

**SAGEN, WAS SONST KEIN MENSCH SAGT.
ELFRIEDE JELINEKS THEATER DER VERWEIGERTEN KOMPLIZENSCHAFT**

Sandro Zanetti

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung, Berlin

ZWEI VORBEMERKUNGEN ZUM VERHÄLTNIS VON AFFEKT UND REZEPTION

Die erste Vorbemerkung betrifft die damaligen Reaktionen auf die Nachricht, Elfriede Jelinek werde den Literaturnobelpreis erhalten. Wer heutzutage die Zeitungsartikel aus dem Jahr 2004 noch einmal durchliest, dem wird wohl stärker noch als damals die zum Teil latente, zum Teil auch manifeste Gehässigkeit auffallen, mit der diese Nachricht im deutschsprachigen Feuilleton aufgenommen und kommentiert wurde. Als stereotype Beurteilung der Autorin und des Werkes, das von der Verfasserin meist nicht unterschieden wird, kehrt die als Vorwurf gemeinte Diagnose wieder, der Antrieb von Jelineks Schreiben sei Hass – ein Hass, der nicht einmal eine Utopie aufscheinen lasse und darüber hinaus ästhetisch zweifelhafte Blüten treibe.¹

Sieht man einmal davon ab, dass Jelinek selbst den – allerdings nicht leicht auf den Punkt zu bringenden – Hass als Schreibmotivation nie geleugnet, ihn vielmehr geschickt eingesetzt hat, so erstaunt doch vor allem der nur schlecht getarnte Hass auf Seiten derer, die als Hauptantrieb von Jelineks Schreiben vor allem Hass glauben diagnostizieren zu können – oder zu müssen. Der bei Jelinek aufgespürte und bitterernst genommene Hass wird offenbar gehasst, aber so, dass die eigene Gehässigkeit in der Konfrontation nicht nur mit dem fremden und anderen Hass, mit Jelineks Hass, sondern scheinbar mit dem Hass überhaupt nicht offen zugestanden werden kann, denn hasste man den Hass offen, dann wäre damit ja zugleich gesagt, dass man sich selbst hasst...

Mit Komplikationen genau dieser Art freilich arbeiten Jelineks Texte. Dabei scheint Jelinek den von ihr ins Spiel gebrachten besonderen, nicht dumpfen Hass, wenn nicht gar zu lieben, so doch zu kultivieren², und zwar gezielt, die scheinbare Alternative zwischen Ironie und Ernst hinter sich lassend:

¹ So etwa Andreas Breitenstein in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Der strikten Verneinung, welche die Autorin lustvoll betreibt, fehlen das utopische Widerlager und die Stringenz der ästhetischen Durchführung [...]. Jelineks selbstdeklariertes literarisches Markenzeichen ist stets der Hass gewesen, den sie während der siebziger Jahre in den Grosskampftagen der neomarxistischen Avantgarde gegen die ‚faschistoid-bürgerliche‘ Gesellschaft entwickelt und seit den achtziger Jahren mit den Mitteln des Poststrukturalismus, des Feminismus sowie der Dekonstruktion ausdifferenziert und mit dem Chic des theoretisch Progressiven ausstaffiert hat.“ NZZ vom 9. 12. 2004, Nr. 288, S. 45.

² Diese Kultivierung entspricht dem Schöpferisch-Werden des Ressentiments, das Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* so eindringlich untersucht und in seinen unterschiedlichen Spielarten dargestellt hat. Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887). In: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische*

Ja, ich bin ein kleines barockes Rache-engerl. Aber es ist wirklich ein quälender, blanker Hass gegenüber diesem Land [Österreich ist gemeint, S.Z.], der von mir jeden Tag sorgfältig mit dem Silberputzmittel wieder aufpoliert wird.³

Wir haben es hier, bei diesen Sätzen Jelineks, erst recht aber, wenn auch anders, bei den Reaktionen der Kritiker auf diese – und andere – Sätze Jelineks offenbar mit Affekten zu tun, mit starken, aber auch mit kultivierten und wohl auch mit verstellten Affekten. Ausgehend von dieser Beobachtung lässt sich eine Brücke schlagen zur durchaus rhetorisch verstandenen, aber heuristisch weiterverwertbaren Frage, ob diese Affekte nicht seit der Antike ihren Ort im Theater gehabt haben? Was also, so könnte man weiter fragen, ist das für ein Theater, das in der Reaktion auf Jelinek und auf ihre Stücke, aber auch auf ihre sonstigen Texte stattfindet? Wer sind die Akteure, Regisseure, Rezipienten? Und welche Wirkungsästhetik ist in diesem Theater, das nicht allein auf der Bühne stattfindet (und vielleicht sogar am wenigsten dort) am Werk?

Die zweite Vorbemerkung betrifft die Situation des Unterrichts in der Schule oder an der Universität. Angesichts fehlender empirischer Daten, wobei deren Aussagekraft freilich wohl ohnehin dürftig bliebe, mag hier eine Art Erfahrungsbericht, ergänzt um ein paar Beobachtungen mit Hypothesencharakter, Anhaltspunkte für die folgenden Überlegungen bieten: Ich habe bislang zweimal Texte von Jelinek mit Studierenden gelesen und diskutiert, einmal das Stück *In den Alpen*, das andere Mal *Wolken.Heim*. Die Reaktionen waren in beiden Fällen ähnlich: Ratlosigkeit war vorherrschend, darunter verdeckt aber eine Melange aus ungunstigen Gefühlen, Angst, damit nichts anfangen zu können – schließlich war man ja da, um etwas Intelligentes zu sagen... –, gefolgt vom Wunsch nach Orientierung. Nur sehr zögerlich meldeten sich Stimmen, die das Gelesene sprachlich eine Wucht, kompositorisch und konzeptuell immerhin interessant oder das Ganze witzig fanden. Es musste ja doch Gründe geben, warum man Jelinek lesen sollte. Vorstöße in Richtung einer Analyse jenseits einer Wertung in die eine oder andere Richtung artikulierten sich noch zögerlicher.

