

## JELINEKS SCHÖPFERISCHE ZERSTÖRUNGSWUT: DIE ALPENDRAMEN (*IN DEN ALPEN, DAS WERK*)

Gérard Thiériot

*Université Lille-III (Frankreich)*  
*(UFR d'Études germaniques)*

Schreibt Jelinek „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“, so richtet sich die gewollt absurde Paradoxie der Aussage nicht bloß gegen einen x-beliebigen Theaterrend. Auch geht es weder darum, dem postmodernen Theater à la Bernhard neues Leben einzuhauchen, noch beabsichtigt die Autorin, mit spektakulärer *Performance*-Virtuosität die Schwächen aktueller Theatertexte mir nichts, dir nichts vergessen zu lassen.

Vielmehr geht es ihr darum, die Geschichte des Theaters bis an dessen ursprünglichsten Ansätze wieder ‚zurückzurollen‘, das Theater als Totalität, als totalitäres Unterfangen zurückzunehmen: Theater als tausendjährige Dämpfung, schon bei den Alten eine kultisch-kulturelle Begleiterscheinung affirmativer (männlicher?) Staatsphilosophie; Theater als Instrument der Machtergreifung und -erhaltung; Theatertexte als Verherrlichung eigener Weltbilder im illusorischen Zweikampf des Bühnendialogs; also Theater als Waffe des Stärkeren, und zwar auch in scheinbar belanglosen Unterhaltungsstücken.

Nun wäre es falsch zu behaupten, Jelinek wolle den Theatertext zu Grunde richten. Ihre so genannten „Sprachflächen“ sind vielmehr der Versuch, eine neue Weltschöpfung im Theateruniversum ins Rollen zu bringen. Gewalt, Zorn, Gehässigkeit wollen nicht vernichten, sondern Zeichen setzen, Zeichen einer neuen dramatischen Sprache, die nicht erobern will, nicht herrschen, nicht kontrollieren, nicht ausnutzen, nicht ausbeuten.

Schon die Frage „Stücke für oder gegen *das* Theater?“, die für den vorliegenden Sammelband wegleitend war, verweist auf die prinzipielle, von uns allen als selbstverständlich angenommene Unhinterfragbarkeit von *Theater*: ‚Theater‘ als heilige, unantastbare Ganzheit, als eine Gottheit, deren Aufputz allein variieren kann, je nach der Vorstellung, die sich eine gegebene Kultur von ihr macht; sie aber darf in ihrem Wesen nicht problematisiert werden. So wird uns Theater geschenkt: aufgezwungen – als endgültige Totalität.

Wie lassen sich nun „kein Theater“ und „ein anderes Theater“ („Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“) zusammendenken? Es geht erst einmal um den Kanon, den aristotelischen etwa, um diesen herrlichen Palast („herrlich“, das heißt: furchteinflößend), wo jede Säule eine Regel ist und die Schönheit des Ganzen die Vollkommenheit des Werkes bedeutet. Ein Gebäude, in dem der Besucher, der Protagonist – wenn auch in Begleitung eines Rivalen – letztendlich allein dasteht vor der Gottheit, die urteilt, die des Helden Grad der Anpassung an die Gesetze der menschlichen, aber gottgewollten *polis* ausmisst. „Ein anderes Theater“: einen anderen Kanon? den Brechtschen etwa? Auch Brecht hat Regeln aufgestellt, Zwänge. Auch er hat die Welt erklärt, den Weg – den einen Weg – der Befreiung aufgezeigt; auch er hat ein erstickendes Korsett entworfen.

Wie stark geregelt darf Theater sein? Ist denn die Notwendigkeit eines Kanons Schicksal? Die Frage, ob es überhaupt einen *Kanon* geben sollte, *einen* Kanon, hat mit Theaterrends nichts zu tun; das ist eher eine theaterontologische als eine theaterästhetische Frage. Für Jelinek geht es also weniger darum, etwaige Schwächen – auch konzeptionelle – aktueller Theatertexte zu überwinden, sondern vielmehr darum, eine neue Theaterwelt ins Leben zu rufen, eine neue Welt fürs Theater zu erschließen, auch wenn sie sich partout nicht anmaßt, als Theater-Heiland die Theater-Seele zu retten. Dass sie hierzu fast sämtliche Konventionen des Dramas zerstört, muss nicht nihilistisch scheinen – auch wenn noch kein Lichtblick da ist.

