

Annuß
Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens

Evelyn Annuß

Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Umschlagabbildung:
„Ein Fest für Elfriede Jelinek“, Burgtheater, 10. Dezember 2004
anlässlich der Nobelpreisverleihung (Ausschnitt)
Copyright: Rheinhard Werner, Wien

Covergestaltung:
Oliver Brentzel (dotcombinat, Berlin) und Evelyn Annuß

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem
Papier ☺ ISO 9706

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2005 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

www.fink.de

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 3-7705-4207-X

INHALT

| | |
|---|----|
| EINLEITUNG | 11 |
| I. POSTDRAMATISCHE VORSTELLUNG: | |
| <i>WAS GESCHAH, NACHDEM NORA IHREN MANN VERLASSEN HATTE ODER STÜTZEN DER GESELLSCHAFTEN</i> | 17 |
| DRAMA UND PROSOPOPOIA | 18 |
| Im Jenseits des Dramas – Figur des Nachlebens – Figurenrede und Schauspielerkörper | |
| IBSEN ALS FORMZITAT | 29 |
| Von der Krise des Dramas – Zur postdramatischen Serie – ,Das Kapital‘: Problem personaler Darstellung | |
| IM NAMEN ‚DER FRAU‘ | 38 |
| Belesenheit und Distinktion – Bühne des Politischen | |
| NACH BRECHT | 46 |
| Vom gestischen Zitat zur reflexiven Rhetorik – Fortschrift der Lehrstückpraxis – Zur Selbstverständigung: <i>Die Maßnahme</i> – Maßlosigkeit: Der <i>Maßnahme</i> den Rest geben | |
| II. ALLEGORISCHES FAMILIENTABLEAU: | |
| <i>BURGTHEATER. POSSE MIT GESANG</i> | 59 |
| Nationalsozialistische Hinterszene – Theater um Burgtheater – Kunstsprache und Zeitlichkeit | |
| FIGUR DES AUTOBIOGRAFISCHEN | 66 |
| <i>Ich hab für euch gespielt</i> : Memoiren und Schlüsseldrama – Fotografie und Signatur – Stellvertreter der Geschichte – Doppelgänger aus der Zukunft | |

| | |
|---|-----|
| VOLKSTHEATER: ZWISCHENSPIEL UND SZENISCHES FORMZITAT | 80 |
| Szenische Beschreibung – Personifikationsallegorie – | |
| Mumie und Film – Entzug der Zentralperspektive – | |
| Demontage und Physis – Unpersönliche Auftrittsformen | |
| der Stimme | |
| FAMILIENBIOGRAFISCHER REYEN | 95 |
| Schlüsselszene – Ich bin die Nachgeborenen – | |
| Repatriierungstheater – Allegorischer Gegenentwurf | |
| HEIMKEHR NACH BURGTHEATER | 104 |
| Propagandafilm – Zelluloidgespenst der Volksgemeinschaft – | |
| Gesichtsverlust und Heimsuchung – Verantwortung | |
| ,THEATRALIK DES FASCHISMUS‘: <i>DIE GANZ GROßen TORHEITEN</i> | 115 |
| Österreichische Straßenszene – Unterhaltungsfilm und | |
| Historiografie – Bürgerliche Darstellung als national- | |
| sozialistische Propaganda | |
| URÖSTERREICHISCHE MISCHPOKE: <i>DER ENGEL MIT DER POSAUNE</i> | 120 |
| Opferrolle und Widerstandsimage – Entnazifizierung im | |
| Kino – Name und Apostrophé – Enteigneter Tod und | |
| szenische Darstellung | |
| THEATER NACH AUSCHWITZ | 132 |
| Allegorisierung der Physis – Unwirklichkeitseffekt | |
| III. UNABSEHBARES RAUNEN: <i>WOLKENHEIM.</i> | 137 |
| Auftrittsform der Rede – Material | |
| AUSNAHMEZUSTAND DER DARSTELLUNG (KLEIST) | 145 |
| Von der Alraune zum Geraune: <i>Die Hermannsschlacht</i> – | |
| Rede gegen sich selbst: <i>Penthesilea</i> – Ausnahmezustand | |
| ohne Souverän: <i>Das Erdbeben in Chili</i> | |
| NACHHALL DER POLITISCHEN ROMANTIK (FICHTE) | 159 |
| Anrufung der Deutschen – Kollektivkörper | |

| | |
|--|-----|
| MODERNER RASSISMUS – POSTHUME NACHSCHRIFT (HEGEL) | 168 |
| Die anderen – Abschreibung, mündliche Zusätze | |
| OPFERKULT UND ECHO (HÖLDERLIN) | 175 |
| Postromantische Rhetorik – Nationalsound: <i>Tod fürs Vaterland</i> – Metamorphosen: <i>Die Liebe – Aufgabe des Übersetzers</i> | |
| ZWISCHEN STAAT UND GEIST (HEIDEGGER) | 194 |
| Notstandsrhetorik: Die Rektoratsrede – Dichten und Denken: „Wie wenn am Feiertage...“ – Mit und gegen Heidegger | |
| ANSPRUCH AUF ANTWORT (BENJAMIN UND CELAN) | 207 |
| Verwenden – Danken – Gedächtnis der Namenlosen – Der wirkliche Ausnahmezustand | |
| HEIMLICHE SENDUNGEN – ,AUS BRIEFEN DER RAF VON 1973-1977‘ | 219 |
| Kollektive Autorschaft – An Bonn – Mensch und Tier – Bürgerlicher Humanismus und biopolitischer Terror – Der schreiende Körper – Totenklage – Nacktes Leben – Leben- Machen und Sterben-Lassen – Rechtfertigender Notstand – Postskriptum: 9.11. | |
| GESCHICHTE UND GERAUNE | 242 |
| Nachleben in der Sprache – Schlauch – Wir Menschen – Auditorium | |
| THEATER DER ZUKUNFT | 251 |
| LITERATUR | 257 |

Dank fürs Mitschreiben

Ohne die Kritik ebenso wie die Unterstützung von Bettine Menke und Dorothee Lossin, ‚weiters‘ von Ulrike Haß, Anselm Haverkamp und Susanne Leeb wäre dieses Buch nicht entstanden. Für produktive Lektüren und Anregungen bedanke ich mich außerdem besonders bei Astrid von Chamier, Michael Eggers, Karin Hausen, Wolfgang Kaleck, Thomas Khurana, Dorothea Löbbermann, Juliane Rebentisch, Matthias Rothe und David Weber, den Mitgliedern des Graduiertenkollegs *Repräsentation – Rhetorik – Wissen* (Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder) und des Forschungskolloquiums für Allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft (Universität Erfurt) sowie meinen früheren Kolleginnen am Zentrum für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung (Technische Universität Berlin). Herzlichen Dank auch an Martin Bauer-Stiasny, Anne Dehler, Stefan Grob, Frederick Groeger-Roth, Barbara Loreck, Franziska Meyer, Cathren Müller, Chris Standfest und Christoph Treiblmayer, die auf die Schnelle das Korrekturlesen übernommen haben, an Cordula Hagedorn, Birgit Schipkowsky und Peter Stadlbauer für Literaturbeziehungsweise Bildrecherchen, an das dotcombinat für tägliche Datenrettungs-, nächtliche Formatierungsaktionen (Klaus König) und die Covergestaltung (Oliver Brentzel) sowie an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Burgtheaters, der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, des Filmarchivs Austria, des Tagblattarchivs der Arbeiterkammer in Wien und des Grazer Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung. Finanziell gefördert wurde die Arbeit an diesem Buch von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Deutschen Akademischen Austauschdienst und dem Thüringer Bildungsministerium.

Berlin, Sommer 2005

EA

EINLEITUNG

„Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.“ (*MACHT NICHTS!*)

Wenn sie über sich eine Doktorarbeit schriebe, würde sie versuchen herauszufinden, welches Wer da spricht; so Jelinek in einem ihrer Interviews.¹ Egal, wie man sich diese Arbeit vorstellen mag, in der Frage nach der sprechenden Instanz gründet die Sprengkraft von Jelineks Texten. Sie erschließt sich über deren Form. Aufgrund der Art und Weise des Zitierens glaubt man nie sagen zu können, wer in diesen Texten redet. Aus anderen Zusammenhängen gerissene Stimmen überlagern sich darin, gehen ineinander über und treten verwandelt auf. Jelinek unterwandert den Rückschluss auf die Quelle des Sprechens, weil sie nicht im Sinne eines wortlautlichen Anführrens verfährt und mit dem verwendeten Material die im Zitat redende Figur entstaltet.² Ob poetologischer Essay, Prosatext oder Theaterstück – ihre Zitierpraxis widersetzt sich der Illusion einer absoluten Gegenwärtigkeit des Sprechens. So erforscht sie Trägerschaft und situative Ortsgebundenheit – das Wer und das Da – der Rede.

Dieses Formprinzip hat Jelinek mit dem vorab aufgezeichneten und nach Stockholm gesendeten Video ihrer Nobelvorlesung *Im Abseits* 2004 demonstriert: Über das nachträgliche Bild der abwesenden Autorin wird die poetologische Rede vermittelt. Die von Jelineks Texten aufgeworfene Frage nach der Lokalisierbarkeit des zur Sprache Gebrachten übersetzt sich in die Präsentation jenes leibhaftig nicht greifbaren sprechenden Gesichts, dem das Werk zugeschrieben wird und das dessen Sinn verbürgen soll. Es ist die Abwesenheit der Referentin, die Jelineks Selbstinszenierung aus dem *Abseits* durch die Ungleichzeitigkeit von Vorlesen und Aufführen markiert.

„Theater des Nachlebens“ bezeichnet das entstellte Fortdauern der sprechenden Figuren, die Jelinek in ihren Texten als Formzitate personaler Darstellung auftreten lässt.³ Ausgangsszene meiner Lektüre ist die zugrunde liegende rhetorische Versuchsanordnung: die zitierende Rede über sich selbst. Daran lässt sich zeigen, wie Jelineks Figuren die Bedingungen ihres Erscheinens ausstellen, wenn sie im Zitat ‚von sich‘ sprechend ihre Nachträglichkeit und Fiktionalität offen legen. Sie zeugen vom performativen Mechanismus der Prosopopoeia: der Gedankenfigur, durch die wir einen Text im Akt des

¹ Siehe Jelinek im Gespräch mit A.-E. Meyer 1995: 28.

² Vgl. demgegenüber die gängige Beschränkung des Zitatbegriffs auf die wortlautliche Anführung, etwa in Meyers *Das Zitat in der Erzählkunst* (H. Meyer 1988: 15); zur Problematik dieser Eingrenzung siehe Benninghoff-Lühl 1998: 123-124.

³ Zum Begriff des Nachlebens, der den Doppelcharakter von Mortifikation und Neubelebung des Zitierens impliziert, vgl. Benjamin 1991, V.1: 574-575; N 2,3 u. 595; N 11,3.

Verstehens einer Person zuschreiben, diese also in unserem Sinn erfinden.⁴ Jelineks Verfahren macht mithin darauf aufmerksam, wie wir unter Berufung auf eine von uns im Herbeizitieren als vorgängig behauptete Autorität für ‚ein Ganzes‘ sprechen. Es enthüllt den Inszenierungscharakter und die referentielle Produktivität dieser rhetorischen Operation.

Durch die zitierten Darstellungsformen und die mit ihnen aufgerufenen Wiedergaberäume verweisen Jelineks Sprachexperimente auf das, was die Lesbarkeit von Politik und Geschichte ebenso nahe legt wie versteckt: die ‚Theatralik‘ des Persönlichen. Diese überantwortet Jelineks reflexive Zitierpraxis dem zukünftigen Widerstreit und lässt zugleich danach fragen, was nicht personal dargeboten werden kann. Darin besteht die politische Dimension von Jelineks Arbeit. Sie ermöglicht den Ausblick auf ein Denken des Politischen, das sich den herrschenden Personalisierungen verweigert und für die Ungegenwärtigkeit jener Stimmen öffnet, die in den gängigen Repräsentationen untergehen.

Exemplarischer Gegenstand meiner Studie sind Jelineks Theaterstücke. Bedenkt man die Auftrittsform der Rede im Kontext der theatralen Situation und bezieht das Spannungsverhältnis von Figur und Darsteller mit ein, lässt sich gerade an ihnen das Spiel mit der personalen Referenz verdeutlichen. Effekt der von Jelinek erprobten selbstbezüglichen Rede im Zitat ist, dass das theatrale Sprechen der Zuschreibbarkeit an eine Bühnenperson entzogen ist: Figuren, denen Schauspieler in Anwesenheit des Publikums ihren Körper verleihen sollen, wird der Anschein der lebendigen Gestalt genommen. Der so erzeugte darstellerisch ‚überflüssige‘ Schauspielerkörper gerät zum Ort der Frage nach dem Wer und dem Da dessen, was er zur Sprache bringt.

Meine Beschränkung auf Jelineks Theatertexte, die frühen zumal, basiert auf der These, dass die Einsichten in die Darstellungsvoraussetzungen der sprechenden Instanz, die sich aus der Lektüre dieser Stücke ergeben, für Jelineks übrige Arbeit stehen mögen. In den von mir ausgewählten Texten ist angelegt, was die sprachlichen Inszenierungen von *bukolit* (1968) bis *Bambiland* (2004) kennzeichnet: Die Öffentlichkeit des Theaters in Anspruch nehmend, führen sie vor Augen, dass das stellvertretende Sprechen notwendigerweise eines Vehikels und damit einer mit dem Referenten nichtidentischen Position im Hier und Jetzt bedarf.

An drei Stücken, die jeweils in ihrer Eigenständigkeit untersuchten werden, möchte ich Jelineks Zitation je spezifischer Darstellungsformen der sprechenden *persona* analysieren. Dabei werden unterschiedliche, in den Texten angelegte Akzente gesetzt, die für die Aufführungsbedingungen von Rede im

⁴ Zur Prosopopoia als Verstehensfigur vgl. de Man 1993a: 134.

Sprechtheater konstitutiv sind. Erstens geht es um das Verhältnis der Redeform zur Gebundenheit des Sprechens an das Hier und Jetzt des körperlichen Auftritts. Der Rückgriff auf ungegenwärtige Stimmen, die die sprechende Figur entkonturieren, führt zweitens zur Frage nach der Sichtbarkeit, das heißt dem Körperbild des Schauspielers im begrenzten Ausschnitt des Guckkastens. Drittens weist die Entgrenzung der Figurenrede im Zitat über die Szene hinaus. Es deutet auf das Theater als Raum des Verlautbarens und des Hörens hin. Jelinek ruft dadurch auch die Rolle des schweigenden Publikums ins Gedächtnis und betont den Rezeptionsaspekt theatricaler Aufführung, der in der Konzentration auf Text und szenisches Bild gemeinhin vernachlässigt wird.

Teil I ist einführend dem personalen Schema des Dramas gewidmet. In Jelineks 1977 entstandenem Theaterdebüt *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* wird eine von Ibsen übernommene *persona* postdramatisch vorgestellt.⁵ Indem Jelinek den zwischenmenschlichen Bezug des Dialogs durch den zwischentextlichen Verweis auf Ibsens Nora ersetzt, offenbart sich im Sprechen der szenischen Figur über sich selbst die rhetorische Voraussetzung dramatischer Rede. *In nuce* ist darin bereits die Abkehr von der personalen Darstellungsfunktion des Sprechens angelegt, die Jelineks Verfahren auszeichnet und die der szenischen Figur sowohl ihre Verkörperbarkeit im Namen einer Bühnenperson als auch ihre potenzielle Aufladung im Namen ‚der Frau‘ nimmt. Vor dem Hintergrund der Ibsen-Rezeption in den 1970er Jahren nämlich provoziert Jelineks Stück dazu, durch die Form der Rede hindurch herauszufinden, von wo aus für ‚den Feminismus‘ gesprochen wird. Damit stellt sich das von Jelineks Texten entworfene Theater zitathaften Nachlebens von Anfang an in die Tradition jenes politischen Theaters, das Brecht mit seinen Lehrstückversuchen projektiert: ein Theater der Selbstverständigung über das Verhältnis von Person und kollektivem Interesse. Diesem von der Forschung fast gänzlich ausgeklammerten formalen Bestimmungsmoment werde ich von *Was geschah* aus auch in Jelineks späteren Stücken nachgehen.

Anhand von *Burgtheater. Posse mit Gesang* aus dem Jahr 1982 beschäftigt sich Teil II mit der erinnerungspolitischen Dimension personaler Darstellungsformen. Biografische Bruchstücke verfälscht zitierend, fingiert Jelinek den privaten Alltag einer bekannten Schauspielerfamilie im Nationalsozialismus. Was in ihrem Theaterdebüt zunächst als dramatisches Gattungszitat auftritt, weist in *Burgtheater* auf die Prosopopoiia als Figur geschichtlichen Verstehens hin. Das Stück beleuchtet die spezifischen Realitätseffekte von Memoiren und

⁵ Ich beziehe mich auf die Neufassung, die – zusammen mit *Burgtheater* wiederaufgelegt – im 1984 erstmals veröffentlichten Sammelband *Theaterstücke* enthalten ist (Jelinek 1992). Der Titel wird zur besseren Unterscheidung von Ibsens *Nora* als *Was geschah* angegeben. Als Sigle für Jelineks Theaterdebüt verwende ich WG, BT für *Burgtheater* und WH für das Stück *Wolken. Heim.*, das ich in der Steidl-Ausgabe zitiere (Jelinek 1990b). In Majuskeln sind ausschließlich Figurennamen aus Jelineks Stücken aufgeführt, um sie von jenen des zitierten Materials abzusetzen.

Film. Über das verwendete fotografische und filmische Material, dessen besondere Beglaubigungsfunktion Jelineks Zitierverfahren unterläuft, bringt *Burgtheater* das Verhältnis von rhetorischer Figuration und Szenischem deutlich ins Spiel. So erforscht das Stück die Bedingungen personaler Darstellung im Guckkasten. Es rekurriert dabei auf die barocke Tradition des Wiener Volkstheaters und setzt das in Jelineks späteren Texten prominente Untotenmotiv erstmals als szenisches Reflexionsmodell zitathaften Nachlebens ein. Daher ist die Visualisierung der sprechenden Figur Schwerpunkt meiner *Burgtheater*-Lektüre. Diese zeigt, wie der Schauspielerkörper durch seinen entpersönlichten Auftritt als Allegorie des Nachlebens auf die Notwendigkeit hindeutet, die Theatralisierung nationalsozialistischer Geschichte in personaler Gestalt zu revidieren.

In Einzelanalysen untersucht Teil III das Echo berühmter Dichter und Denker in *Wolken. Heim.*, um am Zitierten das Verhältnis von Prosopopoeia und biopolitischem Kontext auszuloten. Jelineks ab 1987 verfasstes Stück überführt das Experiment mit der personalen Referenz vom Auftritt der Bühnenfigur in eine szenisch unabsehbare kollektive Form. Ohne Anführungszeichen zitiert lässt Jelinek ein unbestimmbareres Wir in geflügelten, zugleich sinnentstellten Worten über sich sprechen. Das gemeinschaftliche Raunen ist keinem Figurennamen zugeschrieben; dem szenischen Rahmen wird eine Absage erteilt. *Wolken. Heim.* formuliert also keine Vorgaben für das Sprechen auf einer Bühne. Dadurch weist das Stück auf das Theater als Raum hin. Dieser über das Tableau des Guckkastens hinausgehende Raum, in dem sich Schauspieler und Publikum gleichzeitig versammeln, wird als öffentliches Auditorium ins Gedächtnis gerufen. In ihm macht das körperbildlich undarstellbare, gestaltlose Sprechen Körper ohne Worte zum Verhandlungsgegenstand. Dabei lädt es durch die Materialauswahl und die Art und Weise, in der Jelinek dieses verwendet, zur Widerrede geradezu ein. So wird man zur Recherche über die Relation des zur Sprache Gebrachten – von Physis, *body politic* und dem Phantasma der Nation – herausgefordert. Im Ausblick auf Jelineks spätere Texte lässt sich daran zeigen, wie das zugrunde liegende Verfahren im postromantischen Formzitat den ‚Ausnahmezustand‘ personaler Darstellung fingiert, um einen anderen Modus des Politischen einzuklagen. Über *Wolken. Heim.* möchte ich die damit verbundene Potenzialität von Jelineks Theater des Nachlebens für ein Theater der Zukunft aufschließen.

Mit dem skizzierten transdisziplinären Zugriff bewege ich mich an der Schwelle zwischen Rhetorik und Theaterwissenschaft. Mein Forschungsbeitrag verschränkt den literaturwissenschaftlichen Fokus auf Jelineks Zitierweise mit der von germanistischen Studien weitgehend ausgeblendeten stückimmannten Reflexion über die szenischen wie körperlichen Aufführungsbedingungen

des Sprechens. Die vorliegenden theaterwissenschaftlichen Zugänge zur ‚nichtprotagonistischen Figurenrede‘ in Jelineks Stücken, wie sie vor allem Haß und Schmidt vertreten, konzentrieren sich meist auf die in den 1990er Jahren entstandenen Texte und deren Korrespondenz zu chorischen Bühnenformen.⁶ An den vernachlässigten frühen Theaterstücken möchte ich demgegenüber verdeutlichen, wie diese Stücke unter anderem an Drama, Autobiografie und Film deren je spezifische Formproblematik erkunden und im Rekurs auf Lehrstückpraxis, allegorische Tradition sowie postromantische Ästhetik Jelineks folgende Arbeit präfigurieren.

In seinem Aufsatz „*Elfriede Jelinek: Fiktion und Adresse*“ weist bereits Stanitzek auf den spielerischen Umgang mit der Prosopopoiia in den poetologischen Texten hin; damit schreibt er an seinen Überlegungen zu Jelineks Zitierweise fort, die er zunächst in dem *Wolken. Heim.-Text Kuckuck* entwickelt.⁷ Zusammen etwa mit Helwigs *Mitteilungen von Untoten*, die die Selbstbezogenheit der Figurenrede in den (Hör-)Stücken betont, und Treudes Untersuchungen über das Gespenstische in der Prosa steht er quer zum Gros der literaturwissenschaftlichen Jelinekforschung.⁸ Diese nimmt seit den Interventionen von Janz immer wieder Barthes’ 1957 im französischen Original erschienene *Mythen des Alltags (Mythologies)* zum Ausgangspunkt.⁹ Im Anschluss an Jelineks Verarbeitung des frühen Barthes in dem Essay *die endlose Unschuldigkeit* von 1970 wird ihr Zitierverfahren entsprechend als mythenkritisches gelesen. Unter Berufung auf das „Selbstverständnis der Autorin“¹⁰ geht dieser Zugriff von den jeweils zu destruierenden Sinngehalten des verwendeten Materials aus. Übersehen wird, wie Stanitzek verdeutlicht, dass sich Jelineks Zitierpraxis schon in ihrem frühen poetologischen Essay gegen die Einsetzung einer auktorialen Position in der Lektüre sperrt und dem vermeintlichen Endpunkt der Kritik widersetzt.¹¹

⁶ Zum Verhältnis von nichtprotagonistischer Figurenrede und chorischem Bühnenauftritt vgl. Haß 1998c, 1999a, 1999b, 2000 u. C. Schmidt 2000; darüber hinaus im Ansatz auch Fleig 2000. Unter anderem auf Jelinek bezogen, verbindet Poschmann bereits literatur- und theaterwissenschaftliche Fragestellungen (Poschmann 1997: 194-211, 245-255 u. 274-287). Zum Status des Körpers in Jelineks Texten siehe zudem Johanning 2004; anders akzentuierte Perspektivierungen von Jelineks Theaterästhetik finden sich etwa bei Caduff 1991 u. 1996; Hoff 1990; Mattis 1987; Perthold 1991; Pflüger 1996.

