

» Missbrauchte Frauen(figuren)? Darstellungen der Gewalt gegen Frauen in drei slowenischen Theaterstücken

Katja Mihurko Poniž

Gewalt gegen Frauen stellt ein beständiges Motiv in der europäischen Dramatik seit ihren Anfängen bis zu den zeitgenössischen Texten dar. Literarischen Gewaltdarstellungen, in deren Zentrum die Frau als Opfer fungiert, können gesellschaftskritisch die Frauenunterdrückung ins Licht rücken, metaphorisch das ‚Böse‘ im Menschen thematisieren und die Gewaltfantasien des Autors und des Publikums reflektieren.

Auch in den Texten der zeitgenössischen slowenischen Dramatiker/innen sind Frauenfiguren in der Rolle der Gewaltopfer präsent. In drei Stücken, die im vorliegenden Artikel untersucht werden (*Šeherezada* [1989; *Scheheresade*] von Ivo Svetina, *Izginjalci hudiča* [1991; *Teufelsaustreiber*] von Matjaž Zupančič und *Alisa, Alica* [2000] von Dragica Potočnjak),¹ ist Gewalt gegen Frauen nicht nur in der privaten Sphäre verankert. Vielmehr widerspiegelt sich in den dargestellten intimen Verhältnissen die politische und gesellschaftliche Situation der Entstehungszeit der Stücke. Die Gewalt gegen die Frauenfigur, die in allen erforschten Stücken das Neue, das Andersartige verkörpert, wird sowohl von Männer- als auch von Frauenfiguren ausgeübt. Damit überwinden die Dramatiker/innen die klassische Dichotomie „männlicher Täter – weibliches Opfer“ und schaffen eine Spannung zwischen dem (weiblichen) Individuum und der Gesellschaft. Diese reagiert mit Angst und Gewalt auf das Neue, weil sie auf die Veränderung noch

1 Alle der Autor/innen sind angesehene und preisgekrönte Dramatiker/innen.

nicht vorbereitet ist. Die untersuchten Texte von Svetina und Zupančič können auch als Codierungen der politischen Situation vor der politischen Wende in Slowenien gelesen werden, als Kommentar zur Passivität und Lethargie, als Warnung, dass Gewalt alles zerstören kann, wenn niemand in der Gesellschaft sich dagegen wehrt. Potočnjak zeigt dagegen, dass die slowenische Gesellschaft auch nach der Wende des politischen Systems für das Akzeptieren des Anderen noch nicht reif ist und plädiert mit dem Tod seiner Protagonistin, einem bosnischen Flüchtlingsmädchen, für mehr Empathie. Die untersuchten Stücke stehen in der Tradition derjenigen slowenischen dramatischen Texte, die Gewaltszenen nicht direkt darstellen, sondern über sie (oft ästhetisiert) berichten.

» Ivo Svetina und die Gewalt gegen die Frau im poetischen Drama

Ivo Svetina (1948) veröffentlichte seine ersten dramatischen Texte Anfang der achtziger Jahre, als die slowenische Literatur bereits stark im Zeichen des Postmodernismus stand. Svetina schöpfte Inspiration aus Mythen der Weltliteratur und Märchen und formte sie in neue Geschichten um, in denen er, auch wenn die Handlung in den Orient verlegt ist, der Frage nachgeht, was die Fundamente und die grundlegenden ‚Wahrheiten‘ der europazentrischen Welt sind (Poniž 2001:339). Die Poesie dringt in alle Poren der dramatischen Texte Svetinas ein, im Vordergrund steht nicht mehr die Handlung, der Dramatiker mischt dramatische und lyrische Formen in seinen Texten. Die Figuren sinnieren in poetischer Sprache über die Welt, den Menschen und über die Zivilisation. Svetinas Dramen werden in der slowenischen Literaturgeschichte als poetische Dramen bezeichnet.² Die Merkmale des slowenischen poetischen Dramas (poetična drama) hat der Literaturhistoriker Gašper Troha wie folgt zusammengefasst:

Poetična drama postavlja pred gledalca/bralca dva svetova, empiričnega in nevidnega, pri čemer ima slednji privilegiran status resnice, saj preds-

2 Auch der Autor selbst bezeichnet *Šeherezada* als poetisches Drama (Svetina 1991:949).

tavljata metafizično razsežnost drame. Ta vsebinska lastnost zahteva na ravni forme vpeljavo dramske osebe, nosilca intuicije [...] Nosilec intuicije namreč šele vzpostavlja nevidni svet, saj ga je le on sposoben videti, kar pa še ne pomeni, da njegove vizije nimajo posledic v empirični realnosti, saj se ostale dramske osebe nujno opredeljujejo do njegovih vizij.

[...] Vsemu temu lahko za določitev poetične drame dodamo še dva pomožna kriterija, ki sta prisotnost verza v dramskem govoru in zgodovinski, mitični ter pravljlični motivi, vendar z opozorilom, da ne gre za odločujoči lastnosti, ampak le za pomoč pri opredelitvi na prvi pogled.³ (Troha 2005:91 f.)

