

THEATERLEGENDEN PAULA WESSELY IM WERK ELFRIEDE JELINEKS

Urte Helduser

*Philipps-Universität Marburg
Institut für Neuere deutsche Literatur*

Im Jahr 2007 war die Fassade des Wiener Burgtheaters mit Fahnen geschmückt, auf denen Fotos legendärer Inszenierungen aus seiner Geschichte zu sehen waren: Eine dieser Fahnen zeigte die im Jahr 2000 verstorbene Burgschauspielerin Paula Wessely in einer Inszenierung von Schnitzlers *Anatol* von 1960, gleich daneben eine weitere Elfriede Jelinek gemeinsam mit Einar Schleeef auf der Burgtheater-Bühne stehend, anlässlich Schleeefs Inszenierung von Jelineks *Sportstück* am Burgtheater von 1998. Mit dieser ‚Vereinigung‘ von zwei gefeierten, in der Geschichte des Burgtheaters herausragenden Inszenierungen¹ zieht diese PR-Aktion bewusst oder unbewusst einen Schlussstrich unter eine Kontroverse, in der Wessely und Jelinek zu Antipodinnen wurden und in der auch die Institution Burgtheater diskutiert wurde.

In ihrem 1982 erschienenen und 1985 in Bonn uraufgeführten Stück *Burgtheater* hatte Jelinek die Rolle der insbesondere in Österreich gefeierten Paula Wessely in der NS-Filmindustrie in Erinnerung gerufen², was zu heftigen Debatten in der österreichischen Öffentlichkeit führte und Jelinek den Ruf einer „Nestbeschmutzerin“³ eintrug. Eine Aufführung *am* Burgtheater blieb dem Stück bis heute versagt.

Jelinek lässt in ihrem Stück eine der österreichischen Schauspielerefamilie Wessely-Hörbiger entsprechende Figurenkonstellation auftreten und schildert deren opportunistisches Verhalten im nationalsozialistischen Österreich. Die als „Burgschauspieler und Filmschauspieler“ aufgeführten Figuren, „Käthe“, ihr Mann „Istvan“ und dessen Bruder „Schorsch“ verweisen auf Paula Wessely, Wesselys Mann Attila Hörbiger und dessen Bruder Paul Hörbiger – drei seit den dreißiger Jahren vor allem durch ihre Präsenz in Unterhaltungsfilmen wie auch auf der Theaterbühne bekannte und gefeierte österreichische Schauspieler. Auch zu den drei Dramen-Töchtern „Mitzi“, „Mausi“ und „Putzi“ gibt es ‚reale‘ Pendanten – die Töchter Wesselys und Hörbigers, von denen mittlerweile zumindest Christiane Hörbiger ihrer Mutter an medialer Präsenz in nichts mehr nachzustehen scheint.

¹ Dermutz, Klaus: *Das Burgtheater 1955-2005. Die Welt-Bühne im Wandel der Zeiten*. Wien: Deuticke 2005. S. 220 u. 246.

² Jelinek, Elfriede: *Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992. S. 129-189.

³ Vgl. Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin: Jelinek und Österreich*. Salzburg: Jung und Jung 2002. Während die Veröffentlichung des Stücks in den *manuskripten* 1982 weitgehend ohne Resonanz blieb, kam es drei Jahre später anlässlich der Bonner Uraufführung von *Burgtheater* unter der Regie von Horst Zankl zu einer regelrechten Presse-Kampagne gegen die Autorin und ihr Stück. Vgl. dazu Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1996. S. 177-182.

Paula Wessely war zur Zeit des Erscheinens von Jelineks Stück die gefeierte ‚Grande Dame‘ des Burgtheaters und hatte eine über fünfzigjährige Theater- und Filmkarriere hinter sich. Durch Jelineks Stück wurde ihre Hauptrolle in dem nationalsozialistischen Propagandafilm *Heimkehr* (1941) wieder in das öffentliche Bewusstsein gebracht. In dem als Rechtfertigung des deutschen Überfalls auf Polen gedrehten und von den Nazis als „staatspolitisch besonders wertvoll“ prämierten Film, in dem eine Gruppe Wolhyniendeutscher in geradezu atemberaubender Verkehrung der historischen Ereignisse der pogromartigen Verfolgung durch die polnische und jüdische Bevölkerung ausgesetzt ist, schließlich aber durch die einmarschierenden Deutschen befreit und ‚heim ins Reich‘ geholt wird, spricht Wessely u.a. den Satz „Wir kaufen nicht bei Juden“ und hält zudem einen deutschtümelnden Blut-und-Boden-Monolog.⁴ Die von Hitler zur „Staatsschauspielerin“ ernannte Wessely, eine der bestverdienenden Schauspielerinnen der NS-Zeit, die 1938 mit ihrem Mann Attila Hörbiger für den Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland geworben hatte⁵, arbeitete auch nach dem Krieg und ihrer unverzüglich erfolgten Entnazifizierung wieder mit den Regisseuren der Nazipropaganda-Filme – mit Veit Harlan, dem Regisseur von *Jud Süß*, sowie mit dem Regisseur von *Heimkehr*, Gustav von Ucicky – zusammen und drehte mit ihnen nun Unterhaltungsfilme.