Als Beispiele für Jelineks dramatische Heiligenschändung möchte ich zwei ‚Dramen‘ (so heißen sie bei ihr noch immer) anführen: *In den Alpen* und *Das Werk*, Jelineks Alpendramen.<sup>1</sup> Der Stoff des ersten Dramas ist die Brandkatastrophe von Kaprun am 11. November 2000, wo 155 Menschen in der Seilbahn umkamen. Das zweite beschäftigt sich mit dem Bau des Speicherkraftwerks daselbst, 1938-1955: Zahlreiche Arbeiter – während der Naziherrschaft auch Kriegsgefangene und Deportierte – mussten unter grausigen Bedingungen arbeiten und zum Teil sterben.

Selbstverständlich ist Jelineks Anliegen in erster Linie gesellschaftskritischer Art:

SCHNEEFLOCKCHEN [...] Was für das Mittelalter die Kathedralen, sind für die Gegenwart die modernen Bauten der Technik [...]. (DW 212)

Das Kraftwerk wurde bei der Einweihung tatsächlich als Kathedrale gepriesen, wobei Sehnsucht spürbar war nach der guten, alten Zeit, wo man ‚wer‘ war, wo Österreich ein schier unüberschaubar ausgedehntes Reich, bzw. Teil eines sich als tausendjährig zelebrierenden Reichs war. Das Werk war ein Zeichen dafür, dass Gott im Himmel den Österreichern, die sich die Erde untertan machten, wohlwollend gesinnt war. Ihr vordem offen, heute diskret menschenverachtendes Gebaren verschwand in den honigsüßen Reden der Politiker. Für den Brand im Tunnel von Kaprun soll die Fahrlässigkeit der Betreiber verantwortlich gewesen sein, die statt an Minimierung des Risikos an Maximierung des Profits dachten. Bei Jelinek ist das die unbegreifliche Sucht, Sport zu treiben, eine Sucht, die volkswirtschaftlich übersetzt ‚Freizeitindustrie‘ heißt.

Natürlich könnten (und sollten?) Dramen solche Missstände anprangern und zugleich Besseres entwerfen. Wie trügerisch aber, wie selbsttrügerisch wären solche Stücke? Da würde ja eine Darstellung durch eine andere ersetzt, ein Erklärungsmuster durch ein anderes, eine Lüge durch eine andere. Wäre da nicht das Drama ein reines Konstrukt, eine reine Hilfskonstruktion für Selbstdüpierte? War doch das Drama immer eine dramatisierte Antwort auf die Fragen: „Was nun?“, „Wie ist die *polis* denkbar und lebbar?“. Solche Fragen hatte Aristoteles mit seinem Kanon zu beantworten versucht, indem er streng normativ ein Gebäude entwarf, welches – eben weil es formal ‚tadellos‘ sein sollte – alle Irrungen und Wirrungen menschlicher Seelen regeln (d.i. durch Regeln beseitigen) sollte.

Ist aber das Drama nicht eine Antwort auf jene Fragen – nicht bloß selbstgenügsame Beschreibung erschlossener Phänomene, sondern Selbstdarstellung als stimmig vorausgesetzter Weltbilder? Bei Aristoteles hieß das Ziel ‚Erfassung des Bösen‘, bei Brecht ‚Entwurf eines Besseren‘. Bei Letzterem war das Theater eine Verkündungsform des kritischen Geistes, eine Offenbarung der Emanzipation; es war also noch positivistisch. Ein *Happy End* gab es eigentlich immer, bei Brecht allerdings nicht – wie in alten Komödien nach aristotelischem Muster (bei Aristophanes etwa, oder bei Plautus) – als Wiederherstellung der (guten, alten) Ordnung, sondern als Einsicht darein, dass die Dinge nicht bleiben müssen, wie sie sind. Zwar waltet bei Brecht kein *Fatum*, aber eines bleibt: Er rettet das Drama als Sinn stiftendes Konstrukt. Auch bei ihm ist der dramatische Text eine ‚heilige Kuh‘, insofern als er den dramatischen Text als abstrakte Beweisführung versteht. Indem er uns vor Augen führt,

