

*Sonderdruck aus*

# DEUTSCHE DRAMATIKER DES 20. JAHRHUNDERTS

Herausgegeben von

Alo Allkemper und Norbert Otto Eke

ERICH SCHMIDT VERLAG

Corina Caduff (Zürich)

**Elfriede Jelinek**  
(\*1946)

Im Januar 1998 fand die Uraufführung von Elfriede Jelineks Drama *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater statt. Zum zweiten Mal wurde damit ein Theaterstück der österreichischen Autorin an der Burg uraufgeführt (nach *Raststätte*, 1994). Ihrem Stück *über* diese denkwürdige Theaterinstitution allerdings, *Burgtheater* (1982), in dem Jelinek die Nazi-Geschichte des Burgtheaters aufrollt und die österreichische Glorifizierung des Schauspielwesens demontiert, wurde bislang noch kein Einlaß in die Theaterhochburg gewährt; die Autorin aber hat es einzig für dieses Theater geschrieben, und so hat sie über diesen Text – ihr Spiel mit dem Theaterbetrieb – ein allgemeines Aufführungsverbot verhängt, von dem einzig das Burgtheater ausgenommen ist.

Die Mehrheit der bisherigen Dramen von Elfriede Jelinek kam in der BRD zur Uraufführung. Die österreichischen Bühnen und vor allem ihre Kritiker taten (und tun?) sich besonders schwer mit der Autorin, was zur Folge hatte, daß diese 1996 eine Wiener Uraufführung von *Stecken, Stab und Stangl* ablehnte. Dennoch läßt sich sagen, daß Bühnerpreisträgerin Elfriede Jelinek heute, nach zwanzig Jahren kontinuierlicher Arbeit im Bereich des Theaters, generell auch vom Theaterbetrieb selbst als Dramatikerin anerkannt ist. Diese Akzeptanz spiegelt der verlegerische Umgang mit den Stücken: ihre ersten Dramen erschienen zunächst in der Zeitschrift *manuskripte* (1977-1984), dann im Theaterverlag Prometh (1984 bzw. 1987) und schließlich als Sammelband im Rowohlt-Verlag (1992). Neuere Stücke hingegen (*Wolken.Heim.*, *Totenau-berg*, *Ein Sportstück*, *er nicht als er*) sind direkt als eigenständige Buchpublikation erstveröffentlicht worden, das *Sportstück* termingerech zur Uraufführung an der Burg, die dreißigseitige Theater-Hommage an Robert Walser (*er nicht als er*) pünktlich zur Uraufführung bei den Salzburger Festspielen im Sommer 1998. Zudem sind während der neunziger Jahre verschiedene Dramen ins Englische, Französische, Italienische, Niederländische und Rumänische übersetzt worden.

Im Verlaufe der letzten zwei Jahrzehnte, während denen Jelinek ein Dutzend Stücke geschrieben hat, ist die Ästhetik ihrer Theatertexte immer kompromißloser geworden. Vor allem die Dramen der neunziger Jahre verweigern sich jeder Art von Nacherzählung, denn die Autorin löst sämtliche Konstituenten des traditionellen Theaters vorbehaltlos auf: Es gibt keine Handlung mehr, keine Raum- und Zeitstruktur, keine charakterisierbaren Figuren. – Etwa Ende der achtziger Jahre hat sich Jelinek rigoros von dem dialogischen

Elfriede Jelinek

Moment verabschiedet, eine Verabschiedung, die eine nachhaltige poetische Zäsur in ihrem dramatischen Schreiben markiert. Seither haben ihre Theaterstücke an Vitalität verloren.

I.

Die ersten Dramen Elfriede Jelineks bilden eine thematische Einheit. Sie setzen sich mit der Geschlechterdifferenz auseinander, indem sie den wechselnden Programmen der Frauenbewegung der siebziger und achtziger Jahre folgen und diese kritisieren. In *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1977/78) wird die weibliche Emanzipationsfigur bzw. die symmetrische Geschlechterkonkurrenz demontiert. Die Protagonistin aus dem Stück *Clara S.* (1981), das den Ort der Frau in der Kunstproduktion befragt, insistiert auf der Asymmetrie der Geschlechter, während sich das letzte und größte der Geschlechterdramen, *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), mit der Philosophie der (Geschlechter-)Differenz beschäftigt und dabei das Konzept des weiblichen Separatismus dekonstruiert.

In *Was geschah* macht sich Jelinek den offenen Schluß von Ibsens *Nora* zunutze; draußen vor der Tür, beim Aufbruch Noras setzt sie an, führt deren Irrwege als Arbeiterin und Edelhure durch das kapitalistisch-patriarchale Netzwerk vor und läßt sie 1977/78 am selben Ort (ver)enden, von dem sie 1879 wegstrebte: in ihres Ehemannes guter alter Stube. Ihre Existenz als Fabrikarbeiterin behauptet Nora zunächst mit humanistischen Parolen: „Ich strebe meine persönliche Verwirklichung an.“ (TS 9) „Ich möchte die Menschenwürde und das Grundrecht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit hochhalten.“ (TS 10) Von den Arbeiterinnen aber wird sie als Ex-Bürgerliche abgelehnt. Schließlich tritt sie wieder aus der Fabrik aus und liiert sich mit dem Wirtschaftsmagnaten Weygang, der sie zu wirtschaftlichen Spionagezwecken prostituiert. Am Schluß bleibt Nora nichts anderes übrig als der Weg zurück zu ihrem Ehemann.