Nun lässt sich einräumen, dass Zögerlichkeit zumindest auf der Ebene der Wertung im Grunde genommen sympathisch ist, weil sie vor einem Urteil, ja vor der Sprache des Urteils insgesamt zurückschreckt und diese suspendiert. In diesem Fall war die Zögerlichkeit jedoch gepaart mit einem außergewöhnlichen, im Hinblick auf Texte von anderen Autoren nie derart laut werdenden Bedürfnis nach einer Stimme, nach *einer* Stimme, die sagen sollte, was es mit diesen Texten auf sich hat. Dieses Bedürfnis nach einer Stimme, nach einer klaren, nach einer dem jeweiligen Text gegenüber alternativen, vor allem aber identifizierbaren Stimme, die sich der Institution Universität entsprechend im sogenannten Lehrkörper konkretisieren sollte, dieses durchaus fragwürdige, jedenfalls im Kriterium der Verständlichkeit allein nicht aufgehende Bedürfnis musste erst einmal selbst thematisiert werden, was aber glücklicherweise nicht davor bewahrte, auch in diesem Fall gleich mitten in die Komplikationen von Jelineks Texten zu geraten.

Die Verweigerung dieser Texte, in einer identifizierbaren Stimme zu sprechen oder – im Falle der Theatertexte – in mehreren, die auf identifizierbare Sprecherrollen verteilt werden könnten, lässt offenbar schnell das Bedürfnis entstehen, eine Orientierung wenigstens *woanders*, an einer anderen Instanz zu finden. Im Theater mag diese Verweigerung eine besonders große Herausforderung darstellen. Sie öffnet aber auch abseits des Bühnentheaters, in der Lektüre, einen Raum, einen von Texten in Anspruch genommenen und bespielten

Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter 1980. S. 245-424, bes. S. 257-289 („Erste Abhandlung: ‚Gut und Böse‘, ‚Gut und Schlecht‘“). Nietzsches *eigener produktiver* Umgang mit dem Ressentiment, der in Jelineks Texten ein Echo findet, wird vom Großteil der Nietzsche-Forscher leider immer noch zu wenig berücksichtigt.

³ Interview mit Wolfgang Kralicek und Klaus Nüchtern, erschienen in *Falter* 14/03 vom 2.4.2003.

Raum, der seinerseits ein Theater – einen Schauplatz – ganz anderer Art offenbart: einen Schauplatz, auf dem Positionen, Meinungen, Anweisungen, Dokumente sowie Verhaltens- und Sprechweisen vorgestellt, übertrieben, verzerrt, verworfen und wieder neu erfunden oder kombiniert werden. Darunter fallen auch jene Prozesse, die zuerst Michel Foucault und anschließend Judith Butler unter dem Stichwort der ‚Subjektivation‘ (*assujettissement*) zusammengefasst haben: die Unterwerfung unter eine Macht und die Subjektwerdung als zwei Seiten derselben Medaille.⁴ Bei Jelinek handelt es sich allerdings um Prozesse der Nichtübereinkunft, die nicht auf eine Stillstellung in einem distinkten Subjekt aus sind, sondern aus einer Collage von zukunfts-offenen Zitaten und Gedächtnisspuren bestehen.

Beide Vorbemerkungen sollten darauf hindeuten, dass Jelineks Texte Rezeptionssituationen provozieren, die sich am ehesten mit Begriffen aus dem Kontext des Theaters untersuchen lassen, auch wenn sie darin nicht aufgehen. Erneut kann jedenfalls gefragt werden: Um was für eine Art von Theater handelt es sich hierbei? Welche institutionell verstärkten Mechanismen des Begehrens, welche Affekte und welche Wirkungsästhetik mögen hier im Spiel sein? Und wie kommt es, dass dieses Theater nicht mehr – oder nicht mehr alleine – auf der Bühne stattfindet?

„ICH WILL KEIN THEATER“: GEGEN DEN ALLTÄGLICHEN ZWANG ZUR VERSTELLUNGSKUNST

Wenn Jelinek sagt, „Ich will kein Theater“⁵, dann ist damit zunächst an jene Identitätsmaschine gepflegter und gesetzter Theaterkultur zu denken, in der bestimmte Schauspieler oder auch nur bestimmte Menschen bestimmte Rollen zu spielen haben, *eine bestimmte* Identität, *eine* Stimme eben, zu verkörpern, zu verlautbaren und zu vertreten haben. Jelinek sieht darin „eine falsche Einheit“ gespiegelt.⁶ In diesem ‚klassischen‘ oder, vielleicht genauer, ‚bürgerlichen‘ Theater kommen kritische wie auch affirmative Auseinandersetzungen mit dem Konzept ‚Identität‘ in der Regel nur im Spiel von Verwechslungen vor, die aber eben in diesem Spiel meistens dazu neigen, jegliche Auseinandersetzung, die nicht auf ein simples Rollenspiel hinausläuft, humoristisch zu neutralisieren oder auf eine andere Weise zu unterbinden.