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002.

wie ungerecht (und beileibe nicht schicksalhaft) das Leben ist, wird eines klar: Unrecht gebiert Gerechtigkeit. Und dieses Fazit entspricht dem historischen Gesetz: „Wer wen? [Wer beutet wen aus?]“ (aus: *Puntilla und sein Knecht Matti*). Brechts Theater will unmittelbar wirken, will und muss also (neue) Normen setzen, sich demnach selber Normen oder Regeln anpassen, eben weil das höhere Ziel – die teleologische Rechtfertigung von alledem – die (wenn auch nach sozialistischer Auffassung) ideal normierte Welt ist. Bei ihm wird eine Botschaft übermittelt, wenn auch zwischen den Zeilen, da der Zuschauer Argumente und Schlüsse zusammendenken soll: eine Botschaft als mitgeteiltes Vorgedachtes eines Einzelnen, die herniedersinkt wie der Heilige Geist, wie dessen Feuerzungen.

Schon das Drama an und für sich ist eine Lüge, ein selbstzerstörerischer Angriff (im *Sportstück* tritt die Autorin höchstpersönlich – aber verwundet – auf). Es ist also als Ausdrucksform der Menschennöte gescheitert. Jelinek kämpft gegen jede (falsch verstandene oder selbstherrliche) Ordnung an. Ihr geht es darum, Unordnung zu stiften – ein gefährliches Unternehmen: ‚Drama‘ ist ja traditionsgemäß gleichbedeutend mit Handlung, also mit Zielstrebigkeit, mit teleologischer Sinngebung. Und wenn jede Sinngebung unsinnig wird, gelangen wir da nicht in eine Aporie?

KIND [...] Doch es kommt nichts mehr. Wir passen auf, doch es geschieht nichts. [...] (IA 9)

Was heißt hier ‚geschehen‘? Was sollte sich ereignen, und weshalb und wozu? Die Wut, mit der Jelinek über die Heuchelei, über die faschistoide Gesinnung ihrer Mitbürger herzieht, ihre Bitternis, ihre Verachtung, ja ihre Gehässigkeit ihnen gegenüber, Gefühle, die mit ihrer menschenfeindlichen oder eher menschenskeptischen Verzweiflung einhergehen, zeugen von ihrer Überzeugung, dagegen antreten zu müssen. Wie gesagt, geht es ihr darum, Unordnung zu stiften, jedoch um Ordnung neu zu denken, um den Begriff ‚Ordnung‘ zu hinterfragen: Inwiefern ist dieser überhaupt legitim? In den beiden Alpendramen sind alle Hauptpersonen – mit Ausnahme der Rettungsmannschaft – bereits verstorben: Wenn es auch im Bühnen- ‚Dialog‘ Gegenfiguren gibt, so doch keine richtigen, d.h. authentischen Gesprächspartner, keine wahren Antagonisten (wozu auch? Sie sind eh alle tot und unnützlich), keine – im eigentlichen Sinne des Wortes – Mithandelnden, da sowieso keine Handlung, also kein ‚Drama‘ mehr möglich und praktizierbar ist. Dies ist gerade der eigentliche Ausgangspunkt: die Feststellung der Unmöglichkeit, der eigentlichen Abwesenheit von ‚Drama‘. Das Ziel ist es, das Äußerste zu erreichen, um alle dazwischen liegenden Scheinlösungen zu überrumpeln und somit die Einseitigkeit von Konflikten zu überwinden. Denn die üblichen Erklärungsmuster, auch die revolutionären, die brechtschen, sind in ihrer Normativität einseitig und ohne Wirkung: In *Das Werk* schläft Heidi ein, während die Geißenpeter mit ihr sprechen, das heißt ihr mitteilen, was sie vom Geschehen (vom Geschehenen) halten, und meinen, ihr so alles zu erklären, ihr die Welt zu deuten. Ist Dornröschens Schlaf ein Akt des Widerstands? Ja, es geht Jelinek eigentlich darum, das Drama zu zerstören, zunächst einmal die gattungsbedingten Erwartungen des Publikums zu enttäuschen, alle seit jeher vorgedachten Erklärungsmuster für ungültig zu erklären, die die Zuschauer an der Nase herumführen, und ihnen Handlungsschemata aufzwingen, die sie nicht zuvor durchdacht haben: Dem Publikum wurde ja stets die Welt erklärt, überhaupt die Erklärbarkeit der Welt suggeriert, eingeredet, dass sie beherrscht werde von einer moralischen Oberinstanz (bei Brecht: den Gesetzen der Geschichte), die den Folgsamen (bei Brecht: den Aufmüpfigen) belohne und den Bösen bestrafe.