Jelinek selbst sieht ihr Nora-Stück, das weitgehend einen marxistischen Feminismus vertritt, als „Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur“ (Jelinek in *TheaterZeitschrift* 1984). Seinen Handlungscharakter gewinnt *Was geschah* durch den Aufbau als Stationendrama; Nora durchläuft die verschiedenen Orte (Personalchef-Büro, Fabrik, Weygangs Prunkhaus, Prostitutionszimmer, Helmers Heim) und ändert mit jedem Ortswechsel zugleich auch ihre politische Überzeugung. Jelinek zieht ihrer Nora mit jeder Szene ein anderes ideologisches Kleid an und präsentiert sie damit als (Spiel-)Puppe der Moderne. So dient die Protagonistin als unbelebtes Schau-Objekt, dem abwechselnd männlich-tradierte Weiblichkeitsvorstellungen („Sehen Sie in mir mehr ein Eichkätzchen oder eher ein

Rehlein, mein Minister?“, TS 72) und feministische Schlagworte („Frauen müssen solidarisch und nicht eiferstüchtig sein, [...] weil sie von Natur aus einen starken inneren Zusammenhalt haben.“, TS 17) plakativ auf den Leib gesprochen sind. Noras Frauen-Parolen werden damit als trivialfeministische und trivialmythische Denkfiguren gekennzeichnet; das Stück richtet sich insgesamt gegen den ‘weiblichen Ästhetik’-Diskurs der siebziger Jahre, und zwar gerade auch mit seiner eigenen spezifischen Ästhetik – eine Ästhetik des Nicht-Belebten und Nicht-Theatralischen, wie die Autorin selbst erklärt: „Ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“ (IM 157) Dieses Programm realisiert Jelinek mit Figuren, denen das Leben ausgetrieben ist, Figuren ohne Innerlichkeit und ohne verlässliche Authentizität, unverletzbar, als bloße Sprachträger fungierende Figuren, die sich mit jeder Replik neu konstituieren und danach wieder auflösen. Diese bereits in *Was geschah* angelegte Figuren-Konzeption verschärft sich in den Folgestücken *Clara S.*, *Burgtheater* und *Krankheit* und führt dann zu dem Text *Wolken.Heim.*, in dem die Figureninstanz ganz aufgehoben ist.

*Clara S.* und *Krankheit oder Moderne Frauen* bilden den Höhepunkt von Jelineks dramatischer Arbeit an der Geschlechterfrage. In *Clara S.* geht es um die Frau als Künstlerin, in *Krankheit* um die Geschlechterdifferenz schlechthin. Beide Texte beschäftigen sich in diesem Kontext mit der Differenz von Kultur/Kunst und Natur. Die Pianistin Clara S[chumann] sieht diese Differenz in der körperfeindlichen Haltung des Mannes begründet:

Ha, Natur! Die größte Angst des Mannes ist die Angst vor der Natur und die Angst vor der Frau. Noch größer aber ist die Angst vor dem eigenen Körper. [...] Diese Landschaften des Schreckens in diesen abgestorbenen Männerköpfen! Die Finsternis in der Natur wie der Mann sie sieht und anschließend künstlerisch abbildet! (TS 94)

In *Krankheit* wird die Natur-Kunst-Differenz als unhaltbarer Versuch einer dichotomen Festschreibung charakterisiert, die sich ganz einfach umkehren läßt: „Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst“ (TS 195), sagt Emily, die lesbische Vampirin aus *Krankheit*. Der Topos ‘Kunst als Nachahmung der Natur’ wird damit umgekehrt: Natur erscheint hier als Nachahmung der Kunst, die ‘Wirklichkeit’ als künstliche Natur. Auf der Folie dieser Umkehrung liest sich die Analogisierung von Frau und Natur seitens der männlichen Protagonisten – „In der Tat handelt es sich bei meiner Frau Carmilla mehr um Natur als um irgend etwas sonst.“ (TS 214) – nurmehr als *Variante* einer kulturellen Zuschreibung; indem das Natur-Kultur-Verhältnis von verschiedenen Seiten her gedacht und inszeniert wird, scheint es als hierarchisches bipolares Verhältnis in Frage gestellt. Ausgangs- und Angriffspunkt jedoch ist stets die normierte Tradierung aus der Perspektive des Einen, d.h. die weiblichen Verkehungen sind immer aus der Position des Anderen artikuliert.

*Clara S.* präsentiert eine fiktive Begegnung zwischen den historischen Figuren Clara Schumann und dem Schriftsteller Gabriele d’Annunzio in dessen Villa ‘Vittoriale’ (bei Jelinek ein Bordell) am Gardasee. Dort sucht Clara – nebst etlichen anderen, ebenfalls auf historische Künstlerinnen zurückgehenden Figuren –, von d’Annunzio Geld zu erhalten, um ihrem Mann das Komponieren zu ermöglichen und ihrer Familie das Auskommen zu sichern; gleichzeitig weigert sie sich, den sexuellen Forderungen des Zuhälter-Mäzens nachzukommen. – Im Gegensatz zu Nora, die jedes Problem mit einem Ortswechsel bewältigt und dabei leichtfüßig auch den jeweils erforderlichen Anschauungswechsel vollzieht, verhartet Clara in Widersprüchen, die sie ständig artikuliert. Bereits ihrer allerersten Äußerung ist ihre in sich konträre Disposition programmatisch eingeschrieben: „Mein Inneres kämpft so stark gegen mein Äußeres an. Das Äußere hält die vergeistigte Frau für unwichtig. Gleich wird mein Herz hervorquellen und auf den Boden fallen.“ (TS 81) Mit einem Zerstörungsakt, mit der Vernichtung des Herzens wird die Spannung hier aufgelöst. Und dieser erste Akt antizipiert auch schon das Finale des Dramas: Clara setzt sich ans Klavier und spielt die Fis-Moll-Sonate von Robert, der ebenfalls in der Villa ‘Vittoriale’ anwesend ist; während sie sein Werk reproduziert, hält sie ihm vor, daß er sie als Komponistin verhindert hat: „Durch gezielt plazierte Kindesgeburten hast du meine bescheidenen Fortschritte immer wieder torpediert! Du hast mein Klavierkonzert op. 7 nicht in deiner Zeitschrift besprochen!“ (TS 120) Als Robert sich weigert, die Fis-Moll-Sonate als sein eigenes Werk anzuerkennen – „Weg mit dem fremdbestimmten, fremdkomponierten Mist!“ (TS 121) –, erwürgt ihn Clara. Denn mit dieser Weigerung negiert er gleichzeitig all ihre Opfer, die sie seiner „Schöpferkraft“ gebracht hat.