Jelinek hat den Zusammenhang zwischen Textfigur und realhistorischer Person in Interviews und Essays bestätigt⁶, aber ebenso darauf hingewiesen, dass es ihr mit *Burgtheater* nicht um ein biografisches Porträt gehe:

Das Stück ist an realen Personen orientiert, die in der Zeit des Faschismus berühmte Schauspieler waren (und es heute genauso wären), aber nicht die Personen als solche sind mir wichtig gewesen, sondern das, wofür sie standen, was sie repräsentierten, wofür sie sich zum Werkzeug machten.⁷

Paula Wessely taucht noch in einem weiteren Text Jelineks auf. In „Erlkönigin“, dem ersten Teil der 1999 erschienen „kleinen Trilogie des Todes“ *Macht nichts*, wird eine „berühmte Burgschauspielerin“ als Leiche im Sarg „dreimal um das Burgtheater herumgetragen“⁸. Angespielt wird damit auf ein Ritual, das nach altem Brauch einer verstorbenen „Doyenne“ des Wiener Burgtheaters zusteht. Dieses Amt hatte die – zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Macht nichts* allerdings keineswegs tote – Wessely inne.⁹

Mit „Erlkönigin“ zitiert Jelinek sich selbst – sie nennt diesen Text „sozusagen den Epilog zu meinem Theaterstück ‚Burgtheater‘“ (MN 85) –; zugleich stellt sie damit die Figur Paula Wessely in einen neuen Kontext, indem sie sie in einer personalen Trilogie den Märchenfiguren „Jäger“ und „Schneewittchen“ sowie im dritten Teil dem als Jelineks Vater porträtierten „Wanderer“ gegenüberstellt: „Auch ich plündere also meinen Familienfundus und schenke mir nichts.“ (MN 87)

In der literarischen Auseinandersetzung mit Paula Wessely zeigt sich somit besonders prägnant Jelineks Verfahren des zitierenden Bezugs auf zeithistorische Figuren. Handelt es sich bei Jelineks Stücken einerseits um entpersonalisierte, prototypisch postdramatische Textflächen, in denen die Kohärenz der Figuren – soweit solche im Theatertext überhaupt noch vorgesehen sind – weitgehend aufgehoben und die Figuren als Träger von Handlung

⁴ Vgl. zu Wesselys Rolle in diesem Film: Steiner: *Paula Wessely*. S. 121-127.

⁵ Ebd., S. 105.

⁶ Jelinek, Elfriede: „Paula Wessely.“ In: *Format* vom 15.5.2000; Jelinek, Elfriede u. Pia Janke: „Tragödie und Farce in einem. Interview mit Elfriede Jelinek.“ In: *Der Standard* vom 17.6.2000.

⁷ Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984). S. 14-16, hier S. 16.

⁸ Jelinek, Elfriede: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. S. 7.

⁹ Vgl. zur Figur Paula Wessely in *Macht nichts* auch: Peřka, Artur: „‚Erlkönigin‘ als ‚Kriegsgewinnlerin‘. Elfriede Jelineks Epilog in der kulturpolitischen Auseinandersetzung mit der ‚Jahrhundertsschauspielerin‘.“ In: Jabłkowska, Joanna u. Małgorzata Póřrola (Hg.): *Engagement, Debatten, Skandale. Deutschsprachige Autoren als Zeitgenossen*. Łódź: Wyd. Uniw. Łódzkiego 2002. S. 461-475.

demontiert sind, so treten andererseits in den Theatertexten immer wieder zeithistorische Figuren auf.¹⁰

An den Zugangsweisen zur Figur Paula Wessely lässt sich die Entwicklung der jelinekschen Theaterästhetik und die Radikalisierung dieses Verfahrens verfolgen: Bedient sich die Autorin in *Burgtheater* noch der Tradition des österreichischen Volksstücks Johann Nestroys und Ferdinand Raimunds, wobei sie dieses parodierend für ihr eigenes Montage-Theater nutzbar zu machen sucht, ist „Erlkönigin“ als konsequent ‚postdramatische Textfläche‘ monologisch verfasst. Insofern lässt sich von einer konsequenten Weiterführung der Postdramatik sprechen: *Burgtheater* verfügt – trotz Auflösung traditioneller Figuren – über Handlung, die durch Interaktion zustande kommt.¹¹ In „Erlkönigin“ wird Dramenhandlung dagegen konsequent verweigert. Über die Figuren der Trilogie *Macht nichts* stellt Sybille Cramer in ihrer Besprechung fest, diese seien „so real wie nötig und so weit entfernt von jeder personalen Identität wie möglich“¹².

Im Folgenden möchte ich die Spur Paula Wesselys in Jelineks Theatertexten verfolgen und dabei dem Verhältnis von entpersonalisiertem Theatertext und Personenzitat nachgehen. Die beiden „Wessely-Texte“ sollen damit auch als theaterästhetische Selbstreflexion im Hinblick auf Jelineks Plädoyer für ein „anderes Theater“¹³ gelesen werden.

I.

Evelyn Annuß hat darauf hingewiesen, dass es sich bei *Burgtheater* nicht um ein nach dem Muster des Schlüsseldramas dechiffrierbares Personenporträt handelt.¹⁴ Vielmehr ist Jelineks Praxis der Montage aus Foto, Filmtext und (auto-)biografischen Prätexten von zahlreichen Verschiebungen zeitlicher und personeller Art gekennzeichnet.¹⁵ Jelinek montiert in den Zeitraum der Dramenhandlung (1941 und 1945) Episoden aus verschiedenen historischen Phasen, aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, während des Krieges sowie der Nachkriegszeit, und legt den Figuren Zitate verschiedener historischer und filmischer Figuren in den Mund.¹⁶ Die Figur Käthe ist nicht einfach als Paula Wessely zu entschlüsseln – vielmehr taucht sie hier in Form von Zitaten auf: Käthe spricht Sätze, die die Figuren, welche die Schauspielerinnen Paula Wessely in Filmen und auf der Bühne gespielt hat, sprechen. Dies tun jedoch auch andere Figuren in Jelineks Stück. So wird z.B. der von Wessely in ihrer Rolle als Marie Thomas in *Heimkehr* gesprochene Satz, „Sie wissen doch, wir kaufen nichts bei Juden“, in *Burgtheater* dialektal verfremdet von Schorsch gesprochen: „Seind Sie der Vertreter des Weltjudentums? Mir kaufen nix!“ (BT 145).¹⁷ Vor allem beschreibt die Figur