Solche Gewissheiten sind in Jelineks neueren Stücken nicht mehr denkbar. Sie will Dramatiker, auch revolutionäre wie Brecht, Lügen strafen, die meinen, die Welt, wie sie ist bzw. wie sie eines Tages sein muss, erfassen zu können, eine Anmaßung, die in eine Sackgasse führt, da die Verfasser behaupten, für alles über ein wirksames Erklärungsmuster zu verfügen, dabei jedoch patriarchalen Deutungsmustern mit dem Gottvater als richtender Instanz folgen. Bei Jelinek ist der Richter, der einzige Richter, den uns die modernen Zeiten

noch gönnen, der Sportrichter, den Hundertstelsekunden dazu bewegen, dem Sieger Ruhm, also (eine fragwürdige) Ewigkeit, anzuerkennen oder eben nicht – die neue Herrenrassenlüge:

DAS KIND [...] Die Wahrheit lautet: Es gibt die Lebenden und die Toten, und nichts dazwischen, und keiner kommt, um sie zu richten oder sie zur Rechten und zur Linken sitzen zu lassen des Herrn. Wir müssen uns hier vor dem Richter, der die Haltung beim Sprung und die Hocke bei der Abfahrt und wie nah man an die Stangen heranfährt zu beurteilen hat, überall müssen wir uns genauso anstellen wie zuvor. Dumm. Was ist also gewonnen?. [...] (IA 29)

Eine verkommene Welt also, deren Scheitern nicht mehr zu leugnen ist, eine Welt, die Richter und Oberrichter, Gottheiten sich erschaffen hat, die sie schützen sollten, das heißt, die sie rechtfertigen sollten in ihrer Art, die *polis* zu organisieren, und die beim Volk nicht mehr als die Illusion bekräftigt haben, anders könnte man nicht leben. Und zur Aufstellung dieser Oberlüge, dieser jahrtausendealten Entfremdung der Menschheit, hat das Drama beigetragen – als wohl abgewogener Bau. Der Erklärbarkeit der Welt musste bei Aristoteles die Harmonie des Baus ästhetisch entsprechen; bei Brecht fand die Veränderbarkeit der Gesellschaft ihre Entsprechung in der emanzipierenden Wirksamkeit der dramatischen Beweisführung. Ob Zeus oder Marx – ein Richter saß am Hebel: Für ihn sollte man leben, für ihn durfte man sterben. Bei Jelinek sind Gott solche Hirngespinnste aber wurscht: Derart läppische Helden bleiben ihm, der sich „in seine[n] Schmollwinkel“ (IA 32) zurückgezogen hat, gleichgültig. Solche Weltbilder haben den Menschen nicht gerettet, solche Dramaturgien haben ihn nicht einmal – Goethe, Schiller, o weh! – ästhetisch verklärt. Der Mensch stirbt nicht unter den Schlägen der Erinnyen (dies selbst eine Lüge), sondern an der Fahrlässigkeit von Diplom-Ingenieuren. Eine Welt, die eine einzige Illusion jahrtausendlang getragen hat, geht elendiglich zugrunde: Es geschieht ihr recht! Und Gott, dem nichts mehr heilig ist, kehrt ihr den Rücken. So hat sich die Tragödie des Menschen zum *fait divers* degradiert, zum grotesken Totentanz: Am dramatischen Webstuhl sollte keiner mehr sitzen dürfen in der Überzeugung, ein nützliches Werk auf die Welt zu bringen. Wer könnte sich anmaßen, darin eine Sinn stiftende Rolle zu spielen? In den Alpendramen treten Tote auf, denen der Tod eher lästig ist, und die Lebenden, die Rettungsleute, die keinen mehr zu retten haben, sind ohnehin alle tot. In *Das Werk* greifen auch ‚positive‘ Figuren ein, Heidi, der Geißenpeter, Hänsel, Schneeflöckchen u.a.m., jedoch in der Vielzahl: mehrere Heidis, mehrere Peter teilen sich die Arbeit, egal wie, das ist eh unwichtig; es schaut und hört ihnen ja sowieso keiner zu. So verschwinden die uns aus der Theatertradition vertrauten Handlungsträger, die sich am Ende (zu unser aller Nutzen) verklären, bzw. uns auf dem Weg zur gesellschaftlichen Emanzipation begleiten: Das Drama liegt tot auf dem Boden; es kommt keine jelineksche Antigone, um es zu begraben. Dabei wird alles Tragische, das heißt die Möglichkeit eines tragischen – auf gut Deutsch: veredelnden – Ausgangs des Stücks lächerlich gemacht; höchstens ist es in seiner grotesken Ausartung noch als Reminiszenz vorhanden, als Reminiszenz des allerhöchsten Betrugs, der Tragödie als Selbstbildnis des Abendlandes:

DIE GEIBENPETER [...] Österreich. Seine hohe Kultur ist eine Tragödie, wie jede hohe Kultur. [...] Österreich ist wieder neu geschöpft worden, und wie jede ordentliche Schöpfung erhebt es sich sofort gegen seinen Schöpfer [...]. (DW 94)

Diese Anspielung auf die Hybris des aristotelischen Helden lässt sich höchstens auf den nationalen Stolz zurückführen, ein Paradies für Skiläufer zu sein und selber illustre Champions hervorgebracht zu haben, Menschen, die sich zwar mit Rivalen messen, nicht aber mit sich selbst, nicht mit ihrem Schicksal – was Konflikte zu Wettbewerben herabwürdigt, wo nicht mehr die Seele auf dem Spiel steht, sondern nur das Prestige einer Wintersaison:

SCHNEEFLÖCKCHEN [...] Die Hände meutern gegen ihr Schicksal, doch da ist niemand, gegen den sie meutern können. Da ist die Leere. Die Leere. Die Leere. [...] (DW 208)

Und das Drama, als Kundgebung der Götter, des Absoluten, ist nur mehr die sinnlose formale Entsprechung ontologischer Leere. Der Mensch steht hilflos da, vor der großen Lüge seiner Gattung, der Erfindung einer Oberinstanz, die ihn letzten Endes rechtfertigen und die menschlichen Unternehmungen bekräftigen sollte. Diese Leere kann das Drama nur verschleiern:

HEIDI ODER EINE ANDERE HEIDI [...] Jedes Schaffen ist sinnlos und das Geschaffene meist auch. Die Natur ist stärker. Stärker als was? Keine Ahnung! [...] (DW 124)

Was nun? Ist es vor der eklatanten, lähmenden Aporie noch möglich, das Drama in neue Bahnen zu lenken, anders zu denken und zu wirken? Die für Jelinek notwendige und von ihr wütend praktizierte Zerstörung des Dramas geht mit der Verunsicherung des Zuschauers einher, dem es nicht mehr gegönnt ist, sich an den üblichen dramatischen Bestandteilen festzuhalten, nicht einmal an den elementaren wie Raum und Zeit. Ort der Handlung ist in *In den Alpen* die Talstation, hier ein Wohnzimmer mit Hirschgeweihen und Bildern an den Wänden, ein urig österreichischer Ort, so unverschämt übertrieben in diesem Kontext, dass er unheimlich wirken muss:

*Die Talstation einer Seilbahn. Ein sehr hoher, holzgetäfelter Raum, eigentlich ein großes Wohnzimmer, ein Salon, es soll nichts an der Einrichtung an Wintersport oder auch nur Technik erinnern, es soll eher alt und verstaubt wirken, also eher Hirschgeweihe an den Wänden, Bilder etc. Menschen, auch Kinder, in festlicher Kleidung, aber alle mit Schiern, Surfboards etc. [...] (IA 7)*

