

**„WAS BLEIBET ABER, STIFTEN DIE DICHTER“?  
ÜBER DEN UMGANG MIT DER TRADITION IN TEXT UND INSZENIERUNGEN  
VON WOLKEN.HEIM.**

**Andrea Geier**

*Philipps-Universität Marburg  
Institut für Neuere deutsche Literatur*

**1. DIE HETEROGENITÄT DES VERWENDETEN MATERIALS. ZUR  
PROBLEMSTELLUNG**

„So rührt die Jelinek zusammen, flickt aneinander, läßt fließend ineinander übergehen, sieht zusammen, was nur je für sich gelten kann.“<sup>1</sup> Diese polemische Kritik an Jelineks Text *Wolken.Heim.* hat Gerhard Stadelmaier anlässlich der jüngsten Inszenierung von *Wolken.Heim. Und dann nach Hause.* am *Berliner Ensemble* im Jahr 2005 formuliert.<sup>2</sup> Auch wenn er damit nur seine eigene frühere Kritik an Jelineks intertextuellem Verfahren wiederholt<sup>3</sup>, ist die spürbare Erregung über den Umgang der Autorin mit der literarischen und geistesgeschichtlichen Tradition symptomatisch für die Rezeption von *Wolken.Heim.* Seit der Uraufführung in Bonn 1988 ist dieses seinerzeit radikalste postdramatische Stück der Autorin<sup>4</sup>, das als Auftragsarbeit für das Theater anlässlich eines Kleist-Festivals entstand und 1990 erstmals publiziert wurde, kontrovers diskutiert worden. Dass Jelinek Texte von

---

<sup>1</sup> Stadelmaier, Gerhard: „Laubfroschsägearbeit: Jelineks ‚Wolken.Heim. Und dann nach Hause.‘ in Berlin uraufgeführt.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 4.3.2005. Dagegen erklärt Peter Laudenbach in seiner Kritik dieser Inszenierung u.a., dass die Chance, die Sprachkünstlerin Jelinek auf die Bühne zu bringen, verschenkt worden sei. In der „Jelinek-Vernichtung“, die Claus Peymann betreibe, werde „alles, was an Jelineks Textmaschinen einmal wirklich revolutionär und böse war (die Doppelbödigkeiten, die Spiele der Intertextualität [...])“ „eingekitscht“; Laudenbach, Peter: „Wolken.Heim. Und dann nach Hause. Eine Jelinek-Vernichtung am Berliner Ensemble.“ In: *tip*. Juni 2005. S. 69.

<sup>2</sup> Auf Grund des neuen zweiten Teils, einer Kritik des globalisierten Kapitalismus, die u.a. die Sanierung des Opel-Werks und den Streik der Beschäftigten aufgreift, wurde die Inszenierung am 2.3.2005 erneut als Uraufführung angekündigt.

<sup>3</sup> Stadelmaiers Artikel zur Nobelpreisverleihung weist eine ähnliche Argumentation auf: Jelineks Werk sei eine „Ansammlung von Textmengen“, und die Autorin verwende alles Material immer auf dieselbe Weise und zum selben Zweck. Stadelmaier, Gerhard: „Bambis Tollwut. Eine Frau beißt: Die Dramatikerin Elfriede J.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7.10.2004.

<sup>4</sup> In früheren Stücken hat Jelinek zwar bereits ihre Technik der Figuren als „Sprachflächen“ entwickelt: „In Jelineks Texten sprechen keine souveränen Subjekte, sondern aus ihren Texten sprechen andere Texte und Diskurse: das Subjekt wird als reine Sprachfigur zum *subjectum* der Rede.“ Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek.* Tübingen, Basel: Francke 1996 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 15). S. 34. Erst mit *Wolken.Heim.* aber kann von einer „Überwindung der dramatischen Form“ – so die Überschrift des Kapitels über *Wolken.Heim.* in Poschmann – gesprochen werden. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse.* Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron 22). S. 259.

Hölderlin über Heidegger bis zur RAF zu einem national-chauvinistischen Identitätsdiskurs verwob, der über *das Deutsche* Auskunft gibt, hat die Kritik ebenso wie die wissenschaftliche Interpretation von Beginn an herausgefordert.

Der vorliegende Aufsatz fragt im ersten Schritt – ausgehend von einer normalen Lektüre bzw. dem Hören des Textes – nach der (potenziellen) Erkennbarkeit und der Wirkung des intertextuellen Zitierverfahrens in Jelineks Stück *Wolken.Heim*. Dabei zeigt sich, dass die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen nicht ausschließlich auf die totalitär-gewaltsame Aussage der Rede, sondern zugleich auf ihr Verfahren, d.h. auf die Tatsache, dass das Sprecher-,Wir‘ eine Tradition heranzieht, gelenkt wird: Unabhängig von der Kenntnis bzw. Unkenntnis einzelner Prätexte lässt sich beim einfachen Lesen oder Hören potenziell erkennen, dass sich das Sprecher-,Wir‘ in seiner monomanischen Rede unterschiedlicher Quellen bedient. Die philologische Lektüre zeigt dann, dass es sich um einen komplexen Konstruktionsprozess handelt, in dem die Prätexte teilweise erst durch ihre Verwendung – die Neukontextualisierung, Amalgamierung von Zitaten sowie deren Veränderungen – der Sprecher-Intention zuzuarbeiten scheinen. Die Vereinnahmung der Tradition, die Jelinek vornimmt, wird in *Wolken.Heim* kritisch reflektiert und gleichzeitig als Wiederholung einer Rezeptionstradition markiert. Die Ergebnisse der Rezeptionsszenarien bilden die Folie für die Frage, wie in Inszenierungen des Stücks mit dem intertextuellen Verfahren umgegangen wird. Die Ausgangsthese lautet, dass sich nicht nur die (philologische) Lektüre, sondern auch die Inszenierungen an der *doppelten Gewaltbarkeit* der Rede abarbeiten. Anhand von zwei Beispielen, die auf konträre Weise mit den Voraussetzungen der postdramatischen Form umgehen, soll gezeigt werden, in welcher Weise die Inszenierungen Formen finden, um den Identitätsdiskurs als ein Wiederholungs- bzw. als Rezeptionsphänomen vorzuführen.

## 2. HINWEISEND UND VERSCHLEIERND ZUGLEICH: INTERTEXTUALITÄT IN *WOLKEN.HEIM*.

„Im Winde klirrt die Fahnen“<sup>5</sup> – dieser leicht variierte Vers aus dem Gedicht „Hälfte des Lebens“ ist nur eine unter vielen Anspielungen auf lyrische Texte Friedrich Hölderlins in *Wolken.Heim*. Manche Leser/innen, Hörer/innen – zum Beispiel der von Barbara Nüsse gelesenen Fassung von *Wolken.Heim*.<sup>6</sup> – oder Zuschauer/innen einer Inszenierung werden dieses Gedicht erkennen, wenn „heilignüchterne[s] Wasser“ erwähnt wird (WH 43), oder sie werden bei zu geflügelten Worten erstarrten Hölderlin-Versen wie „tatenarm und gedankenvoll“<sup>7</sup> (WH 32) aufhorchen. Gleichwohl dürften ihnen insgesamt die wenigsten Quellen präsent sein: Zu den wichtigsten Prätexten von *Wolken.Heim* gehören neben (kanonisierten wie unbekannteren) Hölderlin-Gedichten Stellen aus Dramen Heinrich von Kleists, Briefe von Mitgliedern der RAF, Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Martin Heideggers Rektoratsrede „Die Selbstbehauptung der deutschen Universität“ (1933/34) und Leonhard Schmeisers Essay „Das Gedächtnis des Bodens“ (1987).<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl 1990. S. 55 (= Ränder 1). Hölderlin, Friedrich: „Hälfte des Lebens.“ In: ders.: *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2005. S. 320.