¹⁰ So z.B. Clara Schumann in *Clara S. Musikalische Tragödie* (1981), Martin Heidegger und Hanna Arendt in *Totenauberg* (1991) oder Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof in *Ulrike Maria Stuart* (2006).

¹¹ Vgl. hierzu auch Caduff, Corina: „Kreuzpunkt Körper. Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab.“ In: Caduff, Corina u. Sigrid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln: Böhlau 1996. S. 154-174, hier S. 163.

¹² Cramer, Sibylle: „Lesen Sie mich trotzdem! Aber treten Sie mir nicht zu nahe... *Macht nichts* von Elfriede Jelinek.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 5.2.2000.

¹³ Jelinek, Elfriede: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 141-160.

¹⁴ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005. S. 68.

¹⁵ Ebd., S. 114.

¹⁶ Auch „Erlkönigin“ beruht nicht auf historischer Faktentreue: Paula Wessely starb erst ein Jahr später, im Mai 2000. Das von Jelinek antizipierte Ritual, den Sarg mit der Verstorbenen dreimal um das Burgtheater zu tragen, hat nicht stattgefunden, da Wessely es sich testamentarisch verboten hatte. Vgl.: „Abschied von Paula Wessely am 24. Mai.“ In: *Der Standard* vom 17.5.2000.

¹⁷ Vgl. dazu: Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 113.

Käthe sich selbst als eine Schauspielerin, die Rollen spielt, die die Schauspielerin Paula Wessely gespielt hat.

Die Überblendungen von Zitaten verschiedener historischer Phasen verdeutlichen, dass es Jelinek nicht primär um eine biografische Auseinandersetzung mit Wessely und um Kritik von deren immer wieder bagatellisierter Mitwirkung an *Heimkehr*¹⁸ geht. Vielmehr verdeutlicht die Montage von Zitaten aus präfaschistischen „Blut-und-Boden“-Filmen wie *Ernte* (1936), Nazipropaganda- und (Vor- bzw. Nachkriegs-)Kitschfilmen die ästhetischen Kontinuitäten von Faschismus, Unterhaltungskunst und der durch das Burgtheater bis in die 80er Jahre repräsentierten konservativen Hochkultur. In einem Interview benennt Jelinek diese Kontinuität in der Schauspielästhetik Wesselys:

Ich habe Paula Wessely nie für eine große Schauspielerin gehalten. Sie hat nur einen Ton gehabt, und besonders mißfallen hat mir ihr prononciertes Natürlichsein, das nicht aus der Brecht-Tradition kam, aus der Durchdringung eines Inhalts, sondern es war eine Art Natürlichkeitsschleim, den sie über ihr Spielen breitete.¹⁹

Jelinek formuliert damit eine kritische Gegenposition zu den stereotypen Beschwörungen der schauspielerischen ‚Natürlichkeit‘ und ‚Authentizität‘ Wesselys, die seit den Anfängen der Schauspielerin bis über ihren Tod hinaus in zahllosen Verehrungsbekundungen immer wiederkehren und die Legendenbildungen über „die Wessely“ bestimmen.²⁰ Wenn Jelinek die „Erlkönigin“ feststellen lässt, „so natürlich habe ich gespielt“ (MN 18), wird ‚Natürlichkeit‘ als Artefakt des Wessely-Mythos kenntlich gemacht. Als Repräsentantin schauspielerischer ‚Natürlichkeit‘ vertritt Wessely beispielhaft ein ästhetisches Konzept, auf dessen Kritik sich Jelineks literarische Arbeiten immer wieder richten. Mit dem Begriff „Natürlichkeitsschleim“ zitiert Jelinek ihren eigenen, inzwischen dreißig Jahre alten Essay „Die endlose

¹⁸ Jelinek richtet sich gegen die Verharmlosungsstrategien der drei Schauspieler: „Es geht dabei um diejenigen, die sich rechtzeitig aus der Geschichte herausgestohlen haben und denen es gelungen ist, sich als Unschuldige vor der Welt zu präsentieren. Es geht um die Verlogenen, die sich selber freisprechen.“ Jelinek, Elfriede: „Im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer.“ In: dies., Jutta Henrich u. Adolf-Ernst Meyer (Hg.): *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg: Klein 1988. S. 7-74, hier S. 47, Anm. 21, zit. nach: Breuer, Ingo: *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln u.a.: Böhlau 2004. S. 404, Anm. 29.