Dabei könnte doch gerade das Theater der bevorzugte Ort sein, an dem der alltägliche Zwang zur Verstellungskunst abgelegt werden könnte. Zu diesem alltäglichen Zwang gehört die meist stillschweigend vorausgesetzte Unterstellung, dass Handlungen stets einen ‚Sinn‘ haben (oder einen haben sollten), sowie das damit korrelierende Begehren nach einer Identität, die im Rahmen einer solchen Unterstellung ihren verlässlichen Ort haben kann. Warum also sollte das Theater, so kann gefragt werden, diese alltägliche Verstellungskunst übernehmen? Warum sollte ausgerechnet das Theater den Zwang zur Identität, die ja von jedermann im Leben – oder besser: als Leben – in Form einer Rolle außerhalb der Bühne

⁴ Vgl. Foucault, Michel: „Two Lectures.“ In: ders.: *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Brighton: Harvester 1980. S. 78-108, sowie Butler, Judith: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. Butler charakterisiert die Subjektivation wie folgt: „‚Subjektivation‘ bezeichnet den Prozeß des Unterworfenwerdens durch Macht und zugleich den Prozeß der Subjektwerdung. Ins Leben gerufen wird das Subjekt, sei es mittels Anrufung oder Interpellation im Sinne Althusser's oder mittels diskursiver Produktivität im Sinne Foucault's, durch eine ursprüngliche Unterwerfung unter die Macht“ (ebd., S. 8).

⁵ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: *Theater Heute*. Jahrbuch 1983. S. 102. Vgl. hierzu auch Roeder, Anke: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: dies.: *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989. S. 141-160, hier S. 153.

⁶ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102.

bereits gespielt werden muss, übernehmen? Diese Fragen lassen sich kaum positiv beantworten. Jelineks Imperativ lautet deshalb: „Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben.“⁷ Wenn es eine Chance des Theaters gibt, dann liegt diese darin, eben sagen zu können, „was sonst kein Mensch sagt“. Dabei geht es selbstverständlich nicht um die Behauptung eines Realismus, der sich jenseits von Rollen und Schablonen, von Vorlagen und Vorgaben, abspielen könnte, sondern darum, deren Medialität nicht dem Diskurs der Identität zu unterwerfen.

In einem Interview mit Hans-Jürgen Heinrichs bringt Jelinek auf den Punkt, warum sie sich, auch in ihren Prosatexten, nicht mehr in der Lage sieht, Figuren mit einer klar ausgeprägten und identifizierbaren Individualität zu zeichnen:

Meine Figuren haben kein Ich, weil das individuelle Handeln mit dem Roman des 19. Jahrhunderts ein Ende hatte. Selbst wenn manche Kritiker das immer noch von den Autoren verlangen, ist das nicht mehr zu leisten. Es wäre auch eine Illusion, individuelles Handeln überhaupt als möglich anzusehen.⁸

Noch deutlicher wird Jelinek diesbezüglich in ihrem Gespräch mit Riki Winter:

[Das ‚bürgerliche Subjekt‘] existiert nicht nur in meinem Werk nicht mehr, es existiert überhaupt nicht mehr. Aber es ist natürlich die Illusion eines gigantischen Marktes, den Menschen zu suggerieren, sie wären einmalig und unverwechselbar und imstande, individualistisch zu handeln. Nur ist das eine Illusion, und das System ist in der Zwischenzeit so geschlossen, daß keiner mehr von sich behaupten kann, daß er wüßte, wer er ist, was er ist und was sein individuelles Handeln ausmachen würde. Meine Literatur ist sicher ein Gegenpol zum bürgerlichen Roman bis zur ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.⁹

Im Falle der Bühnenstücke geht diese Diagnose mit der Weigerung einher, Figuren mit je einer Stimme sprechen zu lassen – oder eine Stimme mit je einer Figur sprechen zu lassen. Es ist diese Weigerung, die die Aufnahme von Jelineks Texten und Stücken so sehr zur Provokation werden lässt. Denn im Theater des Alltags, der Medien und auch der Universität feiert das ökonomisch verwertbare und pragmatisch geforderte Begehren danach, „eine falsche Einheit“ gespiegelt zu bekommen¹⁰, fröhliche Urstände.¹¹

Zu diesem Theater der Medien zählen im Übrigen auch Jelineks Selbstaussagen, und der Grund, warum diese Selbstaussagen – wie auch hier – so oft zitiert werden, muss nicht darin liegen, dass man das Werk mit der Autorin erklären möchte. Eine solche Erklärung griffe nämlich ebenso zu kurz wie die grundsätzliche Ablehnung einer Arbeit mit Selbstaussagen, sofern eine solche Ablehnung aus bloßer Furcht vor einem Biographismus erfolgt, der dem Werk nicht angemessen sein kann. Denn in beiden Fällen wird verkannt, dass zur Konstitution eines Werkes im Zeitalter von Massenmedien auch die Selbstaussagen von Autorinnen und Autoren in Interviews etc. gehören können. Bei Jelinek ist dies der Fall. Berücksichtigt man die Selbstaussagen auch und gerade in ihrer medialen und rhetorischen Verfassung und Funktion, dann eröffnet sich die Möglichkeit, diesen Aspekt der literarischen

⁷ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102. Zu denken ist hier auch an die vor allem gegenüber Kindern gerne ausgesprochene Aufforderung ‚Mach doch kein Theater!‘ Diese Aufforderung mag sich auch deshalb so hartnäckig halten, weil die vom Kind gegebenenfalls durchaus erkannte Theatralität des Alltags sich als nur allzu zutreffend erweist.

