



Dorothee Corinne Krauss

Die Mütterlichkeit des zeitgenössischen Helden

Eine Analyse ausgewählter Dramen von
Yasmina Reza und Luísa Costa Gomes

1. Einleitung

Kann heute im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung noch Neues über die intergeschlechtlichen Beziehungen gesagt werden, oder setzt man sich damit der Gefahr aus, Althergebrachtes zu wiederholen und im besten Fall neu anzuordnen? „Wer heute zum Thema „Weiblichkeit“ schreibt, wagt sich in ein Minenfeld – das Dynamit sind gängige Dekonstruktionen“¹, gibt Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz zu bedenken und wer bereits mit den teils komplementären Ansätzen und dennoch meist apodiktischen Aussagen der GenderwissenschaftlerInnen konfrontiert wurde, wird ihr umgehend zustimmen. Der Grund, weshalb diese Arbeit dennoch des Schreibens – und hoffentlich auch des Lesens – wert erachtet wird, ist, dass sich gerade die end- und lösungslos erscheinenden Grundsatzdiskussionen unserer Zeit oftmals um sich selbst drehen und auch nach Jahren der intensiven Forschung eher Energie darauf verwendet wird, Widerspruch von außen in Pamphleten abzuschmettern, als mit Hilfe der gesicherten Erkenntnisse auch transdisziplinär neue Wege zu beschreiten. Der Titel dieser Arbeit greift die grundlegenden Ideen bereits auf: Gegenstand der Untersuchung ist *der mütterliche Held* und die Frage, ob und sollte dies so sein, weshalb der Held des zeitgenössischen Dramas als ein mütterlicher inszeniert wird. Dabei soll in einem ersten Schritt geklärt werden, wie ein Held zu definieren ist und inwiefern sich diese Eigenschaften als einem beständigen Wandel ausgesetzt erweisen, weshalb aber dennoch einige überzeitlich verbindliche Charakteristika ermittelt werden können.² Der Ansatz dieser Arbeit ist damit historisch und diachron. Dies bedeutet konkret, dass bewusst keine ausschließlich literaturhistorische Herleitung zum Ausgangspunkt der Analyse, den zu untersuchenden Theaterstücken führen wird. Dies mag auf den ersten Blick verwundern, ist aber durch den gewählten sozialtheoretischen Untersuchungsschwerpunkt zu erklären: Indem die ausgewählten Stücke unter dem Rückgriff auf soziologische Parameter untersucht werden und fortwährend von der realitätsspiegelnden Funktion der

1 Gerl-Falkovitz, Hanna-Barbara, *Frau – Männin – Mensch. Zwischen Feminismus und Gender*, Bonn 2009, S. 7.

2 «Le héros aurait-il donc toujours été à la fois affirmé et nié, admiré et contesté? Ce paradoxe caractérise-t-il sa nature même qui est dépassement, mouvement vers l'idéal?», Dion, Jeanne, *Le paradoxe du héros ou d'Homère à Malraux*, Paris 1999, S. 5.

darstellenden Kunst ausgegangen wird³, erweist sich eine literarische Herleitung des postmodernen, dramatischen Heldenbildes als unpassend, da dies die Ausrichtung dieser Analyse verändern würde.