Das poetische Drama *Šeherezada* ist der erste Text in der Reihe von Svetinas Orientstücken, dem noch zwei weitere folgten: *Vrtovi in golobica* (1991; *Gärten und Taube*) und *Tibetanska knjiga mrtvih* (1992; *Tibetisches Buch der Toten*). Svetina stellt in *Šeherezada* den Dialog zwischen dem Orient und dem Okzident her, wobei seine Orientbilder typische Züge jenes westeuropäischen Blickes auf den Orient aufweisen, den Edward Said in seiner berühmten, aber auch umstrittenen Studie mit dem Begriff Orientalismus bezeichnete und darunter „generell westliche Darstellungen des Orients, in denen dieser als das ‚Andere‘ Europas vorgestellt wird“ versteht (<http://docupedia.de/zg/Orientalismus>).⁴

Svetina folgt dem arabischen Original mit der Figur des mächtigen Sultans Šahrijar, der sich bekanntlich blutig für die Untreue seiner Frau an allen Jungfrauen in seinem Reich rächt, indem er sie nach einer gemeinsam verbrachten Nacht töten lässt. Das Stück fängt jedoch nicht mit dieser Ausgangssituation an, sondern es treten viele Figuren auf, die man nicht in der arabischen

3 „Das poetische Drama stellt vor den Zuschauer/Leser zwei Welten: die empirische und die unsichtbare, wobei die letztere den privilegierten Status der Wahrheit hat, weil sie die metaphysische Dimension des Dramas darstellt. Dieses inhaltliche Merkmal fordert auf der Formebene die Einführung der dramatischen Figur des Intuitionsträgers. [...] Diese Figur stellt die unsichtbare Welt her, nur sie kann diese Welt sehen, was aber nicht bedeutet, dass ihre Visionen keine Folgen in der empirischen Realität haben, denn die anderen Figuren nehmen immer Stellung zu ihren Visionen. [...] Zu alledem kann man als Bestimmungskriterium noch zwei Hilfekriterien zufügen: die Versform und historische, mythische und märchenhafte Motive, aber mit dem Hinweis, dass das nicht entscheidende Merkmale sind, sondern nur Hilfe bei der Bestimmung auf den ersten Blick.“ [Hier wie im Folgenden Ü. d. A.]

4 Indem Svetina aus den alten östlichen Texten seine Inspiration schöpft, verleiht er seinen Texten eine kosmopolitische Dimension. Den Autor interessieren komplexe Probleme der künstlerischen Kreativität unter der Herrschaft des Despoten, Themen, die er in slowenischer Märchen- und Sagentradition nicht finden konnte.

Anthologie findet. Svetina stellt das Serail als Raum dar, in dem der egozentrische Šahrijar regiert. Der Sultan fordert sowohl von seinen Nächsten als auch von den Untergeordneten aus Angst vor dem Machtverlust totale Ergebenheit, Verehrung und Idolatrie. Seine Mutter, die Sultanin nahm ihrem Erstgeborenen Šahzeman bei seiner Geburt wegen unheilverkündender Warnzeichen die Sehkraft. So konnte er den Thron nicht besteigen, seine Herrschaft nicht antreten und kein Unheil bringen, dennoch hat Šahrijar Angst vor ihm. Svetina gestaltet mit der Figur der Sultanin die mächtige mythische Mutter, sie ist „biserna matica, mati kraljica“⁵ (Svetina 1989:83), aber gleichzeitig auch die Machträgerin ist und diejenige, die dem eigenen Sohn weh tut.

Šahrijar zeigt seine Macht in brutaler Gewalt, in körperlicher Bestrafung, der nicht nur Frauen, sondern auch Männer unterworfen sind. Blind in seiner selbstgenügsamen Herrschsucht träumt er vom lustvollen Regieren über den Westen, über den Osten und über die Länder des ewigen Eises. Auf diese Figur wird auch der Dialog des Dramatikers mit den Geschlechtsidentitäten projiziert: Mit Männlichkeit, die in der westeuropäischen Tradition die Position des rationalen Subjekts einnimmt, und Weiblichkeit, die mit dem Chaos gleichgesetzt wird. Šahrijar kann in Svetinas Stück nicht lieben, sich seinen Gefühlen nicht überlassen, da sein Verstand immer wach bleiben muss. Der Sultan beherrscht seine Emotionen und folgt dem Gesetz, das er selbst schreibt. Er ist von der Angst verfolgt, dass sein Bruder ihn vom Thron stürzen könnte und isoliert sich deshalb vollkommen von der Gesellschaft. Er verbannt aus seiner Nähe alle Männer, die ihn gefährden könnten.

Der despotische Šahrijar kann nicht lieben, obwohl er sich in poetisch sensuellen Formeln erotischer Beschwörung äußert und sich dadurch nicht nur als ein rationales, sondern auch als ein sexuelles Wesen bestimmt. Im Verhältnis zu seiner Frau Parisada und zu den Haremsdienerinnen ist er nicht nur überlegen, sondern auch gewalttätig. Er fordert von der Haremsdienerin Asmara, dass sie den Krokodilen ihr Kind, ein Mädchen, zum Fraße vorwirft. Der Haremsdienerin Hazana sendet er eine Seidenschnur; ein Zeichen dafür, dass sie sterben muss, weil sie erkrankt ist und nicht mehr mit ihm schlafen kann. Den Höhepunkt erreicht seine Gewalt gegenüber Frauen mit Parisadas Untreue, für

5 „die Perlmutter, die königliche Mutter“.

die er sich blutig rächt, indem er sein Schlafzimmer in ein Schlachthaus verwandelt. In die Welt, in der die Opfer von Šahrijars Gewalt um den eigenen Tod durch seine Hand bitten müssen, können auch Šeherezadas Geschichten keine Beruhigung bringen. In ihr Erzählen schlägt der Blitz ein, die Finsternis verhüllt alles, violette Blitze reißen den Himmel und die Erde auseinander (124). Alles verschwindet im Feuerregen, im Weltbeben. Das Stück endet mit der Regieanweisung: „Kriki. Dim. Ogenj. Groza. Smrt. Tema.“⁶ (125)