⁸ Jelinek, Elfriede: „Die Sprache zerrt mich hinter sich her.“ In: Heinrichs, Hans-Jürgen: *Schreiben ist das bessere Leben. Gespräche mit Schriftstellern*. München: Verlag Antje Kunstmann 2006. S. 12-55, hier S. 17.

⁹ Zitiert nach Winter, Riki: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: *Elfriede Jelinek*. Hg. von Kurt Bartsch und Günther A. Höfler. Graz: Droschl 1991. S. 14.

¹⁰ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102.

¹¹ Dabei müssen im Hinweis auf das ‚Falsche‘ nicht einmal ideologiekritische Töne herausgehört werden. Es reicht, auf die medientheoretische Grundeinsicht zurückzukommen, dass Medien zwar Wirklichkeit produzieren, aber nicht – als Einheit, die dann eben falsch wäre – reproduzieren können: Medien können nur Medien reproduzieren. Wirklichkeit kommt demzufolge als reproduzierte – und als Einheit in diesem Sinne – höchstens in Frage, wenn sie bereits als mediatisierte (und sei’s durch den Menschen als Medium) konzipiert wird (es sei denn, man schließt ‚Wirklichkeit‘ mit dem ‚Realen‘ im Sinne von Lacan kurz und räumt ihr dann eine prinzipielle Irrepräsentabilität ein, aber das wäre ein anderes Feld).

Produktion und Werkkonzeption in die Analyse mit einzubeziehen und die schlechte Alternative zwischen der Suche nach einer Autorintention als Schlüssel zum Werk oder umgekehrt nach einer Immanenz des Werkes, das möglichst losgelöst von seinen kulturellen und medialen Kontexten (zu denen auch die Selbstaussagen zu zählen sind) interpretiert werden sollte, hinter sich zu lassen.

„ICH WILL EIN ANDERES THEATER“: WELCHES?

„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“¹² Die Unvereinbarkeit dieser beiden Sätze beschreibt sehr genau, worin das Problem zeitgenössischer Bühnenkunst besteht. Wenn nämlich – als Effekt massenmedial proklamierter und schließlich auch eingeforderter (Pseudo)-Individualität – die Rollen- und Schauspiele des Alltags zumindest für diejenigen, die darin nicht nur Verheißungen sehen, in ihrer Inszenierungsqualität erkennbar geworden sind (etwa im Sinne von Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels*¹³ oder auch im Sinne von Ervin Goffmans *Wir alle spielen Theater*¹⁴), dann kann das Projekt einer Bühnenkunst schlicht nicht mehr darin bestehen, die Mechanismen *dieses* Theaters auf der Bühne zu verdoppeln und auf diese Weise zu wiederholen.

Das Problem liegt dabei weniger darin, dass es sich bei einer solchen Verdoppelung um eine Wiederholung handelt, sondern darin, dass es sich um eine bestimmte *Form* der Wiederholung handelt. Gilles Deleuze hat in seinem Buch *Differenz und Wiederholung* bislang wohl am ausführlichsten gezeigt, inwiefern einer jeden Wiederholung ein Moment der Differenz innewohnt. Dabei richtet Deleuze seine Aufmerksamkeit ganz auf ein Konzept von Wiederholung, die „nicht mehr das Selbe betrifft, sondern das Andere umfasst, die Differenz von einer Geste und einer Woge zur anderen umfasst und diese Differenz in den so gebildeten repetitiven Raum einträgt“¹⁵. Dieses Konzept von Wiederholung lässt sich auch für die Analyse von Theatertexten und -aufführungen nutzen. Es lohnt sich dann allerdings, darauf achtzugeben, ob die von Deleuze *hervorgehobene* Differenz in der Wiederholung auch zum Einsatzpunkt ästhetischer Praxis genommen wird – oder ob dies nicht geschieht. Denn beides ist möglich, und die Frage, ob das eine oder das andere zutrifft, oder das eine eher als das andere, lässt sich nicht allgemein, sondern nur in Einzelanalysen beantworten.

„Ich will kein Theater.“ Das kann dann heißen: Das ohnehin schon stattfindende Theater des Alltags soll auf der Bühne nicht noch verdoppelt werden, sofern mit einer solchen verdoppelnden Wiederholung nicht auch die für sie konstitutive Differenz (zum Wiederholten) berücksichtigt und diese Differenz gerade zum Einsatzpunkt der Arbeit auf der Bühne genommen wird. „Ich will ein anderes Theater.“ Damit wiederum wäre dann – zunächst einmal – nichts anderes gesagt, als dass das Theater die Fallen der Wiederholung zumindest bemerken sollte: nicht um die Wiederholung abzuschaffen, was unmöglich und wohl auch nicht wünschenswert wäre, sondern um mit dem Evidenzcharakter *arbeiten* zu

¹² Zitiert nach Roeder: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ S. 141. Die im Titel aneinandergereihten Sätze sind im Gespräch getrennt und lauten im Kontext wie folgt: „Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater.“ Ebd., S. 153. „Ich will die Risse sichtbar machen. Ich will, wenn ich überhaupt noch für das Theater schreibe, ein anderes Theater. Ich will von dem Theater, das mich bis jetzt zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es mir nachkommt.“ Ebd., S. 156.

