach Judith

<sup>15</sup> Vgl. Annuß, Evelyn: *Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 38.

<sup>16</sup> Bachtin, Michael: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 130.

<sup>17</sup> Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991. S. 9.

<sup>18</sup> Bublitz, Hannelore: *Judith Butler. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002. S. 56.

Butler die kulturellen Bedeutungen schon eingeschrieben sind. Butler argumentiert, dass *gender identity* (die soziale Geschlechtsidentität) implizit auf das Konzept einer kulturellen Konstruktion verweise, der nur scheinbar eine vordiskursive Natur zugrunde liegt. *Gender* lasse sich nicht von *sex* trennen, da beides gleichermaßen als Effekt einer Zur-Schau-Stellung von Mimik, Gestik und Sprache zu beschreiben sei.

„Mein Gott, was für ein beachtlicher Frauenkörper! Gäbe es solche Körper in unserem Leben nicht, nie könnten wir uns regenerieren“ (WN 23), schwärmt Konsul Weygang beim ersten Zusammentreffen mit Nora. Eindeutig ist der weibliche Körper *der* Geschlechtskörper, der die Geschlechterhierarchie aufrechterhält und der noch dazu als Naturressource eingeordnet wird. Die Frau ist das Objekt des männlichen Begehrens; das Personalpronomen *wir* verweist hingegen auf die Männer als Subjekte, auf einen Status, von dem die Frauen ausgeschlossen sind. „Und was sagen Sie zu Noras Körper, lieber Minister?“ (WN 31) Die männliche Reduktion der Frau auf ihren Körper wird parodistisch dekonstruiert. Denn auch wenn Nora von Jelinek als Sprechkörper benutzt wird, hat sie gar keinen eigentlichen Körper. Marlies Janz spricht von der Verdinglichung des Körpers bei Jelinek und verweist auf die autoritäre Regieanweisung der Autorin: „Nora muss auf jeden Fall von einer akrobatisch geübten Schauspieler\*in gespielt werden, die auch tanzen kann.“<sup>19</sup> Der Körper der Frau ist zunächst das Produkt des männlichen Diskurses über den weiblichen Körper. Ein Regisseur gibt üblicherweise den Schauspielern die Anweisung: erst die Geste, dann das Sprachbild. Bei Nora ist das umgekehrt. Die Figur kommentiert ihre Körperakte sogar verbal: „Gleich muss ich mich unwillkürlich so weit zurückbiegen, daß mein Kopf beinahe den Erdboden berührt.“ Bühnenanweisung: *Tut es* (WN 26). Oder:

Ooooch, leicht beleidigt stampfe ich mit dem Fuß auf und drehe mich einmal um meine Längsachse, dich jedoch schelmisch von unten her anblickend, um zu zeigen, daß ich es nicht so ernst meine wie es aussieht. (WN 37)

Durch den Sprechakt wird der schauspielerische Akt als unnatürlich kenntlich gemacht. Es sind nicht die Schauspieler, die eine Realität erzeugen, sondern die Sprachbilder, in denen sich die gesellschaftliche Ideologie widerspiegelt. Die performative<sup>20</sup> Gewalt der Sprache in *Was geschah* unterstreicht die Rollenfixiertheit der Geschlechter und deren sprachlich konstruierte Geschlechtsidentität. Laut Kati Röttger wird die Geschlechteridentität so lange als natürlich angenommen, „wie die performativen Akte, die eine Identität als männliche oder weibliche hervorbringen, nicht wahrgenommen werden [...]“<sup>21</sup>. Indem Jelinek die Performativität des Geschlechts auf der Bühne bloßstellt, zerstört sie die „Illusionsmaschinerie des Guckkastentheaters“<sup>22</sup> und entzieht dem Zuschauer jegliche Möglichkeit der Identifikation. Die performativen Akte entlarven die Idee der Natürlichkeit der theatralischen Repräsentation als Illusion. Der Zitierzwang, dem die Figuren ausgesetzt sind, verstört dabei nicht nur die Zuschauer, sondern zerstört insbesondere die sprachlich festgelegten *gender*-Normen. Hadumod Bußmann hebt die Wichtigkeit der sprachlichen Symbolisierungen hervor:

In allen Bereichen, die sich durch Texte/Diskurse vermitteln, spielt die Sprache deshalb eine so entscheidende Rolle, weil ihre doppelte Wirkungsmacht, sowohl als Widerspiegelung historisch

<sup>19</sup> WN 8. Vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 37.