⁷ Vgl. Stanitzek 1999 u. 1991.

⁸ Siehe exemplarisch Helwig 1994; Treude 1999a u. Treude 1999b.

⁹ Vgl. Janz 1990, 1993, 1995 u. 1997 im Verweis auf Barthes 1964; daran anknüpfend siehe v. a. Brunner 1997; Doll 1994; M. Fischer 1991; Gürtler 1990; Szcepaniak 1998.

¹⁰ Janz 1995: VII.

¹¹ Jelineks Verfahren weitaus eher entsprechend, sei daher an den späteren, nachstrukturalistischen, Barthes erinnert, der die Notwendigkeit einer über die Destruktion bestimmter Sinngehalte hinausgehenden Darstellungskritik einfordert. Vgl. etwa den 1974 erstmals publizierten Vortrag *Das semiologische Abenteuer*, in dem sich Barthes vorsichtig gegen seinen frühen „vielleicht wissenschaftlich veralteten, aber euphorischen Text“ wendet (Barthes 1988: 9). Weitaus relevanter für die Lesbarkeit von Jelineks Formprinzip als die *Mythen des Alltags* sind darüber hinaus Barthes’ Überlegungen zum ‚Tod des Autors‘ (Barthes 1994, 2: 491-495), zum Realitätseffekt (Barthes 1994, 2: 479-484) und zum ‚Theater der Darstellung‘

Im Versuch, die Rhetorik personaler Darstellungsformen zu erforschen, weist Jelineks Arbeit aus meiner Sicht über die Ideologiekritik am Gehalt des Zitierten hinaus. Sie polemisiert in einer Art Krisenexperiment personaler Referenz gegen den ebenso entrheterisierenden wie autoritativen Gestus einer bestimmten Zitierweise, die noch der mythenkritischen Lektüre im Namen der leibhaften Autorin innewohnt. Am reflexiven Spiel mit der Erfindung sprechender Personen in Jelineks Stücken möchte ich nun diesen Grundzug ihres Verfahrens nachzeichnen: die Entstellung der *persona* im Formzitat und die darüber exponierte Körperlichkeit szenischen Sprechens, über die sich die Positionalität und Temporalität der Rede im Namen von jemandem oder etwas zeigt. Darin besteht das politische, auch zur Selbstverständigung über die eigene Rezeptionshaltung provozierende Potenzial von Jelineks Theater des Nachlebens.

(Barthes 1990: 94-102) sowie sein Spiel mit dem Fiktionscharakter des Autobiografischen (Barthes 1978).

I.

POSTDRAMATISCHE VORSTELLUNG: *WAS GESCHAH, NACHDEM NORA IHREN MANN VERLASSEN HATTE ODER STÜTZEN DER GESELLSCHAFTEN*

„ARBEITERIN: Du bist ja verrückt, Nora.
ARBEITERIN: Und entstellt, Nora.
ARBEITERIN: Und entmenscht, Nora.“ (WG 66)

„NORA: Ich bin keine Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine die selbsttätig verließ, was seltener ist. Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.“ (WG 9)

So beginnt Jelineks 18 Szenen umfassendes Stationenstück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, das 1977 entsteht und 1979 erstmals veröffentlicht wird. NORAS zitathafte Sprechen über sich selbst dient als Ouvertüre. Es erforscht und unterminiert die Erfindung einer sprechenden Person auf der Bühne. In ihrer Eröffnungsrede installiert sich NORA als sprechende Instanz, um sich als solche wieder zu demontieren. Erscheint der erste Satz noch als der einer ex negativo selbst-bestimmten Person, nimmt der zweite dies wieder zurück; er führt die Einsetzung des Ichs in NORAS Namen als Fiktion vor, indem er die Herkunft der Figur aus einem vorgängigen Drama benennt. Das wird im dritten Satz wiederum mit dem Verweis auf die szenische Gegenwart konfrontiert. NORAS Vorstellung verwandelt sich erst in einen metadramatischen, dann in einen metatheatralen Kommentar. Sie funktioniert wie ein Zoom, der vom Hervortreten der Figur in der Rede ausgehend ihren Zitatcharakter und schließlich ihre Präsentation im szenischen Jetzt fokussiert. An der Eröffnungsszene von Jelineks Theaterdebüt lässt sich zeigen, inwiefern ihre Stücke das Prinzip personaler Darstellung immer schon erkunden.

Drama und Prosopopoia

Entscheidend an NORAS Ouvertüre ist der reflektierte Rückgriff auf die dramatische Form, von dem auch Jelineks Doppeltitel zeugt. Er nennt gleich zwei von Ibsens hundert Jahre zuvor entstandenen Stücken: *Stützen der Gesellschaft* von 1877 und den zwei Jahre später uraufgeführten Text *Et dukkehjem* (Ein Puppenheim), der in deutscher Übersetzung zunächst unter *Nora* publiziert und als solcher eingangs von Jelineks szenischer Figur erwähnt wird. Gerade weil sich die Verwendung Ibsens nicht im singulären Verweis auf ein einzelnes Stück erschöpft, ist sie als Formzitat¹² dramatischer Figuration lesbar. Über dieses Formzitat erschließt sich der Ausblick auf die von Jelineks Verfahren aufgeworfene Frage, welches Wer da spricht.

Im Jenseits des Dramas

Mit ihrem ersten Auftritt stellt sich NORA beim PERSONALCHEF einer Fabrik vor. Die Situation ist so angelegt, dass das „Aussprechen der Individuen“ im Dialog – im hegelischen Sinn Voraussetzung des Dramas und „vollständig dramatische Form“¹³ – nicht funktionieren kann. Dieses nämlich setzt Autonomie und Gleichheit formal voraus.¹⁴ Schauplatz und Figurenkonstellation von Jelineks Stück hingegen akzentuieren die Ersetzbarkeit der Person. Nach ihrer Befreiung aus privater Abhängigkeit und damit aus dem in sich geschlossenen häuslichen Spielfeld von Ibsens Ehedrama, wird NORA in *Was geschah* als zukünftiger Teil des Personals auf einer anderen Szene gezeigt. Bei ihrer Ankunft im öffentlichen Raum kann es also nicht um das gehen, wodurch sich NORA von den anderen unterscheidet, sondern um dasjenige, was sie aus Sicht des PERSONALCHEFS mit der im Stück dreifach auftretenden, seriellem, ARBEITERIN gemein hat: ihre Verwertbarkeit. An die Individualität einer dramatischen Person erinnernd, steht NORAS Sprechen über sich selbst daher im Gegensatz zu den Erfordernissen der Ausgangsszene. Ihre Vorstellung allerdings ist ohnehin nicht auf den PERSONALCHEF bezogen. Die Ouvertüre setzt – anders als die dramatische Aussprache – unterhalb der Bezugnahme auf ihr Gegenüber an. Als Selbstdarstellung auftretend ist sie nicht an die andere Figur auf der Bühne gerichtet, operiert mithin nicht im Modus

¹² Zum Formzitat vgl. Böhn 2001: 18.

¹³ Hegel 1986, 15: 491 u. 493. Zu Jelineks Abkehr von der „Aussprache mit jemandem“ siehe auch *Im Abseits* von 2004 (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>).

¹⁴ Gesellschaftliche Gegensätze können der dramatischen Formbestimmtheit gemäß nur im Dialog thematisiert werden; zum Widerspruch von Vergesellschaftungsthematik und dramatischer Form siehe Szondi 1978: 105–106.

vermeintlich unmittelbaren, wechselseitigen Verstehens und widerstreitet so der Grundfunktion des Dialogs.

Im Drama bedarf die sprechende Person keiner Vorstellung. Der hegelischen Ästhetik zufolge, deren eng gefasste Bestimmung des Dramas sich als geeignetes Instrument erweist, um Jelineks Formexperiment zu untersuchen, ist es Funktion der dialogischen Rede, „die Handlung in wirklicher Bewegung“¹⁵ vorwärtszubringen. Erfinden sich die *dramatis personae*, indem sie von Angesicht zu Angesicht sprechen, demonstriert Jelineks NORA die Einsetzung des Ichs: „Ich bin keine Frau, die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine, die selbsttätig verließ.“ NORAS Selbstpräsenz als sprechende Person auf der Szene ist hier bereits gestört, weil die Rede diese nicht voraussetzt, sondern behauptet. Sowohl durch die eigene Vorstellung als auch durch deren Widerspruch zum szenischen Geschehen unterläuft NORA also von Anfang an die im Drama fingierte Gegenwärtigkeit einer Person.

Was zunächst immerhin als Selbstbehauptung erscheinen mag, tritt zudem grammatisch als Sprachakrobatik auf und unterbricht das lineare Verstehen. Im Prozess des Sprechens schlägt der Auftritt des Ichs durch seine nachträgliche Prädikation in Verneinung um: „Ich bin keine Frau“. Bereits Kurt Josef Schildknechts Grazer Uraufführung, die im Rahmen des *steirischen herbsten* 1979 stattfindet, markiert das durch eine deutlich gesetzte Zäsur im Sprechen.¹⁶ Dadurch behauptet die Figur, die einen weiblichen Namen trägt, die eigene Existenz durch die Negation des Weiblichen. Erst danach wird NORAS negative ‚Selbstbestimmung‘ als Abgrenzungsgeste gegenüber anderen Frauen erkennbar: „die von ihrem Mann verlassen wurde, sondern eine die selbsttätig verließ“. Als Person profiliert sich die Figur der autonomen Frau durch die Negation weiblichen Negiertwerdens und reklamiert mit dieser Distinktionsgeste die selbsttätige Rolle für sich. Die Syntax betont die rhetorische Operation, die das ganz besondere weibliche Ich NORAS erst im nachhinein konturiert. Zudem unterläuft der Vergangenheitsbezug der Rede das präsentische „Ich bin“. Er öffnet die Figur auf das, was NORAS Auftritt in Jelineks Stück vorausgeht. Auf ihre Geschichte verweisend, widerspricht NORA dem, was Szondi als „absolute Gegenwartsfolge“¹⁷ am neuzeitlichen Drama hervorhebt.

Im Zuge des Weitersprechens fällt NORA denn auch immer mehr aus der Rolle einer *dramatis persona*. Ihre Rede gibt sich als epische Einsicht gegenüber jenem Part aus, den sie bereits gespielt hat: „was seltener ist“, schließt der erste Satz. Die Selbstpräsentation wird unterbrochen, um den eigenen Status als Person in einem über die Szene hinausweisenden Kontext zu kommentieren. Aber genauso wenig wie die Vorstellung selbst ließe sich dieser

¹⁵ Hegel 1986, 15: 493.

¹⁶ Zur Aufführungsgeschichte siehe Janke 2002: 168-169. Ein Video dieser Inszenierung findet sich im Jelinek-Archiv des Grazer Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung.

¹⁷ Szondi 1978: 19.

Kommentar als eine Form der Episierung bestimmen, die die sozialen Bedingungen der Fabrikszene hinterfragbar macht. Um sich Außerordentlichkeit zuzuschreiben, tut NORA so, als ob sie ihre protagonistische Rolle in einem größeren Zusammenhang reflektieren würde. Sie erläutert dabei ausschließlich ihren früheren Part als Hauptperson eines bereits vergangenen Ehedramas, das Jelineks PERSONALCHEF freilich nicht interessiert. Als ehemals ‚Selbsttätige‘ über sich sprechend, um Werktätige zu werden, fehlt NORA der zwischenmenschliche Bezug, der die dramatische Rede ebenso wie deren Episierung kennzeichnet.

Dieser Mangel wird im zweiten Satz NORAS, dem Zentrum der Ouvertüre, durch einen zwischentextlichen Verweis ersetzt: „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen.“ Der Satz widerstreitet dem vorausgegangenen, verdeutlicht nochmals, dass NORAS Rede innerhalb des szenischen Geschehens deplatziert ist, und funktioniert zudem als Komplement zur Sprachakrobatik des ersten; denn nun verkehrt sich die vorgebliche Selbstbenennung – „Ich bin Nora“ – ins Gegenteil. So hebt sich das zur Sprache Gebrachte sowohl innerhalb der beiden Sätze als auch wechselseitig auf. Die Persönlichkeit einer selbstbestimmten Frau entpuppt sich durch Jelineks rhetorisches Spiel als *persona* im Sinn von Maske.¹⁸

Maßgeblich ist hierbei die sprechend demonstrierte Intertextualität. In der Rede über sich selbst deckt die Figur ihre Abkunft aus einem Drama auf, benennt dessen Autor und präsentiert ihren vorgestellten Eigennamen als Zitat. NORA gibt sich als Personifikation und *pars pro toto* eines gleichnamigen Textes aus. Indem ‚Nora‘ hier einsteht für die Rede im Namen einer anderen *persona* und eines anderen Stücks, wird der Name, der Jelineks Figur als Person beglaubigen soll, kontaminiert mit der vorausgehenden Schrift. Er ist sozusagen als fiktionaler Vor-Name ausgewiesen und dadurch seiner personalen Darstellungsfunktion entzogen.¹⁹ Wenn sich NORAS reflexive Rede im Vollzug des Sprechens auf einen anderen, vorgängigen Text hin aufschließt, entortet sich mithin die sprechende Figur und verliert den Anschein semiotischer Abgeschlossenheit. In der Redeszene, dem im Sprechen eröffneten intertextuellen ‚Schauplatz‘, entgleitet die Position, von der aus gesprochen wird. NORAS Rede über sich selbst als Zitat präfiguriert, was Jelineks Arbeit grundsätzlich auszeichnet: die Demontage der personalen Darstellungsfunktion durch die Inszenierung referentieller Unentscheidbarkeit. Und diese Demontage wird in *Was geschah* – darin besteht die Formspezifik von Jelineks Theaterdebüt – nach dem Drama durchgespielt.

Nora zu sein und dies im Verweis auf den Autor eines gleichnamigen Dramas auszusprechen, schließt sich wechselseitig aus. Über das Drama zu reden,

¹⁸ Zum Maskenhaften von Jelineks Figuren vgl. – auf die Prosa bezogen – Nagel 1998.

¹⁹ Auch HELMER, KROGSTAD und LINDE, die Jelinek ebenfalls aus Ibsens *Nora* zitiert, treten unter ihrem literarischen Vor-Namen auf. Zur personalen Darstellungsfunktion des (Eigen-)Namens vgl. Hirzel 1962: 13.

heißt, aus ihm herauszutreten; seinem Wesen nach kennt es weder Zitat noch Variation. Die darin auftretenden Worte werden, wie Szondis *Theorie des modernen Dramas* im Anschluss an Hegel verdeutlicht, „aus der Situation heraus gesprochen und verharren in ihr; keineswegs dürfen sie als vom Autor herrührend aufgenommen werden.“²⁰ In *Was geschah* wird also das Drama zitierend vergegenwärtigt und gleichzeitig über die Form der Rede als abwesendes vorgeführt. Jelineks NORA situiert sich im Wissen um ihren Zitatcharakter explizit jenseits des Dramatischen. Präsent ist sie nicht als Person, die in der dramatischen Fiktion über die Sprache verfügt, sondern als Reflexionsfigur dieser Form souveräner Rede: NORA ist ausschließlich, indem sie spricht, und spricht, was keine dramatische Person sagen kann, wenn sie sich als genau diese zitiert. Die erinnerte *dramatis persona* entstellt sich im zitataften Sprechen über ‚sich selbst‘; in Jelineks Stück nachlebend, ermöglicht sie den Ausblick auf das im Drama Verdrängte.

Nachlebendes bezeichnet Benjamin zufolge die postume Vergegenwärtigung im Zitat, die das Verwendete rekontextualisiert, damit verwandelt und als Mortifiziertes fortdauern lässt.²¹ Benjamins Reflexionen über das Zitieren, die auf seine frühe Beschäftigung mit der allegorischen Tradition im Trauerspielbuch rückführbar sind²² und in seinen späten Texten wie *Über den Begriff der Geschichte* und dem Konvolut N des *Passagen-Werks* von ihrer politischen Konsequenz zeugen, machen auf die ‚Neubelebung‘ des verwendeten Materials aufmerksam. Diese Einsicht, dass das Zitierte aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen, damit zu den aktuellen Bedingungen gebraucht wird und zugleich als Name für ein zitiertes Ganzes erscheint, demonstriert Jelineks Verfahren. Hierbei vergegenwärtigt es nicht nur das Zitat in seiner Namensfunktion, sondern macht die zitierte Form dramatischer Rede selbst zum Untersuchungsgegenstand: Wenn die sprechende Figur aus dem Drama in die Rede über sich selbst transponiert wird, um darin als entstaltete nachzuleben, zeugt sie von der rhetorischen Voraussetzung dafür, im Drama eine Person zu fingieren und lenkt die Aufmerksamkeit auf den szenischen Ort, von dem aus im Namen der Figur gesprochen wird.

²⁰ Szondi 1978: 17.

²¹ Vgl. die verstreuten Bemerkungen unter anderem in Benjamin 1991, V.1: 574-575; N 2,3 u. 595; N 11,3. Zwar legt Benjamin keine entwickelte Theorie des Zitierens vor (Voigts 2000: 826). Die zugrunde liegende Denkfigur lässt sich aber durchaus, wie Menke in *Das Nach-Leben im Zitat* zeigt, von seinen frühen bis hin zu den letzten Texten herausarbeiten (B. Menke 1991). Mit der Rede vom Nachleben greift Benjamin, über Scholem vermittelt, vermutlich auf die Begriffsprägung durch die Warburg-Schule zurück (Bibliothek Warburg 1934).

²² Vgl. die Unterscheidung zwischen Mortifikation im Sinne der Kritik und einer romantisch vorgestellten Erweckung der Werke (Benjamin 1991, I.1: 357).

Figur des Nachlebens

Von der Möglichkeit des Dialogs hängt, wie Szondi bemerkt, „die Möglichkeit des Dramas“²³ ab. Aber „gewiß kann man doch kein Gespräch erfinden, ohne eine sprechende Person zu erfinden“²⁴, stellt bereits Quintilians *Institutionis Oratoriae* fest. Quintilian benennt in seinem Handbuch der Rhetorik die Prosopopoia als Bedingung des Dialogs. Er bestimmt sie in ihrer performativen Verfasstheit als die Gedankenfigur, mit der wir „Verkörperung und Redegabe“ oder „erdichtete Gespräche“ fingieren und durch die wir auch jene Personen sprechen lassen, das heißt in der Sprache beleben, „denen die Natur das Reden nicht gestattet“²⁵. Durch Prosopopoia kann mithin im dramatischen Dialog eine mit einem Eigennamen identifizierte Figur als Person zum Leben erweckt werden und als sprachmächtiges, handlungsfähiges Subjekt erscheinen.²⁶

Ihrer Etymologie entsprechend ist die Prosopopoia dasjenige, wodurch der Rede ein Gesicht gegeben wird.²⁷ Nachstrukturalistisch begriffen, lässt sich der Akt der Gesichtsgebung, der in der Prosopopoia aufgehoben ist, als jene rhetorische Operation beschreiben, die eine grammatischen Instanz im Verstehen figurativ einsetzt und ihr so einen bereits existent erscheinenden außersprachlichen Bezugspunkt als Ursprung der Rede zuschreibt, also personale Referenz herstellt.²⁸ In diesem Sinn führt Menke die Prosopopoia als jene Figur an, „durch die Toten und Abwesenden im Text in deren fiktiver Rede eine Stimme und ein sprechendes Gesicht verliehen wird. Durch *Prosopopoia* lässt ein Text konkrete Dinge oder abstrakte Begriffe als redende Personen auftreten; er verleiht ihnen (...) in der Fiktion ihrer Rede ein Gesicht, die Maske (*prosopon-poiein*), durch die sie gesprochen haben sollen.“²⁹ Bezieht man das auf die Grundbedingung des Dialogs, wird deutlich, dass das Subjekt der Rede mittels Prosopopoia erst im Akt des Sprechens figuriert und durch den Effekt lebendiger Aussprache der Eindruck erweckt wird, die *dramatis persona* sei schon vor dem Einsatz des Sprechens existent.

Die rhetorische Produktion der szenischen Figur als jener Ort des Sprechens, der mit ihrem Namen schon gegeben zu sein scheint, wird in der

²³ Szondi 1978: 20.

²⁴ Quintilianus 1975: 283; IX 2, 32.

²⁵ Quintilianus 1975: 281-285; IX 2, 29-37; hier Seite 283; IX 2, 32.

²⁶ Siehe bereits Hirzels Bestimmung der Person als „Subjekt, von dem Handlungen und Reden ausgehen und das sich als solches von Objekten oder Sachen unterscheidet“ (Hirzel 1914: 5).

²⁷ Bis in die hellenistische Zeit bedeutet *prosopon* dasjenige, was als *pars pro toto* des Anthropomorphen angesehen wird, ohne dass zwischen Gesicht und Maske unterschieden würde; vgl. Hirzel 1914: 17 u. 40-41. Zur Gleichung von Leben und Angesichtigkeit in der Antike siehe Vernant 1991: 30 u. 45. Vgl. auch Franz im Hinblick auf die Bedeutungsgeschichte von *prosopon* (Franz 2004).

²⁸ Siehe de Mans *Autobiographie als Maskenspiel – Autobiography as De-facement* – (de Man 1993a: 131-145) sowie *Hypogramm und Inschrift* (de Man 1998).

²⁹ B. Menke 2000b: 7.

Ouvertüre von Jelineks Theaterdebüt reflektiert. Was im Drama als Quelle der Äußerung auf- und für die unmittelbare Verstehbarkeit des Gesagten eintritt, verliert in NORAS Sprechen über sich selbst folglich seine Kontur und den Schein personaler Präsenz. Das Gesicht der Rede, wie sich die Prosopopoia ins Deutsche übersetzen ließe, entstellt sich in einem Sprechen, das das sprachliche Geschehen als seine Voraussetzung benennt. NORAS Ouvertüre tritt also als Selbstverständigung über die rhetorische Fiktion der sprechenden Person im Drama auf, das diese Fiktion vor den zu sprechenden Text drängt und ihn mit dem ‚Eigennamen‘ der Figur überschreibt.