¹⁹ Jelinek: „Paula Wessely.“

²⁰ „Wunderbare Paula Wessely. Wie natürlich und groß“, notiert 1934 Joseph Goebbels in sein Tagebuch. Zit. nach: Schmidt, Colette: „Wohlklang aus der Regentonne.“ In: *Der Standard* vom 4.5.2005. Wie ungebrochen die Verklärung Wesselys auch nach der durch Jelineks Theaterstück ausgelösten Diskussion um ihre Mitwirkung in *Heimkehr* anhielt, zeigt die Berichterstattung seit dem Tod der Schauspielerin. Vgl. z.B. den Bericht über eine Wessely-Gedenk-Soiree: Hilpold, Stephan: „Theatergöttinnen unter sich.“ In: *Der Standard* vom 15.11.2000. Ihre Verehrung für Wessely bekunden in der 2007 im TV-Sender 3sat ausgestrahlten Dokumentation mit dem Titel *Die Kunst der Zwischentöne* ehemalige Kollegen von André Heller bis Claus Peymann. Für die Enkelgeneration erging sich auch der 60 Jahre jüngere, mittlerweile als Mitverfasser der ersten Jelinek-Biografie in der Debatte verortete Roland Koberg anlässlich des 90. Geburtstags der „Natureschauspielerin“ Paula Wessely in Lobeshymnen (Koberg, Roland: „Man enttäuscht sein Publikum nicht. Zum 90. Geburtstag der großen österreichischen Schauspielerin Paula Wessely.“ In: *Berliner Zeitung* vom 20.1.1997). Diese Sicht führt Koberg und seine Mitautorin Verena Mayer in ihrer Jelinek-Biografie zur Deutung von *Burgtheater* als Abarbeitung der Autorin an der eigenen Mutter, die der gleichen Generation wie Wessely angehöre – eine jeglicher Anhaltspunkte oder Belege entbehrende Interpretation (Koberg, Roland u. Verena Mayer: *Elfriede Jelinek*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 138). Dass Jelinek ihre eigene Familiengeschichte aus ganz anderer Perspektive mit der Wesselys überblendet, verdeutlicht die Trilogie *Macht nichts*, in der Wessely mit dem als „Wanderer“ auftretenden Vater der Autorin konfrontiert wird, was hier explizit als Gegenüberstellung von Täterin und Opfer benannt wird (MN 87). In einer anlässlich des hundertsten Geburtstags Wesselys vom österreichischen Theatermuseum in Wien gestalteten Ausstellung, die vom Anspruch einer kritischen Würdigung gekennzeichnet ist, wird der Authentizitätsmythos in seiner Ambivalenz kenntlich, attestiert doch der Titel – *Die Rollen der Paula Wessely. Spiegel ihrer Selbst* – der Schauspielerin eine persönliche Identität auch mit den von ihr verkörperten faschistischen Figuren (vgl. den zur Ausstellung erschienen Katalog, hg. v. Kurt Ifkovits. Wien: Christian Brandstätter 2007).

Unschuldigkeit“ (1970) und ihre dort formulierte Kritik an der (trivialen) Unterhaltungskultur der „familiensendungen“ und „unterhaltungssendungen“²¹. Wessely verkörpert als Person den ‚Trivialmythos‘ Natur, wie Jelinek mit Bezug auf Roland Barthes’ Mythentheorie selbst betont: „Dieser Natürlichkeitswahn, der etwas Künstliches in Natur verwandeln will, liegt auf einer Linie mit der Naturhaftigkeit der Geburt in Blut und Boden des Vaterlandes.“²²

Die Dekonstruktion von Natürlichkeit wird bereits in *Burgtheater* durch den konsequenten „Anti-Illusionismus“²³ vollzogen, der in diametralem Gegensatz zur Ästhetik der Einfühlung und Authentizität steht. Jegliche Form der Einfühlung wird in *Burgtheater* schon durch die verfremdende Sprache verhindert. So gibt es keine Identität von Sprechen und Handeln, keine Dialoge im herkömmlichen Sinn, sondern es werden Zitate verfremdend montiert. Die Berufung der Schauspieler auf Authentizität und Natürlichkeit wird selbst als Ideologie erkennbar. Dies zeigt sich besonders eindrücklich an einer Szene, in der Käthe und Istvan den „Burgtheaterzweig“ entdecken, den die Hausangestellte Resi während des Kriegs versteckt hatte, um ihn vor dem NS-„Euthanasie“-Programm zu retten. Beim Anblick des Zwergs ruft Käthe aus:

Meine Kunst gilt vielmehr dem ewigen und einfachsten Menschlichen. Dem großen Gemeinschaftserlebnis.
Ich verabscheue alles Künstliche und Gemachte wie dies zu klein geratene Wesen hier. (BT 168)

Barthes’ Mythentheorie folgend, die den Trivialmythos als Naturalisierung des Künstlichen und ‚Gemachten‘ bestimmt²⁴, vertauscht Käthe Künstliches und Natürliches – allerdings in umgekehrter Richtung: Das „Künstliche“ wird zum pejorativen Begriff einer vermeintlich auf ‚Organizität‘ und ‚Natur‘ setzenden Ästhetik, deren Naturbegriff sich jedoch selbst als ideologisches Konstrukt mit ausschließender Funktion erweist: In vermeintlich dialektaler Verniedlichung wird der „Kretin“ (BT 168) zum „Unnatürl“ (BT 169).