<sup>20</sup> Der Sprachphilosoph John L. Austin „bezeichnet diejenigen Sprechakte als *performative Sprechakte*, die das, was sie benennen, in Kraft setzen. [...] Bezeichnen und vollziehen fallen also zusammen. Performative Sprechakte vollziehen also das, was sie bezeichnen.“ In: Bublitz: *Judith Butler*. S. 23.

<sup>21</sup> Röttger, Kati: „Zwischen Repräsentation und Performanz: *Gender* in Theater und Theaterwissenschaft.“ In: Bußmann u. Hof (Hg.): *Genus*. S. 520-556, hier S. 538.

<sup>22</sup> Ebd.

gewachsenen Denkens als auch als diskursiv-produktives Medium der Vermittlung neuer Sichtweisen, grundlegend an der kognitiven Konstruktion unserer Vorstellungswelt beteiligt ist.<sup>23</sup>

Indem Jelineks Nora aber sowohl weibliche wie auch männliche Sichtweisen von Weiblichkeit zitiert, destabilisiert sie die Geschlechtercodierungen. Ihre unauthentische Redeweise persifliert *in fine* die Existenz einer authentischen Weiblichkeit und damit den vermeintlichen Kausalzusammenhang zwischen biologischem Geschlecht und psychischer Identität.

### 3. DIE MACHT DES MÄNNLICHEN BLICKS

Nach der Uraufführung von *Was geschah* kommentierte Elfriede Jelinek lapidar: „Es wäre wohl besser gewesen, wenn man daraus einen Film gemacht hätte.“<sup>24</sup> In der Tat findet in ihrem Stück eine Dichotomisierung der Geschlechterrepräsentation im Sinne der Filmtheoretikerin Laura Mulvey statt. Was Mulvey auf den Betrachter im Kino bezieht, kann auch für die Männer im Stück gelten. Wenn eine Kamera den voyeuristischen Blick der aktiven männlichen Subjekte – des Konsuls Weygang, der Minister und sogar Helmers – einfinge, dann entstünde in der von Jelinek gewollten sarkastischen Vergrößerung genau das, was Mulvey den Hollywoodfilmen vorwirft: Der Mann *hat* den Blick („determining male gaze“), während die Frau den Blick *trägt* oder *erträgt* („she holds the look“).<sup>25</sup> Weygang und Nora entsprechen einer Voyeurismus-versus-Exhibitionismus-Dichotomie, die nur in der Rollenverteilung männlich versus weiblich funktionieren kann. Der aktive Blick Weygangs überwacht und kontrolliert den Körper mit dem Namen Nora; er betrachtet ihn als (Lust-) Objekt. Nora hingegen stellt sich zur Schau. Sie will *angeschaut* werden, sei es beim Tarantella-Tanz oder bei ihren Turnübungen; sie produziert sich vor dem männlichen Blick. Eine Umkehrung der Kategorien in aktive, schauende Frau und passiv angeschaut werdenden Mann ist in einer patriarchalischen Gesellschaft nicht möglich. Dementsprechend ist die sado-masochistische Szene zwischen Helmer und der Domina Nora die Quintessenz der Lächerlichkeit.

HELMER: Aufhören! Aufhören, bitte, das ist denn doch zuviel! *Nora schlägt in der Folge immer stärker.*  
Du hast recht, wenn du nicht aufhörst, sobald ich „aufhören“ sage – *stöhnt* – dann möchte ich bitte noch ferner, daß du auch mir Seidenstrümpfe anziehst und meine bestrumpften Schenkel mit Stricken von oben bis unten so stramm als du nur kannst – *stöhnt* – und dann noch andere Sachen bitte [...]. (WN 56)

In einem Film könnte Nora wahrscheinlich auf eine noch lächerlichere Weise als sexuelles Objekt dargestellt werden. Vor allem könnte der männliche Blick und damit das patriarchalische Denkmodell dort in noch groteskerer Weise demaskiert werden. Man stelle sich nur eine filmische Darstellung vor von: „WEYGANG: Drücke die Haut deiner Oberschenkel doch einmal zusammen und schon offenbart sich das Todesurteil: kleine Dellen.“ (WN 69) Oder von: „Dein Hängearsch und dein Hängebusen werden sich auf das Unvorteilhafteste bemerkbar machen, sobald du dieses Sportgerät besteigst.“ (WN 71) Die Leinwand würde hier zusätzlich verfremdend wirken und den männlichen Blick völlig ins Groteske ziehen. Auch in der Forschung zur Geschlechterdifferenz in der Kunstwissenschaft werden Blicke und Sehen als visuelle Handlungsformen analysiert, die das Subjekt produzieren. Der Status der Frau als Bild, als Ergebnis von Weiblichkeitszuschreibungen, wie er in diesem Stück hervorgehoben wird, als visuell festzuhaltendes Bild im Sinne von

<sup>23</sup> Bußmann: „Haben Sprachen ein Geschlecht?“ S. 483.