Es handelt sich um eine Utopie, die sofort zurückgenommen wird, einen Un-Ort, wo das Sprechen über die Katastrophe probiert wird, wo alles mögliche Vorge dachte in Form von Klischees und Zitaten zu Wort kommt und – kaum dass es zitiert wurde – vom Wortschwall weggespült wird. So werden jahrhundertealte Lügen, die die austriakische Folklore ausmachen, zur Vorhölle, zu einem Limbus, der aber gleichwohl Experimentierraum für neue dramatische Lösungen ist.

Auch mit dem Zeitverlauf, mit der Handhabung von Zeit will die Autorin abrechnen. Das Theaterstück erzählt ja – auch bei Brecht – gewöhnlich eine Geschichte und behauptet so, des Zeitverlaufs Herr zu werden, ihm vorgeprägte Deutungsmuster, fertige Wahrheiten aufzuzwingen und so dem Dramatiker dazu zu verhelfen, mit seinem Weltbild den Lauf der Dinge zu gängeln. Dieses Gängelband, diese Bevormundung, diese Lüge von der Beherrschbarkeit der Welt will Jelinek mit ihrem ästhetischen Pendant, dem ‚Drama‘, abschütteln. Im Epilog von *Das Werk* erscheinen die Mütter, ein Geschehen, das von einer langen Didaskalie eingeführt wird:

[Dieses Kommen der Mütter] kommt nicht aus der Zukunft und nicht aus der Vergangenheit, sondern: es macht die Vergangenheit und die Zukunft [...]. Aber wie sagt der Denker? Es ist zwischen den Anfängen. Das Kommen ist zwischen den Anfängen. Da sitzt der Denker, selber ein Anfänger, also zwischen den Stühlen. Das ist mir so was von egal. Aber es hat immerhin lang gedauert, bis es mir egal war. Schließlich hab ich den Anfang verpaßt, das Ende ist mir wurscht, und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich. (DW 240)

Eben dieses Zwischen-den-Stühlen-Sitzen, dieses Gefühl, außerhalb des Zeitgeschehens zu sein, ist das Eigenartige, einerseits beklemmend, andererseits wenn nicht befreiend, so doch wenigstens dynamisierend, da es nicht dabei bleiben kann und ein Neuanfang kommen muss. Erst heißt es aber Aufräumen mit den Dramenroutinen, auch mit den Figuren als ‚unverzichtbaren‘ Handlungsträgern. Ihre Auflösung in nicht mehr differenzierbare verkohlte Leichen (*In den Alpen*), in nicht zu unterscheidende Klone von märchenhaften Gestalten (*Das Werk*) – ihr abstraktes Wesen erlaubt es, die Helden von ihrer heldenhaften Eigenart, von dieser Oberlüge des Dramas, zu purgieren: Mit ihnen kann sich der Zuschauer unmöglich identifizieren, sie flößen ihm unmöglich Furcht und Mitleid ein; auch liefern sie keine Denkanstöße. Sie sind einfach da, als Menschen ohne Eigenschaften, leere Hülsen, die daherplappern; das Drama hat anderswo stattzufinden. Und das hat nicht nur mit

kunsttechnischen Lösungen zu tun, es ist eine Frage der Identität, die das Drama neu zu beantworten hat: Wie erschafft sich der Mensch als solcher? Eben nicht im Kampf, nicht im Agon, nicht in der erkämpften, berühmt-berüchtigten ‚männlichen‘ Überlegenheit! Dies betont die Autorin gewollt frech und blödelnd, wenn sie die Ohnmacht der Mütter feststellt, „die alle nicht mehr dazu gekommen sind, ihre Söhne zu ficken“ (DW 240). Die berühmt-berüchtigte „Fuck your mother“-Aufforderung ersetzt sie so durch den (Frauen emanzipierenden?) „Fuck your son“-Vorschlag. So werden Konflikte, die Quintessenz des Dramas, in Frage gestellt. Konflikte ereignen sich eben anderswo und anders.