¹³ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels* (frz. 1967). Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspau. Berlin: Edition Tiamat 1996.

¹⁴ Goffman, Ervin: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper 2003.

¹⁵ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* (frz. 1968). Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Wilhelm Fink 2019. S. 41.

können, der in den differenziellen und differierenden Momenten einer jeden Wiederholung bereits angelegt ist bzw. angelegt sein muss: Denn damit es überhaupt zu einer Bezugnahme auf ein Wiederholbares kommen kann, braucht es – weil die Bezugnahme ein Akt oder ein Ereignis ist – Zeit, und Zeit braucht es, weil zwischen dem Wiederholbaren und dem Wiederholten – oder dem noch zu Wiederholenden – nicht Einheit, sondern Differenz im Spiel ist: Abstand.

Die Frage ist nur, noch einmal anders formuliert, ob in der Theaterarbeit die Anstrengungen darauf hinauslaufen, diese Differenz gerade zu negieren respektive zu überspielen, oder ob der Versuch unternommen wird, sie zur Geltung zu bringen und als Katalysator oder Bremse, als Prozessor oder Stolperstein einzusetzen. Hierin liegen die Chancen eines ‚anderen Theaters‘. Eine klare Handhabe zur Unterscheidung eines schlechten Theaters – „Ich will kein Theater“ – von einem guten Theater – „Ich will ein anderes Theater“ – wird es freilich nicht so leicht geben können, und zwar deshalb nicht, weil eine solche Unterscheidung ihrerseits ein Urteilsszenario voraussetzt, dessen Aufführungscharakter freiwillig oder unfreiwillig bereits an der Spektakularität partizipiert, die nicht nur *im* Theater stattfindet, sondern die das Theater in seiner Rezipierbarkeit von außen rahmt, auch wenn dieses Außen, etwa in Form von Diskursen über das Theater, erneut und wiederholt ins Theater einwandern kann. Frei nach Adorno: Die Kunstkritik produziert mit oder produziert überhaupt erst, wovon sie sich absetzen zu können glaubt.¹⁶

Aber vielleicht besteht die Aufgabe des ‚anderen Theaters‘, auf das Jelinek anspielt, ja gerade darin, diesen schlechten Zirkel zu durchbrechen. Das kann etwa dadurch geschehen, dass die Sprache von ihren Zurichtungen auf Spezialdiskurse befreit und in ihren Wanderbewegungen *zwischen* den Sphären der Kunst, des Theaters, der Zeitungen, der Medien insgesamt, der Kritik, der Wissenschaft, der Biographie und der Historie, je nach thematischer Ausrichtung, auf der Bühne ein ‚Durchgangss asyl‘ erhält. Auf diese Weise könnte ein Ort geschaffen werden, an dem die Sprache nicht festgeschrieben, sondern umgeschrieben wird, und die Chance des Theaters bestünde dann gerade darin, das *Verhältnis* der Sprache zu ihren Sprecherinnen und Sprechern anders zu bestimmen, als es außerhalb des Theaters, in den ungewollten oder auch gewollten Rollenspielen des Alltags, möglich zu sein scheint.

Jelineks eigener Vorschlag, wie ein ‚anderes Theater‘ auf der Bühne stattfinden könnte, ist denn auch durch eine grundlegende Weigerung bestimmt, die Sprache der Schauspieler als Medium der Identifikation (etwa psychologisch: als Ausdruck eines Inneren) zu inszenieren:

da sie [die Schauspieler] zu mehreren, zu vielen sind [...], muß ich sie verwirren, disparat machen, ihnen ein fremdes Sagen unterschieben, meine lieben Zitate, die ich herbeigerufen habe, damit auch ich mehr werden und ausgeglichener punkten kann als bisher, da ich nur eine einzige war.¹⁷

Die hier nicht ohne Selbstironie auf den Topos der ‚Einzigkeit‘ auch der Autorinnenrolle bezogene Kritik von Charakterdarstellungen findet nicht von ungefähr ihr Pendant in der Rolle, ja, tatsächlich, in der *Rolle* der Zitate, die bei Jelinek ein Eigenleben zu gewinnen scheinen. Was sich auf der Bühne ereignen kann, ist auf der Ebene des Textes, wenn Jelinek Texte für das Theater schreibt, vorbereitet, nicht mehr und nicht weniger. Es hat Vorschlagcharakter, es ist Material; es sind vorstrukturierte Möglichkeiten, keine Anweisungen, die auf eine ‚authentische‘ Umsetzung warten.

An der Rolle, welche die Zitate in diesen vorstrukturierten Möglichkeiten von Jelineks Theatertexten spielen, lässt sich nun etwas genauer und weniger abstrakt zeigen, worin eine

¹⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1949). In: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1955. S. 7-31.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal, Körper zwecklos.“ In: dies.: *Neue Theaterstücke. Stecken, Stab und Stangl – Raststätte – Wolken.Heim*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990. S. 7-13, hier S. 9.

Arbeit an den Momenten der Differenz in der Wiederholung tatsächlich bestehen kann und worin die Pointe einer solchen Arbeit liegen könnte.