Einerseits braucht Šahrijar die Frauen zu seiner Lustbefriedigung, andererseits erlebt er sie als störendes Moment, weil ihn ihre Verwobenheit in die zyklische Struktur nicht nur an den Beginn, an die Geburt, sondern auch an das Ende, an den Tod, erinnert. Sein langsames Fließen ins Chaos ist im konsequenten Bestrafen aller Frauen für ihre Sünden begründet. Šahrijar übt damit die Macht aus, die sowohl die islamische als auch die jüdische und die christliche Tradition dem Mann verleihen. Die weibliche Grenzüberschreitung wird immer streng bestraft, die Wiederherstellung der Ausgangsposition (vollkommene weibliche Gehorsamkeit) fordert das Opfer der Frau, die das Prinzip des Bösen verkörpert. Bei Svetina kann das nicht geschehen, weil Šeherezada als die letzte Jungfrau in Šahrijars Königreich nicht nur das weibliche Prinzip verkörpert, sondern, wie der Autor selbst sagt, auch sein Alter Ego ist: „Šeherezada – to sem jaz sam! sem ponovil za Flaubertom. A ne samo to! Šeherezada je pesem sama! Je muzika srca in duše, ki pred obličjem smrti pôje“⁷ (Svetina 1991:954). Deshalb kann man Šeherezada in Svetinas Stück nicht als Figur deuten, die man den anderen weiblichen Personen der Handlung gegenüberstellen könnte, sondern als etwas Höheres, etwas, was eigentlich keine Verbindung mit dem Körperlichen, mit der Weiblichkeit hat. Svetina imaginiert sich (in der Figur der Šeherezada) als Schöpfer, in dem das weibliche und männliche Prinzip vereinigt sind: Er ruft Kunst ins Leben. Sein Akt des Schöpfens könnte auch als männliche Fantasie der Kopfgeburt gedeutet werden.

Šeherezada ist ein Symbol, eine Metapher, während andere Frauenfiguren in der Dichotomie der Sünderin und des Gewaltopfers verankert bleiben.

6 „Schreie. Rauch. Feuer. Entsetzen. Tod. Dunkelheit.“

7 „Šeherezada – das bin ich selbst – das habe ich nach Flaubert wiederholt. Aber nicht nur das! Šeherezada ist das Lied selbst. Sie ist die Musik von Herz und Seele, die im Angesicht des Todes singt.“

Šeherezada versucht in Svetinas Stück nicht mehr das Gleichgewicht zwischen körperlichen Reizen, mit denen sie jede Nacht den Sultan verführen, und scharfem Verstand, mit dem sie seine Zuhöreraufmerksamkeit wach halten muss, zu erhalten. Sie tritt erst am Ende des Stückes auf, um den Dschinn, den schwarzen Pfeiler aus Rauch, mit glühenden Augen und mit einem Mund, in dem alles verschwindet (Svetina 1989:124), herbeizurufen. Šeherezada ist die Titelfigur, weil für Svetina die Kunst die einzige ist, die sich der Blutorgie entgegen setzen kann, aber auch sie kann keine Erlösung bringen. Sie ist nur, wie der Autor sagt „sveta beseda, ki smrt lahko 'odžene', 'preloži' na kasnejši čas“⁸ (Svetina 1991:954). Am Ende verschwindet aber auch sie, wie alle anderen, mit dem Auftreten des schrecklichen Dschinns.

Svetina bleibt im Gestalten seiner Frauenfiguren den traditionellen, sogar stereotypen Bildern treu. Die Frauen sind das Projektionsbild, in dem Šahrijar seine Widerspiegelung sucht, sie treten im Spiel nur als sexuelle Wesen (mit Ausnahme von Šahrijars Schwester und Mutter) auf. Zuerst sind sie ein Mittel zur Lustbefriedigung, dann ein Racheinstrument. Den Haremsdienerinnen und Parisada hat der Autor drei Figuren gegenübergestellt. Die Sultanin kann als Verkörperung der Idee von der Urmutter, von Eva, gedeutet werden.⁹ Ihr wird Macht verliehen, die sie aber nicht auf positive Art und Weise ausübt, wodurch sie die Tragödie, den Kataklysmus, hervorruft. Prinzessin Nur, Šahrijars Schwester, vor allem aber Šeherezada, sind als Symbole zu interpretieren. Sie sind Sprachrohre des Dramatikers, ihnen werden seine Gedanken über die Kunst und ihre Rolle in der modernen Welt in den Mund gelegt, was aber auch als Versuch, das traditionelle Bild des männlichen Schöpfers zu überwinden, interpretierbar ist.

Die Bilder der Gewalt gegen Frauen sind in Svetinas Stück in eine poetische und ästhetizistische Sprache verwickelt und haben vor allem die Funktion, den wahnsinnigen Totentanz, welchen Šahrijar selbst inszeniert, zu illustrieren. Auch wenn die Titelfigur eine Frau ist, steht der Mann mit seinen Traumata und Obsessionen (die Angst vor dem Mutterprinzip und vor dem Weiblichen, die Angst vor Machtverlust) im Vordergrund, ein Mann, der die Frau nur als sexuelles

8 „ein heiliges Wort, das den Tod für eine Weile verbannen oder auf spätere Zeit verschieben kann“.

9 Die Figur der mächtigen Mutter, die das Leben gibt und nimmt, kann in der feministischen Interpretation als Metapher der Angst vor der Weiblichkeit und Gebärmutterneid gedeutet werden.

Wesen wahrnehmen kann. Die Möglichkeit, die Frau als autonome Persönlichkeit, als kluge und intelligente Erzählerin, (nicht zuletzt wird Schecheresade auf diese Weise im arabischen Original dargestellt) zu präsentieren, nützt Svetina nicht aus. Trotzdem (oder gerade deswegen?) erlebte das Stück durch die Inszenierung von Tomaž Pandur im Theater Slovensko mladinsko gledališče (Slowenisches Jugendtheater) (Saison 1988/89) einen Riesenerfolg, nicht nur in Slowenien, sondern auch auf vielen Gastbühnen, besonders in Südamerika.