Damit löst sie am Ende die ambivalente Haltung definitiv auf, die sie das ganze Stück hindurch in bezug auf Roberts ‘Genie’ behauptet hat: Dem Hausherrn d’Annunzio nämlich hat sie, mit Bezug auf die bürgerlichen Vorstellungen vom Originalgenie, Roberts geniale Schöpferkraft angepriesen. Im Gespräch mit ihren Mit-Konkurrentinnen jedoch deutet sie die Genialität ihres Mannes als Fäulnis und ekelregenden Wahn:

Diese ungeheuerliche Angst vor dem Verlust des Kopfes! Da er doch weiß, daß darin seine Genialität haust wie der Wurm im Apfel. Der Wurm schaut ab und zu heraus und zieht sich dann, erschreckt von der Welt, zurück ins Kopfgehäuse und weidet dort, das Gehirn zerfressend. (TS 83)

Diese Landschaften des Schreckens in diesen abgestorbenen Männerköpfen! [...] Der alte bürgerliche Traum vom Kopf, als dem Sitz des Genies. Sie spricht jetzt echt empfunden. Leerer Größenwahn! Ein Haus mit dunklen Gängen. Die schwere Kopflast, er schleppt sie hindurch, fortwährend. Diese wahnhaftige Sucht nach etwas, das noch nie geschrieben, komponiert, gesprochen. Die Ori-gi-na-li-tät! Brechreiz. Sie würgt. (TS 94)

Mit dem Mord an Robert aber hält Clara, entgegen der hier formulierten Demythisierung des Genies, die Vorstellung vom Originalgenie aufrecht. Wo sich ihr Mann selbst die Autorschaft abspricht, da beharrt gerade sie auf dem genuinen Zusammenhang von Schöpfer und Werk. – Wie in bezug auf das Genie widerspricht sich Clara auch ständig, wenn sie über ihre Familie, über d'Annunzio und vor allem auch über ihren eigenen (Nicht-)Ort als Künstlerin spricht. So präsentiert sie beispielsweise den tradierten Konnex von Muse, Künstlerin und Heiliger einmal als kritischen Kommentar („Auch die Rolle der passiven, fernen Heiligen wird uns oft zugewiesen.“, TS 106) und wirft sich gleich darauf selbst in die Pose der Unberührbaren („Wer an mich denkt, denkt an mich [...] wie ein Pilger an ein fernes Altarbild!“, TS 115).

Derart markiert die Protagonistin nicht *eine* Position, sondern mehrere. Wie Nora ist sie eine Kunstfigur, deren Sprechort besetzt ist von Texten und Denkfiguren anderer, zwischen denen sie hin- und herschwankt. Sie spricht viele, und gerade dieses zitierend-polyphone Sprechen weist den Ort der weiblichen Künstlerin als einen aus, der diskursiv immer schon belegt ist. Konstituiert wird dieses polyphone Sprechen vor allem durch ein zitierendes Textverfahren; gleichsam als Markenzeichen von Jelineks Schreibweise gilt die *Entstellung des Zitats*, wie etwa bei Carmillas Ausspruch „Ich bin krank, daher bin ich.“ (TS 232) Durch seine neue Einbettung in einen mehrstimmigen Text verliert das Zitierte seinen mächtigen Charakter, die autorisierte Bedeutung des Bildungszitates wird dekonstruiert, es wird, wie hier Descartes Verdikt, entmythisiert, seiner Originalität und seines Herrschaftsanspruches beraubt.

In *Was geschah* eignet sich Jelinek die charakterlichen Dispositionen und Namen von Ibsens *Nora*-Personal an und schreibt sie fort (Nora, Helmer, Linde, Krogstad, Annemarie), in *Clara S.* zitiert sie Romane von d'Annunzio, Tagebücher und Briefe der Schumanns sowie Ria Endres' Doktorarbeit über Thomas Bernhard (*Am Ende angekommen*, 1980). In *Krankheit* erzeugen insbesondere die Figurennamen Reminiszenzen an Emily Brontë und deren Roman *Wuthering Heights* (Emily, Heidkliff) sowie an Le Fanus Vampir-Erzählung *Carmilla*. Wesentlicher als diese Referenztexte aber scheint das intertextuelle Spiel mit verschiedenen Diskursen, die in dem Drama mitgesprochen werden (zum Beispiel Goebbels, Michelet, Irigaray, Cixous; vgl. dazu Pflüger 1996 und Caduff 1991). Die Autorin (re-)inszeniert hier Denkfiguren der Geschlechterdifferenz, und zwar zeitgleich mit der entsprechenden Theorie des Feminismus, die in den achtziger Jahren ihren Höhepunkt fand. Das Stück führt die Verwandlung der beiden Protagonistinnen Emily und Carmilla in Vampire vor, die weibliche Existenz wird damit als Zwischen-Existenz, als Gleichzeitigkeit von Leben und Nicht-Leben metaphorisiert:

Ich bin nichts Halbes und nichts Ganzes. Ich bin dazwischen. (Carmilla, TS 201).  
Wir sind nur Pseudotote. Wir sind die Schlimmsten. (Emily, TS 230).