<sup>6</sup> Barbara Nüsses Lesung von *Wolken.Heim*. am 11. November 1990 wurde *live* in der Studiobühne des Düsseldorfer Schauspielhauses aufgezeichnet und liegt als CD der folgenden Ausgabe bei: Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. Göttingen: Steidl 1990 (= Typographische Bibliothek 1).

<sup>7</sup> Hölderlin, Friedrich: „An die Deutschen.“ In: ders.: *Sämtliche Gedichte*. S. 202.

<sup>8</sup> Ein (erstes) Stellenverzeichnis findet sich bei Kohlenbach, Margarete: „Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*.“ In: Bartsch, Kurt u. Günter A. Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1991 (= Dossier 2). S. 121-153, hier S. 144-147 (nicht berücksichtigen konnte Kohlenbach damals Schmeisers Text).

Wenn einzelne Textstellen, etwa weil es sich um kanonisierte Texte handelt, erkannt werden, wird lediglich deutlich, dass sich das Sprecher-,Wir‘ wohl insgesamt auf eine Tradition stützt, die jedoch nicht weiter ausgewiesen werden soll. Leser/innen wie Zuschauer/innen wohnen einer raunend-beschwörenden Rede bei, in der sich das penetrant ständig selbst thematisierende ‚Wir‘ der eigenen Identität versichert, durch Wiederholungen und Leerformeln aber dabei gerade unsicher wirkt: „Es gibt uns. Es gibt uns.“ (WH 10); „Wir sind bei uns.“ (WH 12); „Wir sind wir“ (WH 13).<sup>9</sup> Das sich ethnisch und national bestimmende Sprechersubjekt wendet sich gegen alles, was es als fremd und bedrohlich empfindet – „Der Fremde, tödlich ist ihm unser Boden“ (WH 55) –, und verherrlicht in provokativer Weise Nation, Krieg und Opfertod:

Mit unserem Blut getränkt, verliert der Boden sein Gedächtnis. Wir sind zuviele. Das Vaterland ist nicht der Boden. Es ist in uns. Das übrige mag in Flammen aufgehen, wir werden uns dran wärmen. Wir sind wir! Wasch die Erde, dein deutsches Land, mit deinem Blute rein! (WH 37)

Rückt man die Wirkung der Rede in den Vordergrund, dessen Subjekt als gewaltsam, pathetisch, aber eben auch unsicher erscheint, ist offensichtlich, dass die Kenntnis bzw. das Erkennen der Prätexte nicht notwendig ist, um die Gefährlichkeit dieses Identitätsdiskurses wahrzunehmen. Da selbst die wenigen potenziell erkennbaren Ausschnitte aus mehr oder weniger kanonisierten Texten mit anderen amalgamiert werden, wird den Rezipient/innen auf diese Weise indirekt vermittelt, dass aus unterschiedlichen Quellen ein suggestiv wirkender totalitärer Diskurs erzeugt worden ist. Mit diesem Konstruktionsverfahren sendet *Wolken.Heim.* eine klare Botschaft: ‚Seht her, Rezipient/innen, die ihr möglicherweise einzelne Sätze als Zitate von Hölderlin oder Kleist erkennt, wie perfekt sich diese Texte in meine national-chauvinistische Rede fügen.‘ Denselben Effekt haben für Leser/innen, die selbst keinen der verwendeten Texte erkennen, die paratextuellen Hinweise am Ende und zu Beginn von *Wolken.Heim.*, in denen Autorennamen, aber mit Ausnahme der RAF-Briefe und des Essays von Schmeiser nicht die jeweiligen Einzeltexte genannt werden. Dies signalisiert, dass die Erwähnten für eine Tradition stehen, die in der Rede des ‚Wir‘ (noch einmal) zur Sprache gebracht wird.

Die erwähnten Aspekte entfalten jedoch eine ambivalente Wirkung. Werden nämlich Texte aus der (geistes-)geschichtlichen Tradition wie etwa Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“ erkannt, die als ideologisch unverdächtig erscheinen, können Rezipient/innen dies als Hinweis verstehen, dass nicht alle verwendeten Quellen dem Identitätsdiskurs des Sprecher-,Wir‘ unmittelbar zuarbeiten. Eine ähnliche Wirkung hat die Zusammenstellung der angeschnittenen Themenfelder von der Universität bis zum revolutionären Kampf und einer „revolutionären Gegengewalt“. Sie sind so unterschiedlich, dass man sie schwerlich auf eine einzelne Quelle zurückführen kann. In gleicher Weise kann der Umstand, dass in der fremd und nebulös bleibenden Rede verschiedenartige Bilder von Nation bzw. divergierende Verständnisweisen von Nation aufscheinen, wirken: So ist einmal vom heimatlichen Boden die Rede, der alles bedeutete, einmal davon, dass das Vaterland nicht im Boden liege u.a.m. Zuschauer/innen bzw. Hörer/innen des Stücks können also auf eine Adaptation heterogener

---

Eine ausführliche Analyse zu diesen und anderen Bezugstexten (die Jelinek unter anderem aus Schmeisers Essay aufgenommen hat) sowie eine Gliederung nach thematischen Gesichtspunkten (insbesondere zur ‚Mythologie des Bodens‘) bietet Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 197-253. Schmeisers „Das Gedächtnis des Bodens“ erschien in *Tumult* 10 (1987). S. 38-56.

<sup>9</sup> In der bereits erwähnten, erweiterten Fassung *Wolken.Heim. Und dann nach Hause* finden sich diese Leerformeln am Ende wieder und stellen damit (neben der Thematisierung von Deutschland und der deutschen totalitären Vergangenheit in Ost und West) eine Klammer zum ersten Teil von *Wolken.Heim.* her: „Da ist ja jemand, aber wir sind allein mit uns. Entsetzlich. Wir sind wir.“ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim. Und dann nach Hause*. In: *manuskripte* 166 (2004). S. 28-33, hier S. 33.