Wenn NORA im Namen einer dramatischen Figur – als Ibsens Nora – spricht und deren Gegenwart in der eigenen metadramatischen Rede behauptet, zeugt die Ouvertüre vom Doppelcharakter der Prosopopoia: dem Verleihen des sprechenden Gesichts und dessen Entstellung im Verweis auf den zugrunde liegenden Akt des Fingierens.³⁰ In der Rede über sich selbst, die den Zitatcharakter der sprechenden Figur ins Gedächtnis ruft, präsentiert sich NORA als Prosopopoia der Prosopopoia. Sie demonstriert deren referenzielles Fehlgehen, indem sie sich Worte in den Mund legt, die sie nicht als Mensch, sondern als Figur des Sprechens ausweisen und die in der dramatischen Rede verstellte Performativität der *fictio personae*, wie Quintilian die Prosopopoia ins Lateinische übersetzt, zitierend offenbaren. Mit dem ‚entmenschten‘³¹, monströsen Sprechen NORAS setzt Jelinek dem Anthropomorphismus dialogischer Rede den ‚Tod‘, die Deprivation der personalen Gestalt, entgegen. Nach de Man ist dieser ‚Tod‘, „ein verdrängter Name für ein sprachliches Dilemma“; er bezeichnet jene verdrängte Rhetorizität der Prosopopoia, die es uns erst erlaubt, der Rede ein Gesicht zu verleihen, und die uns in ihrem Zu-Tage-Treten „der Gestalt und der Empfindung einer Welt“ beraubt, „die nur in der privativen Weise des Verstehens zugänglich ist.“³² Diese ‚Todesart‘ vergegenwärtigt Jelineks Stück im zitataften Sprechen über sich selbst als sprachliche Verfasstheit der Figur. NORAS *double talk*, das präsentierte „Ich bin“ und die offengelegte Nachträglichkeit der sprechenden Instanz, konstituiert sie also in einer dem Drama unmöglichen Redeszene als Schwellenfigur zwischen ‚Leben‘ und ‚Tod‘. Wenn sich das sprechende Gesicht der Figurenrede durch deren reflexive Form als Ungestalt³³ entpuppt, wird die mortifizierende Produktivität des zitierenden Sprechens an der Prosopopoia demonstriert und diese als Figur des Nachlebens ausgewiesen.

³⁰ Chase beschreibt diesen Doppelcharakter in ihrer Lektüre de Mans so: „Prosopopöie, das Geben eines Gesichts, ist also das Auslöschen des Gesichts (*de-facement*), insofern das Gesicht, wenn es durch einen Akt der Sprache gegeben wird, ‚nur‘ eine Figur ist.“ (Chase 1998: 418) Zur Katachrese als ob-szöner Kehrseite der Prosopopoia siehe auch B. Menke 1995: 229 u. 2000: 201.

³¹ Siehe WG 66.

³² So de Man in *Autobiographie als Maskenspiel* (de Man 1993a: 145).

³³ Zur Ungestalt der Grimasse, die die Projektion der individuierenden Kontur und der abgrenzbaren Gestalt entstellt, vgl. Schullers *Wenns im Feminismus lachte...* (Schuller 1990: 200).

Sie zeigt sich als sprachliche Figuration, die das Drama erst ermöglicht und deren Voraussetzung der im Drama verdrängte ‚Tod‘ ist.

Der Grundzug von Jelineks Theater des Nachlebens ist schon in der Ouvertüre zu *Was geschah* angelegt. In *nuce* wird an der sprechenden Figur die personale Darstellungsfunktion der Rede in ihrer zeitlichen Bestimmtheit wie Rhetorizität vorgeführt und im zitierenden Vollzug die einfache Referenz auf eine Person außer Kraft gesetzt. Als in der zitthaften Rede über sich manifestiertes Nachleben der sprechenden *persona* präfiguriert die Prosopopoia der Prosopopoia so das Untotenmotiv, das vor allem Jelineks spätere Theatertexte bestimmt und seit *Burgtheater* als szenisches Reflexionsmodell für die referenzielle Unabschließbarkeit der Rede eingesetzt wird.³⁴ Das Sprechen nach dem Tod aber wird in *Was geschah* noch nicht thematisch. Jelineks Interesse am Nachleben ist hier als rhetorisches Formprinzip kenntlich gemacht, indem ihr Stück die Figur aus einem Drama nicht als präsente vergegenwärtigt, sondern durch die Zitierpraxis als Tote auftreten lässt und ihren sprachlichen Fiktionscharakter demonstriert. Damit wendet sich Jelinek von der Rhetorik ausgehend an ein nichtdramatisches Theater, das der darstellerischen Belebung der Figurenrede durch den Schauspielerkörper eine Absage erteilt.

Figurenrede und Schauspielerkörper

„Vielleicht wäre ein Film besser gewesen“³⁵, wird Jelinek im Anschluss an die Grazer Uraufführung von *Was geschah* zitiert. Sie betont die Nähe der rhetorischen Auftrittsform ihrer szenischen Figuren zur Körperlosigkeit des Films, der das Körperbild³⁶ von der physischen Gegenwart des Schauspielers abkoppelt. Entsprechend heißt es in Jelineks 1983 entstandenem Theateressay *Ich möchte seicht sein* über ihre ‚Personen‘ auf der Bühne: „Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!“³⁷ Diese Bezugnahme auf den Film hebt hervor, wogegen sich Jelineks Theatertexte sperren: Mit ihren Stücken sollen nicht nur „keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben“³⁸ erweckt werden, wie es in *Ich möchte seicht sein* heißt. Vielmehr können Jelineks szenische Figuren gar nicht belebt werden, weil sich die Form der Rede der phantasmatischen Konstruktion einer sprechenden Bühnenperson als geschlossener Ganzheit verweigert. Wenn im Hinblick auf Jelineks Theatertexte immer wieder von Sprach-

³⁴ Zum Moment des Unabgeschlossenen, das das Motiv des Untoten beziehungsweise der nachlebenden Gestorbenen bestimmt, vgl. Wilpert 1994: 6 u. 11.

³⁵ Jelinek zit. n. Elis 1979.

³⁶ Körperbild meint die visuelle Darstellung des Körpers als geschlossene Ganzheit im szenischen Tableau. Zur Phänomenologie des Films im oben angesprochenen Sinn vgl. Haß 1998a: 60; siehe auch Cavell 1979: 28.

³⁷ Jelinek 1990a: 160.

³⁸ Jelinek 1990a: 157.

flächen und der Flächigkeit der Figuren die Rede ist,³⁹ dann ist das nur zutreffend im letztlich unüberblickbaren Sinn. Der geschlossenen Figuration setzt Jelinek schon in der Ouvertüre ihres Theaterdebüts die referenziell deregulierter, spukhafte Stimme einer im Zitat nachlebenden Figur entgegen, die in der Rede über sich einen ungegenwärtigen Raum intertextueller Verweisungen eröffnet und der durch den reflexiven Einsatz der Prosopopoia ihre Kontur und Verortbarkeit in der Redeszene entzogen ist.

Als „Ausdruck der Person-Exegese“⁴⁰ stammt die Prosopopoia, wie Drobner vermutet, vom Theater. Seinen historischen Ursprüngen wie szenischen Grundvoraussetzungen gemäß verleiht dieses den Toten im Modus des Als-ob nachträglich Stimme, Gesicht und Körper der Schauspieler.⁴¹ Darin korrespondiert das theatrale Sprechen durch eine Maske mit der Gedankenfigur des Stimme-Verleihens in der Rhetorik. Jelineks Theaterdebut bringt mit NORAS Ouvertüre das latent gehaltene⁴² Wissen um diese Gedankenfigur auf die Bühne. Die Prosopopoia wird dort als personale Sprachmaske, als rhetorisch verliehener Rahmen der Figur, im szenischen Sprechen ebenso ausgestellt wie entstellt. So dient die Rede zunächst einmal der Selbstverständigung über die Fiktion der sprechenden Person. Sie zeugt von der rhetorischen Grundvoraussetzung personaler Darstellung im Sprechtheater. In welchem Verhältnis aber steht das Funktionieren der Prosopopoia, das in der zitataften Rede NORAS über sich selbst offenbar wird, zum körperlichen Auftritt des Schauspielers im Theater?

Auf der Bühne kann, wie Heeg in seinem Aufsatz *Szenen* verdeutlicht, nur zur Darstellung gelangen, was „sich eines gegebenen kreatürlichen Körpers bemächtigt und dessen krude Materialität mit seinem Geist durchdringt, gestaltet und mit Bedeutung auflädt – und so dem Körper im gleichen Zug gerade wieder die Substanz entzieht, die es so dringend zu seiner materiellen Erscheinung benötigt.“⁴³ Im dramatischen Theater, dem sich Jelineks Stücke verweigern, wird die rhetorische Geste des Stimme-Verleihens mit der gestischen

³⁹ Vgl. Haß 1993: 28; Lehmann 1999b: 14, an Poschmann 1997: 204 anknüpfend; Opel 1996: 19; C. Schmidt 2000: 66.

⁴⁰ So Drobner 1986: 79.

⁴¹ Vgl. Kolbs Untersuchung über die maskenhafte Belebung der Toten in den Vorformen des antiken Theaters (Kolb 1981). Zur ursprünglichen „Beziehung zwischen Theater und TOTENKULT“ siehe Barthes im Hinblick auf die asiatische Schauspieltradition (Barthes 1989: 41). Die Todesverdrängung im Theater des Dramas, die sich aus der projektierten Illusion einer vollkommenen Gegenwärtigkeit der Bühnenperson ergibt, thematisiert Heeg 2000: 243. Auf die Funktionsdifferenz zwischen antiker Tragödie und dem Entwurf einer lebendigen Gestalt im neuzeitlichen Drama verweist wiederum Heeg 1999b: 254; im Anschluss an Lehmann 1991.

⁴² Zum Stellenwert der Latenz siehe Haverkamps programmatische Bemerkungen in *Figura cryptica* (Haverkamp 2002: 10); Jelineks Texte – darin scheint mir deren entscheidendes Reflexionspotenzial für die gegenwärtige kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung zu liegen – demonstrieren das Latent-Gehaltene im Hinblick auf Form und Funktion personaler Darstellungen.

⁴³ Heeg 1999b: 255.

Illustration der szenischen Figur auf der Bühne verknüpft.⁴⁴ Darin geht es um die doppelte Fiktion einer sprachlich erfundenen und szenisch beglaubigten Person, deren Voraussetzung die in der Figurenrede verstellten rhetorischen Bedingungen sind. Das Theater des Dramas, wie es sich Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildet, versucht innerhalb einer geschlossenen Bühnenanordnung, den Akt des Verleihens von Stimme und Gesicht mittels dialogischer Aussprache auszublenden. Es lässt die Einsetzung der Person, die in der wechselseitigen Anrede statthat, durch die sichtbare Kontur des Schauspielers als bereits gegeben erscheinen. Im Rahmen der szenischen Fiktion wird ein illusorischer Zusammenhang zwischen dem körperlichen Außen des Schauspielers und der Figurenrede als seinem verlautbarten Inneren hergestellt. Durch das Zeigen seines sprechenden Gesichts soll der Schauspieler als sich ausdrückender Behälter der figuralen Stimme auftreten und die Figur der Rede – Effekt der Prosopopoia – mit der Evidenz einer scheinbar natürlichen, räumlichen Gestalt ausstatten.⁴⁵ Er soll mithin innerhalb des fiktionalen Ausschnitts, der Szene, den leibhaften Referenten verkörpern und den ‚Tod‘ der Figur verdrängen.

Diderot spricht im *Paradox über den Schauspieler* die konstitutive Doppelung von Dargestelltem und Darstellendem an. Er legt somit den gestischen Mechanismus personaler Bühnendarstellung offen. Für das dramatische Theater lässt er in seinem fingierten Dialog die vollständig empfindungslose Kontrolle des Schauspielers über den Text fordern; der Darsteller solle seinen Körper wie eine leere Hülle an die Figur abgeben.⁴⁶ Auf der Bühne, die Jelineks Theater imaginiert, ist den Schauspielerkörpern diese darstellerische Funktion und mit ihr die gestische Kontrolle über den Text genommen, weil sich die reflexiv zitierende Rede nicht zur geschlossenen Figur fügen lässt.⁴⁷ Sie erscheint daher nicht identisch mit dem Körperfild des Schauspielers. Dadurch wiederum kann ihr auch keine plastische Gestalt im Akt des Sprechens verliehen werden. Jelineks Figurenrede produziert, auf die Bühne gebracht, einen sprechenden, gleichwohl darstellerisch ‚überflüssigen‘ Körper. So erinnert das intertextuelle Nachleben in NORAS Rede – der ausgestellte ‚Tod‘ der sprechenden Figur – die Präsenz des Schauspielers als jenen physischen Überrest, der in der Darstellung einer *persona* ohnehin nie ganz aufgeht und zugleich Grundbedingung des Sprechtheaters ist.

Bereits an *Was geschah* zeigt sich also, dass Jelineks Stücke gerade nicht versuchen, den Körper auf der Bühne abzuschaffen, wie es die Wendung

⁴⁴ Zur semiotischen Differenz von Körper und Sprache siehe etwa Fischer-Lichte 1992.

⁴⁵ Zum Phantasma der natürlichen Gestalt in der Geschichte dramatischer Darstellungen siehe Heeg 2000, zum Gestaltbegriff vgl. Seite 129.

⁴⁶ Vgl. Diderot 1967, 2: 481-538.

⁴⁷ Siehe für die späten Stücke bereits Haß 1999a u. 1999b, C. Schmidt 2000 und Annuß 1999. Zu Jelineks Theaterästhetik vgl. mit Blick auf *Was geschah* zudem Janz 1995: 37-38.

gegen den „Schmutzflecken Schauspieler“⁴⁸ in dem Theateressay *Ich möchte seicht sein* auf den ersten Blick nahe legt. Deshalb sind auch die genannten Verweise Jelineks auf den Film nicht als Alternative zum Theater zu verstehen. Es geht vielmehr darum, durch die Zerlegung theatralen Sprechens in seine rhetorischen und korporealen Bestandteile zu verdeutlichen, dass die szenischen Figuren im Theatertext ebenso wenig einen Körper haben wie im Film, im Unterschied dazu aber innerhalb der theatralen Situation in einem Spannungsverhältnis zum realen Körper der Schauspieler stehen.⁴⁹ Die Rede jenseits der personalen Darstellungsfunktion zeugt im Theater, das ist Jelineks Einsatz, in besonderer Weise von der physisch vermittelten Gebundenheit des zitierenden Sprechens an Raum und Zeit.

Nicht die Figur, sondern der Körper des Schauspielers ist schon da, wenn das Sprechen im theatralen Raum vollzogen und im Auftreten seiner Stimme dem Figurennamen posthum ein Gesicht verliehen werden soll. Jelinek konfrontiert nun den Körper im Hier und Jetzt der Szene – das Apriori des Sprechtheaters⁵⁰ – mit einer ausfernden Rede, die die Grenzen der Figur außer Kraft setzt, ihr die Kontur in der Sprache entzieht und die Nachträglichkeit der sprechenden Instanz exponiert. So tritt nicht der Schauspieler, sondern die szenische Figur, wie immer sie von ihm präsentiert wird, in der Umkehr von Diderots Programm als eine Art kalte Maschine – körperlos und ohne Plastizität – auf. Heiner Müller beschreibt das 1987 in einer Podiumsdiskussion am Vorabend der Bonner Uraufführung von Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*:

„Was mich interessiert an den Texten von Elfriede Jelinek, ist der Widerstand gegen das Theater, so, wie es ist. (...) es gibt scheinbar Dialog, aber die Dialoge beziehen sich auch immer auf einen unsichtbaren dritten oder unbekannten Dialogpartner, der durchaus das Publikum sein kann, und es ist auch nicht ein Dialog von Figuren oder eine Sprache von Figuren, von Charakteren, es ist eher eine Sprache von Figuren, die an eine Maschine angeschlossen sind.“ (Müller 1987: 36)

Wenn NORA das sprechende Gesicht in der zitataften Eröffnungsrede über sich selbst demonstriert, ruft deren rhetorische Form zweierlei ins Gedächtnis: Erstens macht sie die Sprache als jene ‚Maschine‘ erinnerbar, mittels derer die Referenz auf eine Person hergestellt werden kann und die doch gerade durch die immanente Instabilität, die mit ihrer referenziellen Funktion verknüpft ist,

⁴⁸ Jelinek 1990a: 160. Siehe im Gegensatz zu meiner Lesart etwa Brüsters These von der programmatischen „Abschaffung des Schauspielers“ (Brüster 1993: 219), Caduffs Behauptung eines „theatralischen Körperexorzismus“ (Caduff 1996: 173) und Pflügers Befund, die Schauspieler würden sich in reine Oberfläche verwandeln (Pflüger 1996: 269). Sie verwechseln jeweils die rhetorische Auftrittsform von Jelineks szenischen Figuren mit dem Körper auf der Bühne; zur Kritik vgl. bereits Johanning 2004: 231.

⁴⁹ Vgl. Sontag über die phänomenologische Differenz der Handhabung von Raum und Zeit in Theater und Film (Sontag 1982: 213), anknüpfend an Panofsky 1993: 22.

⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte 1983, 1: 98.

von der im Drama latent gehaltenen Unabschließbarkeit der Rede zur Gestalt zeugt. Zweitens demonstriert sie – das ist der Effekt der fingierten Redeszene – den Schauspielerkörper als ‚Schmutzflecken‘ auf der Bühne, der das Phantasma der geschlossenen figuralen Gestalt seinerseits potenziell immer schon stört.

Effekt der im theatralen Sprechen präsentierten Funktionsweise der Proso-popoia ist also der Verweis auf den Schauspielerkörper als einen unbeschreiblichen Überrest, der nicht mit der szenischen Figur, dem Darzustellenden, identisch ist. Die Unterbrechung des Verstehbaren, die sich in Jelineks Stücken als Egalität des Sinns und Zwecklosigkeit des Körpers zeigt, wie es der Theateressay *Sinn egal. Körper zwecklos.* von 1997 treffend formuliert, dient dazu, die Voraussetzungen der Redeszene, des schauspielerischen Auftritts und ihrer Relation im Theater personaler Darstellung zu erforschen.⁵¹ Kennzeichen von Jelineks Theater ist mithin, dass die szenische *persona* als ‚entmenschte‘ Sprachfigur in ihrer Flachheit demonstriert wird; sich in der Unabsehbarkeit des intertextuellen Raums verflüchtigend, erinnert deren Rede so daran, dass der an Ort und Zeit gefesselte, darstellerisch ‚überflüssige‘ Schauspielerkörper doch aller erst da sein und da bleiben muss, um sie auf der Bühne zur Sprache zu bringen.

Von Jelineks rhetorischer Versuchsanordnung aus eröffnet sich der Ausblick auf die Bedingung der Möglichkeit von Rede im szenischen Hier und Jetzt. Über den reflexiven Einsatz der Prosopopoiia lässt sich die physische Mittelbarkeit des Schauspielers in Jelineks Theater des Nachlebens profilieren. Wenn ein Körper, der im Sprechen nichts zu verkörpern hat, dadurch auf der Szene in seiner personalen Darstellungsfunktion zwecklos ist, dann wird – wie Agamben in *Noten zur Geste* an Benjamin anknüpfend ausführt – „der fehlende Zweck (...) zum Mittel“⁵². Dieser fehlende darstellerische Zweck offenbart den Schauspielerkörper als Vehikel der Rede. Weil er nicht als Behälter der figuralen Stimme und damit als deren lebendiger Ausdruck erscheinen kann, deutet er auf die ebenso notwendige wie unhaltbare Trägerschaft des zitierenden Sprechens innerhalb der theatralen Situation hin.⁵³ Er demonstriert die Zitierpraxis als vergegenwärtigenden Akt personalen Figurierens, der von einem bestimmten Ort aus in „diesem Augenblick“ – wie es im letzten Satz

⁵¹ Zu *Sinn egal. Körper zwecklos.* siehe bereits die ähnliche Argumentation von Kratz 2001: 184-185.

⁵² So Agambens *Noten zur Geste* (Agamben 1992: 107) im Rekurs auf Benjamins Begriff des reinen Mittels (Benjamin 1991, II.1: 179-203). Zum Ausblick auf die Physis durch die Entbindung von der körperbildlichen Darstellungsfunktion siehe aus einem etwas anderen Blickwinkel auch Pfister 1988: 472. Jelinek hebt die oben genannte Einsicht in einer szenischen Anweisung zu ihrem Stück *In den Alpen* hervor: „*Geschlecht egal, Körper: der Zweck*“ (Jelinek 2002a: 25).

⁵³ In ihrem Theateressay *Zum Beispiel Rudolf Melichar* von 1999 macht Jelinek in einer ironischen Bemerkung über die Verkörperung von Orten, „die sogar sprechen können“, auf die physische Gebundenheit szenischer Rede aufmerksam (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>).

von NORAS Ouvertüre heißt – vollzogen wird. Diese über die krude Physis hervorgehobene Praxis erlaubt keine illusorische Identifikation des Publikums mit der dargestellten Figur als einem lebendigen Menschen.⁵⁴ An die Stelle der Phänomenalisierung personaler Referenz durch den Körper auf der Bühne, die das dramatische Theater als Idenitifikationsangebot liefert, tritt die offene Frage, wer *da* in wessen Namen und zu welchem Zweck spricht.

Ibsen als Formzitat

„Das Wichtigste ist, daß ich ein Mensch werde“⁵⁵, stellt Jelineks NORA in der ersten Szene fest. Ironisch spielt sie auf den Schluss von Ibsens Stück an, um wiederum zitierend über ‚sich selbst‘ zu sprechen. In der verwendeten Passage grenzt sich Ibsens Nora von dem ab, was in den Büchern steht, und sagt zu ihrem Ehemann Helmer, als sie ihn am Ende verlässt:

„Vor allem bin ich ein Mensch, glaube ich, ebenso wie du – oder wenigstens will ich versuchen einer zu werden. Ich weiß wohl, daß die meisten dir recht geben, Torvald, und daß etwas der Art in den Büchern steht. Aber ich kann mich nicht mehr damit abfinden, was die allgemeine Meinung sagt und was in den Büchern steht. Ich muß selbst über die Dinge nachdenken und mir darüber klarzuwerden suchen.“ (Ibsen 1951: 90; III)⁵⁶

Lässt die Form der Rede in der Ouvertüre von *Was geschah* den Versuch einer ‚Menschwerdung‘ der szenischen Figur scheitern, wird in dieser Rede von Ibsens Nora ein Ausblick auf die Möglichkeit ihres Menschseins eröffnet. Das Zitat verdeutlicht, dass Jelinek mit Ibsen das Drama in seiner krisenhaften Form verwendet; denn der Dialog setzt im klassischen Drama immer schon voraus, dass es sich bei der sprechenden *persona* um einen Menschen handelt.