Als Vampirinnen entziehen sich Emily und Carmilla ihren Ehemännern, die darauf mit (sprachlich vollzogener) Regression und Gewalt reagieren („Mir werden euch niederkugeln. Dann Lüge fort Rübe ab Mund zu. Knoblauch zuschießen: Vampir Ohnmacht. Pfahl dann ins Herzeleid. Aus.“, TS 251). Das Geschlechterdrama eskaliert, als sich Emily und Carmilla auf Heidkliff und Benno stürzen: deren Adern sind jedoch blutlos, und die weiblichen Vampire gehen leer aus. Zu guter Letzt sind es die Männer, die am Hals des Vampirs saugen: „Mir haben es voll gebracht.“ (TS 265)

Die vier Protagonisten lassen sich denken als Figuren-Flächen, denen unterschiedliche Geschlechter-Philosopheme überblendet werden, wobei die zwei Männerfiguren praktisch identisch und austauschbar sind. Heidkliff eröffnet das Stück mit einem Monolog, in dem er die männliche Subjektposition nachspricht. Jelinek fügt hier schematisch eine Ich-Setzung an die nächste; gleichsam *zwischen den Sätzen* werden dabei die Brüche, die Verschiebungen, Verdrängungen und Auslassungen lesbar, die diese zentrierte Subjektposition ermöglichen und die somit als ihre eigentliche Begründung erscheinen:

Ich ziehe mich aus und schwimme in Wasser. Ich bin hier, aber nicht dort. Meine Kleider falte ich sorgfältig zusammen. Außerhalb meines Geschäfts mache ich appetitliche Spaziergänge. Ich bezahle den Betrag. Unbedacht vertraue ich mich dem Element an. Es hält mich. Es hält dicht. Ich biete einen Anblick. In mir Ruhe. Ich schaue aus mir heraus und sehe an meinen Begrenzungsmauern hinunter. (TS 193)

Dieser männlichen Selbstverortung steht die weibliche diametral gegenüber: Wo bei Heidkliff die Frau/das Weibliche nicht vorkommt, da spricht sich Emily in ihrer ersten Replik um das von Heidkliff repräsentierte Zentrum herum: „Ich bin außerhalb von dir. Ich weiß derzeit genau, wo ich anfangen und du aufhörst. Du störst mich. Du aufgeschlagenes Kapitel. Du Speisekarte. Danke gut. Ich nähere mich dir mit Vorsicht, weil du gestikulierst. Aus dir wächst ja etwas heraus.“ (TS 194) Jelinek schreibt die Frauenfiguren jedoch keineswegs einfach als das Andere des Mannes fest. Vielmehr überhöht sie die stereotypen Geschlechterzuschreibungen, spielt mit ihnen, schiebt sie hin und her, deformiert und variiert sie unentwegt, so daß der Sinn dieser Geschlechterbilder gleichsam von selbst zersprengt wird: „Die Frau ist Natur. Die natürliche Frau stellt vermöge ihres inneren Halts vor die Frau, welche nur als Bild auftritt. Keine Frau stellt etwas dar. Das Bild der Frau bringt Gehalt ein. Ihr Auftritt Frau. Die Natur ist das Bild.“ (TS 257f.)

Die Stereotypie von geschlechtlichen Zuschreibungen entlarvt sich dabei selbst; Jelinek isoliert diese Stereotypie, stellt sie aus und leitet damit ihre Sinnbefragung, -vervielfachung und -zerstörung ein. Diese sinn-verrückende Durchquerung der Geschlechterdiskurse widersetzt sich der Etablierung von neuen Bildern. Dabei erfährt auch die 'Krankheit' als Attribut des Weiblichen eine Sinnzersplitterung. Carmilla propagiert ihr 'Kranksein' leidenschaftlich: „Die Krankheit ist schön. Sie ist mir unentbehrlich. Ich bin krank, daher bin

ich. [...] Ich bin krank und daher berechtigt. Ohne Krankheit wäre ich nichts. [...] Meine Ursache wie mein Ziel ist die Krankheit, die ich liebe.“ (TS 232) Hier wird also begehrt, was gemeinhin als Stigma gilt; mit dieser Verkehrung eröffnet sich Carmilla einen Spielraum, in dem die Krankheits-Bedeutung vielfach inszeniert und aufgefächert und ihre Position als das bloße Andere des Gesunden überschritten wird. So begeben sich die Frauenfiguren mitten in die männlichen Projektionen über sie hinein, wo sie mit den ihnen auferlegten Zuschreibungen und Bildern operieren und aus diesen gleichsam, vielfach gebrochen, als Subjekte des Spiels hervorblinzeln.

Die Aufführungen von Elfriede Jelineks Geschlechterdramen sind zunächst von der (fast ausschließlich männlichen) Theaterkritik weitgehend abgelehnt worden, und zwar mit ideologischen Rundumschlägen („der ganze feministische Denkansatz der Jelinek stimmt nicht“; man stellt sich die „beklemmende Frage, ob Frauen wie Elfriede Jelinek, wenn sie mehr Macht hätten, wirklich eine Humanisierung der phallogozentrischen Macht erreichen würden“; *Krankheit* z.B. wird als „ausgeleierter Schwachsinn“, als „leeres Wortgeklingel“ apostrophiert). Während der neunziger Jahre dann erscheinen die ersten wissenschaftlichen Studien zu den Theaterstücken, die sich intensiv mit dem spezifischen Sprachverfahren und der Jelinekschen Theaterästhetik beschäftigen. Mittlerweile haben sich die Dramen auf der Bühne durchgesetzt, es gab Einladungen ans Berliner Theaterfestival, und die Zeitschrift *Theater heute* hat die Autorin und ihre Texte verschiedentlich ausgezeichnet. Die anfängliche Ablehnung seitens des Theaterbetriebes mag aber nebst der weiblichen Autorschaft und der vordergründigen Geschlechterthematik auch in der Nicht-Theatralität der Jelinek-Stücke begründet sein. Der traditionelle zentrale Theater-Signifikant nämlich, der Schauspieler, erhält von Jelinek nicht, woran er gewöhnt ist: Innerlichkeit und Körperlichkeit.