TEXTTHEATER: *WOLKEN.HEIM.*

Bislang am eindringlichsten lässt sich diese Arbeit im Theater text *Wolken.Heim.* nachweisen, der ohne Rollen im Sinne eines Personals auskommt. Aufgeführt wurde dieser Text zum ersten Mal am 21. September 1988 unter der Regie von Hans Hoffer am Schauspiel Bonn. Publiziert wurde der Text zum ersten Mal 1990. Im Folgenden geht es jedoch nicht um konkrete Aufführungen dieses Textes, und zwar auch deshalb nicht, weil davon auszugehen ist, dass dieser Text, auf seine Weise, bereits eine Aufführung ist oder, genauer formuliert, als eine Aufführung gelesen werden kann, nämlich als eine Aufführung von Zitaten, die als eine Art Kristallisation von Befindlichkeiten tatsächlich eine eigene, eine eigenartige Rolle spielen, eine Rolle, die nicht individualpsychologisch grundiert und auf diese Weise auf Dechiffrierung hin angelegt ist, sondern, mit den Worten von Deleuze, einen „repetitiven Raum“ bildet, der sich „von einer Geste und einer Woge zur anderen“ fortbildet und dabei eine dynamische Kohärenz gewinnt.¹⁸

Dass *Wolken.Heim.* aus Zitaten besteht, wenn auch aus erkennbar entstellten und verfremdeten Zitaten, darauf wird im Text, zum Schluss, selbst hingewiesen: „Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.“¹⁹ Zudem ist der Text über den „Dank an Leonhard Schmeiser („Das Gedächtnis des Bodens“) und Daniel Eckert“ im Vorspann in einem weiteren diskursiven Kontext, dem der Analyse, verortet.²⁰ Es geht um Deutschland, um den Diskurs über das Deutsche, quer durch die Zeiten und politischen Lager hindurch. Unheimliche Verwandtschaften werden zutage gefördert, ein starkes *Wir* als dominante Stimme inszeniert, eine Stimme, die bei einer Aufführung freilich in einen Chor oder in sich abwechselnde oder überlagernde Redestränge verlegt und aufgesplittert werden kann. Gleichwohl gibt es eine Dominanz der *Wir*-Perspektive, eine vereinnahmende, Einheit suggerierende Sprachmasse, die nur zähflüssig in Bewegung zu sein scheint und fortlaufend an einer Abgrenzung

¹⁸ Deleuze: *Differenz und Wiederholung*. S. 41. – Im Hinblick auf die drei späteren Stücke aus der *Trilogie des Todes* kommt Jelinek zu der Einschätzung: „Diese Texte sind für das Theater gedacht, aber nicht für eine Theateraufführung.“ Jelinek, Elfriede: „Nachbemerkung.“ In: dies.: *Macht nichts. Eine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002. S. 85-90, hier S. 85. Das gilt auch für *Wolken.Heim*. Nur operieren die Stücke aus der *Trilogie des Todes* wieder stärker mit Personenvorlagen, weshalb Jelinek zur Begründung, warum die Texte nicht für eine Theateraufführung gedacht sind, schreiben kann: „Die Personen führen sich schon selber zur Genüge auf“ (ebd.).

¹⁹ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim*. In: dies.: *Neue Theaterstücke*. S. 135-158, hier S. 158. Die Offenlegung der Arbeit mit Zitaten mag ebenfalls dazu beigetragen haben, dass *Wolken.Heim.* zu den meistdiskutierten Stücken in der Sekundärliteratur zu Jelinek geworden ist. Das philologische Begehren findet hier reichlich Nahrung. Verwiesen sei auf folgende Studien, in denen Philologie allerdings nicht (ebenso wenig wie bei Jelinek) zum Selbstzweck betrieben wird: Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005. S. 137-249; Burdorf, Dieter: „„Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier“. Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks.“ In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 66 (1990). S. 29-36; Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 123-133; Stanitzek, Georg: „Kuckuck.“ In: Baecker, Dirk, Rembert Hüser u. Georg Stanitzek: *Gelegenheit, Diebe. 3 x deutsche Motive*. Bielefeld 1991. S. 11-80.

²⁰ Jelinek lässt – zu Recht – keinen Zweifel daran, dass auch ihre eigene dichterische Arbeit analytisch verfährt: „Ich bin immer jemand, der die Wirklichkeit überspitzt zeigt, keine Lösung, keinen Ausweg anbietet. Ich entwerfe keine Utopie, aber produziere eine ins Extreme getriebene Analyse dessen, was ist.“ Zitiert nach Roeder: „„Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.““ S. 148.

gegenüber ‚den Anderen‘ arbeitet, die sich nicht in dieses *Wir* fügen oder von ihm ausgeschlossen bleiben sollen.²¹ – Ein Beispiel:

Wir dauern fort, im Zwielficht, da wir gingen, im schattigen Wald, durch die Bäche der Heimat. Sie gehört uns. Wir! [...] Hier sind wir schon! Und finden außerdem im Osten die slawische Nation, die sind wir nicht. Die sind wir nicht! Ein Teil von ihr ist von der westlichen Vernunft erobert worden. Dennoch aber bleibt diese ganze Masse aus unserer Betrachtung ausgeschlossen, weil sie bisher nicht als ein selbständiges Moment in der Reihe der Gestaltungen der Vernunft der Welt aufgetreten ist. (WH 143)

Der Text geht in dieser Weise weiter, und er fängt in ähnlicher Weise an; Anfang und Ende scheinen willkürlich gewählt, jedenfalls keiner *inneren* Dramaturgie oder gar einer Entwicklung zu folgen. Es ist ein Sprachfluss, der keine Stoppregel zu kennen scheint, dabei aber nicht nur die stereotypen Ein-, Ab- und Ausgrenzungen fortlaufend wiederholt, dem Zwang zur Identitätsfindung Sprache verleiht, sondern diesen Zwang auch bloßstellt.