Texte aufmerksam werden.<sup>10</sup> Die Ideologiekritik, die sich an der Rede des ‚Wir‘ festmacht, trifft in diesem Fall nicht nur die von diesem ‚wiedergegebene‘ Tradition. Vielmehr richtet sich der Blick auf das Zitierverfahren des Textes und damit auf die Form der *Rezeption*, die *Wolken.Heim.* selbst darstellt.<sup>11</sup>

### 3. DER PHILOLOGISCHE ZUGANG: DAS INTERTEXTUELLE VERFAHREN IN *WOLKEN.HEIM.*

In der einfachen Lektüre oder beim Hören lässt sich nicht feststellen, in welchem Umfang die verwendeten Texte tatsächlich verändert worden sind. Erst die philologische Analyse zeigt, dass das Ausgangsmaterial nicht nur zu einer ‚Montage‘ zusammengesetzt ist, in der die Neukontextualisierung den Sinn der Quellen verändert.<sup>12</sup> Die Prätexte finden vielmehr auch – unterschiedlich stark – bearbeitet Eingang in *Wolken.Heim.*: Während Heideggers Rektoratsrede und Hegels *Vorlesung* weitgehend übernommen und auch in längeren Ausschnitten zitiert werden, werden andere Texte – vor allem Gedichte Friedrich Hölderlins – z.T. nur in einzelnen Versen zitiert, in Sätze und Absätze eingearbeitet und damit unkenntlich gemacht. Auf diese Weise sind Hölderlin-Gedichte in fast alle der insgesamt 23 Abschnitte, aus denen *Wolken.Heim.* besteht, eingeflossen.<sup>13</sup> Obwohl der pathetische Ton des Textes wesentlich von den zahlreichen Hölderlin-Anklängen erzeugt wird – es gibt insgesamt nur zwei Seiten, auf denen man keinem Gedicht von ihm begegnet –, haben wir es nur bedingt mit ‚Hölderlin‘ zu tun. Die Amalgamierung der Prätexte zielt darauf, ihre Herkunft und Erkennbarkeit zu verschleiern und einen möglichst homogenen Eindruck zu erzeugen. Zum totalisierenden Effekt der benutzten geistesgeschichtlichen Tradition trägt außerdem bei, dass bis auf eine Stelle, an der in *Wolken.Heim.* ein ‚Ich‘ zu hören ist, stets ein ‚Wir‘ eingesetzt wurde, wenn sich im Prätext ein ‚Ich‘ artikuliert.<sup>14</sup> Diese nicht markierten und kaum wahrnehmbaren Veränderungen erzeugen die Suggestion eines totalitären Diskurses, der scheinbar unterschiedslos von Hölderlin über Hegel bis zur RAF reicht.

Gerade am Beispiel des prominenten und in *Wolken.Heim.* dominant vertretenen Dichters Hölderlin zeigt sich, dass inhaltlich-ideologische Differenzen gezielt überspielt werden. Ausgehend von Stichworten, die Jelineks Stück durchziehen – darunter Heimat, Kampf, Tat und Wort/Gedanke, Nation, Tote/Untote und Boden – werden sie zu einer Rede in getragenen, teils hymnischem Ton aneinander und ineinander gefügt. Der nationalchauvinistische Diskurs in *Wolken.Heim.* gewinnt seine Schlagkraft also durch den Rekurs

<sup>10</sup> In diesem Sinne bemerkt auch Evelyn Annuß: „*Wolken.Heim.* vermittelt kein Bild von ihm [dem Wir] als Ursprungsort der Rede, sondern vielmehr die Erfahrung eines unabschließbaren, uferlosen Verfließens zerstreuter Stimmen, die einander widersprechen und ihr grammatikalisches Subjekt, das Wir, durchstreichen.“ Annuß, Evelyn: „Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 38 (2000). H. 153. S. 32-49, hier S. 33.

<sup>11</sup> Gerda Poschmann hat zu Recht betont, dass der Blick „vom Zitierten, das sich nicht genau erfassen lässt, auf das Zitieren selbst“ falle; Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theaterertext*. S. 285.

<sup>12</sup> Aufgrund der von Jelinek vorgenommenen Veränderungen ist die Aussage Yasmin Hoffmanns, *Wolken.Heim.* sei „eine fast ausschließlich aus fremden Textelementen bestehende *Montage*“ [Hervorhebung A.G.] nicht passend. Zu Recht erklärt sie wenig später, dass der Begriff des Zitats nicht geeignet sei, denn Jelinek schaffe „den Respekt vor dem literarischen Eigentum am radikalsten ab und amalgamiert die Aussagen zu einem Kontinuum, das den Leser für vergangene und zeitgenössische Diskurse über Deutschland hellhörig macht“. Hoffmann, Yasmin: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur). S. 160 f.

<sup>13</sup> Dies haben insbesondere herausgearbeitet: Kohlenbach: „Montage und Mimikry“; Stanitzek, Georg: „Kuckuck.“ In: Baecker, Dirk, Rembert Hüser u. Robert Stanitzek (Hg.): *Gelegenheit, Diebe, 3 x deutsche Motive*. Bielefeld: Haux 1991. S. 11-80; Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. S. 198 ff.

<sup>14</sup> Siehe hierzu etwa Kohlenbach: „Montage und Mimikry.“ S. 127; Fliedl, Konstanze, „Echt sind nur wir.“ In: Bartsch u. Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. S. 58-59, hier S. 72.

auf eine übereinstimmende Denktradition, der einige der einverlebten Texte zugehören, aber ebenso durch die Anverwandlung von Quellen, die der Sprecher-Intention erst unterworfen werden. Damit setzt er sich, wie Margarete Kohlenbach argumentiert hat, der Kritik aus, den ideologischen Gegner, der kritisiert werden sollte, allererst selbst zu erschaffen.<sup>15</sup> Dagegen finden sich, wie Kohlenbach auch betont hat, „Momente an *Wolken.Heim*. [...], mit denen sich der Text selbst gegen eine Pauschalabfertigung der Tradition sperrt“<sup>16</sup>. Diese ‚Widerständigkeit‘, die, wie erwähnt, auch in der einfachen Lektüre und im Hören ohne genaue Kenntnis der Prätexte spürbar ist, lässt sich in der philologischen Analyse als Kern des Stücks herausarbeiten. *Wolken.Heim*. ist die Reflexion auf eine verfremdende, ideologisch motivierte Aneignung der Tradition strukturell eingeschrieben. Dies lässt sich an einer Quelle zeigen, die gar nicht direkt zitiert wird.<sup>17</sup> Wie ich an anderer Stelle ausführlich dargestellt habe<sup>18</sup>, nimmt Jelinek auf thematischer, motivischer, sprachlicher und struktureller Ebene auf mehrere Aufsätze Martin Heideggers zu Friedrich Hölderlin Bezug (versammelt in dem Band *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*).<sup>19</sup> Die ‚entstellende‘ Verwendung von Versen Hölderlins, die in *Wolken.Heim*. dem nationalistischen Diskurs des ‚Wir‘ unterworfen werden, stellt sich als Wiederholung einer instrumentalisierenden Lesart dar, wie sie der Philosoph Heidegger unternommen hat.<sup>20</sup> Das Textverfahren von *Wolken.Heim*. wird im Verweis auf Heideggers Text als einem historischen Vorläufer kritisch gespiegelt.