## II.

Die Stücke von Elfriede Jelinek sind Sprach-Puzzles, zusammengesetzt aus Figuren-Schablonen, Zitaten, Handlungsteilen. Mit diesem Versatzstück-Verfahren spürt die Autorin nicht nur Lücken und Verschiebungen in der Tradierung von bestimmten Diskursen auf, sondern sie tritt auch gegen den herkömmlichen Theaterapparat an, indem sie dessen zentralen Bedeutungsträger, den Schauspielkörper, unterminiert. Denn ihre Figuren verkörpern im wörtlichen Sinne Denkfiguren („Wir verhalten uns zum Mann wie die Idee zum Instinkt.“ Emily, TS 250). Sie sind hochgradig anti-leiblich, da jeglicher Art von Körperlichkeit und Innerlichkeit enthoben. Selbst wenn sie ihre Körper(teile) in Worte fassen, entschwindet ihre Leiblichkeit hinter körperfremdem Sprachmaterial. So steht z.B. der „kleine Handelsvertreter“ für den Penis, die „Na-

gelwurze“ für die Klitoris. Derartiges Vokabular trägt dazu bei, daß die dem Theater zugehörige Repräsentation von realer Körperlichkeit in einen lieblosen Denkraum überführt wird. Damit zeichnet Jelinek den Ausschluß des Körpers aus dem philosophischen Denken mimetisch nach. Sie macht in ihren Texten die Bedingungen und Mechanismen dieses Ausschlusses sichtbar, und sie führt eine Art zweiter Rückkehr des Körpers an den brüchig gewordenen Rändern der symbolischen Ordnung ein, dort, wo sie beispielsweise ihre Vampirinnen verortet. Durch das kreative Spiel in intertextuellen Feldern präsentiert sie einen Körper-Diskurs, der die kulturelle Domestizierung des Körpers in kritischer Weise nach-spricht, aber ohne daß ihre eigenen Theaterfiguren dabei selbst eine spezifische Körpersprache einsetzen würden. Denn diese Figuren weisen keinerlei Differenz zwischen Innenleben und sprachlicher Äußerung auf; *sie sind, was sie sagen*, es gibt kein Unausgesprochenes, es gibt keinen ‘seelischen Rest’, der nicht zur Sprache käme, es gibt keine nur körperlich erkennbare Regungen. Die ursprüngliche Funktion des Schauspielers, durch seine physische Präsenz die Grenzen zwischen Innen und Außen einer Rollenfigur zu markieren und gestisch zwischen äußerem Handeln und seelischer Innerlichkeit wie auch immer zu vermitteln, ist damit vehement in Frage gestellt.

In ihren zwei programmatischen Texten zur Theaterästhetik, die sich inhaltlich kaum voneinander unterscheiden – *Ich möchte seicht sein* (1983/90) und *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997) –, setzt Jelinek genau an diesem Punkt an:

Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen. [...] Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben. Sie sollen Arbeit zeigen. Sie sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne. (IM 157f.)

Jelinek zerschreibt den Schauspielkörper – „der Sinn läuft überhaupt durch den Schauspieler hindurch“ (NT 10) –, indem sie dessen leibliche Ganzheit fragmentiert und gleichsam als Leiche hinter sich läßt. Damit präsentiert sie die künstlerische Einlösung ihrer eigenen polemischen Frage nach der Vertreibung des Schauspielers aus dem Theater: „Wie entfernen wir diese Schmutzflecken Schauspieler aus dem Theater, daß sie sich nicht mehr aus ihrer Frischhaltepackung über uns ergießen und uns erschüttern, ich meine überschütten können?“ (IM 160) Diese Frage nach der Überwindung des Schauspielers führt zwangsläufig zur Frage nach der Überwindung der traditionellen dramatischen Form. Mitte der achtziger Jahre formuliert Jelinek die Möglichkeit eines dramatischen Schreibens, das sich auf die Prosa zubewegt und dennoch dem Theater verhaftet bleiben soll:

Ich habe nach dem Lesen von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* plötzlich dieses, auch mein Unbehagen an Dialogen bemerkt. Man müßte vielleicht an eine andere Art von

Stückpartituren denken, die nicht mehr dialogisch funktionieren, wo man sich die Dialoge erst herausarbeiten muß. [...] Wenn ich je wieder etwas mache für die Bühne, dann eher in dieser Richtung; prosaische Texte (Frauen im Theater. Dokumentation 1986/87: Autorinnen. Berlin 1988, 98).

Mit dieser Äußerung kündigt Jelinek an, was sich in ihrem Schreiben fürs Theater Ende der achtziger Jahre vollzieht: ein nachhaltiger poetischer Richtungswechsel, eine Favorisierung des Monologischen, mit der die Autorin nunmehr die 'dramatis personae' zu überschreiten trachtet. Diese poetische Zäsur liegt exakt zwischen *Krankheit* (1984) und *Wolken.Heim.* (1988). Während der achtziger Jahre sind sämtliche Texte von Elfriede Jelinek dominiert von der Thematik der Geschlechterdifferenz und der Arbeit an verschiedenen Körperdiskursen, die im Bestseller-Roman *Lust* (1989) ihren Höhepunkt findet. Auch in den späteren Texten, die andere Themen fokussieren, bleibt die Geschlechterfrage immer virulent; zentral wird sie noch einmal im Stück *Raststätte oder Sie machens alle* (1994), einer pornographisierenden Neuschreibung von Mozarts *Così fan tutte*. Mit *Wolken.Heim.* aber macht Jelinek nicht nur den Auftakt zu einem neuen radikalisierten Sprachverfahren, sondern auch zu einer thematischen Neuorientierung; sie wendet sich der deutschsprachigen Philosophie zu und arbeitet an der sprachlichen Tradierung von politisch-nationalen Denkmustern.