Mit der Figur des „Burgtheaterzweigs“ greift Jelinek auf ein traditionelles, in der Tradition des Volkstheaters, der *Commedia dell’arte* und des Grotesken stehendes Moment zurück, dessen Zurückdrängung durch die aufklärerische Theaterreform im 18. Jahrhundert ebenfalls mit der Dichotomie von künstlich versus natürlich verknüpft ist: Die ‚Verbannung‘ des Harlekins von der Bühne ist Teil der Theaterreform Gottscheds und Karoline Neubers zur Durchsetzung eines ‚regelhaften‘, mimetischen Theaters. Bereits hier wird dem ‚entstellten Körper‘ die Natürlichkeit abgesprochen:

Laß dir keinen Harlekin ans Herz gewachsen seyn. Die Natur hat ihn nicht gegeben, wenn sie gleich viele Harlekins erhält, und wider annimmt; Indessen erschrickt sie vor ihm, als vor einer Misgebuhr. Sie zeigt ihn, zu ihrer Betrübniß, in der Gestalt, wie er ist, daß du sehen solst, was sie an ihm ertragen muß, und beschämest dich mit ihm, daß du siehest, was du an ihm geliebet hast.²⁵

²¹ Jelinek, Elfriede: „Die endlose Unschuldigkeit.“ In: dies.: *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa - Hörspiel – Essay*. Schwifting: Galerie Verlag 1980. S. 49-82. Zu Jelineks Auseinandersetzung mit Barthes’ Mythentheorie vgl. vor allem Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 8 ff. Annuß’ Kritik (Annuß: *Elfriede Jelinek*. S. 15 f.) an den von der Trivialmythentheorie ausgehenden Deutungen als ‚ideologiekritischen Reduktionen‘ der Texte Jelineks verkennt die anhaltende Bedeutung dieses Ansatzes bei Jelinek, die sich schon im Selbstzitat aus dem Jahr 2000 und der damit verbundenen erneuten Bezugnahme auf Barthes’ Trivialmythentheorie bekundet.

²² Jelinek: „Paula Wessely.“

²³ Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok. Elfriede Jelineks ‚Burgtheater. Posse mit Gesang‘.“ In: *Maske und Kothurn* 2 (2004), Jg. 50. S. 43-60, hier S. 46.

²⁴ Vgl. hierzu Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.

²⁵ Neuber, Friederike Caroline: *Die von der Weisheit wider die Unwissenheit beschützte Schauspiel-Kunst*. Lübeck: Christian Henrich Willers 1736. S. 7. Zit. nach Finkbeiner, Markus (Hg.): *Deutsche Dramen von Hans Sachs bis Arthur Schnitzler*. CD-Rom, Berlin 2004 (= Digitale Bibliothek, Bd. 95). S. 47269.

Der von der Neuberin vertriebene Harlekin wird von Jelinek als allegorische Figur wieder eingeführt: Der „Burgtheaterzweig“ verkörpert Jelineks antimimetisches, auf ‚Künstlichkeit‘ abzielendes Verfahren der Groteske. Das Prinzip der holzschnittartigen ‚Vergrößerung‘ wird hier in Umkehrung auf die Spitze getrieben²⁶:

Ich hab aber eine Groteske geschrieben und hab die Millionen aus rassischen oder politischen Gründen Vernichteten durch einen Zwerg repräsentieren lassen, also verkleinert statt vergrößert.²⁷

Bei Jelinek entfaltet sich dieser Traditionsbezug zum makabren Geschehen. Indem sie den Zwerg als sexualisierte ‚Rumpelstilzchenfigur‘, darstellt, die die Tochter Mitzi zu vergewaltigen droht, zitiert sie die rassistischen Legenden der ‚Blutschande‘, wie sie auch im Film *Heimkehr* auftauchen: „Mitzi: Dieser häßliche Genußzweig will mich mißbrauchen wie man ein deutsches Mädels nicht vergewaltigen darf.“ (BT 179) Auf seine Rettung vor der drohenden Auslieferung an die Nazis kann der Zwerg nur hoffen, weil das Schauspielerpaar sich angesichts des bevorstehenden Kriegsendes als dessen Retter ausgeben will, um so die eigene Entnazifizierung vorzubereiten:

Hörst, Resi, du werdest auf Anfrage bezeugen, daß der Zwerg von uns persönlich vor der Euthanasie versteckt wurde. Viele Jahre lang, die ins Lond gegangen sind. Dieser Zwerg muß schließlich unseren unüberlegten Polenfüß wettmachen. (BT 172 f.)²⁸

In der Figur des Zwerges wird in *Burgtheater* der Zusammenhang zwischen der Ästhetisierung des Natürlichen und der faschistischen Gewalt veranschaulicht: Die Ideologie der Natürlichkeit wird in ihren gewalttätigen biopolitischen Konsequenzen vorgeführt. Bereits im ersten Teil des Dramas wird auf das NS-‚Euthanasie‘-Programm angespielt: „Mir treten in einer Sondervorstellung vor die zurückgebliebenen Kinder in Glanzing auf. Damits a letzte Fraid haben! Bevurs abgspritzt wern.“ (BT 151)

In der Regieanweisung schlägt die Autorin vor, die Rolle des „Burgtheaterzweigs“ mit „Fritz Hackl [sic!]“²⁹ zu besetzen (BT 130) – mit einem Burgschauspielerkollegen der Wessely-Hörbiger-Familie, der unter anderem mit Paul Hörbiger mehrfach gemeinsam auf der Bühne stand.³⁰ Zur Entstehungszeit von *Burgtheater* fungierte Hackl tatsächlich als „Theaterzweig“ am Burgtheater; außerdem war der Schauspieler vor allem in der Rolle des Bebra aus Volker Schlöndorffs Verfilmung von Günter Grass’ Roman *Die Blechtrommel* (1979) bekannt. Auch hier spielt Hackl einen Kleinwüchsigen, der vor der nationalsozialistischen „Euthanasie“ auf der Flucht ist. Hackl ist in *Burgtheater* die einzige namentlich benannte zeithistorische Figur. Mit der Nennung von Hackl – nicht als Bühnenfigur, sondern als Besetzungsvorschlag – überträgt Jelinek ihr Verfahren des Personenzitats auch auf die Ebene des Dramaturgischen. Im Verweis auf Hackl als „Theaterzweig“ verbinden sich intermediales Zitat, der Rekurs auf die Institution Burgtheater sowie die physische Präsenz des ‚devianten Körpers‘ auf der Bühne. Die von Käthe vertretene ästhetische Ideologie der Natürlichkeit wird nicht nur diskursiv als Korrelat der faschistischen Normalitätskonstruktion und der von ihr ausgehenden Gewalt erkennbar, sie wird darüber hinaus auch mit der Realität körperlicher ‚Abweichung‘ konfrontiert. Die postdramatische