» **Matjaž Zupančič: *Izganjalci hudiča***

Matjaž Zupančič (1959) zählt zu den wichtigsten zeitgenössischen slowenischen Dramatikern. In den 1980er Jahren begann er ein Regiestudium in Ljubljana, das er in London fortsetzte. Dort lernte er die damalige aktuelle Dramatik und ihre Inszenierungen kennen. Zupančič stellt in seinen Stücken den modernen, urbanen Menschen, seine Identitätssuche und seine Krisen dar. Letztere resultieren häufig in Gewalttaten, worauf auch die slowenische Literaturhistorikerin Silvija Borovnik aufmerksam macht:

Za Zupančičevo dramatiko je značilna zlasti tematizacija nasilja nad posameznikom, ki tako ali drugače izstopa iz polaščevalne skupnosti. Ena od tem, s katerimi so prežeta njegova dela, je ta, da je sodobna civilizacija utemeljena na nasilju, spremlja pa jo nenehni strah. To je strah pred drugačnimi, pred drugačnostjo, podkrepjen s človekovo fanatično željo, da bi svet urejal po svoji podobi. [...] Dramatik je v različnih intervjujih še večkrat poudaril, da mu je šlo za tematizacijo nasilja, ki se iz nezavedne obsesije sprevrže v preganjanje in linč.¹⁰ (Borovnik 2005:174–176)

10 „Für Zupančičs Dramatik ist besonders die Thematisierung von Gewalt gegen das Individuum kennzeichnend, das auf irgendeine Weise aus der besitzergreifenden Gemeinschaft heraustritt. Eines der Themen, mit denen seine Werke durchdrungen ist, ist die Erkenntnis, dass die moderne Zivilisation auf Gewalt begründet und von einer ewigen Angst verfolgt ist. Das ist die Angst vor dem Anderen, vom Andersartigen, unterstützt von dem fanatischen menschlichen Willen, die Welt nach seinem Bild zu gestalten. Der Dramatiker hat in verschiedenen Interviews mehrmals betont, dass es ihm um die Thematisierung der Gewalt ging, die aus unbewusster Obsession in die Verfolgung und in die Lynchjustiz umschlägt.“

Zupančič stellt seine Protagonisten in ein Netzwerk verfremdeter und empfindungsleerer zwischenmenschlicher Beziehungen, welche er in aller ihrer Komplexität zeigt. Er setzt nicht die Tradition des poetischen Dramas fort, des repräsentativen Genres in der slowenischen Dramatik der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern schreibt absurde, schwarze Stücke mit grotesken Elementen.

Schon in seinem ersten Stück *Izganjalci hudiča* treten Durchschnittsmenschen (zwei Ehepaare) auf, die ein langweiliges urbanes Leben führen. Sie sind von geheimen Wünschen und Phantasmen geplagt, trauen sich aber nicht, sich diese einzugestehen und noch weniger, diese zu verwirklichen. Der Einzug einer jungen und attraktiven Nachbarin in ihren Wohnblock regt ihre Fantasien an. Heimlich beobachten sie die Nachbarin und dringen damit immer tiefer in ihre Intimsphäre ein. Sie denken sich ihre Lebensgeschichte aus, die eigentlich eine Projektion ihrer Traumata und Phantasmen ist. Über die neue Nachbarin erfährt man nur wenige Fakten. Der Dramatiker reiht sie bereits in der ersten Szene auf, in der Danijel, Anita, David und Sara (der Dramatiker benennt alle seine Figuren mit biblischen Namen) erzählen, dass sie sehr still eingezogen sei, als ob die anderen Einwohner das gar nichts angehe, und dass sie zwei Koffer, einige Tüten und einen Käfig mit einem Vogel (Vögel bringen Unglück, sagt Anita) mitgebracht habe. Sie sei dunkeläugig, habe einen hellen Teint und kohlschwarze Haare. Im Prolog erfahren wir auch, dass sie vom Teufel geschickt wurde und Suzana heiße. Die Namenswahl hat tiefere Bedeutung, denn Suzana wird, wie ihre biblische Vorgängerin, von zwei lüsternen Männern beobachtet, der unmoralischen Taten beschuldigt und am Ende einer brutalen Gewalttat ausgesetzt, die für sie, anders als für die biblische Susanna mit dem Tod endet (vgl. Buch Daniel, Kapitel 13).

Der Ort der Handlung ist ein leerer Korridor in dem Wohnblock, nur in der letzten Szene steht ein für das Abendessen gedeckter Tisch auf der Bühne. Das Spiel beginnt mit dem Prolog und wird gefolgt von einem Dialog zwischen Sara und Anita. Letztere sah im Wohnblock zwei Unbekannte, Sara traf im Korridor einen Hund und beobachtete später durch das Schlüsselloch in Suzanas Wohnung, wie er ihre Beine leckte. Bald wird klar, was der Grund für ihre Besessenheit von der neuen Nachbarin ist: Suzana trägt einen zu kurzen Rock und ist, wie später David und Danijel feststellen, eine sehr attraktive junge Frau. Alle drei stört aber

vor allem die Tatsache, dass sie nichts mit ihnen zu tun haben will und ihnen sogar aus dem Weg geht, woraus sie schlussfolgern, dass sie ein schlechtes Gewissen habe und etwas verberge, was ihnen schaden könnte. Auch David und Danijel beobachten daraufhin etwas Ungewöhnliches. David sieht durch das Schlüsselloch wie Suzana nackt in der Wohnung herumläuft, sich aufs Bett legt und sich Körner auf den Körper streut, die dann der seltsame Vogel aufpickt. Diese Szene kann auch als die Wiedergabe der Kinosituation gedeutet werden, der Vogel fungiert in diesem Sinne als ein Zitat Hitchcocks. Die Tradition (verkörpert in David) und das Neue, das Andersartige, die fremde Ästhetik (verkörpert in Suzana) werden einander entgegengesetzt.