Die Gruppenidentitätsfindung im beschworenen Geist der Nation wird nicht nur thematisiert, sondern auch als sprachliches Programm vorgeführt, das sich in der Verlautbarung *einer*, wenn auch verteilbaren, *Wir*-Stimme realisiert. Diese Vorführung gerät aber zugleich zur Karikatur, weil die Zensur in dem, was überhaupt sagbar ist, wegzufallen scheint. Wenn es also beispielsweise heißt, dass „diese ganze Masse aus unserer Betrachtung ausgeschlossen“ wird, dann ist damit nicht zunächst gesagt, dass dieser Ausschluss *geschieht*, sondern es ist vor allem *gesagt*, dass dieser Ausschluss geschieht, wodurch der Ausschluss aber als markierter *in* den Diskurs hineingenommen wird und also gerade *nicht* einfach geschieht, sondern vermerkt und ausgestellt und somit in erkennbarer Weise zu bedenken gegeben wird. Der Diskurs wird auf diese Weise, als geschehe es unfreiwillig, zu einem Diskurs, der mit verräterischen Gesten gespielt ist.

VERRÄTERISCHE GESTEN, SUBVERSIVE AFFIRMATION, VERWEIGERTE KOMPLIZENSCHAFT

Auf solche verräterische Gesten hin ist der Text allerdings komponiert. Die ‚subversive Affirmation‘ wird bis an den Punkt getrieben, wo durch die Übertreibung, den Exzess an forcierter Eindeutigkeit, eine tatsächliche Affirmation selbst denen, die zunächst womöglich noch ihr Einverständnis mit dem Gesagten hätten geben können, unerträglich wird.²² Die Wiederholung, die ein jedes Zitat darstellt, wird so vorgeführt, dass in der Art und Weise ihrer Vorführung zugleich die Differenz zum vormaligen Geltungsbereich des Zitierten offenkundig wird. An einer anderen Stelle des Textes, in dem die Rektoratsrede von Martin Heidegger verarbeitet ist, geschieht diese Vorführung dadurch, dass Segmente des Zitats selbst noch einmal wiederholt werden, als handelte es sich um eine Platte, die immer die gleiche – nationalistische – Melodie spielt, die aber – und das ist das Entscheidende – einen Sprung bekommen hat:

Wissenschaft und deutsches Schicksal müssen zumal im Wesenswillen zur Macht kommen. Und sie werden es dann und nur dann, wenn wir wenn wir wenn wir dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten. (WH 154)

²¹ Die Dominanz der *Wir*-Perspektive reicht so weit, dass auch Stellen, die in den zitierten Vorlagen noch in der *Ich*-Perspektive formuliert waren, in die *Wir*-Form gesetzt werden.

²² Zum Begriff der ‚subversiven Affirmation‘ vgl. Sasse, Sylvia u. Caroline Schramm: „Totalitäre Literatur und subversive Affirmation.“ In: *Die Welt der Slaven* LXII (1997). S. 306-327; Arns, Inke u. Sylvia Sasse (Hg.): „Subversive Affirmation.“ In: *Maska* XIX/3-4 (2006). S. 98 f. (= Sondernummer der slowenischen Zeitschrift). Subversive Affirmation meint die scheinbare Parteinahme für eine Idee, ein Projekt oder eine Institution, wobei die Affirmation durch Übertreibung (zum Beispiel Überidentifikation) an den Punkt geführt wird, an dem die entsprechende Ideologie erkennbar wird, gegen die sich der subversive Anteil der Affirmation, letztlich, richtet.

Die Differenz in der Wiederholung wird gerade dadurch vorgeführt, dass die Wiederholung nicht einfach geschieht, sondern *als* Wiederholung, als notwendig differente Wiederholung, in ihrer Künstlichkeit zu bemerken gegeben wird. Das Verfahren ist hier der Analyse verwandt, die Roland Barthes in den (im Hinblick auf Jelinek bereits ausführlich debattierten) *Mythen des Alltags* vornimmt, wobei diese Mythen in Jelineks Texten nie bloß in ihrer scheinbaren ‚endlosen Unschuldigkeit‘ wiederkehren, sondern in der Wiederkehr als zur Kenntlichkeit entstellte Mythen zur Erscheinung kommen.²³ Was dabei irritierend wirkt, ist der Verzicht auf jegliche Komplizenschaft mit vertrauten Formen der Kritik an solchen Mythen.²⁴ Irritierend wirkt dieser Verzicht, weil er die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen Meta- und Objektsprache unterläuft und – etwa durch den Verrat im Gestus – Präzisierungen und analytische Impulse ganz anderer Art zum Zuge kommen lässt.

Die Arbeit an solchen Irritationen findet nicht im vorgeführten Dialog zwischen Menschen auf der Bühne statt, sondern innerhalb der Sprache. So ist denn wohl auch ein weiterer Satz aus dem programmatischen Text „Sinn egal. Körper zwecklos“ zu lesen: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“²⁵ Die Schauspieler, so könnte man diese Stelle kommentieren, sprechen nicht, weil sie nicht *als* jemand sprechen, sie sind nicht dazu da, als Schauspieler oder überhaupt als Menschen zu sprechen. Sie verkörpern sich nicht in der Rolle *von* jemand, den sie repräsentieren könnten oder sollten. Ihre Aufgabe besteht vielmehr darin, Medien eines Diskurses zu sein, und in diesem Sinne „SIND“ sie denn auch das „Sprechen“.