²⁶ Vgl. Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“

²⁷ Jelinek in einem Interview. In: Palm, Kurt (Hg.): *Burgtheater. Zwölfeläuten. Blut. Besuchszeit. Vier österreichische Stücke*. Berlin: Henschel 1986. S. 227-233, hier S. 231.

²⁸ Auch in *Macht nichts* werden NS-Vernichtungspolitik und Unterhaltungsindustrie überblendet. Hier erinnert sich die Schauspielerin: „Na, ich habe schon größere Ereignisse erlebt. Meine Premieren in Anwesenheit der höchsten Uniformierten, diese Vormieter der Ewigkeit. Leute mit Armbinden, Ordner, die den Schlüssel zu dieser Ewigkeit hatten und Millionen durchwinkten.“ (MN 7)

²⁹ Der Nachname Hackl wird – anders als in *Burgtheater* – ohne „ck“ geschrieben.

³⁰ Z.B. in Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* (1970), in Grillparzers *Weh dem der lügt* (1971) und 1972 in Shakespeares *Die Komödie der Irrungen* am Akademietheater. Vgl. Österreichischer Bundestheaterverband (Hg.): *Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*. Wien: Ueberreuter 1979. S. 785 f., 792 u. 795.

Theaterpraxis, die den Schauspielerkörper nicht mehr als ‚leeres‘ Vehikel des Textsinns betrachtet, sondern ihn in seiner Materialität auf der Bühne ausstellt³¹, wird so von Jelinek in den Theater text selbst hineingeholt.

Über das Personenzitat wird bereits hier die Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit des Schauspielers gelenkt; ein Thema, das, wie im Folgenden gezeigt werden soll, anhand der Figur Käthe beziehungsweise der „Erlkönigin“ weiterverfolgt wird.

II.

„ich tue nichts als brocken hinwerfen oder tritte austeilen.“ Diese Charakterisierung des eigenen Schreibverfahrens aus Jelineks frühem Essay „Die endlose Unschuldigkeit“³² weist auf die Bildlichkeit voraus, die Jelinek in ihren beiden Wessely-Texten evoziert beziehungsweise in Figurenhandlung übersetzt: In *Burgtheater* ist das Austeilen von Tritten eine Hauptaktivität der Schauspielerfiguren; in „Erlkönigin“ wirft die Schauspielerin ihrem Publikum Fleischbrocken zu, die sie aus ihrem eigenen Körper schneidet.

In beiden Texten, *Burgtheater* und „Erlkönigin“ wird die durch Wessely verkörperte Unterhaltungsästhetik mit der nationalsozialistischen Gewalt konfrontiert. Dies geschieht nicht nur durch die Thematisierung der Vernichtung, sondern auch auf der Ebene der Bühnenhandlung. Im Zentrum des gewalttätigen Bühnengeschehens steht die Schauspielerinnenfigur Käthe. In *Burgtheater* kommt es in Übersteigerung von volkstheatralen Hanswurst-Szenen zu regelrechten Gewaltorgien.³³ Aufschlussreich sind die in solchen Gewaltszenen vermittelten Bilder destrukturierter Körper. Hierbei handelt es sich zum einen um den Körper Käthes, zum anderen um den allegorisch konzipierten Körper des Alpenkönigs.

Käthe ist zunächst selbst Akteurin der Gewalt gegen ihre Familie: Sie schlägt ihre Töchter geradezu heimtückisch und böse, teilt Ohrfeigen (BT 136, 146) und „Arschritte“ aus (BT 140), bewirft die Hausangestellte Resi mit Essen (BT 141), droht ihr Schläge mit dem Gürtel an (152), zertrampelt das für die Töchter bestimmte Gebäck vor deren Augen (152), „malträtiert“, „tritt“ und „zwick“ (BT 152), tritt Istvan zwischen die Beine (BT 153), verbrüht die Kinder mit heißem Wasser (BT 153), überschüttet schließlich im zweiten Teil Mitzi mit Benzin und versucht sie in den brennenden Kamin zu stoßen (BT 175).

Im zweiten, 1945 spielenden Teil wird Käthes Körper selbst zunehmend zu einer Angriffsfläche für Gewalt: Käthe wird von Istvan und Schorsch geschlagen – wenn sie nicht pariert, d.h. wenn sie als ‚Unbelehrbare‘ durch ihr Handeln die opportunistische Entnazifizierungs-Strategie der Brüder zu torpedieren droht. So entweichen ihr Sätze aus dem *Heimkehr*-Monolog³⁴, oder ihr droht das Wort „Auschwitz“ ‚herauszurutschen‘ (BT 15).

³¹ Vgl. zum „devianten Körper“ auf der Theaterbühne: Lehmann, Hans Thies: *Das postdramatische Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 163.

³² Jelinek: „Die endlose Unschuldigkeit.“ S. 49.