Danijel behauptet, dass sich Suzana in seine Träume einschleiche und ihn zwingt, sich vor seinen Mitarbeitern auszuziehen. Er erwähnt auch, dass sie einen kurzen Rock trage und ihre langen schönen Beine zeige. In allen vier Geschichten tritt Suzana als laszive Figur auf, die sich ungewöhnlichen, sexuell konnotierten Lustempfindungen hingibt. In der zweiten Szene werden die Vermutungen über ihre sexuelle Delinquenz noch potenziert, denn Danijel sagt, dass Suzana schamlos in der Stadt herumhure und darauf warte, dass sie jemand anspreche. Zusammen mit David stellt er fest, dass sie ein „leichtes“ Mädchen sei, was sich in der Art, wie sie läuft, schaut und sich anzieht, widerspiegeln. Die echte Hetze fängt allerdings erst mit Saras Geschichte über den Hund an, der sich in ihr eigenes Bad schleicht als sie in der Badewanne liegt. Sie entscheiden sich, den imaginären Hund zu vergiften. Der Köder wird ausgeworfen und bald ist der ganze Wohnblock mit roten Ameisen überfüllt.¹¹ Alle vier Figuren hören einen seltsamen Schall, doch jeder empfindet ihn anders. Sie berichten, dass alle Bewohner schon gegen Suzana seien und dass sie bald aus ihrer Wohnung gelockt würde. Die Spannung steigert sich mit dem Bericht, dass sich gewalttätige Bewohner mit Stöcken Suzanas Wohnung nähern und verdichtet sich in dem Moment als es anfängt zu regnen. Die nächste Szene spielt sich im saubergemachten Korridor ab. Suzana ist nicht mehr im Haus. Die Nachbarn sind in ihre Wohnung eingebrochen und haben alles zerstört. Suzana ist geflohen. Am Ende der Szene wird berichtet,

11 Die roten Ameisen könnten auch als Metapher gelesen werden, wenn angenommen wird, dass im Stück die damalige slowenische Realität codiert sei. Die rote Farbe und die Ameisen als höchst organisierte, überall anwesende Insekten könnten als Metapher für die jugoslawische Armee und die jugoslawischen Geheimdienste stehen.

dass in der Nähe des Wohnblocks eine brutal ermordete Frau gefunden wurde, die Suzana sein könnte. In der letzten Szene essen alle vier zusammen zu Abend, aber Anita kann das Essen nicht genießen. Sie erinnert sich die ganze Zeit an Suzanas Schreie, wie sie um Hilfe rief, als sie überfallen wurde. Danijel sagt nur, dass Suzana selbst schuld sei, weil sie sich so angezogen habe, dass sie damit den Teufel rief. Und David fügt hinzu: „Lahko bi ostala v hiši. Če bi bila drugačna. Hiša je varna. Dobila je le to, kar je iskala“¹² (Zupančič 1993:77) Alle vier Figuren stellen fest, dass sie Suzana trotzdem vermissen werden. Der Epilog spielt in der Wüste in einer unbestimmten Vergangenheit. Sie sitzen am Feuer und unterhalten sich über eine ‚unreine‘ Frau, die rituell ermordet worden ist, um den Teufel aus ihr auszutreiben. Die Frau, über die sie reden, heißt Suzana.

Matjaž Zupančič zeigt in diesem Stück die dunkle Seite im Menschen, den Mord des Nächsten, mit dem die eigenen Sünden gereinigt werden sollen. Seine Figuren fühlen sich wegen ihrer sexuellen Phantasien schuldig und versuchen ihre Schuld damit auszulöschen, dass sie sie auf Suzana projizieren. Weil sie eine attraktive junge Frau ist, wird sie von beiden Frauenfiguren vom ersten Moment an gehasst. David und Danijel sind zuerst begeistert, doch das ändert sich, als Suzana kein Interesse an ihnen zeigt. Deshalb sehen sie sie als Teufelsverkörperung und fühlen sich berufen, sie zu vernichten. Die Grausamkeit des Dramas liegt in der Durchschnittlichkeit seiner Figuren. Beide Ehepaare wirken wie normale Kleinbürger, aber trotzdem treiben sie eine Person, die ihnen nichts getan hat, kaltblütig in den Tod. Die Welt des Durchschnittsmenschen erweist sich als eine Welt, in der die Gewalt unbestraft bleibt.

Der Dramatiker überspielt das Problem des Bösen, das jeder in sich trägt. Alle vier Protagonisten führen ihre Hexenjagd durch, die genauso unheimlich ist wie Schachriyárs ‚Serienmorde‘. Zupančič will seine Figuren nicht individualisieren, auch Suzana ist nur ein Typus: eine attraktive Frau, die wegen ihres Aussehens als Opfer missbraucht wird, wie es schon der biblischen Susanna geschah. Aber die moderne Welt ist eine Welt ohne Gott und Gerechtigkeit, deshalb gibt es niemanden, der Suzana vor der Verfolgungsjagd retten könnte, selbst wenn eine

¹² „Sie könnte im Haus bleiben. Wenn sie anders wäre. Das Haus ist sicher. Sie hat das bekommen, was sie gesucht hat.“

der Figuren (Danijel) den Namen des biblischen Retters trägt.¹³ Zupančič hat in seinem finsternen und absurden Spiel die Verletzlichkeit der schönen Frau gezeigt, wie sie dem Hass und Neid derjenigen, die sie nicht besitzen und beherrschen können, ausgesetzt ist. Die Geschichte von der biblischen Susanna und ihrer modernen Namensschwester unterscheiden sich kaum. Beide fallen den nicht ausgelebten Leidenschaften und heimlichen Phantasien ihrer Voyeure zum Opfer. Doch während in der alten, biblischen Welt ein vernünftiger Mann (der Prophet Daniel) auftritt und Susanna vor dem Tod rettet, gibt es in der modernen Welt keine solche Person. Auch der Mann ist kein vernünftiges Wesen mehr, sondern unterliegt vollkommen seinen Trieben.