### III.

*Wolken.Heim.* (1988) ist formal gesehen derjenige Theatertext Jelineks, der die Vorgaben des Theaters am weitgehendsten negiert: Es gibt keine Figuren, d.h. keine voneinander unterschiedene Sprechinstanzen, keine Szeneneinteilung, keinen Nebentext. Der 56-seitige Wir-Monolog, der äußerlich als Prosa-Text daher kommt, ist ein Konglomerat aus transformierten und wort-wörtlichen Textpassagen anderer Autoren: Jelinek „verwendet“, wie sie selbst im Buch vermerkt, unter anderem Texte von Hölderlin (an die fünfzig Gedichte), Hegel, Heidegger (u.a. Auszüge aus der Rektoratsrede), Fichte, Kleist und aus Briefen von RAF-Mitgliedern. Der Monolog spielt einen deutsch-nationalen Identitätsdiskurs vor, den die Autorin aus der idealistischen Philosophie des 19. Jahrhunderts herleitet und dem sie literarische Texte von Hölderlin und Kleist einpaßt sowie auch die Position der RAF. Die Wir-Rede, die derart von verschiedenen Stimmen gespiesen wird, erscheint als unendlicher Sprachballon, der alles in sich aufsaugt, wobei sich die vom Theater geforderte Dialogizität gleichsam im Innern des Sprechtextes selbst vollzieht. Dieses Wir-Kollektiv macht weder vor dem lyrischen Ich noch vor individuellen Selbstreflexionen oder vor dramatisierten Ich-Du-Konstellationen der zitierten Texte halt; sämtliche Textvorlagen werden einge-wir-t, pluralisiert, teilweise modifiziert, ins

genaue Gegenteil verkehrt, in Stücke zerrissen und bis zur Ununterscheidbarkeit nebeneinandergestellt. So wird aus Hölderlins Götterkräften, die „Hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern“ (*Wie wenn am Feiertage*) bei Jelinek das „zuhaus, wo wir hinwandeln zwischen Himmel und Erd und unter den Völkern das erste“ (NT 138). Wo sich Hölderlin an die Deutschen wendet – „Ihr Lieben!“ (*An die Deutschen*), wird bei Jelinek die Differenz zwischen Sprecher und Adressat getilgt: „Wir Lieben!“ Getilgt ist damit auch die Herkunft der Wir-Stimme, die sich nurmehr tautologisch auf sich selbst bezieht: „Wir sind wir!“

Seite für Seite führt *Wolken.Heim.* die sprachlichen Konstruktionen dieses Wir-Denkens vor, Konstruktionen, denen jegliche Prozeßhaftigkeit und jegliches Geschichtsbewußtsein entwichen ist und die sich vor allem durch variierte Wiederholungen auszeichnen:

Vornehmlich sind wir laut, nie schlummern wir hinunter. Es gehört uns. Ohne Namen und unbeweint sind die andern. Wir sind hier zu Recht! In unsren Tälern wacht unser Herz auf zum Leben. Wir Wanderer, doch wir kommen wieder! Wir sind, unser gewohnt, weiter gegangen als wir wollten, doch wir kommen zurück. Wir blicken hinüber, den Nachbarn nicht fürchtend, wir treten ihm aufs Haupt. Wild ist und verzagt und kalt von Sorgen das Leben der Armen, und doch sind sie zuhaus. Es gehört ihnen, sie gehen ruhig ihre Bahn. Und die Zeit wächst. In unsren Tälern wacht unser Herz uns auf zum Leben. Wir Wanderer. (NT 139f.)

Jelinek führt ein enthistorisiertes und mystifiziertes Wir vor, welches keine Differenz im Denken zuläßt. Was die Autorin damit am deutsch-nationalen Diskurs kritisiert – „ich lasse sozusagen das Wort selbst seinen Ideologiecharakter preisgeben“ (Jelinek in der WoZ, 24.9.93) –, das praktiziert sie selbst mit ihrem Sprachverfahren: Sie opfert die Differenz der Prätexte zugunsten der Herstellung eines ideologischen Einheits-Diskurses, den sie *sprachtechnisch vorführt*. Zu fragen ist, ob diese sprachliche Mimesis als Ideologiekritik funktioniert. Voraussetzung dafür wäre, daß die Arbeit der Textassimilation nachhält, daß die polyphone Begründung des Monologs hörbar wird, und zwar nicht erst nachdem die Originaltexte und deren Modifikationen identifiziert worden sind. Meines Erachtens trägt *Wolken.Heim.* bereits die Tendenz in sich, die dann vor allem die nachfolgenden Stücke von Jelinek prägen: eine zu programmatische Idee, eine sprachliche Hermetik, eine nahezu obsessive Gleichförmigkeit der Rede, die sich stets am Rande der Monotonie bewegt. So droht die ursprüngliche Mehrstimmigkeit hinter den uniformen Wir-Parolen zu verschwinden, sie klingt zu wenig durch, ein gespenstischer (Sprach-)Raum tut sich kaum auf.

Das Stück *Totenauberg* (1991), in vier Szenen gegliedert und mit einem Personenverzeichnis versehen, besteht aus rund zwanzig aneinandergereihten Monologen. Wo die Dialogizität in *Wolken.Heim.* ganz im Inneren des Sprechtextes, in dessen polyphoner Konstitution situiert ist, da ist sie hier wiederum äußerlich durch die Benennung typisierter Replikenträger (Leistungssportler,

Männer in Tracht, ein alter Bauer, Jäger etc.) markiert. Die beiden Protagonisten – „Der alte Mann“ und „Die Frau“ – sollen, so Jelinek in einer Vorbemerkung, „mit einem winzigen Zitat“ in der Ausstattung als Martin Heidegger und Hannah Arendt kenntlich gemacht werden. Referenzpunkte sind auch in diesem Stück die Texte anderer, z.B. Arendts Briefwechsel mit Karl Jaspers und ihr Essay *Was ist Existenz-Philosophie?* (1948) sowie verschiedene Aufsätze Heideggers (u.a. *Schöpferische Landschaft: Warum bleiben wir in der Provinz?*, 1933; *Die Frage nach der Technik*, 1953; ... *dichterisch wohnet der Mensch ...*, 1951). In dem Stück geht es um die Formung des faschistischen Denkens, des 'Deutschtums' (Heidegger), um den Einspruch dagegen, artikuliert auf der Basis der jüdischen Emigrationserfahrung (Arendt), sowie um die Fortwirkung des Faschismus in Diskursen der Gegenwart. Auch *Totenauberg* präsentiert teilweise Wir-Monologe, die fast genauso gut in *Wolken.Heim.* stehen könnten:

Die Natur ruht. Das Wetter kehrt um und kehrt sich erneut gegen uns, da wir es gerade verabschiedet haben und hofften, es nicht so bald wieder zu treffen. Ein schlechter Bekannter, dargestellt am Bild eines gepeitschten Weiher. Diese Ruhe in den Wäldern und Wolken ist ja nicht Ende der Bewegung. Die fängt vielmehr erst an. Die Natur entsteht im Gehen. Wir sind ihre Mitte. (Der alte Mann, TB 18f.)