³³ Vgl. hierzu: Finney, Gail: „The politics of violence on the comic stage: Elfriede Jelinek’s *Burgtheater*.“ In: Cocalis, Susan L., Ferrel Rose u. Karin Obermeier (Hg.): *Thalia’s daughters: German women dramatists from the eighteenth century to the present*. Tübingen: Francke 1996. S. 239-251.

³⁴ Von Istvan wird ihr auf den Mund gehauen, wenn sie gegenüber dem Zwerg Sätze aus ihrem berühmten Monolog in *Heimkehr* spricht: „In Deutschland sind sie jetzt nicht mehr schwach.“ (BT 186) Diese Szene liest sich wie eine Parodie zu einem 1971 geführten Interview André Müllers mit Wessely, in dem diese sich nur andeutungsweise zu ihrer Beteiligung an *Heimkehr* äußert und ihr Unbehagen gegenüber Interviews aufgrund der Möglichkeit entlarvender Äußerungen zum Ausdruck bringt. Darin heißt es „Sie [=Wessely] schlägt sich mit der Hand auf den Mund. ‚Ich hab’ mich nicht gern, wenn ich so drauflosrede.‘“ Müller, André: „Paula Wessely.“ In: *Österreicher(innen). Gespräche*. Wien, München: Bibliothek der Provinz 1994. S. 299-319, hier S. 318.

Schließlich kulminiert die Gewalt in Käthes Autoaggressivität: Sie unternimmt – offensichtlich angesichts der deutschen Niederlage – mehrere eher halbherzig anmutende Selbstmordversuche: Sie versucht, sich mit einem Seidentuch zu erwürgen (BT 164) oder „sich die Pulsadern durchzubeißen“; sie nimmt Gift (BT 167), stößt sich einen Brieföffner in die Brust (BT 172), versucht sich mit einem „Polsterüberzug“ („kein Plastiksack – leider“, BT 183) zu ersticken und sticht sich schließlich mit der Schere in die Brust (BT 186). Das mit der Schauspielkunst Paula Wesselys verbundene Bild des weiblichen Opfers materialisiert sich in diesen Bildern in körperlicher Konkretion. Das Schlussbild von *Burgtheater* präsentiert den blutenden Körper Käthes, umstellt von den übrigen Figuren, die ihre „Wortsymphonie“ (BT 188), eine Mischung aus dialektalem Heimatkitsch und Nazi-Jargon sprechen und schließlich um den „still blute[nden]“ (BT 188) Körper Käthes herumtanzen. Der Körper der Schauspielerin Käthe, deren Rollenfach die weibliche Opfergabe bildete, wird so zum geopfertem – allegorischen – Leib.

Als zweiter allegorischer Körper erscheint in *Burgtheater* die Figur des Alpenkönigs im allegorischen Zwischenspiel. Auch er wird zum Austragungsort von Gewalt. Der plötzlich in einer Gondel von der Decke herabsteigende Alpenkönig ist eine Art Zauberwesen, dessen gesamter Körper bandagiert ist, so dass er laut Regieanweisung aussieht wie eine „ägyptische Mumie“, aber auch wie ein (Kriegs-?) „Invalide“ (BT 143). Der auf die Titelfigur von Raimunds Volkstheaterstück verweisende Alpenkönig repräsentiert eine Art österreichisches Kulturgut, bzw. die ‚versehrte‘ Nation Österreich. Von Istvan, Schorsch und Käthe wird er als „Ausländer“ und „Vertreter des Weltjudentums“ (BT 145) beschimpft; seine Bitten um Unterstützung für die österreichischen Widerstandskämpfer werden mit Schlägen und Prügel beantwortet. Käthe, Istvan und Schorsch machen sich ein „Gspäß“, „a Hetz“ (BT 147, vgl. 181).

Istvan und Käthe schlagen ernsthaft und immer heftiger auf den Alpenkönig ein, der beginnt jetzt, Körperteile zu verstreuen um sich her. Kleidungsstücke lösen sich von ihm. Ein Arm löst sich jetzt. Teile seines Gesichts ebenfalls. (Maske!) Das Zeug fällt zu Boden. Während Istvan und Käthe den Alpenkönig demontieren, tanzt Schorsch mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, Schorsch singt dazu.

[...]

Der König torkelt, es löst sich aus seinem Armstumpf – oder sonstwo vom Körper – eine endlose weiße Binde Verbandszeug, die stark blutbefleckt ist. Im folgenden wird der Alpenkönig von den Brüdern und Käthe so heftig herumgestoßen, daß sich die blutige Binde immer mehr abwickelt und auf der Bühne überall herumliegt. (BT 147)

Die Szene trägt deutliche Züge eines Pogroms. Während die drei Schauspielerfiguren auf den Alpenkönig einschlagen, haben sie einen Lachkrampf; die doppelte Bedeutung des Wortes „Hetz“ wird eindrücklich vorgeführt. Schließlich werden die letzten „Menschenreste“ (BT 149) von Resi aufgelesen und in Packpapier verpackt. Mit dem Besen wird das Verbandszeug zusammengekehrt.