Indem die Verwendung der hölderlinschen Verse als Anspielung auf eine Rezeptionstradition erkennbar wird, löst sich außerdem die Irritation darüber, dass sie eine solche Dominanz in *Wolken.Heim*. besitzen: Der ideologiekritische Blick Jelineks richtet sich nicht in erster Linie auf Hölderlin, sondern auf dessen Rezeption in einer ideologisch motivierten Lektüre und das durch diese hergestellte Dichterbild. In diesem Sinne führt *Wolken.Heim*. die Adaptation unterschiedlicher Quellen und ihre teils gewaltsame

<sup>15</sup> Dies hat u.a. Kohlenbach unter Hinweis auf die Bedeutung Hölderlins für *Wolken.Heim*. moniert. Kohlenbach: „Montage und Mimikry.“ S. 143. Dieser Deutung schließt sich Corina Caduff an, wenn sie erklärt, Jelinek „opfert die Differenz der Prätexte zugunsten der Herrschaft eines ideologischen Einheitsdiskurses, den sie sprachtechnisch vorführt.“ Caduff, Corina: „Elfriede Jelinek.“ In: Allkemper, Alo u. Norbert Otto Eke (Hg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Schmidt 2000. S. 764-778, hier S. 773.

<sup>16</sup> Der Text führe, meint Marlies Janz, eine Konstruktion von Mythen im Zusammenspiel mit einer Selbstthematisierung seines eigenen Verfahrens vor. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 129 f.

<sup>17</sup> Ein anderes, direkt zitiertes Beispiel wäre Schmeisers Essay, ein Text, der selbst bereits die Tradition des deutschen Idealismus zitiert und kommentiert. Dies verleiht ihm innerhalb des zitierten Materials eine Sonderstellung, auf die auch Annuß hinweist. Vgl. Annuß: „Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*.“ S. 40. Mit Blick auf das Zitierverfahren kann daher auch der Rekurs auf Schmeisers Essay als eine Spiegelung verstanden werden, die *Wolken.Heim*. selbstreflexive Züge einschreibt.

<sup>18</sup> Siehe hierzu Geier, Andrea: „„Schön bei sich sein und dort bleiben“. Jelineks Zitierverfahren zwischen Hermeneutik und Antihermeneutik in *Wolken.Heim*. und *Totenauberg*.“ In: Müller, Sabine u. Catherine Theodorsen (Hg.): *Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat*. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse, Kontexte, Impulse 20). S. 135-154. In diesem Aufsatz habe ich durch den Nachweis, dass Jelinek auf vielfältige Weise (z.B. in der Auswahl der Gedichte) an Heideggers Hölderlin-Lektüren anschließt, gezeigt, wie in Jelineks Textverfahren Autorschaftsthematik und Intertextualität miteinander verbunden sind.

<sup>19</sup> Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Vierte, erw. Aufl. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1971 [1951].

<sup>20</sup> Wegen der größeren Bedeutung, die den Texten Heideggers in *Wolken.Heim*. damit zukommt, rückt das Stück enger an *Totenauberg* (Jelinek, Elfriede: *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991) heran, wo Doubles von Heidegger und Hannah Arendt auftreten, und wird als erster Teil eines ‚Doppelprojekts Heidegger‘ erkennbar: Während in *Wolken.Heim*. das Interesse für das Werk Heideggers im Vordergrund steht, ist es in *Totenauberg* der Zusammenhang von Biographie und Denken; siehe hierzu Geier, „„Schön bei sich sein““.

Anverwandlung als eine *Rezeption* mit konkreten historischen Vorläufern vor.<sup>21</sup> Ein Nebeneffekt dieser Lektürespur ist, dass sich damit gegen die verbreitete These argumentieren lässt, die Hölderlin-Anspielungen hätten letztlich keine besondere Bedeutung; da das Textverfahren in *Wolken.Heim.* im Vordergrund stehe, sei es gleichgültig, an welchem Material es ausgestellt werde.<sup>22</sup> Mit Blick auf die Hölderlin-Lektüren Heideggers als Prätext in *Wolken.Heim.* lässt sich statt dessen eine Zweistufigkeit der Intertextualität in *Wolken.Heim.* aufzeigen: Jelinek zitiert literarische Texte und Lektüren literarischer Texte, und letzteres dient als Spiegel des im Text vorgenommenen Verfahrens. Im Vergleich mit dem historischen Rezeptionsbeispiel wird erkennbar, dass ihre ‚Wiederholung‘ jedoch eine Kritik des Verfahrens transportiert. Jelinek instrumentalisiert ihre Quellen zu anderen Zwecken, wenn sie die Faszinationskraft ihrer gewaltsamen, totalisierenden Rede spürbar macht. Indem sie dem literarischen Text einen Vorläufer einschreibt, der auf einen historisch konkreten Ort verweist, den Nationalsozialismus, rückt sie die reale Vernichtungskraft totalitärer Ideologien ins Zentrum.

Somit lässt sich festhalten: Geht man dem komplexen Konstruktionsprozess in *Wolken.Heim.* nach, stellt sich die totalitär-monomanische Rede als das Ergebnis eines totalisierend-homogenisierenden Verfahrens dar, das zugleich kritisch reflektiert wird. Die philologische Lektüre kann – neben der Klärung von Einzelfragen wie denen nach der Zusammenstellung des Materials – den Eindruck eines in zweifacher Weise *gewaltsamen* Identitätsdiskurses bestätigen, den Leser/innen bzw. Hörer/innen des Stücks gewinnen können, ohne die einzelnen Prätexte zu kennen. Das Beispiel von Heideggers Hölderlin-Lektüren, die im Unterschied zu den anderen genannten Quellen gar nicht lesend oder hörend erkennbar sind (da es sich hierbei um strukturelle und motivische Ähnlichkeiten handelt), macht außerdem deutlich, dass im Wissen bzw. Nicht-Wissen um die Prätexte in *Wolken.Heim.*, anders als man annehmen könnte, kein Unterschied zwischen Lesen und Hören liegt, sondern allein eine Differenz zwischen ‚normaler‘ Rezeption und philologischer Lektüre. Doch bleibt in allen Rezeptionsformen die ursprüngliche (ideologische) Heterogenität der Prätexte (potenziell) erkennbar bzw. spürbar.

#### 4. DIE MONOMANISCHE REDE ALS WIEDERHOLUNG: FRAGEN AN DIE INSZENIERUNGEN

Bevor nun die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zweier Inszenierungen im Umgang mit dem intertextuellen Verfahren vorgestellt werden, sind zunächst einige Voraussetzungen des postdramatischen Textes zu erwähnen. Spricht man von der ‚Vielstimmigkeit‘ des Stückes *Wolken.Heim.*, sind damit, wie bereits verdeutlicht wurde, nicht verschiedene Figuren,

---

<sup>21</sup> In diesem Sinne hat Annuß unter Hinweis auf Walter Benjamins Unterscheidung von ‚sagen‘ und ‚zeigen‘ dargelegt, Jelinek „zeigt die Funktionsweise der Materialverwendung als Echo“. „Über den rhetorischen Einsatz des Echos und die Waldmetapher kommentiert *Wolken.Heim.* die Verwendungsweise des Zitierten: als Verkürzung, Verschiebung und Vervielfältigung seiner Bedeutung in der Wiederholung und als markiertes Fehlen eines Originals. Ein Aspekt, die verwendeten Texte ‚zu ihrem Recht kommen‘ zu lassen, ist es, daß Mortifikation der Quellen als Voraussetzung ihres Nachlebens in *Wolken.Heim.* über die Metapher des Echoraums lesbar gemacht wird.“ Annuß: „Zwangsleben und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken.Heim.*“ S. 34 u. 36.