<sup>24</sup> Zit. nach Annuß: *Theater des Nachlebens*. S. 24.

<sup>25</sup> Mulvey, Laura: „Visuelle Kunst und narratives Kino.“ In: Nabakowski, Gisliind u. Helke Sander (Hg.): *Frauen in der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980. S. 30-46, hier S. 39.

*slowmotion* oder *standstill*, unterstreicht noch die Bedeutung des männlichen Blicks für die Herstellung von Weiblichkeitsbildern.

Damit ist eine Brücke zu Teresa de Lauretis<sup>26</sup> geschlagen: *Gender* ist eine Repräsentation des männlichen Blicks *und* bewusste oder auch unbewusste Selbstrepräsentation der Sprechenden und handelnden Frau zugleich: nicht nur ein *doing gender*, sondern ein *engendering* des Geschlechts insbesondere durch die Frau. In Anlehnung an Foucault denkt De Lauretis *gender* als ein Produkt verschiedener Sozialtechnologien (sozialer, institutioneller und medialer Diskurse und Praktiken). Die Diskurse definieren die Bedeutung von Männlichkeit und Weiblichkeit, so dass die sexuelle Kategorien Mann/Frau mit kulturellen und sozialen Werten sowie mit entsprechenden Hierarchien korrelieren. *Gender* ist die Repräsentation einer Beziehung zu einer Klasse, Gruppe oder Kategorie, die bewusste oder auch unbewusste Wahl einer sozialen Position durch das Individuum, die mit der Akzeptanz der bedeutungskonstituierenden Effekte einhergeht. Durch ihre Geschlechteridentifikation als Frau besetzt die Frau innerhalb der Geschlechterideologie eine bestimmte Position, die auch durch ein Macht-Nutzenkalkül beeinflusst sein kann. Die an die Symbolisierungspraktiken gebundene Selbstrepräsentation als Frau birgt die Gefahr der Simulation. So kann Noras verbaler Ausbruch „Ich könnte die Maskeradenkostüme in hunderttausend Stücke zerreißen“ (WN 68) nicht nur als Ibsen-Zitat gelesen werden, sondern auch als ein Hinweis darauf, dass Weiblichkeit Maskerade ist, wie Joan Riviere<sup>27</sup> schon 1929 postulierte. Der Ausbruchversuch Noras aus dieser Maskerade in der 15. Szene, ihr Auftreten als Sprechendes Subjekt, geht als Verstoß gegen die Geschlechterordnung mit dem Verlust ihrer sexuellen Attraktivität einher:

VORARBEITER: Auf einen Mann zumindest wirkst du richtig schön, Nora. Auf eine Frau vielleicht nicht so sehr, aber auf eine Frau kommt es in dieser Frage nicht an.

ARBEITERIN: Doch, auch auf eine Frau wirkt sie schön. (WN 67)

Ist *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* ein Stück für oder gegen das Theater? Die Antwort könnte folgendermaßen lauten: Jelineks *Nora* ist ein Stück gegen die visuelle und damit verbundene kognitive Vorstellungskraft, gegen die *Einbildung* im doppelten Sinn. Diese Erfahrung macht sowohl der Leser eines Theaterstücks von Jelinek wie auch der Betrachter einer Aufführung ihrer Stücke: Bei der Lektüre läuft das Geschehen nicht vor den Augen des Lesers ab, und bei den Theaterstücken kann nur durch den Eingriff eines Regisseurs ein Abbild der Wirklichkeit dargestellt werden. Im traditionellen Theater erscheint das Dargestellte aber als natürlich, und so erscheint auf den ersten Blick auch die Geschlechtsidentität natürlich. Deshalb muss bei Jelinek die mimetisch-natürliche Darstellung zerschlagen werden, damit der Blick auf die reine Konstruktivität, auf die *performance* von *gender* überhaupt eröffnet wird.

---

<sup>26</sup> De Lauretis, Teresa: „The technology of gender.“ In: dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1987. S. 1-30.

<sup>27</sup> Riviere, Joan: „Womanliness as a Masquerade.“ In: *The International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929). Dt.: „Weiblichkeit als Maskerade.“ In: Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer 1994. S. 34-47.