Dass es ein Anderswo gibt, geben muss, zeigt schon, dass bei Jelinek die Wut, die Angriffslust, der Hass nicht nihilistisch sind, wenn sie auch von einem pessimistischen Weltbild zeugen. Das Kommen der Mütter, auch wenn sie zu spät kommen und nichts wieder gut zu machen ist, da sie selber – wie ihre Söhne – längst tot sind, hat als Muttermotiv eine unheimliche symbolische Kraft. Hier denken wir an Hekuba, an Mutter Courage, Heldinnen anderer Dramenformen zwar, die aber als Mütter zeigen, dass etwas bleiben muss, Leben eben: Ihre Wut und ihre Verzweiflung können nicht nihilistisch wirken. So wie sie steht Jelinek da, getroffen, verletzt (im *Sportstück* tritt sie, wie gesagt, tatsächlich verwundet auf), schwankend, und versucht, ihre Gleichgültigkeit zu behaupten. Sie zeigt sich aber irgendwie doch noch resolut: unbeholfen, müde – aber resolut.

So befindet sich Jelinek zwischen Drama und Theater, so wie Vampire – ein Thema aus *Krankheit oder Moderne Frauen* – zwischen Leben und Tod irren und ihre Rettung suchen: Vampire entbehren (als ‚Untote‘) bekanntlich eines Spiegelbildes – einer Identität also –, und Frauen (als ‚Unmänner‘) einer Identität, die dem Mann von jeher gegönnt ist. Wenn nicht mehr das Leben, so kann nur der Tod ihnen eine Identität zurückerstatten und auf solche Weise ihre Seele retten. Keine Handlung vermag dies, sondern die Offenbarung eines anderen Absoluten, eines absolut Anderen. Dies gilt auch für das Drama, das in einem Schwebezustand der inneren Leere, der formalen Ausflüchte, der falschen Ausreden dahinvegetiert. Auch das Drama hat Anfang und Ende verpasst. Der Tod – der in der alten Tragödie verklärende, da bestrafende und belohnende Tod – vermag es nicht mehr zu retten, und das ‚Drama‘ selbst kann seinen Helden nicht aus der Anonymität eines unsinnig geführten Lebens heraus helfen. Bei Jelinek ist sogar der Tod ein dümmlicher Möchtegern-Champion:

KIND [...] Hätte ich gar nicht geglaubt, der hat gar nicht so schnell ausgeschaut, der Tod, erst in der Zeitlupe sieht man wie ökonomisch er die Tore anfährt, wie knapp. Super-Bestzeit, mit weitem Vorsprung, leider in die falsche Richtung! (IA 22)

Wäre Gottes Welterschöpfung ein Theaterstück? Nein, höchstens eine Groteske. Wie sind nun Drama und Publikum zu retten, da es nicht auf ehrliche Weise möglich ist, *einen* Ausweg zu zeigen? Jede Alleingültigkeit beanspruchende Lösung ist und bleibt eine Dümpierung, variiert die Dümpierung in der Geschichte des Dramas nach Aristoteles und dessen Nachfolgern.

Einen Rettungsversuch unternimmt das Regietheater, das fertige Schemata verabscheut und verwirft, das mit Situationen experimentiert: ein Spielen mit Formen, mit Motiven, mit Eindrücken; aber es sind nur Versuche und Vorschläge. Man greift nach einem dramatischen Stoff, lutscht daran, probiert ihn und spuckt ihn wieder aus. Daher gibt es bei Jelinek die Rückkehr zur reinen Körperlichkeit, zum Körper und seinen Ausscheidungen, zum leidenden, schreienden Körper, der im Schrei die Welt sich neu erschafft und in der Darstellung dieser Experimente das Theater wieder ermöglicht. Mit abstrakten, pseudo-veredelnden Konflikten, die unbedingt in den Sieg der einen Partei und das Zugrundegehen der anderen münden müssen – ob nun im Krieg, in der kapitalistischen Ausbeutung, in der patriarchalen Ausübung von Macht oder im sportlichen Wettstreit –, ist nichts mehr zu erreichen: Der Triumph der Helden, die sich in der vermeintlichen Selbstüberwindung im Agon feiern, zerstört die Identität aller.