<sup>22</sup> Janz spricht von einer „Vergleichgültigung“ des Materials; Janz: *Elfriede Jelinek.* S. 130. Andreas Blödorn betont im gleichen Sinn: „Die ideologisch-politische Ausrichtung im jeweiligen kulturellen Kontext ist dabei völlig ohne Relevanz: Ob Kleist oder Heidegger, der Nationalsozialismus oder Hölderlin, die Briefe der RAF oder Hegel, jede Äußerung offenbart nichts anderes als die ‚suggestive Litanei des Kollektiven‘, als den Faschismus also eines ‚wir‘ sagenden Ausgrenzungsmechanismus.“ Blödorn, Andreas: „Paradoxie und Performanz in Elfriede Jelineks postdramatischem Theater.“ In: *Text und Kontext* 27 (2005). H. 1-2. S. 209-234, hier S. 218 f.

sondern die zahlreichen verwendeten Prätexte gemeint. Das Sprecher-,Wir‘ im Text *Wolken.Heim*. bleibt unbestimmt. Es könnte ein Einzelner oder eine Einzelne sein, der oder die sich einem Kollektiv zugehörig fühlt, oder aber eine Gruppe, die ein größeres, nämlich nationales Kollektiv repräsentiert bzw. zu repräsentieren vorgibt. Leser/innen *können* also einen einzelnen oder mehrere Sprecher imaginieren, während eine Inszenierung – dies ist so trivial wie essenziell – die Anzahl der Sprecher/innen ebenso festlegen muss wie sie eine Entscheidung über die Szenerie, das räumlich-zeitliche *Setting*, zu treffen hat. Ebenso wenig wie eine Aufteilung von Figurenrede und Textpassagen gibt es in Jelineks Text eine räumlich-zeitliche Verortung der Rede. Da jegliche Nebentexte fehlen, ließe er sich als Prosamonolog lesen.

Die folgende Analyse fragt danach, wie die Inszenierungen mit den beschriebenen Verfahren der Intertextualität umgehen. Der Nachweis der Einzeltextreferenzen, wie sie die philologische Rekonstruktion erarbeiten kann, hat dabei keinen unmittelbaren Erkenntniswert für die Bühne. Denn die Quellen wurden von der Autorin absichtsvoll amalgamiert, um den Effekt des Totalitären zu erzielen: Es handelt sich um eine monomanische Rede, die sich ‚fremde‘ Texte einverleibt hat. Dass diese (teilweise gewaltsame) Aneignung spürbar bleibt, macht auf das Verfahren aufmerksam. Eine Kenntnis der einzelnen Quellen ist dafür nicht notwendig.<sup>23</sup> Ausgehend von diesen Gemeinsamkeiten der Rezeptionsszenarien sind folgende Fragestellungen zu untersuchen: Wie führen die Inszenierungen das Monomanisch-Gewaltsame der Rede und gleichzeitig die Fragilität des behaupteten Identitätsdiskurses, d.h. ein sich als Wiederholung und Repetition von Leerformeln selbst entlarvendes Sprechen, vor? Ist zu erkennen, dass sie den Rezipient/innen die potenziell spürbare *zweifache* Gewaltsamkeit der vorzutragenden Rede vermitteln möchten? Soll deutlich werden, dass das Sprecher-,Wir‘ nicht nur eine geistesgeschichtliche Tradition repräsentiert, sondern sich auch Stimmen angeeignet hat, die seiner Intention ursprünglich möglicherweise gar nicht zuarbeiten? Wird die im Text angelegte kritische Selbstreflexivität eines Verfahrens sichtbar, das seine gewaltsame Adaptation der Tradition als Rezeptionseffekt ausstellt? Angesichts der Tatsache, dass in den zwei ausgewählten Inszenierungen ausschließlich Schauspielerinnen auftreten, ist außerdem zu fragen, ob das schlichte Faktum einer weiblich konkretisierten Sprecherin auf der Bühne mit einer – im Text in keiner Weise vorhandenen – geschlechtsspezifischen Codierung versehen wird.

## 5. ANEIGNUNG UND VORFÜHRUNG DER TRADITION ZWISCHEN KRIEG UND GEGENWART. EIN INSZENIERUNGSVERGLEICH

Die Hamburger Inszenierung unter der Regie von Jossi Wieler aus dem Jahr 1993 und Crescentia Dünßers Regiearbeit am Münchner Prinzregententheater aus dem Jahr 1998 haben auf den ersten Blick wenig mehr miteinander gemeinsam, als dass sie wie schon in der Bonner Uraufführung (Regie: Hans Hoffer) den Text von sechs Schauspielerinnen sprechen lassen.<sup>24</sup> Es wird jeweils eine Gruppenszene vorgestellt, in die chorische Elemente in Sprache

---

<sup>23</sup> Wollte man den Rezipient/innen etwas von der Heterogenität der verwendeten Quellen vermitteln, wäre es eine abwegige Idee, die Einzelquellen jeweils einer Figurenrede zuzuordnen. Weil zu kleine Textauschnitte ineinander verwoben sind, stieße dieses Verfahren außerdem schnell an seine Grenzen. Misslingen müsste dieses Vorhaben aber vor allem, weil es sich beispielsweise bei den intertextuellen Bezugnahmen auf Heideggers Lektüren von Gedichten Hölderlins um Strukturanalogien und motivische Anlehnungen und nicht um ‚Zitate‘ handelt.

<sup>24</sup> „Hans Hoffer inszenierte *Wolken.Heim*. mit sechs Schauspielern auf Säulen und einem stummen Chor alter Männer in der Halle Beuel.“ Baratta, Karl: „Rücksichtslos assoziierende Poesie. Notizen zu den Uraufführungen von *Clara S.*, *Burgtheater* und *Wolken.Heim*. am Schauspiel Bonn.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Berlin: Kulturstiftung des Bundes 2006 (Theater der Zeit, Arbeitsbuch 15). S. 57-59, hier S. 58.

und Gesang eingehen. Lockere Unterhaltung, Vortragscharakter, ein schärferer Ton, Weinerlichkeit und orgiastisches Brüllen – eine solche Spannbreite an Ausdrucksweisen findet sich in beiden jüngeren Inszenierungen, wobei die getragenen, harmonischen Töne jeweils dominant sind. Wichtiger als Ähnlichkeiten im Sprecherwechsel und Sprechduktus ist allerdings das Trennende. Wieler greift überraschenderweise auf eine realistische Inszenierungsform mit einem historisierenden Setting zurück<sup>25</sup>, während Dünßer eine postdramatische Form wählt.

Das Hamburger Bühnenbild und seine Insignien machen deutlich, dass wir uns in der deutschen Vergangenheit befinden. Es ist ein bunkerähnlicher Kellerraum – im Rund angeordnet stehen alte Schreibtische, an den Wänden ein Schließfachschrank und eine große Kommode, in der Mitte mehrere Sessel –, in den zu Beginn sechs Schauspielerinnen in vornehmer, altmodisch wirkender Kleidung von oben über eine Treppe herabsteigen. Sie sind zunächst Eindringlinge, die, ausgestattet mit Strickzeug, Schokolade und Blümchen, den Raum der abwesenden, aber durch geschlechtsspezifisch codierte Insignien indirekt anwesenden Männer in Besitz nehmen: Auf und in den Schreibtischen und den Schränken liegen soldatische Kleidung, eine Pistole und Zigarren. Die Schreibtische sind von gebündelten Kabelsträngen umringt, die auf dem Boden eine imaginäre Linie bilden: zwischen der Treppe, von der im Folgenden Einzelne zur Gruppe herab sprechen, aber auch zu den Schränken, die in einer Szene als Grabmal fungieren, vor dem die Frauen aufgereiht eine Rede für die nicht aus dem Krieg zurückgekehrten Soldaten sprechen. Dass wir es mit Kriegszeiten zu tun haben, wie die Szenerie signalisiert, wird auch akustisch markiert. Die Frauen ducken sich ängstlich, wenn sie Flugzeuglärm hören.