Die Geschichte des Helden wird in groben Zügen von der Antike bis zur Gegenwart nachgezeichnet und daran offengelegt, dass die Geschichte der Frauen, wie dies schon Simone de Beauvoir bemängelte, von Männern gemacht wurde.⁴ Die infolge der 1968er Jahre und der Frauenbewegung des 20. Jahrhunderts eingeleiteten Paradigmenwechsel im Verhältnis der Geschlechter und ihrer Helden werden in dieser Arbeit mit einer Einführung in die Genderdebatte und der generellen wissen- und gesellschaftlichen Bedeutung des Geschlechts im 20. und 21. Jahrhundert verknüpft werden. Im analytischen Teil dieser Arbeit soll die teilweise die Realität spiegelnde, oftmals imitierende⁵ Intention der zeitgenössischen Kunst⁶, hier der Dramatik, anhand der These untersucht werden, dass der zeitgenössische Held in den ausgewählten Stücken ein mütterlicher ist. Dabei ist unerlässlich, dass im Folgenden die Untersuchungskategorie des Mütterlichen vom Substantiv der Mutter nicht völlig losgelöst aber dennoch als nicht zwingend mit ihm verbunden verstanden wird. So wird der Versuch unternommen, den Begriff des Mütterlichen als vom biologischen weiblichen Geschlecht unabhängig zu betrachten und rein diskursiv als Oberbegriff der sowohl positiven als auch negativen, stereotypen Konnotationen *empathisch*, *beschützend*, *manipulativ* zu verwenden. Diese Abstraktion ermöglicht es, die grundlegende kulturelle Konstante der Gleichsetzung von Frau und Mutter, die so präsent ist, dass – wie Gerl-Falkovitz erläutert – es in manchen Sprachen nur das Wort *Mutter*, aber kein eigenes Wort für *Frau* gibt⁷, aufzubrechen. Mit Hilfe der so gewonnenen, geschlechtsübergreifenden Kategorie sollen im Rahmen der Dramenuntersuchung weibliche aber auch männliche Akteure des Mütterlichen analysiert werden.⁸

3 Vgl. Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt 1995, S. 231.

4 Vgl. Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, Paris 1949, S. 3 ff.

5 „[Es ist naheliegend] dass man das ästhetische Gebilde des Theaters als eine von einer *anderen* Realität abhängige Variable denkt. (...) Sie geht stets als Original dem Double des Theaters voraus.“ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/ Main 1999, S. 54.

6 „Erst dank der Differenzierungen innerhalb der Unterscheidungen von realer Realität und fiktionaler, imaginierender Realität kann es so etwas wie ein Realitätsverhältnis geben, für das die Kunst dann verschiedene Formen ausprobieren kann – sei es um Realität zu ‚imitieren‘ in dem, was sie nicht ohne weiteres zeigt, sei es um sie zu ‚kritisieren‘ in dem, was sie nicht ohne weiteres zugeibt, sei es, um sie zu affirmieren dadurch, dass ihre Darstellung gelingt und so gut gelingt, dass es Freude bereitet, das Kunstwerk herzustellen und zu betrachten.“ Luhmann 1995, S. 230.

7 Vgl. Gerl-Falkovitz 2009, S. 62.

8 „Wenn Theater der Ort ist, an dem mütterliche Positionen im Sinne des Beiwohnens von Subjektkonstitution und ihres immanenten Scheiterns (als Augenzeugin des Spiegelstadiums) eingenommen werden, dann erweist es sich als Mimesis von Mütterlichkeit.“ Pewny, Katharina, *Ihre Welt bedeuten: Feminismus, Theater, Repräsentation*, Königstein 2002, S. 257.

Um die Wahrscheinlichkeit, Opfer der eigenen Kritik zu werden, das heißt selbst den theoretischen Fokus so sehr zu verengen, dass der Eindruck der zur These passenden Beliebigkeit bei der Auswahl der zitierten ForscherInnen entsteht, zu minimieren, ist der Theorieteil sowohl relativ umfangreich als auch thematisch vielschichtig geworden. Dabei wird die grundlegende Hypothese meiner Analyse direkt auf Judith Butler und Pierre Bourdieu zurückgehen. So soll im Folgenden die Annahme von der geschlechtsneutralen Mütterlichkeit, beziehungsweise einer „Unmütterlichkeit“⁹ als ihr antagonistisches Verhalten propagiert werden, die sich jedoch unter einem Schleier der geschlechtlichen Inszenierung verbergen könnte.¹⁰ Ausgehend von Bourdieus *domination masculine* und der dort elaborierten Vorstellung des Habitus als eines Speichers von vergeschlechtlichten Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien, die wiederum auf den Körper in seiner biologischen Realität zurückwirken¹¹, wird eine Verknüpfung mit Butlers Konzept der geschlechtlichen Maskerade vorgestellt. Es wird nach Butler von der Annahme ausgegangen, dass grundsätzlich *jede* Umsetzung geschlechtsstereotypen Verhaltens eine Inszenierung ist¹², die hinter dieser spielerischen Maskierung ihre Essenz und Authentizität verbirgt. Davon ausgehend soll wie bereits erwähnt zur Disposition gestellt werden, ob nicht das übergeschlechtlich Mütterliche diese Essenz sein könnte, die durch performative Geschlechtsrepräsentationen maskiert wird.