Von der Krise des Dramas

Zu einem Zeitpunkt geschrieben, zu dem die frönbürgerlichen Ideale fragwürdig erscheinen, wird die Frau, die sich aus den familialen Ketten befreit, in Ibsens Stücken zur Projektionsfläche einer mittels Aussprache erst herzustellenden Menschlichkeit. Nora wird von Ibsen in dem Moment zur Protagonistin einer eigentlich menschlichen Rede gemacht, in dem die bürgerlichen Subjekt-

⁵⁴ Zur Identifikation von Zuschauer und Figur im Theater des Dramas vgl. Szondi 1978: 17.

⁵⁵ WG 10.

⁵⁶ Jelinek greift auf Richard Linders Übersetzung zurück; daher zitiere ich hier und im Folgenden die entsprechende Reclam-Ausgabe.

vorstellungen und mit ihnen die klassische Form des Dramas in die Krise geraten.⁵⁷ Dabei stellt sich die ungleiche Rollenverteilung der Geschlechter als zwischenmenschliches Problem dar, das sich am Ende des Stücks über die dramatische Aussprache im Angesicht einer anderen *persona* verhandeln lässt. Gegen das Scheitern bürgerlicher Emanzipation – gegen gesellschaftliche Sachzwänge und bourgeoise Doppelmoral – mobilisiert Ibsen, der von Adorno so genannte „verbissene Bürger“⁵⁸, Gleichberechtigung und Selbstbestimmung. In Gestalt Noras versucht er, das ideelle Modell individueller Autonomie und mit ihm die dramatische Form souveräner Rede von Mensch zu Mensch zu retten.⁵⁹

Ibsens moderner Lösungsversuch der gattungspoetologischen Krise, der im Zusammenhang einer Ende des 19. Jahrhunderts als uneingelöst erfahrenen bürgerlichen Subjektivität steht, hält an den Bauformen des klassischen Dramas fest. Doch das dialogische Sprechen, das das Zitat nicht kennt, ist in Ibsens Stücken gezeichnet vom Gegensatz zwischen sozialer Fragestellung und dramatischem Formprinzip.⁶⁰ Der Dialog wird darin brüchig, weil es für Ibsens Figuren erst am Ende, im großen Auftritt, möglich ist, sich gegeneinander auszusprechen: Die *personae* verborgen in der Wechselrede ihr ‚wahres Gesicht‘ bis zu jenem Punkt, an dem das Stück im eigentlichen Dialog kulminiert und das menschliche Wesen der Bühnenperson hinter der Maske gesellschaftlicher Konvention zum Vorschein kommen soll. Ibsens szenische Figuren sind bestimmt von der Differenz zwischen Innerlichkeit und äußerem Schein, zwischen Sein und Sprechen. Was seine *dramatis personae* zunächst kennzeichnet, ist das Verschweigen in der Rede. Gemäß den Gesetzen der dramatischen Form aber zwingt er sie am Ende zur dialogischen Aussprache, in der Innen und Außen der szenischen Figur zur Deckung gelangen. Die Krise des frühbürgerlichen Subjektbegriffs artikuliert sich also nicht ausschließlich thematisch, in der Kritik der Geschlechterordnung; sie trägt sich ein in die zwischen Verschweigen und dialogischem Sprechen zerrissene dramatische Figur.

So tritt auch Noras Rede in Ibsens Stück zunächst als uneigentliche auf. Sie spielt ihrem Mann Helmer die Rolle der verschwenderischen Kindfrau vor und verschweigt, wie sie durch Heimarbeit versucht, einen Kredit abzuzahlen, den sie ihm zuliebe mit einer gefälschten Bürgschaft aufgenommen hat. Erst im letzten Akt verwandelt sich die Anrede in Aussprache. Der Bezugspunkt von *Was geschah* ist demnach gerade nicht das Drama im klassischen Sinn. Die dramatischen Entwürfe, die Jelineks Stück mit Ibsen aufgreift und bearbeitet, offenbaren vielmehr bereits die immanente Problematik dieser Gattung.

⁵⁷ Über den Zusammenhang zwischen der Krise bürgerlicher Subjektivität und der Krise des Dramas vgl. Lehmann 1991: 3.

⁵⁸ Siehe *Ausgrabung*, Adorno 1991: 115.

⁵⁹ Zur Funktion der dramatischen Figur als verlebendigtem ideellen Modell oder Idealbild siehe Diderot 1967, 2: 485 u. Hegel 1986, 15: 499-500.

⁶⁰ Vgl. Szondi 1978: 105.

Wie Szondi in der *Theorie des modernen Dramas* verdeutlicht, stellt „das Problematischwerden der zwischenmenschlichen Beziehungen (...) das Drama selbst in Frage, weil dessen Form sie gerade als unproblematische behauptet.“⁶¹ Dieser Widerspruch kommt bei Ibsen zum einen im Verschwiegenen und in der Maskenhaftigkeit der Figuren zum Tragen, zum anderen, indem die Vergangenheit die Gegenwart der dramatischen Situation einholt und so erst zur Voraussetzung einer wechselseitigen Aussprache der Figuren wird. Die verschwiegene Vorgeschichte, um die sich in *Nora* oder in *Stützen der Gesellschaft* alles dreht, geht dem szenischen Geschehen voraus. Über die der Konstruktion der Stücke zugrunde liegende, von Szondi hervorgehobene „analytische Technik“⁶² wird sie dramatisiert, indem die szenische Figur sie schließlich mitteilt. Dabei aber lässt Ibsen die dialogisch fingierte Gegenwart des Dramas in den Hintergrund treten. Er ist Dramatiker des maskenhaften Sprechens, der Zerrissenheit und des Vergangenen.

Man muss Lukács' gattungspoetologisch begründeter Abwertung von Ibsen in der *Theorie des Romans* nicht folgen, um anzuerkennen, dass er an dessen Stücken bereits 1916 die von Szondi 40 Jahre später herausgearbeitete dramatische Formproblematik offen legt:

„Der Held des Dramas kennt keine Innerlichkeit, denn die Innerlichkeit entsteht aus der feindlichen Zweiheit von Seele und Welt, aus dem peinvollen Abstand zwischen Psyche und Seele; und der tragische Held hat seine Seele erreicht und kennt deshalb keine ihm fremde Wirklichkeit: alles Äußere wird ihm zur Gelegenheit des vorbestimmten und angemessenen Schicksals. Der Held des Dramas zieht darum nicht aus, um sich zu prüfen: er ist Held, weil seine innere Sicherheit jenseits von jedem Geprüftwerden *a priori* gewährleistet ist; das Schicksalgestaltende Geschehnis ist für ihn nur eine symbolische Objektivation, eine tiefe und würdevolle Zeremonie. (Es ist die wesentlichste innere Stillosität des modernen Dramas, Ibsens vor allem, daß seine Gipfelgestalten geprüft werden müssen, daß sie den Abstand zu ihrer Seele in sich fühlen und ihn in dem verzweifelten Bestehenwollen der Probe, vor die die Ereignisse sie stellen, überwinden wollen; die Helden der modernen Dramen erleben die Voraussetzungen des Dramas: das Drama selbst durchläuft den Stilisierungsprozeß, den der Dichter – als phänomenologische Voraussetzung seines Schaffens – vor dem Drama hätte leisten müssen.)“ (Lukács 1963: 88-89)

Lukács kritisiert Ibsen aus der Perspektive des klassischen Dramas, in dem Innen und Außen der *persona* einander entsprechen, ihr also keine psychologische Tiefendimension zukommt. Durch das dramatisierte Aufdecken eines nichtidentischen, latent gehaltenen Innenlebens, das dem psychologischen Roman und nicht dem Drama angehört, werden Ibsens Figuren, so ließe sich im Gegenzug argumentieren, verflacht. Szondi verdeutlicht diese Form der Mortifikation:

⁶¹ Szondi 1978: 106.

⁶² Szondi 1978: 24.

„Indem er aber die Enthüllung verborgenen Lebens dramatisch unternahm, sie durch die dramatis personae selbst vollbringen wollte, zerstörte er es. Nur in sich vergraben, von der ‚Lebenslüge‘ zehrend, konnten Ibsens Menschen leben. Daß er nicht ihr Romancier wurde, sie nicht in ihrem Leben beließ, sondern zur offenen Aussprache zwang, tötete sie. So wird in Zeiten, die dem Drama feindlich gesinnt sind, der Dramatiker zum Mörder seiner eigenen Geschöpfe.“ (Szondi 1978: 31)

Szondis Lektüre weist auf die Kehrseite dramatischer Verlebendigung bei Ibsen hin; ihm zufolge wird die Figur abgetötet, wenn das Verdrängte nach außen dringt. Jelinek schreibt dieses Mortifikationsprinzip in anderer Weise fort. Anstelle des Innenlebens einer Person präsentiert sie den Zitatcharakter der *persona* in der Rede; so demonstriert sie die im Drama latent gehaltene Rhetorizität der Figur als deren ‚Flachheit‘. Während Ibsens Nora ihres Innenlebens verlustig geht und dabei zugleich von der Maskenhaftigkeit uneigentlichen Sprechens als dramatische Figur aufersteht, um im Dialog den Auszug aus dem Puppenheim als ihre eigene Menschwerdung zu proklamieren, tritt Jelineks NORA von Anfang an als nachlebende, rhetorisch entstellte Figur auf. Indem NORA etwas ausspricht, das sie nicht als Mensch sagen kann, knüpft Jelineks Arbeit an diejenige Ibsens an, um über sie hinauszugehen. Sie versetzt Ibsens Problem aus der von Szondi benannten intersubjektiven „Sphäre des ‚Zwischen‘“⁶³ in eine Redeszene jenseits der personalen Fiktion, die kein verborgenes eigentliches Wesen mehr kennt und sich über den intertextuellen Raum auf Vorgängiges hin öffnet. In der exponierten Auftrittsform NORAS als Figur zitathaften Nachlebens, die der Belebung der dramatischen *persona* ebenso wie der Abtötung des figuralen Innenlebens widerstreitet, löst sich gewissermaßen Ibsens Problem. Die Mortifikation der Figur wird von Beginn an im Zitat als sprachliche Operation kenntlich gemacht und von der Illusion personaler Referenz befreit.⁶⁴

Auch im Verlauf des Stücks erweist sich NORA als unabsließbare Figur des Sprechens, deren Rede sich permanent im intertextuellen Raum verirrt und der so in der zukünftigen theatralen Übersetzung keine menschliche Gestalt verliehen werden kann: „Ich könnte die Maskeradenkostüme in hunderttausend Stücke zerreißen“, sagt sie an einer Stelle. Was Jelineks NORA hier Ibsens Figur zitierend im Konjunktiv formuliert, erinnert den szenisch gespiegelten Riss zwischen deren maskenhaftem Auftreten und ihrer ‚wahren‘, erst am Schluss dramatisch artikulierten Erscheinung. In Ibsens Stück nämlich lässt Nora schließlich die Maske auf der Bühne und im Dialog fallen. Sie zieht

⁶³ Szondi 1978: 16.

⁶⁴ Dies im Gegensatz zu Janz und Mattis, die Jelineks Figuren als Prototypen von psychologisch motivierten Charakteren unterscheiden und damit Jelineks Einsatz, die Entstellung dramatischer Rede, in den Hintergrund treten lassen (Janz 1995: 37 u. Mattis 1987: 18).

⁶⁵ WG 68. Jelinek zitiert den Anfang des zweiten Aktes: „Das Kindermädchen (...): Endlich hab ich die Schachtel mit den Maskeradekostümen gefunden. (...) Aber sie sind noch sehr in Unordnung. Nora: Ach, ich möchte sie alle in hunderttausend Stücke zerreißen!“ (Ibsen 1951: 41; II)

ihr Tarantellakostüm aus und zeigt dann in der Sprache ihr ‚menschliches‘ Gesicht, indem sie sich nach ihrer szenischen Demaskierung auch ihres Innenlebens im Dialog entäußert.⁶⁶ Jelinek widersetzt sich Ibsens Versuch, zwischen dem in der Rede verschwiegenen Innenleben einer Person und dem dramatischen Dialogzwang derart zu vermitteln. Ihre NORA tritt in einer Domina-Maske auf, um ihren Ex-Mann HELMER in fremdem Auftrag auszuhorchen. Hinter der Maske kommt schließlich keineswegs ein eigentliches Gesicht zum Vorschein, sondern die Reflexion des Maskenhaften wird in die Rede übertragen und im Zitieren als unhintergehbares Moment figuralen Sprechens demonstriert. In dem Moment, in dem NORA die Maske auf der Szene abnimmt, beginnt sie den Namen aufzugreifen, den Ibsen der Helmer-Figur als Bezeichnung für seine Protagonistin in den Mund legt: „Torvald! Hier spricht dein Zeisig“⁶⁷, sagt Jelineks NORA, als ginge es wie am Telefon darum, aus der Entfernung, eben nicht leibhaftig, mit jemandem zu kommunizieren. Die anschließende Ibsen-Zitation in der 13. Szene greift Versatzstücke aus dem gesamten Stück auf.⁶⁸ Durch das zitierende Sprechen bleibt die von NORA proklamierte Zerreißung der Masken also permanent im Irrealis der Sprache stecken. Hinter NORAS Sprechen verbirgt sich immer noch eine andere Sprachmaske, das heißt die Rede einer anderen Figur, keine eigentliche oder eigene Stimme.

Zur postdramatischen Serie

Nachdem Ibsens Hauptfigur die häusliche Szene des Ehedramas verlassen hat, um sich selbst zu verwirklichen, tritt deren Zitat in Jelineks Stationenstück in wechselnden Frauenrollen und an verschiedenen Orten unter Noras Namen öffentlich auf. Ob als Fabrik- oder Sexarbeiterin: Jelineks NORA wird zwar vordergründig als Protagonistin hervorgehoben. In ihrer jeweiligen Funktion ist sie jedoch austauschbar – an der Maschine ebenso wie als Geliebte in der Rolle der Kindfrau oder Hure mit Domina-Maske. Sie lässt sich in dieser Ersetzbarkeit mit jenen Figuren vergleichen, die nur mehr unter ihrer Aufgabenbezeichnung, als in Serie gegangene ARBEITERIN, namenlos nacheinander zu Wort kommen und deren Rede wechselseitig substituierbar ist. Die ARBEITERIN bildet in den Fabrikszenen den seriellen Hintergrund für NORAS ‚protagonistischen‘ Auftritt als im Zitat nachlebende Fortsetzungsfigur

⁶⁶ Zur Funktion des Verkleidens, „dasjenige, was sich hinter der Maske verbirgt, erst mit den Attributen der Eigentlichkeit und des Essentiellen auszustatten“, vgl. Funk 1995: 18-19.

⁶⁷ WG 57.

⁶⁸ Siehe etwa NORAS Helmer-Zitat: „Du hast noch die Tarantella im Blute, das merk ich. Und es macht dich noch verführerischer.“ (WG 58; zit. n. Ibsen 1951: 76; III)

aus einem vergangenen Drama.⁶⁹ Sie verdeutlicht Jelineks Formprinzip: die Transposition des krisengeschüttelten Dramas in eine intertextuelle Anordnung, die die *persona* als Serienmodell zitiert.

Das zeitgenössische Serienmuster der Massenmedien spielt in Jelineks von der Popliteratur beeinflusster Prosa von Anfang an eine Rolle.⁷⁰ In dem 1968 entstandenen ‚Hörroman‘ *bukolit* und dem 1970 veröffentlichten Text *wir sind lockvögel baby!* werden, an popliterarische Techniken und die Versuche der Wiener Gruppe anknüpfend, Groschenhefte, Comics und dergleichen parodiert.⁷¹ Fernsehserien und Fortsetzungsromane sind wiederum Material und Folie von *Michael* (1972) und *Die Liebhaberinnen* (1975). In *Was geschah* wird nun erstmals in Jelineks Arbeit die Bühne zum Versuchsfeld für Serialität im Sinne von Folgemodell, Variation, Vervielfältigung oder Reproduktion eines bestimmten Schemas.⁷² Das Drama, das Ibsen zu retten versucht, lebt darin vermittels massenkultureller Praxen des Zitierens nach. Mit *Stecken, Stab und Stangl* (1995), *Ein Sportstück* (1998) oder *MACHT NICHTS!* (1999) führt Jelinek dieses Experiment später fort, indem sie die „Figur als Serie“⁷³ auftreten lässt.

Darin sind Jelineks Stücke jenen szenischen Formen verwandt, die spätestens seit den 1970er Jahren in Erscheinung treten und von Lehmann als postdramatische bezeichnet werden: Die Performances, Inszenierungen und szenischen Texte, die das weite Feld des Postdramatischen in seiner Lesart umfasst, widersetzen sich ihm zufolge dem Repräsentationsmodell und der Narration in dramatischer Gestalt.⁷⁴ Sie operieren jenseits des Dialogs, der *dramatis personae* und ihrer mimetischen Darstellung. Ihnen werden entsprechend in der Forschungsliteratur auch Jelineks Theatertexte zugerechnet, ohne dass *Was geschah* darin eine Rolle spielen und als Paradigma des Postdramatischen kenntlich gemacht würde.⁷⁵ Im Unterschied zu den von Lehmann kompilierten

⁶⁹ Siehe insbesondere die Chorszene, in der die ARBEITERIN als Hintergrundfigur für NORAS Auftritt beschrieben und das Wechselverhältnis zwischen ‚protagonistischer‘ und serieller Figur betont wird (WG 26-27; vgl. hierzu bereits Haß 1993: 22).

⁷⁰ Vgl. hierzu Späth 1991: 101 u. Spanlang 1992: 148. Siehe auch den 1970 erschienenen Essay *WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums*; darin wird eine popliterarische Guerillataktik mit den Waffen des Serienprinzips und der Montagetechnik propagiert (Jelinek 1970b).

⁷¹ Zur Wiener Gruppe siehe Rühm 1967.

⁷² Zur Serie als Wiederholung eines konstanten Schemas, mithin zum Serien- als Formprinzip, vgl. Eco 1990: 301-324. Siehe auch die verwandte, allerdings zeitdiagnostisch gewendete Bestimmung der Serie als distinkte Auftrittsform gleicher Erscheinungen in Theweleit zu *Masse & Serie* (Theweleit 1998: 161-249, hier Seite 197).

⁷³ So Haß zum *Sportstück* (Haß 1999b: 52).

⁷⁴ Lehmann verwendet ‚postdramatisch‘, an Heiner Müllers Nachsatz zu *Bildbeschreibung* anknüpfend (Müller 1985: 14), zunächst im Kontext des dramatischen Formzitats (Lehmann 1987: 186). In seinem bekannteren, die theaterwissenschaftliche Diskussion prägenden Buch zum *Postdramatischen Theater* hingegen dehnt er den Begriff im oben genannten Sinn aus und nimmt ihm so die begriffliche Schärfe (Lehmann 1999b).

⁷⁵ Vgl. Hoff 1990: 118; Lehmann 1999b: 14 u. Annuß 1999: 45. Zur fundierteren Auseinandersetzung mit dem „nicht mehr dramatischen Theatertext“ siehe demgegenüber bereits

zeitgenössischen Formen aber, die auf die Enthierarchisierung theatrale Zeichen setzen und für die das Drama auch als Negativfolie meist keinerlei Relevanz mehr hat, greift *Was geschah* als Formzitat darauf zurück, um das in ihm Verschwiegene zu erkunden. Durch die Ibsen-Zitation fokussiert das Stück sehr präzise die mit Szondi skizzierte Formproblematik des Dramas. Damit weist es über die gängigen pauschalen Bestimmungsmerkmale des Postdramatischen hinaus. Wenn Jelinek Ibsens von der Krise des Dramas gezeichnete Theatertexte in Serie gehen lässt, gewinnt Postdramatisches erst eine klare Ausprägung. Es bezeichnet hier die kritische Reflexion personaler Darstellung im Zitat, der die dramatische Erfindung der Person als Modell zugrunde liegt.

Nun wäre es verfehlt, Jelineks Text als einfaches Fortsetzungsmodell im Sinne einer linearen Entwicklung von der dramatischen zur postdramatischen Form zu begreifen und damit letztlich die geschichtsphilosophische Konstruktion fortzuführen, die Szondis *Theorie des modernen Dramas* innewohnt.⁷⁶ Zudem könnte man fragen, warum Jelinek überhaupt das Drama als Formzitat für ihr Theaterdebüt heranzieht; denn „so sehr dessen Theorie die Ästhetik“ beherrschte, ist es etwa Nägele zufolge „in der Praxis eine eher ephemere Erscheinung. Auf dem Theater“ wird „es zu jeder Zeit von anderen Formen bedrängt, wenn nicht völlig abgedrängt“⁷⁷. Gerade im Wiener Volkstheater, auf dessen barocke Tradition Jelinek unter anderem mit *Burgtheater* explizit zurückgreift, ist die Hegemonie des Dramas immer schon in Frage gestellt. Und bereits mit der Verselbständigung der Sprache in den Stücken Kleists, die Jelinek in *Wolken. Heim.* als Formzitat heranzieht, rebellieren die dramatischen Texte gegen die ‚Alleinherrschaft‘⁷⁸ des zwischenmenschlichen Dialogs. Angesichts der Geschichte der Theateravantgarden spätestens seit den 1920er Jahren und der zeitgenössischen Performance-Kultur ließe sich einwenden, dass selbst ein kritischer Rückgriff auf Ibsens Lösungsversuche des in die Krise geratenen Dramas 1977 doch obsolet sei.

Was geschah allerdings demonstriert an Ibsens Texten etwas, das auf ein über das Theater hinaus verbreitetes Nachleben des Dramas in der Gegenwart hinweist. Die postdramatische Transposition von Ibsens Stücken in eine serielle Form macht auf das Problem einer personalisierten Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse aufmerksam. Dazu zitiert Jelinek die Figuren namentlich aus *Nora*, verknüpft aber die ähnliche Grundkonstellation der beiden Intrigentexte Ibsens und stellt den ökonomischen Kern des jeweiligen Konflikts ins Zentrum: NORA gerät im Anschluss an ihre Fabrikkarriere selbst zum

Poschmann, die sich allerdings nur auf die späten Stücke Jelineks konzentriert (Poschmann 1997).

⁷⁶ Zur Kritik der geschichtsphilosophischen Implikationen Szondis siehe Deiters 1999: 275.

⁷⁷ Nägele 1992: 22. Vgl. auch Eybls Hinweis auf die in der *Hamburgischen Dramaturgie* verschwiegenen Hanswurstiaden, die zur Zeit Lessings nach den ‚regulären‘ Dramen in der Spätvorstellung gespielt werden (Eybl 1995: 30).

⁷⁸ Siehe Szondi 1978: 17.