Das Setting führt eine geschlechtsspezifische Ordnung ein – ‚männlicher‘ Krieg, ‚weibliche‘ Heimat –, die sich in einzelnen Verhaltensweisen fortschreibt. Die wie zum ‚Weiberklatsch‘ versammelten Damen, die wie selbstverständlich über ‚Neger‘ und ‚Slawen‘ herziehen, eignen sich in einer orgiastischen Szene einen männlich codierten Habitus an: Sie singen das Soldatenlied „Flieger empor“ von Joseph Buchhorn nach der Melodie von Erich Buder aus dem Jahr 1939, onanieren, teils mit Penisersatz, betrinken sich und ergehen sich, in soldatische Uniform gekleidet, in diffusem Gebrüll, bevor sie sich wieder in die sittsam Texte zitierenden und vorlesenden Damen verwandeln, die sie zu Beginn waren. Die Reden der Figuren werden demgegenüber nicht eindeutig geschlechtsspezifisch konnotiert, da sie als Wechsel zwischen der Teilhabe an der Tradition und deren Aneignung in Szene gesetzt werden. Die ersten Absätze des Textes werden fast satzweise auf die sechs Sprecherinnen

---

Die Hamburger Inszenierung von Jossi Wieler wurde als Inszenierung des Jahres 1993 ausgezeichnet. Die sechs Schauspielerinnen waren Marion Breckwoldt, Marlen Dieckhoff, Gundi Ellert, Ulrike Grothe, Ilse Ritter und Anne Weber. Die folgende Interpretation orientiert sich an der für NDR und *Arte* eigens aufgezeichneten Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus. In der Inszenierung am Prinzregententheater München unter der Regie von Crescentia Dünßer spielten Mirjam Barthel, Martina Breinlinger, Anna Grisebach, Mirjam Heller, Birgit Konnry und Eva Meier.

<sup>25</sup> „Im Unterschied zu diesen früheren Inszenierungen, die eher Projekt-Charakter hatten, haben wir uns damals, scheinbar paradoxerweise, mit dem Text im Hinblick auf eine Art Realismus wie bei Ibsen beschäftigt.“ – „Vor allem ging es uns darum, überhaupt Situationen zu erfinden, um den Text so versinnlichen zu können, daß ein breites Spektrum der Psychologie der Figuren sichtbar wird: ihre Verletzlichkeit, ihre Angst zu scheitern einerseits, andererseits ihr Ehrgeiz und ihr verbissenes Wollen, sich die verlorenen Männer und Väter wieder anzueignen.“ Raabke, Tilmann u. Jossi Wieler: „Unsichtbare Familien. Gespenster. Der Dramaturg und sein Regisseur über Jossi Wielers Inszenierungen von *Wolken.Heim.*, *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* und *Macht nichts.*“ In: Landes (Hg.): *stets das Ihre*. S. 10-14, hier S. 10 u. S. 12. Elfriede Jelinek hat in ihrem Text „Die Leere öffnen“ mehrfach auf die entscheidenden Differenzen zwischen ihren Texten und Wielers Inszenierungen hinsichtlich der Figuren hingewiesen – Wieler erschaffe die Existenz von Figuren, deren Handlungen und die Unterschiedlichkeit von Personen, während sie beides vermeide – und dabei von einer Gegenläufigkeit gesprochen, die, „wie alle Vorgänge, die einander knurrend angreifen, weil sie einander scheinbar ausschließen, ganz besonders produktiv ist“. Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).“ In: Homepage Elfriede Jelinek: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fjossi2.htm> [28.02.2007].

aufgeteilt und auf diese Weise wie ein lockeres Gespräch inszeniert. Der erste längere Monolog, der mit Hölderlins Gedicht „Wie wenn am Feiertage“ beginnt, wird dann von einer Sprecherin von einem Blatt abgelesen, das sie von einem Schreibtisch aufnimmt. Dieses Lesen vom Blatt, aus einem Heft und schließlich aus dem Innenband eines Helmes, in das mehrere Frauen mit unterschiedlichen Textpassagen einstimmen, ist als *erstes* Lesen erkennbar. Die Frauen lesen zunächst mit falscher Betonung und stockend, eben so, wie man einen Text das erste Mal liest, noch unsicher, wohin er führen wird. Dass es keinen inhaltlichen Bruch zwischen dem Rezitierten und der freien Rede gibt, signalisiert deutlich, dass die Frauen von Beginn an Teil eines heimattümelnden und nationalistischen Diskurses sind, wie er auch in den chorischen Gesangseinlagen zum Ausdruck kommt. Aus diesem Grund gelingt ihnen auch mühelos die Eroberung des Raums und des männlichen Habitus. Der Wechsel zwischen Teilhabe an der Tradition und ihrer Aneignung ist daher nicht auf einen Gegensatz zwischen ‚weiblicher‘ und ‚männlicher‘ Tradition zu beziehen, sondern lenkt den Blick auf die Verfasstheit der Rede, die die Frauen in *Wolken.Heim.* führen: darauf, dass in der Einzelrede wie im chorischen Sprechen ‚fremde‘ Rede enthalten ist.<sup>26</sup> Das ungezielte Aufnehmen einzelner Hefte und Blätter, aus denen die Frauen zitieren, lässt sich als Form interpretieren, mit der das Textverfahren von *Wolken.Heim.* als Rezeptionsphänomen in Szene gesetzt wird: als eine sich scheinbar wahllos alles einverleibende Rede.

Dass die ‚wiedergegebene‘ Tradition nicht so problemlos der Sprecherintention entspricht, wie es die Gruppe intendiert, darauf weisen in Wielers Inszenierungen Sprachstockungen und Störungen, die die Sprecherinnen mehrfach befallen: Eine erstickt fast an herausgebrüllten Versen über das „germanische Reich“, aber eben auch an der Rede über „sorgende Liebe“, die sich nicht brüllen lässt. Solche Gefährdungen der Rede werden noch auf andere Weise vorgeführt. Einmal, dem Diskursinhalt entsprechend, als Selbstbehauptung einer beschworenen Identität gegen Andere, die hier als Selbstbehauptung gegen Eindringlinge von außen in Szene gesetzt wird: Die Frauen sprechen mit geballten Fäusten und erhobener Stimme gegen eine männliche Stimme an, weil deren Singgesang nicht ihrer eigenen Rede bzw. ihrem harmonischen Gesang entspricht. Spiegelbildlich wird dieser Kampf dann innerhalb der Gruppe wiederholt. Manche der Figuren werden bisweilen ausfällig, indem sie etwa zu herrisch agieren, oder sie werden ausgeschlossen, weil sie z.B. ein Lied über die Liebe der Zigeuner singen und damit eine ‚falsche Tradition‘ zitieren. Diese Einzelnen werden nach ihren ‚Ausrutschern‘ jeweils wieder rituell in die Gruppe aufgenommen.