Die hier gewählte Definition der Mütterlichkeit beinhaltet die drei stereotyp auch mit dem *geschlechtlich* weiblichen verbundenen Adjektive empathisch, beschützend, manipulativ. Ein besonderes Augenmerk wird auf der dritten dieser Eigenschaften liegen: Mütterlichkeit, das wird sich im Laufe der Analyse zeigen, ist zwar *auch* gleichbedeutend mit Schutz und Empathie, eine lange unterschätzte, oder vielmehr ignorierte Eigenart der Mütterlichkeit ist jedoch die Manipulation. Mit Hilfe der Machttheorie Michel Foucaults, der als Vordenker Butlers ebenfalls von einer Maskierung der Macht und dadurch gesteigerten Wirkung

9 Dieser Neologismus wäre erforderlich, um dem Mütterlichen entgegengesetztes Verhalten zu benennen, würde auf die Zweigeschlechtlichkeit als Kategorisierung verzichtet werden.

10 „Das Vorhandensein gegengeschlechtlicher innerer Instanzen, die jede menschliche Struktur psychologisch als hermaphroditisch erscheinen lässt, ermöglicht aber auch gerade eine innere „Eigenerfahrung“ des Gegengeschlechts. Der Mann besitzt ebenso eine, wenn auch zunächst unbewusste innere Erfahrung des Weiblichen, wie die Frau eine solche des Männlichen.“ Neumann, Erich, *Die grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*, Freiburg 1974, S. 39.

11 Vgl. Bourdieu, Pierre, *La domination masculine*, Paris 1998, S. 39.

12 Vgl. Benthien, Claudia, „Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung“, in: dies./ Stephan, Inge, *Männlichkeit als Maskerade. Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*, Köln 2003, S. 40.

ausgeht¹³, soll die manipulative Macht des Mütterlichen enthüllt werden. Mütterliche Machtausübung kann, wie jede Form der Dominierung, jedoch nur in einem Spannungsfeld aus Dominierendem und Dominiertem ihre Wirkung entfalten.¹⁴ Bezüglich der übergeschlechtlichen Mütterlichkeit soll in dieser Arbeit für die Dominierten die Bezeichnung der biologisch sowohl männlichen als auch weiblichen „Bemutterten“ verwendet werden.

Die These der übergeschlechtlichen Mütterlichkeit wird im Kernstück dieser Arbeit, der Analyse der insgesamt sechs Theaterstücke Anwendung finden und somit zur These einer Mütterlichkeit des zeitgenössischen Helden werden. Im Folgenden soll dargelegt werden, weshalb in jedem der analysierten Stücke die den Handlungsverlauf bestimmende Macht einem Akteur/ einer Akteurin des Mütterlichen zufällt. Diese mütterliche Macht wird noch einmal in ihrer Wirkungsweise aufgespalten werden in eine *zentrierende* und eine *zentralisierende* Funktion. *Zentralisierend* in dem Sinne, dass alle Handlungsstränge mit dieser Figur verbunden sind und sie durch eine oder mehrere Verhaltensweisen des Mütterlichen den Handlungsverlauf maßgeblich beeinflusst. Die Analyse der dramatischen Charaktere wird zeigen, dass der zentralisierende Akteur sich immer manipulativer Methoden bedient. Aufgrund der manipulativen Ausprägung der zentralisierenden Funktion wird sie in dieser Arbeit als die „negative Mütterlichkeit“ definiert. *Zentrierend* wirkt sich der Akteur/ die Akteurin des Mütterlichen dadurch aus, dass durch sein empathisches oder beschützendes Verhalten die Gruppe gestärkt wird. Auch der Akteur/ die Akteurin der zentrierenden Mütterlichkeit kann Einfluss auf den Handlungsverlauf ausüben, da sich die zentrierende Figur in den Dienst ihrer Nächsten stellt. Die zentrierende Funktion wird deshalb im Rahmen der Untersuchung als „positive Mütterlichkeit“ bezeichnet werden. Die Adjektive „positiv“ und „negativ“ sollen jedoch primär nicht wertend die Mütterlichkeiten gegeneinander abgrenzen sondern unterscheidend. Sowohl die positive als auch die negative Mütterlichkeit, das wird die Analyse zeigen, vereinen innerhalb ihrer Kategorie, *wertend* gesprochen, sowohl positives als auch negatives Handeln! Zentralisierung und Zentrierung können in einer Figur verbunden sein. Im Verlauf der Analyse wird sich jedoch zeigen, warum sie meist in zwei Figuren aufgeteilt sind und ob dies der dramentypischen, charakterlichen Typengestaltung geschuldet ist.