Spekulationsobjekt des Konsul WEYGANG, der als modernisierter Wiedergänger entfernt an Konsul Bernick aus den *Stützen der Gesellschaft* erinnert. Im Herauslösen, Variieren und neuerlichen Zusammensetzen einzelner Versatzstücke führt *Was geschah* die Austauschbarkeit und Vergleichbarkeit von Ibsens Dramen vor. Über ihr exponiertes Nachleben in Jelineks Stück – in der posthumen, die dramatischen Vorlagen mortifizierenden Bearbeitung – scheint deren Gemeinsames auf.

Vom ausgehenden 19. Jahrhundert in die späten 1920er Jahre, in die Zeit bis zur Weltwirtschaftskrise, versetzt und mit Anspielungen auf die Gegenwart verknüpft, zeigt *Was geschah* über die Vermischung der beiden Plots, wie sich in Ibsens Dramen die immergleiche Problematik und die immergleichen Lösungsvorstellungen wiederholen. Jelineks Stück unterstreicht im Zitat deren immanente Serialität im Sinne eines konstanten Schemas: das Fehlgehen bürgerlicher Emanzipation als Ibsens Grundproblem und die Darstellung der protagonistischen Frau als ideelles Modell seiner Utopie, sich aus den Sachzwängen der bestehenden Ordnung zu befreien, um ein sozialpartnerschaftliches Gemeinwesen zu installieren. Die Singularität der jeweiligen dramatischen Situation wird durch Jelineks doppelte Zitierweise in Frage gestellt.

Entsprechend präsentiert ihr Titel Ibsens Texte über die Konjunktion ‚oder‘ als austauschbare und nimmt vorweg, wie Jelinek Ehe- und Spekulationsdrama miteinander verschaltet. „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte“, erinnert dabei zudem an das Modell des Fortsetzungsromans oder der Fernsehserie, mithin an Variation in der Zeit: „the title alone signals that this is a sequel or ‚what happens next‘“⁷⁹, erläutert Kiebzinska. Im Rückgriff auf zeitgenössische massenkulturelle Formen der Modulation in der Wiederholung des Gleichen also ist Jelineks Stück bereits im Titel als postdramatisches kenntlich gemacht. In der Figurenrede wird daran anknüpfend, wie gezeigt, die Prosopopoeia selbst als Figur des Nachlebens präsentiert und so die personale Form der Darstellung entstellt. Der zweite Teil des Titels wiederum operiert mit Vervielfältigung der *Stützen der Gesellschaft*. Auf semantischer Ebene erweist sich das als Unterschied ums Ganze: „Stützen der Gesellschaften“ verlagert die Perspektive vom sozialpartnerschaftlichen Entwurf in Ibsens Text, von den moralisch-ethischen Stützen der Gesellschaft, auf die Basis der Unternehmen. Im Titel tritt durch Jelineks Zitierweise somit nicht nur die Wiederholung von Vergleichbarem zutage; er stellt auch die Möglichkeit der Veränderung im Zitieren aus und erinnert an die verwertbaren Arbeitskräfte als serielle Stützen der Gesellschaften. Über die ‚Vermehrung‘ des Zitierten kommt zur Sprache, was als Antwort auf Ibsens Grundproblem einer dramatischen Darstellung gesellschaftlicher Widersprüche lesbar ist: *Was geschah* wendet sich von der zwischenmenschlichen Sphäre des Dramas ab und präsentiert sich über den semantischen Mehrwert der „Gesellschaften“ als Stück

⁷⁹ Kiebzinska 1998: 137.

über ‚das Kapital‘⁸⁰. So wird das Serienprinzip postdramatisch verwendet, um zum einen auf das gegenwärtige Fortleben des Dramas zu verweisen und zum anderen auf dasjenige hinzudeuten, was sich dramatisch nicht darstellen lässt.

,Das Kapital‘: Problem personaler Darstellung

Wenn NORA gegen Ende von *Was geschah* über ihren früheren Liebhaber WEYGANG spricht, wird ‚das Kapital‘ allegorisiert: „Das ständige Leben im Schatten des Kapitals drückte mich zu stark nieder, und ich verlor meinen ganzen Frohsinn, den du an mir so liebst. Daher verließ ich das Kapital.“⁸¹ Operiert die Rede hier mit Personifikation, so übersetzt Jelinek die verdinglichenden Mechanismen, die kapitalistischer Vergesellschaftung zugrunde liegen, an anderer Stelle in die depersonalisierende Form der Anrede:

„WEYGANG: Darf ich mein neuestes teuerstes Gut nicht ansehen?

NORA: Sie besitzen doch hoffentlich noch viel teurere Güter!?

WEYGANG: Selbstverständlich. Doch sie entwerten zusehends im Vergleich mit Dir.

NORA: Das sind Worte, die eine Frau aufblühen lassen.“

(WG 25; Hervorhebungen zit. n. Helmer in Ibsen 1951: 76; III)

Wiederum im Bezug auf Ibsen wird in dieser Wechselrede zwischen NORA und WEYGANG nicht der ‚wahre‘, sondern der Warencharakter der weiblichen Figur verhandelt.⁸² Dem ideellen Modell individueller Autonomie setzt Jelinek den Verweis auf den weiblichen Körper in seiner Verwertbarkeit entgegen. Sie fügt im Zitat von Ibsens Helmer das Adjektiv ‚neuestes‘ hinzu, um in WEYGANGS Rede die Austauschbarkeit NORAS zu markieren. Geht es in Ibsens Drama um die formale Gleichheit ‚der Frau‘ als Voraussetzung ihres Rechts auf Individuation und einer utopischen Vorstellung bürgerlicher Subjektivität, so wird das von Jelinek in Vergleichbarkeit übersetzt und auf das Körperfild bezogen.

Im Unterschied zu Ibsens *dramatis personae* treten Jelineks szenische Figuren nie als individuierte Personen auf. Ihnen kommt ein unpersönliches Sprechen zu, weil Jelinek den Auftritt ‚des Kapitals‘ zunehmend in die Form der Rede einschreibt. „Das Kapital tritt übrigens nicht mehr persönlich auf, so wie früher“⁸³, sagt denn auch Jelineks KROGSTAD, der dem Namen nach Ibsens *Nora* entlehnt ist. Man kann das als metadramatischen Kommentar lesen. Als solcher widerspricht er dem schönen Schein der *Stützen*, ‚das Kapital‘ könne in Gestalt eines Konsul Bernick als Mensch dargestellt werden,

⁸⁰ Siehe Jelinek 1984: 14.

⁸¹ WG 75.

⁸² Zur Inszenierung des Körpers als Ware in Jelineks frühen Stücken vgl. Johanning 2004: 96-123.

⁸³ WG 73.

das heißt persönlich auftreten. *Was geschah* wendet sich gegen die Vorstellung, mit ‚dem Kapital‘ sei im Dialog – von Angesicht zu Angesicht – zu verhandeln.⁸⁴ Als Strukturproblem widersetzt es sich, wie Jelineks Stationenstück über die Figurenrede in wechselnder Szenerie vorführt, dem dramatischen Auftritt. Anstatt es zu vermenschlichen, werden die verdinglichenden Mechanismen und Effekte bürgerlicher Vergesellschaftung daher im Formzitat Ibsens hervorgehoben. Jelineks Verfahren macht sie über die Form der Rede und damit über die Reflexion des dramatischen Darstellungsproblems kenntlich. So weist es auch auf die politische Verdrängungspotenz personaler Darstellung hin.

Im Namen ‚der Frau‘

Mit Jelineks Variation auf Ibsens Nora gerät das bürgerliche Idealbild des selbstbestimmten Individuums in einen Taumel zitiert Frauenrollen. Im Gegensatz zur namenlosen ARBEITERIN, die – auf eine Funktion reduziert – an den Ort der Fabrik gefesselt bleibt, spielt NORA auf verschiedenen Szenen das Arsenal der jeweils nachgefragten Weiblichkeitssbilder durch. Sie wird als Kunstprodukt ästhetisierter Ersetzbarkeit präsentiert. Ibsens Figur der sprechenden Frau, die sich aus männlicher Bevormundung im häuslichen Puppenheim löst, vermischt sich in *Was geschah* mit dem Panoptikum imaginierter Weiblichkeiten. So wird Ibsens Ikone bürgerlicher Subjektivität in weiblicher Gestalt von Jelineks Stück als Sexobjekt in Szene gesetzt und mit der Kehrseite des autonomen Frauenbildes, mit Wedekinds Lulu, verglichen.⁸⁵

Lulu ist Kontaminationsfigur fingierter Weiblichkeiten in Literatur und Theater. Diese vermeintliche „Urgestalt des Weibes“⁸⁶, die im Prolog zum *Erdgeist* als domestizierte Bestie präsentiert wird, wechselt wie Jelineks NORA von einem Mann zum anderen, von Station zu Station. Wedekind weist sie in Anspielung auf die Conti-Szenen aus Lessings *Emilia Galotti* noch vor ihrem ersten Auftritt im Stück als Bild – als Projektionsfläche weiblicher Körperhaftigkeit – aus. Danach lässt er Lulu Rollen, Männer, selbst Namen wechseln und so die bestehenden Figuren des Weiblichen oszillieren, indem er unter anderem aus Ibsens *Nora* zitiert.⁸⁷

⁸⁴ Dies im Unterschied zu Rabelhofer, die eine politische Verwandtschaft zwischen Ibsens sozialpartnerschaftlicher Darstellung kapitalistischer Verhältnisse mit ‚menschlichem Gesicht‘ und Jelineks Stück behauptet (Rabelhofer 1993: 15).

⁸⁵ Vgl. WG 33. Zum traditionellen Doppelcharakter des Frauenbildes siehe bereits Bovenschen Hexenaufsatzz (Bovenschen 1977).

⁸⁶ Wedekind 1969: 237.

⁸⁷ Zur Oszillation bestehender Frauenbilder in Gestalt von Wedekinds Lulu vgl. Bovenschen *Die imaginierte Weiblichkeit* (Bovenschen 1979: 44).

Wenn Jelineks Text NORA mit Lulu vergleicht, unterstreicht er die von Wedekind hervorgehobene Zitathaftigkeit ‚der Frau‘. In *Was geschah* vertritt Noras Name als Wechselrahmen⁸⁸ für diverse Frauenrollen nicht die ‚eigene‘ Stimme der weiblichen Person, sondern steht auch und gerade ein für deren bildungsbürgerlichen Charakter. Von Anfang an als Zitat vorgeführt und dadurch zur Un gestalt entstellt, lebt Ibsens dramatische Figur in *Was geschah* nach, um als NORA fortwährend zu zitieren und das Schema ‚der Frau‘ in allen möglichen Varianten aufzurufen.

Belesenheit und Distinktion

„HELMER: Nora, du als Frau bringst so etwas über die Lippen?“ (WG 58)

Was NORA im Verlauf des Stücks sagt, ist durchzogen von einander widersprechenden Stimmspuren aus unterschiedlichen vorgängigen wie zukünftigen Zeitzonen: von der entwendeten Anrede Helmers an Nora über die Nennung Hitlers bis zu radikalfeministischen Slogans aus den 1970er Jahren gegen Patriarchat und Pornografie, die den zeitgenössischen Diskursraum aufrufen.⁸⁹ Durch Jelineks Zitierpraxis gerät die Rede der ‚neuen‘ Frau im Setting der 1920er Jahre aus den Fugen. Sobald NORA über sich und die Frauenfrage spricht, redet sie erkennbar in fremden Zungen. Auf die klischeierte Sprache und Zitathaftigkeit der Figurenrede wird in der Jelinekforschung immer wieder hingewiesen. Was das Stück etwa Janz zufolge kennzeichnet, ist „eine schablonenhafte, nicht-authentische, immer gleichsam ‚zitierende‘ Rede“⁹⁰. NORAS Sprechen aber geht über die bloße Präsentation immer schon zitierender Rede hinaus. Es kann als reflexive Formkritik eines Sprechens im Namen ‚der Frau‘ begriffen werden.

Der Klang der Rede ändert sich mit dem jeweiligen zitierten Horizont. Wer gesprochen hat und was gesprochen wird, erscheint dabei auswechselbar. Ersetzbarkeit trägt sich als Egalität des Sinns ins Sprechen ein. Von liberal-bis radikalfeministischen ebenso wie sexistischen Allgemeinplätzen ist in NORAS Rede alles mögliche über ‚die Frau‘ zu finden. Die Entstellung der Prosopopoiia in der Eingangsrede wird nun übertragen in die wechselseitige Aufhebung der Sinngehalte und NORA als Sprachrohr für die heterogene Rede im Namen ‚der Frau‘ kenntlich gemacht. Hierbei legt Jelinek NORA vorzugsweise Männern zugeschriebene Texte in den Mund. Ihr Nachsprechen ist jedoch nie bloße Heimsuchung, Entmächtigung durch die Sprache oder die vorgängige ‚männliche‘ Rede über das Weibliche, die es zu entmythologisieren gelte.⁹¹

⁸⁸ Vgl. Helwig 1994: 396.

⁸⁹ Vgl. in der oben genannten Reihenfolge WG 58, 16 u. 23.

⁹⁰ Janz 1995: 37.

⁹¹ Zur These von der Entmächtigung durch Sprache siehe Rabelhofer 1993: 16; zur Behauptung eines mythenkritischen Umgangs mit Weiblichkeitstklässchees vgl. Caduff 1991: 81.

In der Konstellation von *Was geschah* funktioniert NORAS zitierende Rede vielmehr als Abkehr von der anderen Figur. Das Zitat ersetzt den interpersonalen Bezug des Dialogs, das Gegeneinander-Aussprechen im Modus wechselseitigen Verstehens.

Vermeintlich reduziert sich das Sprechen auf bloße Deklamation. Es kann aber durchaus als mittelbare Replik gelesen werden. Funktion von NORAS zitierender Nachrede über das Weibliche ist es, sie gegenüber den anderen Figuren zu profilieren. Insofern ist es innerhalb der szenischen Konstellation keineswegs egal, wer zitierend spricht, aber durchaus, was zitiert wird. Auf den vordergründig mitgeteilten Inhalt – auf die Rede über oder für Frauen – kommt es mithin letztlich gar nicht an, sondern auf die prestigeträchtige Praxis des Zitierens selbst. Die Kehrseite des ersetzbaren Sinnzusammenhangs in der Rede über ‚die Frau‘ ist sein jeweiliges Distinktionspotenzial. Zitiertes wird zur Abgrenzung gegenüber denjenigen namenlosen Figuren eingesetzt, die in bloßer Funktionsbezeichnung auftreten.

Das wortlautliche Anführen Mussolinis etwa dient NORAS Unterscheidung von den ARBEITERINNEN, nachdem sie in *Was geschah* die Fabrik wieder verlassen hat, um sich zu prostituieren: „Wenn eine Frau eine Maschine bedient, verliert sie in dem Moment ihre Weiblichkeit, entmännlicht gleichzeitig den Mann und nimmt ihm, ihn demütigend, das Brot aus dem Munde. Mussolini.“⁹² Ohne ihn beim Namen zu nennen, zitiert NORA auch Freuds kastrationstheoretisch begründete Abwertung des Weiblichen aus *Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds*. Sie mobilisiert Freud im geflügelten Wort paradoxeise als kulturelles Kapital, um sich vom VORARBEITER abzuheben:

„VORARBEITER: Ich liebe dich, Nora. Ich weiß von dem Augenblick an, daß ich merkte, daß du das Beste bist, was ich im Moment erreichen kann, daß ich dich liebe. Allerdings bin auch ich das Beste, was du in deiner augenblicklichen Lage erreichen kannst. Ich sehe gut aus...“

NORA: ...es bemerkt den auffälligen, sichtbaren und großen Penis eines Bruders oder Gespielens, erkennt ihn sofort als überlegenes Gegenstück seines eigenen kleinen und versteckten Organs und ist von da an dem Penisneid verfallen, kann nichts Kulturelles mehr schöpfen.

VORARBEITER: Das sind lauter Wörter, die ich noch nie gehört habe, bis auf eines, das mir aus Frauenmund nicht so gut gefällt wie aus Frauenhand.“ (WG 15-16; Hervorhebungen zit. n. Freud 1982: 260)

Während der VORARBEITER die ‚weibliche‘ Rolle einnimmt und mit seinem Äußeren um NORA wirbt, kontrastiert sie mit dem Kurzschluss von Sichtbarkeit und Geschlechterdifferenz. Das Freud-Zitat „aus Frauenmund“ setzt den bildungsbürgerlichen Hintergrund der von Ibsen zitierten Figur als zur Schau gestellte Belesenheit, als feinen Unterschied, gegen den VORARBEITER ein. Was Freud beschreibt, um Weiblichkeit abzuwerten, wird von NORA

⁹² WG 66-67.

kurzerhand umfunktioniert, um sich aufzuwerten und in den Vordergrund zu spielen. Insofern greift die gängige mythenkritische Deutung von Jelineks Zitierpraxis, wie sich an dieser Passage deutlich machen lässt, zu kurz. Die Zitate werden im Gegensatz zur verbreiteten Auffassung nicht grundsätzlich im Anschluss an Barthes' semiologisches Programm der Mythenkritik verwendet⁹³, sondern als Kritik an autoritativen Formen des Anführrens.

Wenn NORA Freud zitiert, geht es nicht primär darum, sexistische Weiblichkeitemythen zu entlarven. Vielmehr polemisiert Jelineks Stück gegen den bildungsbürgerlichen Gestus eines souveränen Zitierens zum Zweck der Distinktion. Zitierende Rede wird an der NORA-Figur also erstens zu Beginn des Stücks als reflexive Entstellung der sprechenden Person, zweitens aber als Ermächtigungsgeste präsentiert: als einschüchternde Demonstration angelesenen Wissens. Die Funktion des Zitierens kann man in *Was geschah* daher nur nachvollziehen, wenn man die figurale Anordnung berücksichtigt. Das wird auch an dem Punkt deutlich, an dem NORA verstummt und WEYGANG in ihrem Namen spricht:

„Weygang redet mit verstellter Stimme ihren Part mit: (...) Bei der Spekulation handelt sich's um eine Eisenbahnlinie wie in dem Stück ‚Stützen der Gesellschaft‘, auch von Ibsen. Eisenbahn! Wieso Eisenbahn? Schließlich gehören uns die in Frage stehenden Grundstücke noch nicht. (...)

Wir gründen andernorts, egal, wo das ist, eine neue Siedlung, die wir die Nora-Helmer-Blocks nennen.... (...) Habe ich recht gehört Liebster? Eigentlich hörte ich nur die beiden Worte Nora und Weygang.

Ich antworte: Ja, vielleicht!

Oh, Liebster!

Ich antworte noch bestimmter: Ja, wer weiß? Ist es also wirklich nicht gemein, was ich da tun will? Nein.

Und willst du unsren Bund wirklich durch die Ehe krönen? Möglicherweise ja. Oh, Liebster, endlich gehöre ich dir richtig und ganz.

So verhält es sich mit dem Eigentum, meine kleine Lerche. *Er umarmt Nora, die jedoch bleibt erstarrt stehen. Er sieht sie lange lächelnd an, dann geht er hinaus.*“ (WG 41)

WEYGANG fingiert einen Dialog. Er spricht mit verteilten Rollen. Eingangs bringt er dabei den Autor von *Stützen der Gesellschaft* ins Spiel. Die verstummte NORA bezeichnend, zitiert er am Ende *en passant* auch aus Ibsens *Nora*; darin spricht bereits Helmer die Protagonistin des Stücks als ‚Lerche‘ an.⁹⁴ Während WEYGANG die Stimme NORAS auf der Szene zitiert und damit enteignet, reflektiert er gleichzeitig, wie es sich mit dem autoritativen Zitieren als einer vermeintlich freundlichen Übernahme verhält: NORA wird von ihm, wie die szenische Anweisung verdeutlicht, zum Schweigen gebracht,

⁹³ So Janz' von der gängigen Forschung reproduzierte These, dass die Prä- und Intertexte von Jelinek „doch generell (...) als Mythen“ im Sinne Barthes' eingesetzt würden, „die es zu destruieren gilt.“ (Janz 1995: 14).

⁹⁴ Vgl. Ibsen 1951: 6; I.

indem er „*mit verstellter Stimme ihren Part*“ in seinem Sinn übernimmt, um sie zur Prostitution zu zwingen. Wenn WEYGANG ‚als Frau‘, für NORA spricht, wird sie in der szenischen Anweisung als mortifizierte Figur vorgeführt und „*erstarrt*“ schließlich. Das Zitieren zeigt sich hier als Entmächtigung NORAS, das heißt als herrschaftliches Sprechen. Voraussetzung von WEYGANGS souveräner Sprachmacht auf der Szene aber ist, wie *Was geschah* deutlich macht, das Wissen um und die Kontrolle über den Zitatcharakter der anderen Figur:

„WEYGANG: Wie heißt du?

NORA: Nora.

WEYGANG: Wie die Hauptfigur des Theaterstücks von Ibsen?

NORA: Was Sie alles wissen... Sie sind so stark!“ (WG 25)

WEYGANGS ‚Stärke‘ leitet sich aus seiner Kenntnis der intertextuellen Herkunft von NORAS Namen ab.⁹⁵ „Wissen ist Macht“⁹⁶, sagt er an anderer Stelle. Diese Macht allerdings besteht nicht nur in der Einsicht in NORAS Lesbarkeit als Zitat, sondern ebenso in der Verblendung gegenüber dem eigenen Fiktionscharakter, der auch den Auftritt dramatischer Figuren kennzeichnet. Blind zu sein gegenüber der eigenen Lesbarkeit als Zitat – in diesem Fall als Folgemodell des Konsul Bernick aus Ibsens *Stützen* – ist Bedingung der Möglichkeit, um im eigenen Interesse ‚als Frau‘ zu sprechen und innerhalb des Stücks über die eigene und die fremde Rede zu verfügen. Jelinek führt diesen souveränen Gestus der Rede ad absurdum. Darüber gerät auch die politische Funktion von NORAS Nachleben innerhalb des zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontextes ins Blickfeld.

Bühne des Politischen

Mit *Nora* greift Jelinek zu Hochzeiten der so genannten neuen Frauenbewegung ein längst sprichwörtlich gewordenes Modell auf: den Auszug ‚der Frau‘ aus ihrem häuslichen Puppenheim als deren Subjektwerdung. Der liberale Teil der Frauenbewegung liest Ibsens *Nora* nicht von der Formproblematik des Stücks aus, sondern vom Ende her. Nora als ideelles Modell weiblicher Autonomie herbeizitierend, wird notwendigerweise auf ihren letzten Auftritt in Ibsens Text zurückgegriffen, der sie als eigentlich dramatische Figur erst ausweist. „Nora führt vor, wie die Frau vom Stadium eines stummen Bildes abrückt und zum Entwurf einer eigenen Identität gelangt“, umschreibt

⁹⁵ KROGSTAD wird in vergleichbarer Weise als Bühnenzitat von HELMER adressiert, der sich selbst keineswegs als nachlebende *persona* aus dem selben Stück erkennt: „Sagen Sie mal, Buchhalter Krogstad... wir wissen alle aus dem Theater, daß Sie diese Frau, die da eben in der Küche, einst geliebt haben.“ (WG 59)

⁹⁶ WG 32.

beispielsweise Lindhoff Noras Modellcharakter für die feministische Rezeption.⁹⁷ Eine dramatische Figur gerät also zur Vorlage der politischen Forderung nach formaler Gleichheit und weiblicher Selbstbestimmung. Mit Nora wird in den 1970er Jahren Ibsens Fiktion der eigenen weiblichen Stimme auf die gegenwärtige Bühne des Politischen transponiert und seine Theaterfigur paradoixerweise als leibhafter Prototyp einer eigenen Stimme ‚der Frau‘ angeführt.