Die auf Identitätsversicherung zielende Gruppendarstellung wird als Zwangssystem vorgeführt. Der Kampf Einzelner um individuellen Ausdruck gerät schnell zur Störung der Gruppenidentität und muss daher unterbunden werden. Ebenso aber – und dies ist das zweite ambivalente Moment der Gruppendynamik – wirkt die orgiastische, sich aus der Rede der Gruppe scheinbar natürlich entfaltende Phase der Entgrenzung vereinzelt und gefährdet den Zusammenhalt der Gruppe, die sich rituell wieder disziplinieren und im Gesang ihrer Gemeinschaft versichern muss.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Dagegen sprechen Mayer und Koberg insgesamt von einer Aneignung männlicher Identität in *Wolken.Heim*: Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 183. Raabke und Wieler erklären ebenfalls, ihre Inszenierung gehe von einer ‚männlichen Codierung‘ der Tradition aus: „Den Zitaten nach vor allem deutsche Männer. [...] Die Frau benutzt die Sprachgefäße, die der Mann ihr zur Verfügung stellt. Das war unser Schlüssel für *Wolken.Heim*. Unser Konzept war, sechs Frauen diese Männer-Texte in den Mund zu legen, Müttern und Töchtern, deren Ehemänner und Väter gestorben sind, die aber versuchen, ihre eigene Identität über das Beschwören der verlorenen Männer wiederherzustellen.“ Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 10. Der Ausgangspunkt des Textes ist auf der Bühne jedoch nicht wahrnehmbar: Für die Zuschauer/innen, welche die Einzeltexte nicht kennen, ist, wie eingangs ausgeführt, die gesamte Rede als ‚Tradition‘ hörbar, aber nur die im Raum der abwesenden Männer liegenden Schriften werden möglicherweise als ‚männliche‘ Schrift markiert wahrgenommen.

<sup>27</sup> Raabke und Wieler betonen, dass die Musik (von Wolfgang Siuda) das Element darstelle, das die um Individualität kämpfenden Figuren immer wieder in die Gruppe integriere: „Kaum wurde der heimliche

Mit Blick auf den Umgang mit der Tradition ist eine längere Szene besonders aufschlussreich, in der einer der heftigsten Ausbrüche aus der Gruppe stattfindet und die nachfolgende Reintegration besonders euphorisch ausfällt. Eine der jüngeren Figuren setzt sich von der Gruppe ab, pfeift betont fidel die Melodie des Liedes, mit der die anderen den gefallenen Soldaten huldigen, wird durch eine Ohrfeige zurecht gewiesen und scheint sich, in die Gruppenaufstellung eingereiht, mit schlapp-ridikulisierendem Hitlergruß zu arrangieren. Dann jedoch bricht sie endgültig aus der Ordnung aus und spricht über revolutionäre Gegengewalt – es handelt sich um die Textstelle, in der Briefe der RAF-Gefangenen verwendet worden sind. Diese Rede bringt die anderen aus dem Tritt, die im Text stocken und stolpern und erst wieder ‚zu sich‘ finden, als die junge Revoluzzerin wieder mit ihnen harmonisch im Chor singt. Wieler inszeniert also die Textstelle aus den RAF-Briefen – und nur diese – als offenen und offensiv vorgetragenen Gegendiskurs zur nationalistischen Rede in *Wolken.Heim*. Diese Ausbruchsszene ist ein deutliches Indiz für die These, dass das Ineinanderverschmelzen ideologisch heterogener Texte, wie es eingangs beschrieben wurde, bei der Rezeption von Jelineks Text zu Irritationen führt. Wielers Darstellung lässt sich als Reaktion auf diese Irritation lesen, die das Publikum spüren lassen kann, dass, wie die Analyse herausgearbeitet hat, ein Teil der verwendeten Texte durchaus ein Potential zur Gegenrede in sich birgt.

Das historisierende Setting besitzt den Vorzug, dass durchgängig Krieg und Vernichtung den Hintergrund einer Rede bilden, die sich immer wieder in schlichter Heimattümelei und im Gesang um scheinbare Harmlosigkeit bemüht. Auch diese Text- und Darstellungselemente werden damit als Bestandteil einer ideologischen Abgrenzungs- und Vernichtungspolitik demaskiert. Darüber hinaus lässt sich die historische Verortung als unmittelbare Entsprechung zu Jelineks eigenem Verfahren lesen. Wenn die Autorin Heideggers Hölderlin-Erläuterungen adaptiert, schreibt sie ihrem Text einen konkreten historischen Vorläufer ein, der nicht allein für eine ideologisch motivierte und seinen Gegenstand verändernde Lektüre steht: Die Person Heidegger verweist mit seinem kurzzeitigen Engagement für den Nationalsozialismus, auf das Jelineks Text mit Zitaten aus der Rektoratsrede auch unmittelbar anspielt, auf die Nähe zwischen Denken und Vernichtungspolitik. Wielers historisches Setting fokussiert entsprechend die Gefährlichkeit und Unmenschlichkeit der Rede, begrenzt den Diskurs über die Nation Deutschland und *das Deutsche* jedoch damit nicht auf die Zeit des Nationalsozialismus. Die Gefahr, dass die konkrete Verortung den Zuschauer/innen die Möglichkeit anbietet, das Dargestellte als historisches Geschehen in Distanz zu rücken, ist vor diesem Hintergrund als gering einzuschätzen.

Anders als Wieler setzt Crescentia Dünßers Inszenierung an der postdramatischen Form von *Wolken.Heim*. an. Mit ihrer Weigerung, Figuren zu Handlungsträgern zu formen und Handlungsmotivation wie auch Charaktere zu plausibilisieren, lenkt sie die Aufmerksamkeit auf die Akteure als Sprechende und auf die Sprache selbst.<sup>28</sup> Dünßer wählt im Gegensatz zu Wieler eine Gegenwartsorientierung, die durch das Outfit der Schauspielerinnen sowie insbesondere die Videoeinspielungen auf der Bühne explizit markiert wird. Diese Videoeinspielungen sind, wie es im Programmheft heißt, von den Schauspielerinnen unter dem Motto „Was ist Deutschland“ gedreht worden und zeigen Elemente des Alltags, die sich entweder mit dem Text in lose Verbindung bringen lassen oder aber für stereotype Assoziationen über das Thema Deutschland bzw. Heimat stehen: Autobahn, Landschaft mit Seen und Wäldern, Äpfel und anderes mehr. Ein im Verlauf der Rede von einer Darstellerin

---

Individualisierungswille der Frauen zu bedrohlich, stimmte eine von ihnen schnell ein Lied an und zwang die anderen ins Kollektiv des ‚wir sind wir‘ zurück.“ Raabke u. Wieler: „Unsichtbare Familien.“ S. 11.