In *Burgtheater* wird also an zwei Figuren eine Körperdestruktion vorgeführt, deren Leichenbilder sich sinnbildlich lesen lassen: am allegorischen Körper des Alpenkönigs, in dessen Zerstückelung die faschistische Gewalt versinnbildlicht wird, und an Käthe. Käthe erscheint schon in *Burgtheater* als die Untote, als die Jelinek in ihrer Nachbemerkung zu *Macht nichts* die Burgschauspielerin beschreibt: „weil sie eben nicht totzukriegen ist und daher einfach immer weiterredet.“ (MN 84)

Das Motiv der Körperzerstückelung wird in *Macht nichts* wieder aufgegriffen. Der allegorische Körper der ‚untoten‘ Käthe taucht hier wieder auf: als Leiche im Sarg, die ihren eigenen Körper zerstückelt:

Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen ihr überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum. (MN 7)

Die grotesk-makabre Leichenfledderei kann als Zitat und Fortsetzung der Selbstdestruktion Käthes im zweiten Teil von *Burgtheater* gesehen werden. Die suizidale Entleibung wird nun in bildlicher Konkretion fortgesetzt. Fortgesetzt wird mit diesem Bild zudem das Opfer-Bild, das mit der Schauspielerin Wessely verknüpft ist: Die noch als Leiche begehrte Schauspielerin verschenkt sich mit Haut und Haaren an ihr Publikum. Mehrfach wird die Metaphorik des Fleischverteilens aufgerufen (z.B. MN 13, 17). Die Überblendung von Gewaltopfer und Schauspielopfer verweist auf die Verwechslung von Täter und Opfer, die bereits in *Burgtheater* thematisiert wurde.

In sprachspielerischem Doppelsinn sagt die ‚Stücke‘ ihres eigenen Körpers verteilende ‚Erlkönigin‘: „Bitte, gebe ich Ihnen halt doch ein Stück von mir, als wärs ein Stück von mir.“ (MN 13) Hier werden verschiedene Bedeutungsebenen aufgerufen: Das doppelte Zitat („Als wär’s ein Stück von mir“) verweist zum einen auf den toten Soldatenkörper aus Ludwig Uhlands ‚Ich hatt’ einen Kameraden‘, zum anderen auf Carl Zuckmayers Autobiografie, für die Uhlands Liedzeile den Titel stiftete und in der Paula Wessely als ‚verzaubernde‘ ‚unpolitische‘ Schauspielerin dargestellt wird.³⁵ Die Mehrdeutigkeit von ‚Fleischstück‘ und ‚Theaterstück‘, die hier sprachspielerisch eingesetzt wird, wird zugleich in der Bühnenhandlung konkretisiert – im Austeilen von Fleischstücken durch die ‚Burgschauspielerin‘.

Auch der zweite zerstückelte Körper aus *Burgtheater* geht in das Bild der Leiche im Sarg ein. Das Bild der aus dem eigenen Körper Fleischstücke herausreißenden und dem Publikum zuwerfenden Erlkönigin zitiert nämlich zugleich die Zerstückelung des ‚Alpenkönigs‘ in *Burgtheater*: Dort „reißt [Schorsch] Stücke aus dem Alpenkönig heraus und wirft sie wie abgenagte Knochen hinter sich“ (BT 149).

Durch die Überblendung von ‚Alpenkönig‘ und ‚Erlkönigin‘ im Bild des Fleischverteilens wird die Vertauschung von Opfer und Täter/in aufgerufen, die Jelinek in ihrer Nachbemerkung zu *Macht nichts* noch einmal thematisiert: Die „Täterin [...], die eigentlich nie eine sein wollte (aber dann war es doch schön dazuzugehören!)“ (MN 87), gehört zu den Personen, „die sich Opferrollen, die bisher nie sonderlich beliebt waren, aber inzwischen eben deutlich im Kurs gestiegen sind, nun nachträglich sozusagen auf den Leib geschrieben haben“ (MN 89).

III.

In ‚Erlkönigin‘ setzt Jelinek die in *Burgtheater* begonnene theaterästhetische Selbstreflexion fort. Die Absage an die ‚Natürlichkeit‘ wird in der Demontage des Schauspielerinnenkörpers radikalisiert. Die Zerstückelung der Leiche inszeniert als Bild den Übergang vom natürlichen, kreatürlichen Körper – der in *Burgtheater* nicht zuletzt anhand der Zwergfigur aufgerufen wird – in einen allegorischen. An die Stelle der handelnden Figur, deren Reste gewissermaßen in *Burgtheater* noch nutzbar gemacht werden, tritt die allegorische Personifikation, deren Repräsentationsfunktion durch die Zerstückelung jedoch dementiert wird. Stellt, wie Erika Fischer-Lichte schreibt, „[d]er Körper des Schauspielers [...] sozusagen die Bedingung der Möglichkeit von Theater dar“³⁶, so wird mit der auf der Bühne vollzogenen Selbst-Entleibung der Schauspielerin die Repräsentationsfunktion des Schauspielerkörpers, die auf einen integrierten, geschlossenen Körper angewiesen ist, verworfen. Zugleich wird damit die

³⁵ Zuckmayer berichtet vom „unwiderstehlichen Zauber“ einer Theaterprobe mit „Wiens besten Schauspielern“, u.a. Paula Wessely und Attila Hörbiger im Theater in der Josefstadt am 11. März 1938, dem Tag des Einmarschs deutscher Truppen in Österreich, als einem Erlebnis, „das nichts mit der Politik zu tun hatte“. Zuckmayer, Carl: *Als wär’s ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*. Frankfurt am Main: Fischer 1976. S. 60.

³⁶ Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters I*. Tübingen: 1983. S. 98.

Möglichkeit von Theater im traditionellen Sinn in Frage gestellt. Die Demontage des Schauspielerinnenkörpers und damit zugleich des Schauspielerinnen-Mythos, wie er an die Person Paula Wesselys geknüpft ist, bildet die Voraussetzung für ein ‚anderes Theater‘. Die paradoxe Anweisung in der ‚Nachbemerkung‘ zur *Trilogie des Todes* lautet somit: ‚Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung. Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf.‘ (MN 85)