Jelineks Zitierweise und ihre Übersetzung des Dramas in Serielles deutet auf diesen zeitgenössischen politischen Kontext hin: die Variation des fiktiven Selbstbestimmungsmodells durch einen Teil der ‚neuen‘ Frauenbewegung.⁹⁸ Indem *Was geschah* Ibsen in Serie gehen lässt, erinnert das Stück die Popularität, die das Nora-Zitat der 1970er Jahre in belebten Kreisen genießt und dort zur personalen Darstellung eines spezifischen feministischen Interesses eingesetzt wird. Über das Serienprinzip akzentuiert Jelinek mithin nicht nur ein massenkulturelles Format als Folgemodell des Dramas. Sie verwendet dieses gerade, um Ersetzbarkeit und Verdinglichung als Kehrseite der zitierten Fiktion vorzuführen und die bildungsbürgerliche Dramatisierung des Politischen zu unterlaufen.⁹⁹ Mit den Fabrik- und Prostitutionsszenen spielt sie in diesem Zusammenhang auf jene soziale Ungleichheit an, die in der feministischen Rezeption Noras ausgeblendet bleibt. Durch die Zitierpraxis aber wird keine ‚eigentliche‘ zwischenmenschliche Realität in der Rede fingiert, die sich der politischen Mobilisierung von Ibsens Ehedrama entgegenstellen ließe. Indem *Was geschah* die Konditionen und Grenzen von Dialog und Selbstbestimmung demonstriert, hinterfragt der Text stattdessen die Bedingungen wie Beschränkungen von formaler Gleichheit und autonomer Individualität, die die souveräne Auftrittsform der *persona* im Drama voraussetzt und die Ibsens Nora als Ikone der weiblichen Stimme im feministischen Kontext entsprechend vertritt.

Der politischen Rolle Noras, der Forderung nach Selbstbestimmung in den 1970er Jahren ein Gesicht zu geben, setzt Jelinek den Verweis auf die Distinktionsfunktion des Zitierens und die Reflexion der Prosopopoeia entgegen. Wenn dadurch dem Schauspieler oder der Schauspielerin die darstellerische Funktion entzogen wird, bringt Jelineks Theater des Nachlebens, wie gezeigt,

⁹⁷ Lindhoff 1995: VII. Zum Entstehungszeitpunkt von *Was geschah* liegen bereits einige Adaptationen des Nora-Stoffs vor, die sich im feministischen Zeitkontext verorten lassen; vgl. Caduff zu Ernst Bruun Olsens 1969 erstmals in deutscher Sprache aufgeführtem Stück *Wo ging Nora hin? Volkskomödie in drei Akten* und Clare Luce Boothes Theaterstück *Eine Puppenstube*, der 1973 für die Bühne ins Deutsche übertragen wird (Caduff 1991: 56; zu Olsen siehe auch Fiddler 1994: 85). Erinnert sei demgegenüber an Heiner Müllers Nora-Adaption in der zweiten Szene der *Hamletmaschine* von 1977; Jelineks im selben Jahr entstandenem Theaterdebüt vergleichbar, kontaminiert Müller darin Frauenfiguren der Theatergeschichte und wendet sich vom Modell dramatischer Repräsentation ab (Müller 1978: 91-92).

⁹⁸ Zur Kritik feministischer Ideologeme in *Was geschah* vgl. aus mythenkritischer Perspektive bereits Janz 1995: 33-39.

⁹⁹ Dies im Unterschied zu Lesarten von Jelineks frühen Texten, die diese eindimensional als Kritik der Kulturindustrie deuten; vgl. etwa Späth 1991.

szenisch die Frage nach dem Ort vergegenwärtigender Rede ins Spiel. Vor dem Hintergrund der 1977 aktuellen Diskurse lässt sich *Was geschah* daher lesen als Erkundung jener Position, von der aus Ibsen zitierend im Namen ‚der Frau‘ gesprochen wird. Jelinek führt die damit verbundene begrenzte Perspektive vor.

So scheint schon in ihrem Theaterdebüt die politische Dimension ihrer Auseinandersetzung mit der Prosopopoia und der Personalisierung von Kollektiva auf, die Jelineks spätere Stücke in je spezifischer Weise erforschen. Im Hinblick auf den Entstehungskontext von *Was geschah* wird deutlich, dass sich das Stück nicht einfach an einer hundert Jahre zuvor bereits in die Krise geratenen Gattung abarbeitet. Bei Jelineks Formzitat handelt es sich um alles andere als die längst obsolet gewordene Beschäftigung mit einem theaterinternen Problem. Die Zitierpraxis macht vielmehr auf die Fortsetzung des bürgerlichen Dramas im Feld des Politischen aufmerksam und weist darauf hin, wie sich Ibsen anführend im Namen ‚der Frau‘ sprechen und damit zugleich die gesellschaftliche Strukturproblematik sozialer Ungleichheit ausblenden lässt.

Was geschah setzt dieser Form Ibsen zu zitieren die bereits genannten ent- und verstellten Auftritte von NORAS Stimme entgegen.¹⁰⁰ Während die ‚verstellte‘ Stimme die zitierte andere Figur auf der Szene mortifiziert, exponiert die Rede über die ‚entstellte‘ *persona* die Wendung der zitierenden Herrschaftsgeste gegen sich selbst, die zu Beginn des Stücks in NORAS Ouvertüre vollzogen wird. Über dieses Als-Frau-Sprechen stellt *Was geschah* die Frauenfrage als ‚rhetorische‘: Das Zitierverfahren untersucht die Prosopopoia auf ihre politische Funktionalisierbarkeit hin.¹⁰¹ So deutet Jelineks Stück auch auf die zukünftige Auseinandersetzung um die *fictio personae* in der feministischen Theoriebildung voraus.

Das feministische Sprechen im Namen ‚der Frau‘ bezeichnet Menke als *Verstellung* der Prosopopoia. Im Anschluss an de Man versteht sie darunter die Blindheit gegenüber dem Zitatcharakter dieses Sprechens, das im Stimme-Verleihen das Subjekt der Rede fingiert, als ob es bereits existent sei:

„Im ‚Stimme geben‘ gibt die theoretische Rede des traditionellen Feminismus sich selbst erst das Weibliche als Instanz, das heißt aber die ‚Wirklichkeit‘ auch des Ortes dieser Rede. Was traditionell als Objekt wie Subjekt feministischer Theorie vorausgesetzt wurde, hat also eine Gegebenheit allein in der Rede und zwar als Figur der Rede. – Insofern aber diese Rede als (natürlich oder kulturell) substantiell voraussetzt, was sie rhetorisch erst produziert: ‚Die Frau‘, ist sie konstitutiv blind für die eigene rhetorische Verfaßtheit, gegenüber der eigenen Rede und der Stelle, von der aus die Theorie operiert.“ (B. Menke 1993: 67)

¹⁰⁰ Als ‚entstellt‘ wird NORA von einer ARBEITERIN bezeichnet (WG 66); ‚verstellt‘ wird NORAS Stimme, wie es in der szenischen Anweisung heißt, durch WEYGANGS Rede in ihrem Namen (WG 41).

¹⁰¹ Zur ‚rhetorischen Frauenfrage‘, das heißt zur Frage, was es heißt, im Namen der Frau zu sprechen, siehe im Entstehungskontext von *Was geschah* bereits Felman 1975: 4.

Diese Kritik der Rede im Namen ‚der Frau‘ führt Jelineks Stück durch die Zitierweise praktisch vor und verweist auf den Fiktionscharakter, der der Personalisierung ‚des Feminismus‘ innewohnt. Darüber hinaus aber zeugt der Text davon, dass die Rede vom traditionellen Feminismus ihrerseits verstellend funktioniert, sofern sie heute retrospektiv als Gründungsmythos eines dekonstruktiven Feminismus eingesetzt wird; denn *Was geschah* kann als paradigmatisch für die in den 1970er Jahren bereits stattfindende ‚selbstkritische‘ Auseinandersetzung mit jenen Positionen gelesen werden, die bei Menke im Namen des traditionellen Feminismus auftreten.¹⁰²

Durch seine Form verweigert Jelineks Text, die widersprüchlichen Interessen von Frauen in einer singulären geschlossenen Figur stimmig darzustellen. Die Einsicht in die nachträgliche Operation des zitataften Sprechens im Namen ‚der Frau‘ bleibt hierbei gekoppelt an NORAS Blindheit gegenüber den gezeigten Verwertungsszenarios, die in der rhetorischen Beschränkung der Frauenfrage ihrerseits keinen Ort haben. Im Zusammenspiel und Widerstreit mit der in der Figurenrede praktisch gewordenen Kritik an der entrhetorisierenden Fiktion einer eigenen Stimme ‚der Frau‘ bezeugen Thematik und szenische Anordnung des Stücks die Notwendigkeit einer politischen Auseinandersetzung um soziale Ungleichheit. Durch die Reflexion der Prosopopoiia hindurch verweist das Stück entsprechend auf die gesellschaftlichen Voraussetzungen jenes privilegierten Ortes einer feministischen Rede für und wider ‚die Frau‘, die den namenlosen Figuren des Stücks nichts zu sagen hat:

„ARBEITERIN: Das verstehe ich nicht, Nora.“ (WG 65)

Fliedl problematisiert das ungeklärte Verhältnis zwischen dekonstruktiver Rhetorik und politischer Thematik in Jelineks Arbeit; die Form untergräbe das kritische Anliegen im Entzug der Referenzillusion.¹⁰³ Demgegenüber lässt sich von *Was geschah* aus verdeutlichen, dass das Changieren zwischen dem offenkundigen Entfesseln referenzieller Unentscheidbarkeit im reflexiv eingesetzten Zitat der Prosopopoiia und Anspielungen auf einen gesellschaftlichen Kontext, der politische Handlungsfähigkeit erfordert, gerade die Stärke dieser Texte ausmacht. Durch Jelineks Zitierpraxis wird die referenzielle Produktivität vorgeführt, auf der jede Parteinahme basiert. Das Stück provoziert so zum zukünftigen Streit über die gegensätzlichen Interessen von Frauen. Was in der Forschungsliteratur entweder als Unzulänglichkeit beschrieben oder von

¹⁰² Liest man *Was geschah* im Kontext der zeitgenössischen Auseinandersetzung um die weibliche Stimme, polemisiert das Stück durch die Form des Zitierens auch gegen die Metaphorik des Weiblichen zur Bezeichnung dessen, was referenziell unentscheidbar ist. Vgl. beispielsweise Irigarays *parler femme* (Irigaray 1979: v. a. 28-29; zur Kritik dieser Passage siehe Moi 1988: 146) und die programmatischen Entwürfe einer *écriture féminine* etwa in Cixous 1977: 42-43 u. Cixous 1980: 85-86; siehe demgegenüber bereits Kristeva 1979. Vgl. auch Lachmanns Problematisierung einer essentialisierenden Metaphorik im Hinblick auf metonymische Schreibweisen (Lachmann 1984: 188-189).

¹⁰³ Vgl. Fliedl 1991; siehe im Ansatz auch Meyer-Gosau 1995.

mythenkritischen Lektüren unterschlagen wird, ließe sich mithin als politische Qualität von Jelineks Arbeit bestimmen. Ihr Theater des Nachlebens deutet, gerade wenn es der Rede im Namen eines personal figurierten Feminismus die Schließung zur einheitlichen Gestalt durch die Zitierweise verweigert, auf die personale Undarstellbarkeit des Politischen in einem emphatischen Sinn hin.¹⁰⁴

Jelineks Theaterdebüt kann begriffen werden als Ausgangspunkt einer kritischen Selbstverständigung über die feministischen Diskurse der 1970er Jahre. Über die Demonstration eines sprachlichen Dilemmas, die zugleich die Möglichkeit differenziellen Wiederholens offenbart, scheint in Jelineks Stück über ‚das Kapital‘ eine Chance auf: die Chance, durch die gezeigten rhetorischen Voraussetzungen und Grenzen personifizierender Repräsentation hindurch zur Einsicht in die potenzielle Veränderbarkeit jener anonymen, sinnlich ungreifbaren Mechanismen zu gelangen, die dem funktionalen Einsatz dieses Repräsentationsmodells als verdrängte gesellschaftliche Strukturphänomene zugrunde liegen. Damit nimmt Jelineks Theater des Nachlebens Bezug auf eine Tradition politischen Theaters, die sich gegen die Personalisierung gesellschaftlicher Interessen im dramatischen Modell sperrt.

Nach Brecht

Deutlicher als in den späteren Theatertexten erinnert die Figurenrede in *Was geschah an Brecht*.¹⁰⁵ Über die verwendeten Stilmittel hinausweisend, die sich an die Verfremdungseffekte in seinen Stücken anlehnen, berührt sich Jelineks Arbeit dabei in besonderer Weise mit der brechtschen Theaterästhetik. Anknüpfungspunkt ist der exponierte Zitatcharakter szenischen Sprechens und dessen Verschränkung mit der Frage des Politischen. Von der Forschungsliteratur wird Brechts Stellenwert für Jelinek weitgehend ausgeblendet oder als didaktisches Moment ausschließlich auf die frühen Stücke projiziert.¹⁰⁶ Demgegenüber möchte ich an Jelineks Theaterdebüt zunächst die formale Übertragung des gestischen Zitats auf den rhetorischen Bereich akzentuieren. Danach wird es um die spezifische Nähe zum brechtschen Lehrstücktheater und Jelineks Zitat der *Maßnahme* gehen. Hieran nämlich zeigen sich gerade die Verbindungslinien zu einem politischen Theater der spielerischen, sportlichen, Selbstverständigung, die den Jelinek unterstellten belehrenden Gestus grundlegend unterlaufen

¹⁰⁴ Zum Politischen als Figur des Dazwischen und des Mit-Teilens, die das Gemeinschaftliche bezeichnet, ohne es mit Substanz aufzuladen, vgl. etwa Nancy 1994: 193; siehe auch die vergleichbaren Überlegungen in *Die undarstellbare Gemeinschaft* (Nancy 1998: 87).

¹⁰⁵ Vgl. exemplarisch die Transposition szenischer Anweisungen in die Figurenrede oder das Sprechen für eine andere *persona* (WG 37 u. 41). Siehe bereits Mennemeier 1993: 78.

¹⁰⁶ Vgl. im Hinblick auf *Was geschah* beispielsweise Janz 1995: 32 u. 35.

und auf die dekonstruktive Fortschrift der Lehrstückpraxis auch in ihren neueren Texten vorausdeuten.

Vom gestischen Zitat zur reflexiven Rhetorik

„Der Schauspieler lässt es auf der Bühne nicht zur *restlosen Verwandlung* in die darzustellende Person kommen. (...) Ist die restlose Verwandlung aufgegeben, bringt der Schauspieler seinen Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat“ (Brecht 1993, GBA 22: 643).¹⁰⁷

Gegen die gestalthafte Verkörperung der Bühnenperson setzt Brecht deren maskenhafte Belebung im gestischen Zitat. Das epische Theater bricht also mit der Vorstellung von der natürlichen Geste¹⁰⁸, die das bürgerliche Theater kennzeichnet, und macht den Akt des Verleihens von Stimme, Gesicht, Körperbild an den Text szenisch nachvollziehbar. Redet eine Figur über sich, wird gezeigt, dass der Schauspieler im Namen einer fremden Person – als Demonstrant – spricht; Darsteller und dargestellte *persona* sind, wie es in der *Straßenszene* heißt, in ihren Haltungen nicht ‚gleichgeschaltet‘.¹⁰⁹ Brecht hebt die von Diderot benannte Spaltung zwischen szenischer Figur und Schauspieler hervor.¹¹⁰ Wird diese im dramatischen Theater ver stellt, um die *persona* zu verlebendigen, so präsentiert das epische Theater diese als nachlebende Fiktion. Durch die Episierung des Geschehens lässt es aus Szondis Sicht den „Widerspruch zwischen sozialer Thematik und dramatischer Form in Erscheinung“¹¹¹ treten. Entsprechend gilt es Brecht zufolge, den Zuschauern durch die zitathafte Darstellungsform den „Schlüssel für die Bewältigung der Probleme des gesellschaftlichen Zusammenlebens“¹¹² auszuhändigen. Wenn nämlich soziale „Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen“, episierend vorgeführt und damit deutlich zitiert werden, kann man nach Brecht „mit dem Urteil dazwischenkommen“¹¹³ und die zwischenmenschlichen Beziehungen als Ganzes reflektieren.

Dem Gestus der poetologischen Selbstauskunft folgend, liefert Jelinek 1984 in „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ eine Interpretation von *Was*

¹⁰⁷ Zur Zeitlichkeit von Figur und Darstellung siehe auch den Abschnitt „Das Zitieren“ in dem hier verwendeten Text *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt* (Brecht 1993, GBA 22: 650-651). Die von mir herangezogene Große Berliner und Frankfurter Werkausgabe wird unter der Sigle GBA geführt. Vgl. zudem Benjamin über die Frage gestischer Zitierbarkeit (Benjamin 1991, II.2: 535-536).

¹⁰⁸ Vgl. zur Geschichte der natürlichen Geste Fischer-Lichte 1983, 2 u. Gebauer 1982.

¹⁰⁹ Siehe Brecht 1993, GBA 22: 377.

¹¹⁰ Zur impliziten Wendung gegen Diderots *Paradox über den Schauspieler* siehe Brechts *Kleines Organon für das Theater* (Brecht 1993, GBA 23: 83, § 48).

¹¹¹ Szondi 1978: 105.

¹¹² So Brechts *Über die Theatralik des Faschismus* (Brecht 1993, GBA 22: 569).

¹¹³ Siehe Brechts *Kleines Organon für das Theater* (Brecht 1993, GBA 23: 89, § 61 u. 92, § 67).

geschah, die sich im Sinne der politischen Didaxe auf Brecht zu beziehen scheint:

„In die Montagetechnik wird natürlich Eigenes einbezogen, so daß die Tendenz des Stücks, sein politischer Auftrag, besonders klar wird. Ich, als Autorin, kläre das Ganze noch auf eine Aussage hin. Aber das meiste ist ohnedies schon oft gesagt worden, und es ist unnötig, etwas zu erfinden, das anderswo schon besser gesagt worden ist. Ich sehe zumindest mein Nora-Stück als eine Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur, den Mitteln der Popkultur der fünfziger und sechziger Jahre, die auch darin bestehen, vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen.“ (Jelinek 1984: 15)

Jelineks Interviews und poetologische Äußerungen werden geradezu exzessiv ausgeschlachtet, um die jeweiligen Deutungen ihrer Texte zu legitimieren; daher bietet es sich an, einen kurzen Blick auf diese Interpretation zu werfen und ihre Aussagekraft an *Was geschah* zu überprüfen. Dabei zeigt sich, dass Jelineks Behauptung, es ginge darum, durch die Form der Montage den politischen Auftrag zu sichern, ihrem Zitierverfahren widerspricht.¹¹⁴ NORAS Entstellung in der Ouvertüre ebenso wie die dem Text immanente Polemik gegen das souveräne Zitieren vertragen sich nicht mit der Selbstermächtigung eines Ichs, das „das Ganze noch auf eine Aussage hin“ klärt. Entsprechend unterwandert „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ im nächsten Satz die Behauptung definitiver Kontrolle über den Sinn durch ein untergründiges Zitat. Jelineks Rede vom „aus dem ursprünglichen Zusammenhang“ gerissenen Material kann als Anspielung auf Benjamins Einsicht in den Mortifikationscharakter des Zitierens bestimmt werden. Ihm zufolge liegt im Begriff des Zitierens, „daß der jeweilige historische Gegenstand aus seinem Zusammenhang gerissen wird.“¹¹⁵ Mit Benjamin gelesen, weist Jelineks Äußerung auf das hin, was auch an der Untersuchung ihres Verfahrens in *Was geschah* deutlich wird: auf jene Entstellung, die sich im Zitieren vollzieht und die Klärung ‚des Ganzen‘ auf eine finale Aussage hin in Frage stellt. Inwiefern lässt sich nun überhaupt davon sprechen, dass Jelineks Stück das brechtsche Theater weiterentwickelt?

An Brecht anknüpfend untermimmt *Was geschah* über die figurale Konstellation und die gewählte Szene durchaus den Versuch, die ökonomischen Zustände zeigend ins Gedächtnis zu rufen. Mit dem Schauplatz der Fabrik erinnert Jelineks Theaterdebüt dabei an Brechts *Dreigroschenprozeß*; nach seinen Überlegungen zum Film ist „etwas ‚Künstliches‘, ‚Gestelltes‘“ aufzubauen,

¹¹⁴ Vgl. im Unterschied zum Gestus von „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ die unsinnige, NORAS Ouvertüre verwandte Auftrittsform des Ichs in den beiden Theateressays *Ich möchte seicht sein*, ursprünglich 1983 entstanden (Jelinek 1990a), und *Sinn egal. Körper zwecklos*. (Jelinek 1997b).

¹¹⁵ Benjamin 1991, V.1: 595; N 11,3.

um den Blick auf die „Verdinglichung der menschlichen Beziehungen“¹¹⁶, den die Fabrik nicht mehr herausgibt, freizulegen. Dabei bleibt bei Brecht die Fabel letztlich unangetastet. Er bezeichnet sie im *Kleinen Organon für das Theater* als dasjenige, „was zwischen den Menschen vorgeht“, und nennt sie das „Herzstück der theatralischen Veranstaltung“¹¹⁷. In Jelineks Fabrik- und anderen Szenen hingegen werden keine handelnden Menschen zum Erzählgegenstand. *Was geschah* stellt in der Rede selbst „etwas ‚Künstliches‘“ her, das sich von Brechts Verfremdungen unterscheidet. Es präsentiert keine ‚lebenden‘ „Abbildungen von überlieferten oder erdachten Geschehnissen zwischen Menschen“¹¹⁸, wie Brecht die Funktion szenischer Darstellung im *Kleinen Organon* sowohl für das dramatische als auch für das epische Theater umschreibt. Die Figurenrede bringt statt der zwischenmenschlichen die zwischentextlichen Beziehungen zur Sprache. Jelinek überträgt das Zeigen des Zeigens, Bestimmungsmoment des epischen Theaters, auf das rhetorische Feld.