<sup>28</sup> Die genannten Aspekte charakterisieren wesentlich das postdramatische Theater als Negation des klassischen Schauspieler- und Illusionstheaters; siehe hierzu Lehmann, Hans Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

auf einer Wäscheleine aufgehängtes „Wir“ stellt als visuelle Vergegenwärtigung des in der Rede stetig betonten Identitätsdiskurses eine Verbindung zur Befragung der Gegenwart in den Videos dar, die als Wiederholung, aber auch als Problematisierung der stereotypisierten Bilder von ‚Heimat‘ wahrnehmbar werden.

Die leger mit Minirock und Sweatshirt gekleideten Schauspielerinnen treten als Sprecherinnen auf, die ihre Rede als Zitat vorführen. Die Szenerie ‚Rede vor Publikum‘ wird zu Beginn geschaffen, indem der Sprecherwechsel durch den Zugang zu auf zwei Podesten aufgebauten Mikrofonen geregelt wird. Die Redeteile überlappen sich teilweise, so dass die einzelne Stimme in einem chorischen Gemurmel untergeht. Auf diese Weise wird der monomanische Charakter der Rede vorgeführt. Die einzelne Stimme ist nie individualistisch, sondern hat stets als pars pro toto Vieler zu gelten, für die sie sich zum Sprachrohr macht. Durch auf dem Boden ausgebreitete Texte wird betont, dass es sich nicht um Aussagen einzelner Individuen, sondern um Vorträge von Texten handelt. Einzelne Kommandos, welche die Sprecherinnen von ihren Mitspielerinnen erhalten, unterstreichen dies ebenfalls; „wie eine Sportreporterin“ lautet eine solche Anweisung; eine andere verlangt die Sprechweise einer „weinerliche[n] Frau, die verlassen wurde“. Dass einzelne Redebeiträge offensichtlich willkürlich in Tonlage und Duktus vorgetragen werden, markiert überdeutlich, dass der jeweilige Charakter des Sprechens nicht unmittelbar aus dem Inhalt der Rede ableitbar ist. Die Münchner Inszenierung führt damit ebenso wie die Hamburger Inszenierung, jedoch innerhalb eines vollkommen anderen Settings und auf stärker spielerische Weise, das Moment der *Rezeption* von Quellen aus der Tradition sowie deren (gewaltsame) Zurichtung vor.

Auch in dieser Vortragsszenerie ist eine geschlechtsspezifische Komponente zu finden: eine Wäscheleine, auf der eine Frau Kleidung aufhängt. Ein Springseil, mit dem kleine Mädchen gemeinsam spielen, ist offenbar als Illustration vorgeblicher Harmlosigkeit zu verstehen. Hinter dieser lauert Schrecken: Schließlich legt die Figur an der Wäscheleine ein Podest mit Erde frei, vor dem sie später für einen kurzen Moment als Untote posiert. Im Unterschied zu Wielers Inszenierung wirkt diese angedeutete geschlechtsspezifische Codierung des Settings, die an die Präsenz ausschließlich weiblicher Schauspieler auf der Bühne anknüpft, jedoch eher unmotiviert.

## 6. FAZIT

Jelinek führt mit *Wolken.Heim.* einen nationalistisch-chauvinistischen Identitätsdiskurs vor, in dem der gemeinsame Nenner der verwendeten Überlieferungen die Furcht vor und Gewalt gegen Fremde und zu Feinden Erklärte, ein übersteigertes nationales Selbstbewusstsein und eine menschenverachtende Kriegsverherrlichung zu sein scheint. Indem das Textverfahren in *Wolken.Heim.* selbst reflektiert wird, macht die Autorin deutlich, dass das, was „bleibt“, wie sich mit Bezug auf die zahlreichen Hölderlin-Anspielungen in *Wolken.Heim.* formulieren lässt, nicht einfach die Werke der Dichter (und Denker) sind. Was diese hinterlassen, formt die Nachwelt zu einer homogenen Tradition, die sie für ihre Zwecke verwendet.

Die philologische Analyse bestätigte, worauf Leser/innen oder Hörer/innen des Stücks auch ohne genaue Kenntnis der verwendeten Einzeltexte in anderen Rezeptionsformen aufmerksam werden können: Dass das Sprecher-„Wir“ sich in seiner monomanischen Rede einer Tradition bedient und diese den eigenen Zielen teilweise anverwandelt. Die Untersuchung zweier Inszenierungsbeispiele zeigte anschließend, dass diese nicht nur eine nationalistische Rede mit gewaltsamem, d.i. gegen Andere/Fremde gerichteten, Charakter vorführen und die Gefährlichkeit dieses Diskurses erfahrbar machen. Sie finden vielmehr

Formen, um gleichzeitig etwas von der Gewaltbarkeit dieses Identitätsdiskurses, der sich heterogene Stimmen einverleibt hat, zu vermitteln.

Die Regiearbeiten von Jossi Wieler und Crescentia Dünßer gehen auf konträre Weise mit den Voraussetzungen der postdramatischen Form um. Beide führen den Identitätsdiskurs in *Wolken.Heim.* als Wiederholungsphänomen vor. Dass sie die Rezitation des Textes jeweils als Vorlesen vom Blatt inszenieren, betont das Moment der *Rezeption* einer Tradition, wie es die philologische Lektüre herausgearbeitet hat. Im jeweiligen Setting erhalten diese Vorführungen des Textverfahrens jedoch unterschiedliche Bedeutungen: Bei Dünßer wird durch die Sprechsituation eher eine Distanz zwischen der Sprecherin auf der Bühne und der Sprecherintention (des Textes) angedeutet, die, gerade mit Blick auf die eingespielten Videos, zur Reflexion der gegenwärtigen Bedeutung des Rezitierten aufruft. In dieselbe Richtung zielen die Sprechweisungen, die darüber hinaus auch als Reaktion auf die als willkürlich empfundene Anverwandlung von Texten gelesen werden können. In Wielers Setting wird demgegenüber die Teilhabe der Frauen an der Tradition betont. Diese eignen sich die zum ersten Mal gelesenen Texte zwar neu an, doch wird diese Tradition nicht als unterschiedlich zur freien Rede, sondern als deren Pendant erkennbar. Auf diese Weise lenkt die Zurschaustellung eines Aneignungsvorgangs auf der Bühne die Aufmerksamkeit der Rezipient/innen auf die Verfasstheit der Rede *Wolken.Heim.* insgesamt: auf die Instrumentalisierung einer Tradition zu eigenen Zwecken. Ergänzend hierzu wird die Heterogenität der in Jelineks Text verwendeten Quellen betont. Dabei ist es kein Zufall, dass für die Inszenierung eines Gegendiskurses auf der Bühne ausgerechnet auch die RAF-Briefe herangezogen werden. Damit greift Wieler gezielt einen Diskurs heraus, der sich selbst als Gegenrede zum traditionellen (geistes-)geschichtlichen Nationendiskurs versteht. Während Jelinek in der Amalgamierung des Materials den Akzent auf das fremd anmutende, aber durchaus sichtbar werdende Gemeinsame in der Rhetorik der Gesellschaftskritik und der Untergangphantasien richtet, vermittelt sich bei Wieler und Dünßer auf unterschiedliche Weise die Irritation über dieses Ineinanderverweben von als heterogen, ja gegensätzlich empfundenen Traditionen.