Und wie in *Wolken.Heim.* geht es auch hier um die Konstitution von Fremdem und Eigenem, von Heimat und Natur. Außerdem stehen die Gesundheit, der Umweltschutz, der Alpentourismus und die Gentechnologie zur Debatte. Diese verschiedenen Themenbereiche werden kontaminiert, wobei – dafür garantieren die Protagonisten Heidegger und Arendt – der Kontext des Nationalsozialismus stets gegenwärtig bleibt. So erhält etwa Heideggers *Totenauberg* im Schwarzwald die Züge eines österreichischen Ski-Gebietes, so erscheinen die Ausgegrenzten und Ermordeten als Touristen in der Fremde, so werden die Leichen der Opfer des NS überblendet mit den Leichen abgestürzter Berg-Touristen. Derartige Kontinuitäts-Konstruktionen riskieren allerdings den Verlust an Spezifik, vor allem des nationalsozialistischen Denkens – etwa wenn sich die Arendt-Figur an Heidegger richtet und ihn inmitten einer Kriegs-Sport-Szenerie als „Herrchen des Seins“ verspottet:

Diese tüchtigen kleinen Menschenfabriken, die ihnen ein Schöpfer von Waren, deren Namen auf Trikots und Hosen leuchten, gebaut hat, dieses Stückchen Heimat im Unheimlichen. Diese Stars, die sich doch menschlich geben wie du und ich. Wie gründlich das Denken die Welt verändert hat! Man zeigt sich über so viel Gegenwart erfreut: die Mannschaft und dazu noch Tausende auf den Rängen und Galerien. Für die Ankunft der Sieger haben Sie sich offengehalten und doch nur fürs Verschwinden gesorgt! Ist da jemand? Das riesige Rondeau ist ja ganz leer! Das Schreien muß doch von woher kommen, fällt uns ein, während wir dem Schrecken lauschen. [...] Immer auf der Piste bleiben, Sie Herrchen des Seins, hören Sie, wie es hinter Ihnen herhechelt? Es schnappt nach Ihren Waden! (TB 82f.)

Die sportliche Massenveranstaltung, das Sponsoring und Marketing der Gegenwart erscheinen hier im Kontext des Schreckens des Nationalsozialismus. Durch solche Überblendungen wird der Faschismus in den heutigen Diskursen von Sport, von Heimat, Gesundheit und Ökologie geltend gemacht.

Auch die Sprachblöcke in *Totenauberg* bleiben ohne Handlung, sie sind statisch, artifiziell, leblos. Die Konsequenz dieses Schreibens, das stetige Sprechen in einer abgetöteten Sprache bezahlt mit der Absenz von Reibungsflächen. Die (Lektüre-)Lust am Text läßt sich bei *Wolken.Heim.* und *Totenauberg* – im Gegensatz zu den vorangegangenen Geschlechter-Dramen, aber ähnlich wie beim Roman *Lust* – wohl vor allem über einen wissenschaftlichen Zugang aufrechterhalten, der sich des intertextuellen Verfahrens und der entsprechenden sprachlichen Operationen annimmt, oder aber über einen inszenatorischen Zugang, der die Sprachmonotonie in szenische Phantasien überführt. Das Theater selbst jedenfalls reagiert auf die Jelinek-Stücke der neunziger Jahre nicht immer sehr texttreu und oft hyperaktiv, es bietet viel Personal auf und sucht den optischen und akustischen Effekt, wie etwa Einar Schleefts sechsstündige, als *work in progress* angelegte *Sportstück*-Uraufführung. Die Theaterkritik ihrerseits flüchtet sich heute meist in die Deskription des Bühnengeschehens.

#### IV.

Die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit dem Text bedeutet auch bei *Stecken, Stab und Stangl* (1995/97) ein Problem, und zwar deswegen, weil Jelinek hier politisch rechtsextreme Primärtexte der Gegenwart überhöht, denen – im Gegensatz zu Heidegger- oder Arendt-Texten – keine philosophische Reflexionsdimensionen mehr innewohnen. Jelinek bezieht sich erstmals auf ein konkretes politisches Ereignis der Gegenwart, und zwar auf die Ermordung von vier jungen Roma, die im Frühjahr 1995 im Burgenland durch eine Sprengbombe getötet worden waren. Das Stück, das im April 1996 in Hamburg zur Uraufführung kam, handelt nicht unmittelbar von diesem mehrfachen Mord, sondern es zeigt dessen Bedingungsmöglichkeiten: Kunden und Verkäufer in einem Supermarkt kommentieren das Ereignis; diese Figuren sind Auschwitz-Leugner, Fremdenhasser und Sportfans, sie halten zynische Ansprachen an die Ermordeten, wobei sie ihr 'Wissen' von der Boulevardpresse beziehen: Jelinek läßt sie den Journalisten „Staberl“ nachsprechen, der die rechtsextreme Haltung in Österreich mit seinen Kolumnen in der Kronen-Zeitung wesentlich geschürt hat, sowie auch Franz Stangl, den Kommandanten von Treblinka. Zudem werden sämtliche sensationsreiche Medienereignisse der Zeit aufgegriffen: der live übertragene Todessturz der Skifahrerin Ulli Meier, die große Story der krebskranken Olivia, deren Eltern sie lieber dem

Wunderheiler als der Schulmedizin ausliefern, die Serie *Kommissar Rex* etc. Ausführliche Regie- und Szenenanweisungen sowie viele Figuren machen das Stück zum 'theatralischsten' seit *Krankheit*. Doch die vielen Figuren sprechen eine Sprache, in der letztlich alles, von Auschwitz bis zum Pistentod, nivelliert scheint. Die Differenz der Todes- und Tötungsarten wird eingeebnet: Der arbeitsteilig organisierte Massenmord der Nazis, die Ermordung der vier Roma, der Unfalltod von Meier, familiäre Todestragödien (die Frau aus Wien, die ihre Kinder aus dem Fenster warf und danach hinterhersprang) stehen gleichbedeutend nebeneinander. Damit wiederholt Jelinek historisch kurzschließende Überblendungen, die sie den Medien und dem Volksmund abgeschrieben hat. Ihre linke politische Empörung schlägt sich nieder in einer stilisierenden (Re-)Produktion rechtsextremer Denk- und Handlungsfiguren, die als literarische Existenz allerdings kaum mehr zu befragen sind.