An der Redeform von Serienfiguren, die auf ihr immergleiches selbstdarstellerisches ‚Eigeninteresse‘ reduziert bleiben und alles andere als widersprüchliche soziale Haltungen demonstrieren, exponiert Jelinek die personale Darstellungsfunktion zitthaften Sprechens. Dabei wird die Haltung souveränen Zitierens als Distinktionsgestus in Szene gesetzt und ad absurdum geführt. Zudem und darüber hinausweisend, wird der von Brecht für die szenische Praxis geforderte „Gestus des Zeigens“¹¹⁹ von Anfang an im Zitat zur Reflexion der Prosopopoia verwendet. In der auf ihre kleinste Größe reduzierten Redeszene, dem Schauplatz eines selbstbezüglichen zitthaften Sprechens, verdeutlicht der Beginn von *Was geschah* den Akt der Einsetzung einer sprechenden Person. Anders als das epische Theater zeugt Jelineks Stück so von der entstellenden Produktivität und referenziellen Unkalkulierbarkeit des Zitierens. Im Kontext der darauf folgenden Rede im Namen ‚der Frau‘ deutet das Nora-Zitat hierbei auf seine potenzielle und wiederum demontierbare Funktion hin, Kollektiva im eigenen Interesse ein Gesicht zu geben. Damit stellt der Text, Brechts Zitierpraxis rhetorisch fortschreibend und reflexiv gebrauchend, die Frage nach dem Verhältnis von einzelner *persona* und der Rede im Namen ‚des Ganzen‘. Mit dieser Frage situiert sich Jelineks Theaterdebüt im Kontext der brechtschen Lehrstückversuche, die es vom epischen Theater zu differenzieren gilt.

¹¹⁶ Brecht 1992, GBA 21: 469.

¹¹⁷ Brecht 1993, GBA 23: 92, § 65.

¹¹⁸ Brecht 1993, GBA 23: 66, § 1.

¹¹⁹ Brecht 1993, GBA 23: 95, § 71.

Fortschrift der Lehrstückpraxis

Brecht unterscheidet die Lehrstückpraxis von der Aufführung eines Schauspiels.¹²⁰ Das Lehrstück zeichnet sich ihm zufolge nicht dadurch aus, dass es gesehen, sondern dass es gespielt wird.¹²¹ Seine ‚große Pädagogik‘ der Lehrstückpraxis hebt die Differenz zwischen Schauspieler und Publikum durch das gemeinsame Spiel in permanent veränderten Rollenkonstellationen auf. Formal versuchen die Lehrstücke so auf die klassenlosen Verhältnisse der Zukunft vorzugreifen, indem sie als Abkehr vom protagonistischen Prinzip des Bühnenauftritts operieren. Brecht profiliert hierbei das Durchspielen gegensätzlicher Haltungen, die im Unterschied zum Drama nicht auf den Konflikt zwischen singulären *personae* reduziert sind. Die ‚Lehre‘ soll sich im Nachvollzug von Positionswechseln zwischen Protagonist und Chor herstellen. Insofern sind Brechts Versuche gerade nicht Tendenzstücke mit einer klaren politischen Aussage; vielmehr lehren sie das Politische im Sinne einer dilemmatischen Performanz, die den Antagonismus zwischen Einzelnen und Kollektiv praktisch erforscht.

In einem Interview von *Europe* bezeichnet Brecht die Lehrstücke als „Geschmeidigkeitsübungen (...), die für jene Art Geistes-Athleten bestimmt sind, wie es gute Dialektiker sein müssen.“¹²² Diese Metaphorik verwendend betont er auch in einer Notiz zu *Aus Nichts wird Nichts* die modellhafte Spielsituation und das Moment spielerischer Auswechselbarkeit, die die Lehrstückpraxis ausmachen:

„alles sehr ernst so wie akrobaten sehr ernst sind (...) dann können die vorgänge einfach wie zeremonien absolviert werden (...) der furchtbare darf überhaupt keine figur sein sondern ich oder ein anderer wie eben jeder in der lage wäre sowie lesrer lesen sollen diese spieler spielen indem keiner einen bestimmten für sich oder ihn spielt sondern alle bestrebt sind die wenigen grundgedanken herauszustellen wie eine fußballmannschaft“ (Brecht 1997, GBA 10: 691).

An diese sportliche Bestimmung der Lehrstücke, deren Echo noch im *Sportstück* mitschwingt, erinnert Jelineks szenischer Hinweis zu Beginn ihres Theaterdebüts. Darin heißt es, NORA müsse „auf jeden Fall von einer akrobatisch geübten Schauspielerin gespielt werden“¹²³. Jelinek liefert danach immer wieder den Anstoß, um *Was geschah* mit dem Lehrstück als Sonderfall¹²⁴ der brechtschen Arbeit in Verbindung zu bringen. Noch die Transposition von Ibsens

¹²⁰ Zur Rehabilitation der Lehrstücke gegenüber den früheren didaktischen Missverständnissen der Forschungsliteratur vgl. Steinweg 1976b. Im Hinblick auf die Bestimmung des Lehrstücks als Leerstück für ein Theater der Potenzialität siehe Müller-Schöll 2002: 310.

¹²¹ Vgl. *Zur Theorie des Lehrstücks* (Brecht 1993, GBA 22: 351). Siehe auch Brechts Anmerkungen zum Lehrtheater als „einem neuartigen institut ohne zuschauer, deren spielende zugleich hörende und sprechende sind“ (BBA 363/71-72; zit. n. Steinweg 1976a: 54-55).

¹²² *Europe. Revue mensuelle* 35, 1975: 173-174; übersetzt in Steinweg 1976a: 198.

¹²³ WG 8.

¹²⁴ Über den Sonderfall des Lehrstücks siehe bereits Benjamin 1991, II.2: 536.

Nora-Figur in die 1920er Jahre lässt sich als Verweis auf jene kollektiv zu erprobenden Versuchsanordnungen lesen, mit denen Brecht in der Zeit vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten experimentiert und deren Spielpraxis vom ebenso souveränen wie belehrenden Zeigegestus des epischen Theaters abweicht.

Gerade die achte Szene von *Was geschah*, in der WEYGANG einen MINISTER schmiert und ihm NORA als Dreingabe andreht, enthält mehrere entsprechende Allusionen. Unter anderem wird Brechts bekanntestes Lehrstück zitiert: „Die Wirtschaft muß Maßnahmen treffen, nicht für eine Welt, wie sie sein sollte, aber nicht ist, sondern um der Welt zu helfen, wie sie ist“¹²⁵, meint WEYGANG. Er invertiert damit die Ende der zwanziger Jahre entstandene *Maßnahme*: „Einzig mit dem/Unbeugbaren Willen, die Welt zu verändern, begründeten wir/Die Maßnahme.“¹²⁶ Losgelöst von Brechts Revolutionsfabel wird das chorische Zitat der vier Agitatoren in WEYGANGS Rede auf jene extralegalen Machenschaften der Konzerne bezogen, die die bestehenden Herrschaftsverhältnisse gerade nicht ändern, sondern erhalten sollen. Veränderbarkeit zeigt sich hier ausschließlich im Vollzug des Zitierens. An die Stelle von Brechts Revolutionsfiguren tritt das personifizierte Kapital, um mit der Rede von den Maßnahmen die Verfügbarkeit der *persona* innerhalb des Bestehenden zu rechtfertigen; dem MINISTER gegenüber nämlich hebt WEYGANG in diesem Kontext den Warencharakter NORAS hervor.

Ihrem Umgang mit Ibsens *Stützen der Gesellschaft* im Titel vergleichbar, pluralisiert Jelinek *Die Maßnahme* im sinnentstellenden Zitat. Sie transformiert die verwendete Textstelle in eine zynische Umschreibung von Ibsens sozialpartnerschaftlichem Entwurf. Darin allerdings geht ihr Lehrstück-Zitat nicht auf. Vor dem Hintergrund der übrigen Brechtbezüge kann es mit Jelineks ‚Lösungsversuch‘ der dramatischen Formproblematik in Verbindung gebracht werden.

Zur Selbstverständigung: *Die Maßnahme*

In der *Maßnahme* markiert Brecht die Absage an die dramatische Form bereits durch die epische Ausgangssituation: Vier Agitatoren spielen vor einem Kонтрольный хор der kommunistischen Partei nach, was vorher geschah. Szenisch erzählen sie, wie sie einen Jungen Genossen nach seiner Selbstdemaskierung getötet und sein Gesicht mit Kalk ausgelöscht haben, um die kollektive Revolutionsarbeit im Untergrund fortsetzen zu können. Sein Tod wird also *a posteriori* berichtet, zitiert. Im exponierten Nachspiel des Geschehens verunmöglicht *Die Maßnahme*, dass die tote *persona* im dramatischen Sinn verlebendigt wird. Das Lehrstück hebt den *abwesenden* Körper des Jungen Genossen als fehlendes

¹²⁵ WG 31.

¹²⁶ Brecht 1988, GBA 3: 124. Hier und im Folgenden zitiere ich die Fassung von 1931.

Glied des Agitatorenchoirs hervor.¹²⁷ Er wird gegenläufig zum Modell der Lehrstückpraxis, das auf der Ersetzbarkeit des einen Spielers durch den anderen basiert, in seiner Unvertretbarkeit vorgeführt.¹²⁸ Wie die anderen Lehrstücke macht *Die Maßnahme* die Singularität des Sterbens als Komplement zum spielerischen Rollentausch thematisch: Das, was die ‚Person‘ auf ihre „kleinste Größe“¹²⁹ reduziert, kann dabei allerdings nur gezeigt werden, indem der Junge Genosse als identifizierbare Maske szenisch wie sprachlich neu belebt wird; denn nur so lässt sich die Voraussetzung für seinen Tod überhaupt demonstrieren.

Verrat überschreibt Brecht in der Fassung von 1931 jene entscheidende Szene, in der nachgespielt wird, womit der Junge Genosse seine Tötung herausfordert. Er fragt in dieser Schlüsselszene danach, welches Wer „in einem Haus mit Telefonen“¹³⁰ – von einem anderen Ort aus – für das Kollektiv sprechen soll: Inwiefern lässt sich der Partei mit den „tausend Augen“¹³¹, die mehr sieht als zwei, *eine Stimme, ein Gesicht verleihen?* „Wer aber ist die Partei?“¹³² Es geht also darum, wer im Namen ‚des Ganzen‘ auftreten kann. Von den Antworten der Agitatoren nicht überzeugt, beruft sich der Junge Genosse schließlich auf das, was er mit seinen eigenen Augen sieht. Er zerreißt seine Maske und versucht, sich als Protagonist zu profilieren, das heißt an die Spitze der Revolution zu stellen, um seine eigene Taktik gegen die Vorgaben der Partei durchzusetzen.¹³³ Szenisch wendet er sich so gegen deren ausführende Organe, die chorische Figur der vier hinter ihren Masken verborgenen Agitatoren. Damit gefährdet er deren klandestine, ‚stumme‘ Revolutionsarbeit, die nicht auf eine individuierte Person der Rede rückführbar sein darf.¹³⁴ Im Zeigen seines ‚nackten‘, ‚menschlichen‘ Gesichts tritt er aus dem Untergrund hervor und wird für die Gegenseite als Spur identifizierbar. Er provoziert seine Tötung, die Maßnahme der Genossen, weil er durch seinen protagonistischen Auftritt hindurch auf die heimliche Agitationsarbeit im Namen der Partei verweist und sie dadurch zugleich zerstört.

¹²⁷ Über den Jungen Genossen als Figur des Fehlens und der Stummheit, mithin des Understellbaren, vgl. Winnacker 1997: 93-94.

¹²⁸ Zur Lehrstückpraxis schreibt Brecht im Hinblick auf die *Einübung der ‚Maßnahme‘*: „Jeder der vier Spieler soll die Gelegenheit haben, einmal das Verhalten des jungen Genossen zu zeigen, daher soll jeder Spieler eine der vier Hauptszenen des jungen Genossen spielen.“ (Brecht 1972: 242) Siehe auch Brechts Brief an Patera, in dem er angesichts des von ihm 1956 verfügten Aufführungsverbot unterstreicht, dass die *Maßnahme* „nicht für Zuschauer geschrieben“ sei (Brecht 1998, GBA 30: 447).

¹²⁹ Brecht 1992, GBA 21: 320. Siehe in diesem Zusammenhang auch Brechts Notiz zum *Badezimmer Lehrstück vom Einverständnis* (BBA 433/29 u. 159/49; zit. n. Steinweg 1976a: 33).

¹³⁰ Brecht 1988, GBA 3: 119.

¹³¹ Brecht 1988, GBA 3: 120.

¹³² Brecht 1988, GBA 3: 119.

¹³³ Vgl. Brecht 1988, GBA 3: 120.

¹³⁴ „Reden, aber/Zu verbergen den Redner./ (...) Wer täte nicht viel für den Ruhm, aber wer/Tut's für das Schweigen?“ (Brecht 1988, GBA 3: 105) Zum hier vorgestellten Ideal un-eigentlichen Sprechens vgl. Horn 2001: 690.

Wenn NORA in *Was geschah* behauptet, dass sie die Maskeraden zerreißen könne,¹³⁵ klingt nicht nur Ibsens *Nora*-Stück an, in dem sich das wahre Gesicht „der Frau“ in der Rede offenbaren soll; auch der *Verrat* aus der *Maßnahme* wird erinnerbar. Jelinek ruft also zwei konträre Modelle ins Gedächtnis: Die Maske präsentiert Brecht als notwendige kollektive Verstellung, während sie von Ibsen als zu überwindende Entfremdung Noras dargestellt wird. In der *Maßnahme* ist mithin, anders als bei Ibsen, nicht die Maskenhaftigkeit des Individuums das Problem. Vielmehr gibt es darin für ein einzelnes „nacktes Gesicht“, das gezeigt werden soll, um wie im Drama aus der Situation heraus „das allein Menschliche“¹³⁶ zu tun, keinen Ort. Im Unterschied zu Ibsen wird nun für das Lehrstück jene Maske zum Problem, durch die im Namen des Ganzen gesprochen werden soll.

Die Frage des Jungen Genossen nach einer Redeposition, die beanspruchen kann, für alle Kommunisten aufzutreten, bleibt trotz der Antwort der Agitatoren und trotz des vom Kontrollchor gesungenen Lobsangs auf die Partei bis zum Schluss der *Maßnahme* unbeantwortbar. Wie sich am Ende deutlich zeigt, ist der Sinn, „das Ganze“, offenkundig entstellt. Entsprechend gibt es auch den einen Ort kollektiver Rede in Brechts Lehrstück nicht. In der letzten Szene berichtet der Junge Genosse folgerichtig „selbst“ als unsichtbare, hinterzenische Stimme – nicht mehr durch die Maske der Agitatoren hindurch – in der dritten Person von seiner Tötung und bringt auf gespenstische Weise das Einverständnis mit der „Revolutionierung der Welt“ zur Sprache. Er tritt als körperlose Stimme in einer posthumen Rede über sich als einem anderen auf – in einer Rede, die die erste Person nicht mehr kennt:

„Der Junge Genosse unsichtbar:
 Er sagte noch: Im Interesse des Kommunismus
 Einverstanden mit dem Vormarsch der proletarischen Massen
 Aller Länder
 Ja sagend zur Revolutionierung der Welt.“
 (Brecht 1988, GBA 3: 125)

Das Einverständnis kommt szenisch wie grammatisch der Auslöschung der *persona* gleich und wird hier im existenziellen Sinn als Tötung durchgespielt. Im Revolutionsszenario der *Maßnahme* wird dadurch die Einsicht in das Ganze, die das epische Theater aus dem Blickwinkel souveränen Zitierens zu fabrizieren versucht, zur Disposition gestellt. Der Sinn, der hier zur Debatte steht, die Arbeit „im Namen der Partei“¹³⁷, stößt durch den abwesenden, im Interesse des Kommunismus getöteten Jungen Genossen, wie Brechts Modell verdeutlicht, an seine eigene Grenze. Somit wird am Ende keine Lehre präsentiert, sondern ein Darstellungsproblem verlautbart. Das Stück markiert mithin letztlich nicht einfach die Notwendigkeit, sondern gerade die Unangemessenheit

¹³⁵ Vgl. WG 68.

¹³⁶ Brecht 1988, GBA 3: 121 u. 120.

¹³⁷ Brecht 1988, GBA 3: 119.

des Maskierens, die doch die Voraussetzung ist, um im Namen aller zu sprechen. Es widersetzt sich einer Deutung als Lehre vom *blindem* Einverständnis mit dem eigenen Opfertod und weist stattdessen auf ein Unabsehbaren des Politischen hin, das auf der Szene nicht eingeholt werden kann.¹³⁸ Das Einverständnis, das *Die Maßnahme* „lehrt“, beschränkt sich allenfalls darauf, sich mit allen Mitspielern darüber zu verständigen, wie beziehungsweise ob sich überhaupt im Namen des Ganzen angemessen sprechen ließe.

In einer handschriftlichen Notiz zum *Fatzer*-Fragment, das dem Textkorpus der Lehrstückperiode zugerechnet wird, formuliert Brecht das Programm seiner Versuche; es ist für die Auseinandersetzung mit Jelineks Bezug auf die *Maßnahme* entscheidend:

„das ganze stück, da ja unmöglich, einfach zerschmeißen für experiment, ohne realität! zur „selbstverständigung““ (BBA 109/56; zit. n. Steinweg 1976a: 77).¹³⁹

Maßlosigkeit: Der *Maßnahme* den Rest geben

Vom Zitat der *Maßnahme* aus lässt sich der Anfang von *Was geschah* nun im Licht des Lehrstückmodells lesen. Jelinek überträgt aus dieser Perspektive den von Brecht fingierten aporetischen Sinn, der am Ende der *Maßnahme* als Darstellungsproblem reflektiert und durch den ständigen Perspektivenwechsel der Mitspieler im Lehrstück praktisch überprüft wird, in die unmögliche Eröffnungsrede ihres Stücks. Er wird in die zitierende Selbstdarstellung der Prosopopoiia transponiert. NORAS Rede „zerschmeißt“ sozusagen den Auftritt der sprechenden Bühnenperson für ein rhetorisches „experiment, ohne realität“, das der Selbstverständigung über die personale Darstellbarkeit des „Ganzen“ in Gestalt eines dramatisierten Idealbilds dient.¹⁴⁰ Damit übersetzt Jelinek die Einnahme widerstreitender Blickwinkel innerhalb des szenischen Spiels in die Sprachakrobatik NORAS, um die Referenzillusion der Prosopopoiia zu ent bergen und so auch deren politische Funktionalisierbarkeit hinterfragbar zu

¹³⁸ Vgl. im Hinblick auf Brechts politisches Modell zur Zeit der Lehrstückexperimente Müller-Schöll 2002: 193.

¹³⁹ Zum Verhältnis von *Fatzer*-Fragment und Lehrstücken siehe Lindner 1993: 44 u. Knopf 1996: 417. Vgl. zum Aspekt der Selbstverständigung auch die folgende Notiz Brechts, die zudem das Publikum als Spieler zu denken gibt: „Der Zweck, wofür eine Arbeit gemacht wird, ist nicht mit jenem Zweck identisch, zu dem sie verwertet wird. So ist das Fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum Lernen des Schreibenden gemacht. Wird es späterhin zum Lehrgegenstand, so wird durch diesen Gegenstand von den Schülern etwas völlig anderes gelernt als der Schreibende lernte. Ich, der Schreibende, muß nichts fertigmachen.“ (Brecht 1997, GBA 10: 514).

¹⁴⁰ Zum Aspekt der Selbstverständigung, den *Was geschah* mit dem Lehrstück Brechts teilt und dadurch „zu aktiver Rezeption zwingt“, vgl. bislang wohl ausschließlich Irmberger 1980: 3. Siehe zudem Helwigs kurze Bemerkung über Jelineks Fusion von Figurenperspektive und auktorialer Erzählerstimme in Selbst-Präsentationen des szenisch-theatralischen Ichs, die an die brechtschen Lehrstücke denken lasse (Helwig 1994: 394).

machen. In den Kontext jener Ibsen-Rezeption der 1970er Jahre gestellt, die Nora als ideelles Modell des Feminismus zitiert, den zeitgenössischen Hintergrund für Jelineks Stück liefert und durch die Rede NORAS im Namen ‚der Frau‘ anklingt, hallt die Frage des Jungen Genossen in verwandelter Form nach. „Wer aber ist die Partei?“, wird nicht wörtlich verwendet wie die Versatzstücke von Freud bis Mussolini, sondern in die widersprüchliche Anordnung von NORAS Redeszene übertragen: ‚Wer aber ist Nora?‘ Wer spricht im Namen ‚der Frau‘? Die politische Frage der *Maßnahme* nach der autorisierenden Instanz und ihrer Deutungsmacht für ‚das Ganze‘ lebt mithin in der unpersönlichen Auftrittsform von Jelineks Figurenrede nach, ohne dass ihr darin ein Gesicht gegeben werden könnte. Der Gegensatz der *Maßnahme* zwischen der zitthaften Erinnerung an das eine Gesicht des Jungen Genossen und der gesichtslos bleibenden, durch Kontrollchor und Agitatoren nur unvollständig vertretenen Partei trägt sich ein in die entstellte Auftrittsform der ‚als Frau‘ sprechenden *persona* im Zitat. In NORAS Sprechen, das sich als fremdes, uneigentliches erweist, wird also die Unangemessenheit einer Präsentation ‚des Ganzen‘ in personaler Gestalt ausgestellt, indem der reflexiv zitierenden Figurenrede die darstellerische Funktion nachhaltig entzogen bleibt. Dadurch öffnet sich die *persona* auf Abwesendes hin und wird mit dem anwesenden, gleichwohl darstellerisch zwecklosen Körper auf der Szene konfrontiert. In *Was geschah* lässt sich nicht sagen, wer spricht; zugleich verweist das Stück auf das Da – die Positionalität – des zitierenden Sprechens in der Gegenwart und auf der Szene.

Bei aller Nähe zum Spielmodell des Lehrstücks unterscheidet sich Jelineks Übersetzung ins Sprachspielerische von Brechts Versuchen in entscheidender Weise: NORAS Rede verunmöglicht von Anfang an die personale Referenz. Wenn Jelineks Stück den von Brecht propagierten Positionswechsel in die Figurenrede transponiert und zur Reflexion der Prosopopoiia einsetzt, operiert es auf einem anderen ‚Schauplatz‘ als ein darstellerisches Theater des episierenden Präsentierens von Personen, dem auch das Lehrstück angehört. Die Sprache selbst ‚zum Sprechen zu bringen‘, wie es in NORAS Auftritt als Prosopopoiia der Prosopopoiia geschieht, ist in Brechts Entwürfen nicht vorgesehen. Dieses Formprinzip ist vielmehr das Charakteristikum von Jelineks Theater des Nachlebens. Hierin zeigt sich dessen Gegensatz zur geregelten Maskenhaftigkeit der *personae* in Brechts gestischem Theater. Jelineks Experiment offenbart anstelle des brechtschen Revolutionsszenarios die unkontrollierbare Potenz zukünftiger Veränderung, die der Praxis des Zitierens innewohnt und die der Fiktion einer finalen Aussage über ‚das Ganze‘ immer schon widerspricht.