Distinkte Personen, Figuren und Sprecherstimmen werden von Jelinek zwar abgeschafft. Aber das Dialogische erfährt auf mindestens zwei anderen Ebenen – oder Bühnen? – eine Wiederkehr oder Wiederbelebung: zum einen auf derjenigen der Ansprachestruktur einer Leserschaft oder einer Zuschauer- oder Zuhörerschaft gegenüber, zum anderen – unheimlicher – auf derjenigen der Zitate, der zitierten Stimmen. Diese Verschiebungen führen zu einer Neubestimmung des Theatralischen bereits in der Struktur der Texte, noch vor jeder Aufführung auf einer Theaterbühne. Dieses Theater ist auf der Bühne des Textes bereits so inszeniert, dass es sich in einen Widerstreit mit den Rollenspielen des Alltags begibt.

Am deutlichsten geschieht dies dadurch, dass auf das Spiel von Rollen in Form von Charakterdarstellungen überhaupt verzichtet wird. Gleichwohl gibt es auch in *Wolken.Heim*.

²³ Vgl. zu diesem Zusammenhang: Jelinek, Elfriede: „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970). In: dies.: *Die endlose Unschuldigkeit: Prosa-Hörspiel-Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980. S. 49-82; Janz: *Elfriede Jelinek*. Besonders S. 8-30; Barthes, Roland: *Mythen des Alltags* (frz. 1957). Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. – Zusammenfassend könnte man sagen, dass Jelinek zur Mythologin im Sinne von Roland Barthes wird. Denn um „vom Leser des Mythos zum Mythologen werden zu können“, so Barthes in den *Mythen des Alltags*, muss man der „Dynamik des Mythos Widerstand leisten“ (ebd., S. 105). Jelinek bringt in ihren Texten den Widerstand gegenüber den Mythen (d.h., nach Barthes, den enthistorisierenden und entpolitizierenden sekundären semiologischen Aussagesystemen, in denen sich Sinn in Form verwandelt) dadurch zur Geltung, dass sie die Sprache der Trivialmythen – oder, im Falle von *Wolken.Heim*., der ideologischen Diskurse quer durch Wissenschaft und Politik – einerseits zitiert oder nachbildet, andererseits diese Sprache aber mit rhetorischen Mitteln (besonders Katachresen) verfremdet und aufbricht und dadurch den Texten selbst ein kritisches Potential zumisst.

²⁴ Die Verweigerung von Komplizenschaft findet nicht nur auf der Ebene der Kritik statt, sondern zielt insgesamt auf jegliche Form der Verfestigung von (Rollen-)Zuschreibungen, die letztlich in der Sprache stattfinden und deshalb auch dort zu analysieren sind. Vgl. hierzu ausführlicher: Winter: „Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ S. 13.

²⁵ Jelinek: „Sinn egal, Körper zwecklos.“ S. 9. Im Gespräch mit Anke Roeder erläutert Jelinek diese Auffassung wie folgt: „Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen. Sie konstituieren sich aus dem, was sie sagen, nicht aus dem, was sie sind. Sie behaupten etwas von sich, statt auf der Bühne zu leben, und das gleiche Verhältnis beherrscht den Autor, der nur beim Lesen und Schreiben lebt. Vielleicht sind die Stücke deshalb unbeliebt und haben sich auf dem Theater nicht durchgesetzt, weil die Figuren sich dem Leben, dem Verkörpern, dem So-tun-als-ob widersetzen. [...] Es ist ein Vorgang der Dekonstruktion. Nicht die Figur ist das Wesentliche und das ihr Zugeordnete Beiwerk, sondern das, was sie von sich behauptet, ist sie auch.“ Zitiert nach Roeder: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“ S. 141-160, hier S. 143 und S. 152.

eine Art Vielstimmigkeit, die durch die verräterischen Gesten am Rande der dominanten Hauptstimmen zustande kommt. Es ist, als käme in den Nebentönen ein unzensiertes kollektives Unbewusstes, allerdings nicht das Jungsche, zur Sprache.²⁶ Das Unheimliche und Verdrängte kehrt in der Anonymität von Untoten und Gespenstern – strukturanalog zu den Zitaten – wieder, jedoch nicht so, dass diese auf ihr Recht pochen würden, sondern so, dass sie den ideologischen Diskurs ins Stolpern bringen. Was an Jelineks Texten am meisten Anstoß zu erregen scheint, ist der Verzicht, eine positive Utopie jenseits dieses Stolperns zu entwerfen. Warum dies nicht geschieht, lässt sich vielleicht am besten mit der Wiederholung eines bereits zitierten Satzes von Jelinek beantworten: „Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt [...]“²⁷

²⁶ In der inszenierten Nicht-Zensur liegt die Nähe sowohl zu Nietzsches Konzeption eines schöpferischen Ressentiments (vgl. hierzu Anm. 2) als auch zu den surrealistischen Verfahren der *écriture automatique*, auf die Jelinek immer wieder hinweist. Bei all dem geht es allerdings keineswegs um eine Huldigung an das Unbewusste, schon gar nicht um eine Huldigung an ein individuelles Unbewusstes, sondern darum, die *Suggestion* von Zensurlosigkeit als Mittel gegen jene allgegenwärtige kollektive Zensurlogik einzusetzen, die gemeinhin nicht einmal bemerkt wird.

²⁷ Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ S. 102.