Zupančičs finsternes Stück ist nicht nur ein Spiel über das Böse im Menschen, sondern auch ein Spiel über die leeren und unbefriedigten Individuen, die unfähig sind zu lieben und sich im Verhältnis zum Anderen zu verwirklichen. In *Izganjalci hudiča* gibt es auch einen Abgrund zwischen den Geschlechtern. Was Danijel und David verbindet ist der Hass, den die beiden gegen eine dritte Person, eine Frau, Suzana, richten. Die Gewalt ist in diesem Stück nicht mehr nur das Privileg des Herrschers, wie bei Svetina, vielmehr wird sie ohne Schuldgefühle auch von kleinen Leuten ausgeübt, und das sowohl von Männern als auch von Frauen. Zupančič sieht keine Möglichkeit für Veränderungen auf der Ebene der zwischenmenschlichen Beziehungen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Im Epilog zeigt er, dass das Stück eine Variation der Opfergeschichte ist, das von der Austreibung des eigenen Teufels und von der eigenen Sündenreinigung spricht. Das Böse ist in eine zyklische Wiederholung verfangen und kann durch nichts vernichtet werden.

Suzana kann aber auch als Metapher des Neuen, Unbekannten interpretiert werden. Sie verkörpert die geheimen Wünsche von allen vier Figuren, die sie aber nicht verwirklichen wollen oder auf die sie noch nicht vorbereitet sind und deshalb mit Gewalt auf sie reagieren. In dem Sinne könnte im Stück die slowenische Realität vor dem Fall des Kommunismus codiert werden, als viele Bürger mit Angst, aber auch mit Gewalt, auf kommende gesellschaftliche Veränderungen reagierten. Die soziale Gewalt erweist sich bei Zupančič (wie schon bei Svetina) nicht als entpolitisiert und universalisiert, sondern knüpft an die reale historische

¹³ Daniel repräsentiert in der Bibel die Gerechtigkeit, während er bei Zupančič als eine der gewaltausübenden Figuren dargestellt wird.

Situation an, auch wenn sie im Stück nicht direkt angesprochen wird. Zupančič selbst hat in einem Interview gesagt, dass Gewalt immer das Symptom radikaler Gegensätze ist. Derlei Gegensätzen seien charakteristisch für die zeitgenössische Gesellschaft, wobei die Gewalt durch die Angst vor dem Anderssein und durch den Wunsch des Menschen, die Welt nach seinem Bild zu gestalten, generiert werde (Zupančič 2002:59).

» Dragica Potočnjak: *Alisa, Alica*

Wie Matjaž Zupančič ist auch Dragica Potočnjak (1958) eng mit dem Theater verbunden. Sie ist diplomierte Schauspielerin. In den 1980er Jahren machte sie im Theater und beim Film erfolgreich Karriere, und das nicht nur in Slowenien, sondern im ganzen jugoslawischen Raum. Mit dem dramatischen Schreiben begann sie in den 1990er Jahren, als sie immer weniger als Schauspielerin arbeiten konnte und ihre Energie auf andere Gebiete richten musste. Weil in dieser Zeit der Krieg in Jugoslawien ausbrach, traf sie viele Flüchtlinge und gründete mit ihnen eine Theatergruppe, die *Nepopravljivi optimisti ali gledališče pregnancev* (Unverbesserliche Optimisten oder Theater der Flüchtlinge). Sie engagierte sich als Autorin, Koautorin, Schauspielerin und Mentorin im genannten Ensemble. Für ihr Engagement wurde ihr vom Europäischen Rat ein Preis verliehen. Im slowenischen Raum ist sie heute eine der wichtigsten Dramatikerinnen. Alle ihre Stücke wurden (nicht nur in Slowenien) inszeniert. Mehrmals wurde sie für den nationalen Dramatikerpreis, (Slavko-Grum-Preis) nominiert, den sie als erste Autorin im Jahr 2007 für das Drama *Za naše mlade dame* (*Für unsere jungen Damen*) bekam.

In ihren Dramen treten Leute vom Gesellschaftsrand auf, aber auch Vertreter/innen der Mittelklasse, die auf den ersten Blick ein normales Leben führen. Tatsächlich sind sie aber traumatisiert und in leeren und problematischen zwischenmenschlichen Beziehungen erstarrt. Die Hauptfiguren sind fast immer Frauen. Dragica Potočnjak betonte in einem Interview, dass es in der Dramatik zu wenige gute Rollen für Frauen gäbe. Deshalb schreibe sie für ihre Kolleginnen so lange, bis sich das ändern wird. Silvija Borovnik stellt fest, dass Potočnjak als sensible Dramatike-

rin „posebno pozornost posveča ženskim likom in kaže na njihovo ujetost med patriarhalne vzore in vzorce. Njeno dramsko delo kaže na močno etično angažiranost, kar izraža tudi avtoričino poudarjeno ukvarjanje s socialnimi temami“¹⁴ (Borovnik 2005:187).

Im Stück *Alisa, Alica* steht die Beziehung zwischen zwei Frauen im Vordergrund, die vollkommen verschiedenen Welten angehören: die Beziehung zwischen dem bosnischen Flüchtlingsmädchen Alisa und Magda, einer slowenischen Angestellten mittleren Alters – damit wird um Text auch ein ethnischer Konflikt verhandelt. Letztere hat Alisa als Ersatz für das Kind, das sie nie hatte, zu sich genommen. Ihre Ehe ist zerstört, sie hat ihren Mann Vitomir schon seit Monaten nicht mehr gesehen, weil er sie (wieder) mit jüngeren Frauen betrügt. Sie nimmt Alisa auch aus der egoistisch perversen Idee zu sich, dass sie damit ihren Mann wieder an sein Heim binden könnte. Das Mädchen ist bei der alkoholkranken und verschrobenen Magda unglücklich, denn sie muss hart im Haushalt arbeiten und ihre Beschimpfungen herunterschlucken. Der Titel des Stückes trägt auch eine symbolhafte Bedeutung, die durch Zitate im Text unterstrichen wird. Alica (Alice) ist die Figur aus L. Carrols Roman *Alice's Adventures in Wonderland* (slowenisch: *Alica v čudežni deželi*), die, wie Alisa, in eine fremde Welt fällt. Die Welt Alisas weist allerdings weder Wunder auf noch ist sie schön.