Im nahezu 200-seitigen *Sportstück* (1998) dann erhebt die Autorin zum zentralen Thema, was seit jeher all ihre Texte durchzieht: „Meine Feinde, die Sportler“ (Jelinek im Programmheft zu *Stecken, Stab und Stangl*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, April 1996). Darin geht es nicht allein um Hobby- und Hochleistungssportler; „Sport“ wird vielmehr zur Metapher für menschliches Verhalten: Töten, vergewaltigen und schlagen ist genauso Sport wie skifahren und fußballkicken. Jelinek verfährt auch hier wiederum collagierend, indem sie literarische, technologische, kriegerische und private Phänomene einander überblendet und gleichermaßen 'versportet': der griechische Chor, sichtbar gesponsert durch einheitliches adidas- oder Nike-Outfit, ist mit dem Sportkanal verkabelt und gibt die neuesten Resultate durch; ein Kriegs-(Sport)toter trainiert für sein Comeback; „Opfer“ und „Täter“ monologisieren über Gewalt; Achill und Hektor spielen Tennis und halten Heldenreden in Manager-Sprache; Mütter klagen über Sportvereine, die ihre Söhne fressen. Derart bringt der Sport alles zusammen: Intellektuelle und das Fernsehen, Antike und Gegenwart, Individuum und Gesellschaft, Täter und Opfer. So setzt das Stück die Analogie von Sport und Krieg/Gewalt in Szene, wobei jedem Ausdruck von Sport die Gewalt a priori eingeschrieben ist. Es geht also nicht um die Herleitung der Analogie, es geht nicht um Übergänge zwischen Spiel und Krieg, sondern es geht um die Aussage, daß Sport immer schon, zu allen Zeiten und an allen Orten, Gewalt ist. Zum „Sport“ gehört übrigens wohl auch das Sprechen selbst: Selbstironisch läßt Jelinek in dem Stück „Die Autorin“ auftreten, und diese bringt unter anderem zur Sprache, was in den Jelinek-Texten der neunziger Jahre immer deutlicher hervortritt: der Zwang des Sprechens („ich sage weiters, daß ich die ganze Zeit rede, Sie hören es ja selbst, aber es ist, als wäre es zu Schlafenden.“, SP 174; „Sie [die Leute] glauben, ich halte mich für Jesus, weil ich keine Ruhe gebe, obwohl auch ich längst tot bin.“, SP 186; „Sie haben schon längst Schweigen geboten, und ich will immer noch, daß mich alle hören sollen.“, SP 187).

Jelineks Umgang mit historischen (Denk-)Figuren und Diskursen ist nach *Krankheit* ein anderer geworden; an die Stelle der Arbeit am historischen Material ist ein kompilaktisches Textverfahren getreten, das sich verschiedener vorgefundener Texte und Deutungsmuster frei bedient und in analogisierender Gestaltung zusammenbringt. Verbunden damit ist die veränderte Textökonomie, die Hinwendung zu einem statischen, unaufhörlichen Sprechen. 1981 hat Jelinek in *Clara S.* aus Ria Endres' Dissertation über den Schreibzwang und die wuchernden Sprachschöpfungen von Thomas Bernhard zitiert (*Am Ende angekommen*, 1980), und zwar im Sinne einer Kritik an diesen Sprachschöpfungen. Liest man heute den Endres-Text, so will es beim Kapitel über die sprachliche (Todes-)Ökonomie der Bernhard-Texte scheinen, als gälte dieses auch für die neueren Texte von Elfriede Jelinek.

#### Texte

- Theaterstücke: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft / Clara S. musikalische Tragödie / Burgtheater / Krankheit oder Moderne Frauen, Reinbek bei Hamburg 1992. [TS]  
 Totenauberg. Ein Stück, Reinbek bei Hamburg 1991. [TB]  
 Sinn egal. Körper zwecklos / Stecken, Stab und Stangl / Raststätte oder sie machens alle / Wolken.Heim. / Neue Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 1997. [NT]  
 Ein Sportstück, Reinbek bei Hamburg 1998. [SP]  
 er nicht als er (zu, mit Robert Walser). Ein Stück, Frankfurt/Main 1998.  
 Ich möchte seicht sein. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. von Christa Gürtler, Frankfurt/Main 1990. [IM]

#### Forschungsliteratur

- Corina Caduff: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte, Bern, Berlin, Frankfurt/Main 1991.  
 Gail Finney: Komödie und Obszönität: Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud. In: German Quarterly 70, Winter 1997, S. 27-38.  
 Christa Gürtler (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt/Main 1990.  
 Ulrike Hass: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Elfriede Jelinek. text und kritik, Heft 117, Januar 1993, S. 21-30.  
 Heide Helwig: Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Sprachkunst 25, 1994, 2. Halbband, S. 389-402.  
 Marlies Janz: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995.  
 Jorun B. Johns, Katherine Arens: Elfriede Jelinek: Framed by Language, Ariadne Press, Riverside 1994.



- Margarete Kohlenbach: Montage und Mimikry. In: Elfriede Jelinek. Dossier 2 (Hg. von K. Bartsch und G. A. Höfler), Graz 1991, S. 121-153.
- Maja Sibylle Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Tübingen, Basel 1996.
- Margarete Sander: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenau-berg*, Würzburg 1996.