Die Mütterlichkeit des zeitgenössischen dramatischen Helden – das wird durch die komparatistische Komponente ersichtlich – muss nicht unbedingt ein internationales Charakteristikum der aktuellen Dramatik sein, wohl aber ein in

13 Vgl. Foucault, Michel, «Il faut défendre la société», cours au collège de France (1975-1976), Paris 1997, S. 114.

14 Vgl. ebenda.

den Grenzen des romanischen Sprachraumes übernationales. Die Stücke *Trois versions de la vie*, «ART» und *Une pièce espagnole* der französischen Autorin Yasmina Reza werden den französischen Teil der Dramenanalyse bilden. Daran anschließend werden drei Stücke Luísa Costa Gomes' aus Portugal als Vergleichswerke hinzugezogen werden. Sowohl thematisch als auch inhaltlich ergänzen und reflektieren sich die Stücke der beiden Autorinnen in zahlreichen Punkten. Auch die Persönlichkeiten und die Altersnähe der beiden international erfolgreichen Schriftstellerinnen sowie ein auch abseits des Literaturbetriebes erkennbares Interesse für die Politik und soziale Ungerechtigkeit in ihren Heimatländern verbindet die beiden. Weshalb unter nationalen Gesichtspunkten als Vergleichsautorin zur Französin Reza eine portugiesischsprachige Theaterautorin gewählt wurde, ist auf den noch heute sehr starken Einfluss der französischen Literatur und insbesondere des französischen Dramas in Portugal zurückzuführen.¹⁵ Nicht ohne Grund ist das Binnenstück des in dieser Arbeit analysierten Dramas *A Minha Australia* die *Illusion comique* oder *A Ilusão Cômica* des klassischen, französischen Nationaldramatikers Pierre Corneille. Die Auswahl der Dramen *A Minha Australia*, *Vanessa Vai à Luta* und *Nunca, Nada de Ninguém* folgte dem Ansinnen, durch möglichst unterschiedliche Dramen innerhalb des Gesamtwerks zum einen die Diversität der Dramatikerin zu veranschaulichen und zum anderen anhand dieser Vielgestaltigkeit der dramatischen Untersuchung den möglichen Vorwurf der rein selektiv-analysierenden Bearbeitung auszuschließen.

15 War beispielsweise Spanien in der Tradition eines Lope de Vega oder Calderón de la Barca immer sehr eigenständig und im romanischen Sprachraum ähnlich einflussreich wie das französische Theater, so kann man im portugiesischen Drama ganz deutlich sowohl spanische als auch französische Einflüsse erkennen. „Die Vorliebe für nationale und ausländische Klassiker, die unsere Gruppen immer wieder zeigen [...] haben die portugiesische Dramatik und damit das portugiesische Theater fast ausgelöscht.“ Porto, Carlos, „Postrevolutionäre Dramatik in Portugal“, in: Thorau, Henry (Hg.), *Portugiesische Literatur*, Frankfurt 1997, S. 196.