Magdas Misshandlung zeigt sich in Verboten und Beschimpfungen. So darf Alisa nicht Bosnisch sprechen und sie muss essen, was vom vorigen Abend übrig geblieben ist: jeden Tag das gleiche Gericht, Vitomirs Lieblingsgericht, denn Magda glaubt, dass er eines Tages zurückkehren wird. Magda sagt ihr, dass sie dumm sei, erinnert sie ständig daran, dass sie sie nackt und barfuß gefunden habe und dass sie ihr dankbar sein müsse. Alisa darf nicht ausgehen, sie muss in der Wohnung versteckt bleiben. Was sie am meisten quält ist, dass Magda das Foto von ihrer Familie, der einzigen Erinnerung an ihre Nächsten, die alle außer ihrem Bruder Emir in ihrem Elternhaus in den Flammen gestorben waren, versteckt hält. Alisa sagt zu Magda, dass sie sie mit ihrer Güte genauso erniedrigt wie sie im Krieg durch den Hass erniedrigt wurde: „Iste besede ... Isti strah. Krvav.“¹⁵ (Potočnjak 2010:118)

14 „besonders viel Aufmerksamkeit den Frauenfiguren widmet und ihre Gefangenheit in patriarchalen Vorbildern und Mustern aufzeigt. Ihre dramatischen Werke zeugen von einem starken ethischen Engagement, was sich auch in ihrer betonten Auseinandersetzung mit sozialen Themen widerspiegelt.“

15 „Gleiche Worte ... Gleiche Angst. Blutige Angst...“

Doch Alisa ist nicht nur als ein passives Wesen dargestellt. Sie lädt Magdas Bekannte Zlata und Ljubo – ein Ehepaar, dem Magda Vitomirs Trennung und Alisas Anwesenheit verheimlicht – zum Abendessen ein. Alisas Mut ist die Folge ihrer Entscheidung für den Selbstmord. Bevor der Besuch kommt, nimmt sie eine Überdosis Schlaftabletten, was ihr die Kraft gibt, sich an Magda zu rächen. Magda ist erniedrigt, aber das Mädchen quält sie weiter. Sie sagt ihr, dass Vitomir sie missbraucht habe, wenn Magda zur Arbeit gegangen sei. Die Spannung steigt, Magda ist betrunken, auf Alisa wirken die Tabletten immer stärker. Langsam sieht Magda ein, dass Alisa alles ist, was ihr geblieben ist. Sie will sich mit ihr versöhnen und das Abendessen mit ihr in ihrem Lieblingskleid verbringen. Sie bringt Alisas Familienfoto, aber in dem Moment kommt das Mädchen mit verbranntem Kleid ins Zimmer und Magda verliert erneut die Beherrschung und verbrennt das Foto. Obwohl Alisa im Sterben liegt, fantasiert Magda weiter von einer glücklichen Familie, in der Alisa die Rolle ihrer Tochter übernehmen würde. Trotz ihrer Betrunkenheit wird ihr klar, dass Alisa stirbt. An dieser Stelle endet die zweite Fassung des Stückes in der Buchausgabe, die im Jahr 2010 erschien. In der ersten Veröffentlichung in der Literaturzeitschrift *Sodobnost* erscheint am Ende des Stückes Vitomir. Doch Magda will ihn nicht mehr haben, Alisas Tod hat sie verändert. Man hört das Klingeln, Vitomir geht zur Tür und draußen steht Emir, Alisas geliebter Bruder, auf den sie sehlichst wartete.

Dragica Potočnjak sagte in einem Interview über die erste Fassung:

Moram pa reči, da je tudi konec Alise, Alice zame na neki način vendar vendarle optimističen. Magda je spoznala svoje zablode, to pa je največ, kar se lahko človeku v življenju zgodi. Alisa je sicer plačala s smrtjo, vendar ne vemo, kaj bo z Emirjem. Vsaj hipotetično so zanj odprte še vse možnosti. Osebnost sem vendarle optimist, saj drugače ne bi imela od česa živeti.¹⁶ (Potočnjak 1999/2000:801)

¹⁶ „Ich muss sagen, dass Alisa, Alice irgendwie optimistisch endet. Magda hat ihre Verirrungen eingesehen und das ist das Höchste, was einem im Leben passieren kann. Alisa hat es mit dem Tod bezahlt, aber wir wissen nicht, was mit Emir passieren wird. Mindestens hypothetisch ist für ihn noch alles offen. Persönlich bin ich trotzdem Optimistin, sonst könnte ich nicht leben.“

Über die zweite Fassung sagt die Dramatikerin, dass das Ende offen bleibt. Alisa ist noch nicht tot, sie könnte gerettet werden und Emir könnte auch irgendwann erscheinen.