So sind auch Sprache und Wirklichkeit neu zu artikulieren. Bei Jelinek wird Wahrheit nicht mehr geschenkt. Sprache – das zeigen ihre „Sprachflächen“ – ist bei Jelinek ein „polyphonisches Konstrukt“<sup>2</sup>, eine Polyphonie jedoch, in der beileibe keine Harmonie zum Ausdruck kommt, vielmehr ein durchdachtes, schöpferisches Durcheinander, das sich zum Ziel setzt, alle Stimmen als gleichberechtigt zu behandeln und jede Regeln festlegende Vorherrschaft *einer* Stimme für nichtig zu erklären: Disharmonie als dynamisierendes Moment, großmäuliges Aufmotzen statt melodischem Süßholzraspeln.

So versucht Jelineks postdramatisches Theater die Bühne zu retten, sowohl vor der Lüge des aristotelischen (aber auch des brechtschen?) Theaters als auch vor der Aporie des postmodernen Dramas bernhardscher Prägung, das nicht gerettet werden will. Der Versuch erfolgt im Sinne des Regietheaters, wo vielerlei Stimmen zugleich das Chaos probieren, das Chaos als Neuanfang, als Neuschöpfung.

Deutlich ist das Unternehmen nicht; es will dies auch nicht sein. Ist es politisch zu verstehen? Jelinek ist ja durchaus politisch, aber ihr geht es nicht darum, Begriffe programmatisch – also im Voraus – zu formulieren, was einseitig wäre. Erst werden Bilanzen gezogen, nachträglich also: „zögernd“<sup>3</sup>, nicht agonal (Brecht wollte ähnlich verfahren: ‚zweifelnd‘, doch behielt er eine teleologische Zielsetzung):

*Eine Schriftstellerin wohnt in mir, vielleicht will sie auch mal was sagen, nein?* (IA 59) [Hervorhebung G.T.]

So sind ihre neueren Stücke als *work in progress*<sup>4</sup> zu begreifen. Mit dem *Werk* ist nicht nur das Wasserkraftwerk von Kaprun gemeint, als Akt des (männlichen) Bezähmens der Elemente, wo der Dichter als Mythologe auftritt, der heilige Stoffe aufnimmt, und als Mystagoge, der uns in sie einweihet und Regeln als gottgewollte Ukasse rechtfertigt, kurz: als Demiurg. Nein, ein *Werk* ist auch dieses Theaterstück, dieses Werk in der Entstehung, ständig auf Gültigkeit des dichterisch Geschaffenen pochend. Was daraus werden soll, wissen wir nicht – zum Glück. Die Autorin hat den Schlüssel nicht:

DIE AUTORIN Den Toten kann man ja nicht mehr helfen. [...] Ich habe keinen Schlüssel dafür, ich habe ja nicht einmal den Schlüssel für mich selbst. [...] Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier leider uferlos wird, und ich schwimme so schlecht. [...] Ich will aber doch auch etwas erfinden [...]. (DW 170)

Daher klingen die folgenden Zeilen nicht ganz düster und auch nicht unbedingt nihilistisch, vielmehr provokativ, liebenswürdig provozierend:

DIE AUTORIN [...] Es geht ja auch schon die längste Zeit mit mir bergab. [...] Ja, das Nichts brauchen wir meinetwegen auch, aber später, um es anzufüllen. [...] Also von jetzt an gehts bergab. Von jetzt an gehts mit nichts bergab, aber immerhin unter meiner liebenswürdigen Führung! (DW 172)

---

<sup>2</sup> Vgl. Klein, Christian: „Jelineks Konfrontation mit der österreichischen politischen Vergangenheit in *Das Werk*.“ In: Thiériot, Gérard (Hg.): *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail 2006. S. 55-66.

<sup>3</sup> Lehmann, Hans-Thies: „Das politische Schreiben.“ In: *Theater der Zeit* (2002). S. 12.

<sup>4</sup> Vgl. Böhmisch, Susanne: „A propos de l’écriture féminine / féministe d’Elfriede Jelinek.“ In: Thiériot (Hg.): *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*. S. 155-181.