Auch in *Alisa*, *Alica* wird wie in *Šeherazada* und *Izganjalci hudiča* das Sterben der Frauenfigur thematisiert. Wie bei Potočnjak ist Alisa im Stück nicht nur das Opfer, sondern auch die Täterin. Alisa spricht über ihre Ängste. Die Dramatikerin gestaltet sie als eine Persönlichkeit und nicht als ein Symbol oder eine abwesende Figur. Die Gewalt gegen Alisa wird problematisiert und gewinnt mit Magdas Bekehrung sogar einen Sinn, denn Magda sieht ihre Fehler ein und will ein besserer Mensch werden. Potočnjak thematisiert mit Alisas Geschichte die Gewalt, die nicht nur ein Teil der Intimsphäre oder des Mythos ist, sondern bei der es sich um brutale Realität handelt, die die Welt nicht sehen will. Durch die private Geschichte spricht die Autorin von der politischen Wahrheit der Zeit, in der das Stück geschrieben wurde. Alisas Tod ist nicht nur der Tod eines anonymen Opfers, von denen in der Zeit des Krieges in Jugoslawien täglich berichtet wurde. Sie hat einen Namen und eine tragische Lebensgeschichte. Alisa ist vor den Augen der Zuschauer/innen bzw. Leser/innen zerbrochen, auch wenn sie versucht ihre Identität zu wahren und herzustellen. Obwohl wir wissen, dass sie nicht der einzige weibliche Flüchtling ist, der in einem neuen Umfeld nicht Fuß fassen kann, erleben wir sie als einmalige Persönlichkeit, womit Potočnjak die stereotypen Bilder der weiblichen Aufopferung für die Gemeinschaft überwindet. Auch wenn wir das Ende so interpretieren, dass Alisa stirbt, wird mit ihrem Tod keine neue Ordnung hergestellt. Auch Magda erlebt durch Alisas Tod keine Katharsis, sie erkennt nur ihre eigene Schuld. Aber gerade in dieser kleinen Veränderung zeigt sich Potočnjaks Sensibilität und die subtile Darstellung der Geschichte der missbrauchten Frau, die im Stück eine zentrale Rolle spielt und kein Ausgangsmoment oder tragisches Finale ist, das dem Spiel den Endakzent gäbe. Weil alle drei Dramen in der Zeit des Postmodernismus geschrieben wurden, bringen sie etwas Neues in die slowenische Dramatik ein, nämlich intertextuellen Referenzen: Svetina korrespondiert mit der arabischen Geschichten-sammlung *Tausend und eine Nacht*, Zupančič mit der biblischen Geschichte von Susanna und Potočnjak mit Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*. Alle drei untersuchten Stücke wurden in einer geschichtlich wichtigen Zeit der

Umbrüche und des Wandels geschrieben. Die späten 1980er waren in Slowenien eine Zeit, in der klar war, dass der Kommunismus fallen würde. Es war aber noch nicht klar, was das historische Moment mit sich bringen würde. Ivo Svetina thematisiert in *Schecheresade* das Entsetzen über die Erkenntnis, dass das totalitäre System die poetische Sprache zum Schweigen bringe. Matjaž Zupančič hat in die Intimsphäre der leeren zwischenmenschlichen Beziehungen gebohrt, in die Groteske, ins Absurde. Draga Potočnjak suchte keinen Umweg, sie hat sich mit der Erkenntnis über den Verfall des Regimes und seinen Werten schonungslos auseinandergesetzt. Sie hat nicht durch Metaphern und Symbole über Gewalt gesprochen, sondern die Geschichte von einem bosnischen Flüchtlingsmädchen mit überzeugendem Verismus dargestellt. Neben Alisas und Magdas persönlichen Geschichten thematisiert sie auch den blutigen jugoslawischen Krieg. Während Svetina und Zupančič mit ihren Stücken den Hauptströmungen der slowenischen Dramatik folgen (dem poetischen Drama und dem Drama des Absurden), knüpft Dragica Potočnjak auf quantitativ bescheidenere, aber durch ihre Aussagekraft starke Weise, an die Tradition der politischen Dramatik an. In *Alisa, Alisa* tritt ihr soziales Engagement unverhüllt zu Tage (Kozak 2010:384–350). Mit der Figur Magdas zeigt sie, wie gefühllos sich viele Slowenen vom jugoslawischen Krieg distanzieren haben. Diesen Krieg stellten nur noch zwei weitere slowenische Dramatiker dar: Dušan Jovanovič (*Balkanska trilogija*, [1997; *Balkantrilogie*]) und Boris A. Novak (*Kasandra*; 2001). Potočnjak ist es gelungen, eine persönliche Geschichte in den Vordergrund zu stellen, aber gleichzeitig den Blick in den Hintergrund zu richten und damit auch die universelle Ebene der entleerten zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen es keine Werte mehr gibt und alles vom Drang nach Befriedigung der Konsumbedürfnisse beherrscht wird, ins Licht zu rücken.

Dragica Potočnjak bestätigt mit Alisas Geschichte die historische Determinierung der Frau durch Gewalt, ihre Verwundbarkeit und die damit verbundene Opferrolle, gestaltet aber dabei Alisa gleichzeitig als Protagonistin und autonome Persönlichkeit, was sie von Svetinas und Zupančičs weiblichen Opferfiguren unterscheidet. Damit schließt sich ihr Stück denjenigen (sehr seltenen) Texten in der slowenischen Dramatik an, in denen Frauenfiguren als komplexe Wesen auftreten und nicht nur als Verkörperungen von Ideen fungieren.

» Literaturverzeichnis

- Borovnik, Silvija: Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja. Ljubljana 2005.
- Kozak, Krištof Jacek: Dramatika bolečine in resnice. In: Dragica Potočnjak: Drame. Ljubljana 2010, S. 345–350.
- Pogorevc, Petra: »Tveganje je ključna stvar« (Intervju z Matjažem Zupančičem). In: Literatura 13 (2002), Nr. 131/132, 54–70.
- Potočnjak, Dragica: »Drama je le seme uprizoritve ---« Intervju / Petra Pogorevc se je pogovarjala z Dragico Potočnjak. Sodobnost 48 (2000), S. 793–806.
- Poniž, Denis: Dramatika. In: Slovenska književnost III. Hg. von Tine Logar, Tanja Viher. Ljubljana 2001, S. 203–349.
- Potočnjak, Dragica: Drame. Ljubljana 2010.
- Svetina, Ivo: Biljard na Kapriju. Šeherezada. Maribor 1989.
- Svetina, Ivo. Decembrsko predavanje (od »Šeherezade« do »Tibetanske knjige mrtvih«). In: Nova revija: mesečnik za kulturo. 10 (1991), S. 948–962.
- Svetina, Ivo: »Uganka naj uganke rešitev bom!« In: Sodobnost (2000), S. 1197–1214.
- Troha, Gašper: Problem poetične drame. In: Slavistična revija 53 (2005), Nr. 2, 85–100.
- Wiedemann, Felix: Orientalismus. 23.11.2012 <<http://docupedia.de/zg/Orientalismus>>.
- Zupančič, Matjaž: Izganjalci hudiča; Slastni mrlič; Nemir. Ljubljana 1993.