Wird der Tod des Jungen Genossen mittels Prosopopoiia und gestischem Zitat dargestellt, so ist die Auslöschung der *persona* in der Ouvertüre zu Jelineks Theaterdebüt als sprachliche Entstellung fingiert. Jelinek kehrt *Die Maßnahme* gewissermaßen um und koppelt das von Brecht inszenierte Dilemma – anders übrigens als die späteren Stücke – von seinem thanatopolitischen Bezugs punkt ab: *Was geschah* beginnt mit dem sprachlichen ‚Tod‘ der Figur, die als

dramatis persona zitiert wird und als intertextuelles Serienwesen durch ihre widersinnige Selbstdarstellung im Namen ‚der Frau‘ sprechend zerfällt. Die Auslöschung des „Ich bin“ steht nicht am Ende als Konsequenz des erinnerten Geschehens, sondern am Anfang einer postdramatischen Rede, die als Formzitat nach der *fictio* der Person spielt. Sie demonstriert im Unterschied zum brechtschen Entwurf nicht, was vor deren Tod geschah. Stattdessen begründet sie den immer schon ‚entmenschten‘ Auftritt der sprechenden Instanz als Figur des Nachlebens. Jelineks Stück präsentiert also jenen ‚Tod‘ in und mittels Sprache, der sich aus dem exponierten Dilemma zwischen der performativen Dimension und der figurativen Funktion der Prosopopoiia ergibt. Und das wiederum hat eine andere Konsequenz für die szenische Darstellung als die brechtsche Lehrstückpraxis.

Im Modell der *Maßnahme* fehlt ein Körper. Jelinek hingegen macht den Schauspielerkörper durch die Form der Rede in seiner gestischen Darstellungs-funktion überflüssig. Ihr Theaterdebüt unterscheidet den Verlust der figuralen Kontur in der Sprache vom Verlust des Körpers. *Was geschah* gibt sich in dieser Beschränkung des fingierten Dilemmas auf die Rhetorik als Stück zu lesen, dessen Ausgangspunkt die Sprache selbst ist. In diesem Zusammenhang reflektiert es die körperlichen Bedingungen des Sprechtheaters, um so die Frage nach dem Ort, von dem aus gesprochen wird, als jene nach den Voraus-setzungen politischer Vertretung mittels Prosopopoiia zu stellen. Durch die szenisch undarstellbare Form der Rede beharrt es auf der Unverkörperbarkeit des Politischen in personaler Gestalt.

Zugleich erinnert es über die serielle ARBEITERIN an jene, die aus einem Konzept feministischer Repräsentationspolitik in Noras Namen ausgeschlossen bleiben. Als exemplarisches Sprachrohr eines klassenspezifischen Interesses oder als revolutionärer Gegenentwurf des Massenmenschen wird diese namen-lose Figur dennoch nicht figuriert.¹⁴¹ Was Jelineks Stück stattdessen und im Gegensatz zu seiner Deutung in „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“ auszeichnet, ist das in die zitathafte Rede transponierte reflexive Moment. Durch seine Form provoziert der Text zur Selbstverständigung über die Dar-stellungsvoraussetzungen der Prosopopoiia, deren politische Funktionalisier-barkeit, die Unzulänglichkeiten einer Personalisierung des Politischen und die Möglichkeit unabsehbarer Revision im Zitat. Jelineks Verfahren legt so jenen durch die Sprache immer schon gegebenen athetischen ‚Rest‘ offen, den ein späterer Text von ihr unter dem Titel *Das Maß der Maßlosigkeit* an Brecht hervorhebt:

¹⁴¹ Ein solcher Gegenentwurf wird in der 15. Szene ironisiert, wenn die EVA-Figur einen hysterischen Anfall bekommt, für sich reklamiert, auch eine Frau wie NORA zu sein, und dann in einer Art Spiel im Hysterie-Spiel ‚die Räuber‘ benennt (WG 67-68).

„Denn da ist immer ein Rest, der dem Dichter, der sich das schon manchmal selber gedacht hat, nicht zu Gebote steht und der sich niemals zwingen läßt.“¹⁴²

Entsprechend bleibt die Kritik einer Politik der Stellvertretung, die dem Feminismus ein Gesicht verleiht, als ob es leibhaftig gegeben sei, dem kommenden ‚Theater der Rezeption‘ überlassen. Erst indem Jelineks Zitierpraxis nachgespielt und NORAS Auftritt von uns auf eine zeitgenössische Szene übertragen wird, um danach zu fragen, wer da jeweils für was spricht, realisiert sich diese Kritik der Politik in Performanz. Die Einsicht in das Funktionieren der Proso-popoia gewinnt mithin erst an ‚Gebrauchswert‘, wie man von Jelinek lernen kann, wenn man ihren postdramatischen Text zu zitieren beginnt.

¹⁴² *Das Maß der Maßlosigkeit* wird ursprünglich ohne Titel im Rahmen einer Brecht-Umfrage der Zeit vom 5. Februar 1998 veröffentlicht (Jelinek 1998c) und findet sich in der Rubrik *Zu Brecht* unter <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>. Anlässlich seines hundertsten Geburtstags publiziert Jelinek neben dem genannten Text noch zwei weitere Brecht-Essays, die sich ebenfalls im oben genannten Sinn mit der Frage der Lehre auseinandersetzen (Jelinek 1998a u. 1998b).

II.

ALLEGORISCHES FAMILIENTABLEAU: *BURGTHEATER. POSSE MIT GESANG*

„Spielen die immer noch in dem alten Schuppen, dem Burgtheater, diese Mumien wie die Wessely und so“ (Orth 1975: 219).

Mit dem 1982 publizierten Theatertext *Burgtheater. Posse mit Gesang* akzentuiert Jelinek ihr Zitierverfahren neu. Während NORA in der Szenenfolge von *Was geschah* noch von Station zu Station wechselt, um die Positionalität der Rede im Namen ‚der Frau‘ zu erkunden, spielt *Burgtheater* im häuslichen Raum einer kleinbürgerlichen Schauspielerfamilie. Biografische Versatzstücke verwendend untersucht Jelinek nun von einem immer gleichen szenischen Ausschnitt aus die Problematik personaler Darstellung anhand einer ganzen Gruppe im Zitat nachlebender Personen, deren Profession die szenische Erfindung ‚wirklicher Menschen‘ ist. Dabei verortet sie ihr drittes, fünf Jahre nach ihrem Theaterdebüt entstandenes Stück im Nationalsozialismus. In diesem Rahmen gibt Jelinek die „Verwechslung von Theater und Geschichte“¹⁴³ in einem allegorisierenden Spiel mit der Fiktion leibhaftig vor Augen gestellter Zeitzeugenschaft zu denken. Die Frage nach der Funktion der Prosopopoeia wird so im erinnerungspolitischen Kontext resituiert.¹⁴⁴

Nationalsozialistische Hinterszene

Auf Künstlerbiografien greift Jelinek bereits in ihrem 1981 entstandenen zweiten Stück *Clara S. Eine musikalische Tragödie* zurück, in dem sie die Lebensgeschichte von Clara und Robert Schumann mit Gabriele d‘Annunzios verknüpft.¹⁴⁵ Mit *Burgtheater* überträgt sie das Zitat lebensgeschichtlicher Darstellung, das auch für ihre späteren Texte zunehmend relevant ist, in einen anderen Zusammenhang. Jelineks Stück ruft mit dem alltäglichen Theater des

¹⁴³ Siehe Haverkamps von Shakespeare ausgehende Überlegungen zum Verhältnis von Theater und Geschichte in *Hamlet. Hypothek der Macht* (Haverkamp 2001, hier Seite 12).

¹⁴⁴ Zu dieser Lesart von *Burgtheater* vgl. im Ansatz bereits Annuß 2003.

¹⁴⁵ Vgl. Janz 1995: 53–62.

Burg- und Filmschauspieler-Clans um KÄTHE, ihren Mann ISTVAN und dessen Bruder SCHORSCH drei österreichische Bühnen- und Kinostars ins Gedächtnis, deren Biografie an die Geschichte der gleichnamigen Wiener Bühne gebunden ist. Ohne diese Mumien des Burgtheaters beim Namen zu nennen, erinnert der Text sowohl über die familiäre Konstellation auf dem häuslichen Schauplatz als auch über das in die Rede eingelassene Material an die veröffentlichten Images der österreichischen Schauspielerdynastie um Paula Wessely, ihren Mann Attila Hörbiger und dessen Bruder Paul. KÄTHE, ISTVAN und SCHORSCH verweisen als szenische Figuren und durch ihre zitierende Rede ebenso auf die Lebenszeugnisse wie auf die Rollen der Wessely-Hörbiger-Familie. Indem Jelinek diese beiden Ebenen verschrankt, wird die Frage, wer da spricht, deutlich auf das Spannungsverhältnis von Faktischem und Fiktionalem in der nachträglichen Vergegenwärtigung bezogen: Wer spricht, wenn eine szenische Figur im privaten Setting auftritt, deren Name sowohl auf eine Theater- als auch eine Filmrolle Wesselys hindeutet und die obendrein zwei unterschiedliche Wessely-Biografien aus dem NS und der Zweiten Republik zitiert?¹⁴⁶

Der erste Teil von *Burgtheater* spielt im Wien des Jahres 1941, drei Jahre nach dem Anschluss Österreichs. Kurz vor dem Einmarsch der Roten Armee ist der zweite Teil 1945 angesiedelt. Das Stück zeigt innerhalb dieses Zeitrahmens das häusliche Leben seiner an Wessely und die Hörbigers erinnernden opportunistischen Schauspielerfamilie. In diesem für die Bühne imaginierten Alltagstheater dreht sich alles um die gespielten und zu spielenden Rollen, die es zu kontrollieren und „den veränderten Zeitschichten“¹⁴⁷ anzupassen gilt. Was Jelinek über ihre Burgtheater-Stars zu präsentieren vorgibt, ist die vermeintlich private Hinterszene des Fingierens von Personen im österreichischen Nationalsozialismus: „Mir missen jetzt ernsthaft dafier klampfen, daß ein jedes Blitzmädel und ein jeder Hitlerjunge sagen kann und das zurecht: Unser Burgtheater!“¹⁴⁸, meint SCHORSCH, der in Jelineks Stück den Ton angibt, wenn es um die jeweils angesagte Rollenwahl geht.

„Unser Burgtheater“ zitiert den Titel von Alths historischer Darstellung der so genannten Burg, die 1955 mit deren glücklicher Heimkehr nach ‚kriegsbedingter Zerstörung‘ in das Haus am Ring endet und sozusagen die Unterzeichnung des Staatsvertrags besiegt. Bei Alth wird Theatergeschichte als

¹⁴⁶ KÄTHES Name erinnert an Wesselys 1938er Auftritt als Kate in einer Inszenierung der *Widerspenstigen Zähmung* am Wiener Theater in der Josefstadt und als Wäschereibesitzerin Käthe Zeller in dem 1954 uraufgeführten Film *Das Licht der Liebe*, einem Remake des 1939 entstandenen Films *Mutterliebe* von Gustav Ucicky. Ibachs 1943er Darstellung des Wessely-Gesichts wird zudem in KÄTHES Rede mit der Apostrophé von Oskar Maurus Fontana, ihrem Biografen in der Zweiten Republik, verknüpft: „Es gibt Gesichter, die sind Heimat. Heimat, sogar im Unbehauen, spiegelt dies Antlitz. Maurus! Komm zu mir, Maurus!“ (BT 168; Hervorhebungen zit. n. Ibach 1943: 11; zu Ibach siehe auch BT 136 u. 188, zu Fontana BT 175)

¹⁴⁷ BT 132.

¹⁴⁸ BT 134.

exemplarischer Ausschnitt österreichischer Historie gehandelt und als eine Art Familiensaga veranschaulicht:

„Das eigene Heim verlieren bedeutet sicher die schwerste Belastungsprobe für eine Gemeinschaft. Denken wir nur an die vielen Familien in derselben Lage und welche Folgen der Verlust der eigenen vier Wände für sie hatte. Das gleiche gilt auch für das Burgtheater.“ (Alth 1955: 18)

Jelinek kehrt Alths Verfahren privatistischer Geschichtsschreibung um. Sie präsentiert das nationalsozialistische Familientableau um KÄTHE, ISTVAN und SCHORSCH als szenische Fiktion und trägt durch die Zitierweise die Frage nach dem politischen Zweck personaler Darstellung in das verwendete Material ein. „Unserem Burgtheater“, das auf der Szene gar nicht gezeigt und in der Rede nur an einer Stelle angesprochen wird, kommt in Jelineks Titel eine Funktion zu, die über die Bezeichnung einer Bühne hinausgeht; folglich sind auch die Rollen, über die ihre Schauspielerfiguren reden oder die sie auf der häuslichen Szene vorführen, gar nicht für das Theater, sondern für den Film bestimmt. „Burgtheater“ ist Metapher für die nachträglich erfundene Szene der Darstellung von Personen in der Zeit zwischen 1941 und 1945. Jelineks Theatertext stellt in Erinnerung an den Nationalsozialismus die imagiinierte Rückseite jenes Ortes vor, dessen Name den repräsentativen Schauplatz herrschender Kultur in Österreich vertritt.

Theater um Burgtheater

Obschon 1776 vom Hof zur deutschen Nationalbühne wider das Wiener Volkstheater deklariert, mithin traditioneller Ort deutscher Klassikerinszenierungen, erscheint das Burgtheater nach 1945 mit seinen Stars als genuin österreichische Institution.¹⁴⁹ Sowohl die von den Nazis fortgesetzten Aufführungen deutscher Klassiker als auch die von Schirach bis 1943 verfolgte kulturpolitische Linie, die Tradition des Wiener Volkstheaters zu pflegen, werden später als österreichischer Widerstand gegen die nazistische Propaganda umgedeutet. Vor dem Hintergrund der kulturnationalen Bestimmung österreichischer Identität nach 1945¹⁵⁰ und der damit verknüpften besonderen Rolle von Film- und Theaterschauspielern in der Zweiten Republik gelten die Burgtheater-Stars Wessely, Attila und Paul Hörbiger als Repräsentationsfiguren Österreichs. Daher wird es als Angriff auf ein nationales Denkmal aufgefasst, dass Jelineks

¹⁴⁹ Zur „deutschen“ Geschichte der Burg siehe Perthold 1991: 105 u. Hein 1997: 26; zu deren „österreichischer“ Kehrseite vgl. exemplarisch den Umgang mit Grillparzer (Deutsch-Schreiner 1994; Haider-Pregler 1994), dessen Österreich-Hymne aus *König Ottokars Glück und Ende* Jelinek am Ende des ersten Teils von *Burgtheater* in entstellender Form zitiert (BT 158-159; zit. n. Grillparzer 1986: 458-459, III, 1673-1703).

¹⁵⁰ Vgl. etwa Menasse 1995; zur Abwehr der NS-Geschichte Österreichs als einem „preußisch-deutschen“ Problem siehe zudem Rathkolb 1991, hier Seite 77.

Posse ihre Schauspielerfiguren mit dem „braunen Nazispuk“¹⁵¹ kollaborieren lässt. 1982 kann der Text in der Zeitschrift *Protokolle* nicht gedruckt werden.¹⁵² Noch im selben Jahr macht Roessler in *Vom Bau der Schweigemauer* zwar auf die Mitwirkung des Wessely-Hörbiger-Clans im nationalsozialistischen Film und dessen Zitation in *Burgtheater* aufmerksam.¹⁵³ Ansonsten aber wird Jelineks Text nicht zur Kenntnis genommen. Nachdem das Stück im österreichischen Feuilleton zunächst geradezu totgeschwiegen wird, setzt erst mit Horst Zankls Bonner Uraufführung von 1985 das alpenrepublikanische Theater um *Burgtheater* ein. Bereits vor der Waldheim-Affäre wird Jelineks „Nestbeschmutzer“-Skandal¹⁵⁴ Mitte der 1980er Jahre zum Auslöser für eine heftige Auseinandersetzung um die nationalsozialistische Vergangenheit im österreichischen Kulturbetrieb.

Mit dreijähriger Verzögerung also trägt *Burgtheater* Jelinek den Ruf der Unperson ein und macht sie gerade dadurch auch in Österreich einem breiteren Publikum bekannt: „hier formuliert sich unter dem Schutzschild der Vergangenheitsbewältigung ein wahrhaft faschistischer Geist“¹⁵⁵, heißt es etwa in der Wiener *Kronenzeitung* über Jelineks Stück. Dieses wird als persönliche Diffamierung von Wessely, Attila und Paul Hörbiger wahrgenommen. Zwar ist der Vorwurf haltloser Denunziation inzwischen durch historische Studien entkräftet, die sich mit den Auftritten von Wessely und den Hörbigers im Dienst der Nazis befassen.¹⁵⁶ Jelineks Zitierverfahren aber hält sich im Unterschied zu diesen um die Fakten bemühten Untersuchungen nicht an die überlieferten lebensgeschichtlichen Eckdaten und sorgt damit für Irritationen: „wozu müssen diese ‚Popanze, diese ‚Masken‘ (...) die so eindeutigen Züge wirklicher Menschen tragen?“¹⁵⁷, fragt etwa Lingens in seiner Kritik der verzerrten Erinnerung an Wessely und die Hörbigers. Im Feuilleton jedenfalls, das sich um die Form des Stücks kaum kümmert, wird *Burgtheater* weithin als misslungenes Schlüsseldrama verrissen.¹⁵⁸

¹⁵¹ BT 181.

¹⁵² Der staatliche Druckkostenträger, der Verlag Jugend & Volk, verhindert den Abdruck in den *Protokollen*. Daraufhin erscheint der Text in den *manuskripten*. Zu den Veröffentlichungsschwierigkeiten vgl. Perthold 1991: 105. Siehe zur österreichischen „Nichtaufführungsgeschichte“ darüber hinaus Hochholinger-Reiter 2004: 44-46.

¹⁵³ Vgl. Roessler 1982.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu bereits Fiddler 1993.

¹⁵⁵ So Jeannées *Miese Hetzjagd*, den ehemaligen Springer-Kollegen Lothar Schmidt-Mühlisch zitierend (Jeannée 1985; Wiederabdruck in Janke 2002: 177). Vgl. in dieser Tonlage auch Amon 1985/1986; darüber hinaus Chorherrs *Gemma denkmalzertrümmern* (Chorherr 1985). Siehe zusammenfassend Steiners Untersuchung der Rezeptionsgeschichte (Steiner 1996: 177-184) und Jankes Presseeschau (Janke 2002: 171-182).

¹⁵⁶ Vgl. Rathkolb 1991: 240-245 u. 261-266; Steiner 1996.

¹⁵⁷ Lingens 1985: 13.

¹⁵⁸ Vgl. Schneider zum Schlüsseldrama, das die lebensgeschichtliche Erinnerung an „Personen der Wirklichkeit“ (G. Schneider 1951: 166) unter falschem Namen in die szenische Darstellung überträgt und sie als Personen verkörperbar macht.

Kunstsprache und Zeitlichkeit

Ausgangspunkt der bislang recht schmalen Forschung zu *Burgtheater* ist weniger die Erinnerung an die Ikonen österreichischer Populärkultur als die artifizielle Sprache.¹⁵⁹ Permanent lässt Jelineks Text die Wechselrede ins Unverständliche kippen und unterbricht sie durch abstruse Interjektionen, die vor allem dem Fundus des deutsch-österreichischen Kulturbetriebs vom deutschen Klassiker über den österreichischen Heimatfilm bis zur Operette entnommen sind. Verfremdung wird hierbei über die deklamatorische Zitation und über den künstlichen Dialekt hergestellt. Jelineks phonetische Schreibweise simuliert, wie Kerschbaumer zeigt, eine dem Heimatkitsch „der deutsch-österreichischen Operetten-, Theater- und Filmszene“¹⁶⁰ nachempfundene, geradezu unaussprechliche Kunstsprache. In einem dem Stück vorangestellten Text wird die vorgeblich volkstümliche Rede wie eine fremde Sprache umschrieben und deren klangliche Differenz zum mundartlichen Sprechen betont:

„Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.“
(BT 130)

Durch den über die Schrift produzierten künstlichen Sound verfremdet sich diesem einleitenden Prolog entsprechend das alltägliche Theater um die drei Schauspielerfiguren.¹⁶¹ Jelinek jongliert mit dem lautlichen Material und operiert über die daraus resultierenden Anklänge mit sinnentstellender Zerstreuung und semantischen Verschiebungen, die den noch erkennbaren ursprünglichen Sinngehalt der Worte durchstreichen.

Diese auf einer nationalsozialistischen Szene aufzuführende Kunstsprache wird gelesen, als wirke darin die verleugnete Vergangenheit fort: Wortspielerien wie ‚Schaukillerinnen‘ oder ‚Ssauschlitzerinnen‘ sollen etwa Janz zufolge die „Nazi-Ideologie innerhalb der Sprache“¹⁶² offenlegen und so die Gewalt-

¹⁵⁹ Hergestellt wird die Verbindung zwischen Jelineks Kunstsprache und der Erinnerung an die repräsentative Funktion der Wessely-Hörbiger-Familie von Hochholdinger-Reiter 2004: 50-58. Einen Überblick über das zitierte Material gewinnt man vor allem durch die Untersuchungen von Janz 1995: 62-70, Perthold 1991: 105-132 und Steiner 1996: 175-188. Ausschließlich bei Gulielmetti ist umstandslos vom Schlüsselstück die Rede (Gulielmetti 1997: 40); vgl. demgegenüber Fiddler 1994: 102-111. Roessler (1982) und Löffler (1995: 243) lesen die Figuren als Prototypen. Reinhardt wiederum deutet sie als Projektionsflächen (G. Reinhardt 1994: 241). Zur Sprache siehe bereits Kerschbaumer 1989: 150-163. Die Frage nach dem Umgang mit dem Wessely-Hörbiger-Clan spielt darin allerdings ebenso wenig eine Rolle wie bei Finney (1996) oder in Lengauers Aufsatz über Volksstücktradition und Volksbegriff in *Burgtheater* (Lengauer 1992).

¹⁶⁰ Kerschbaumer 1989: 150.

¹⁶¹ Zum Schriftcharakter der Rede siehe auch BT 134 (hier im Zitat Karl Hartls; vgl. Steiner 1996: 182).

¹⁶² Janz 1995: 70; zu den oben genannten Wortspielereien siehe BT 156 u. BT 157.

förmigkeit herrschender Geschichtsverdrängung illustrieren. Aus dieser Perspektive scheint sich die feuilletonistische Fixierung auf den Wessely-Hörbiger-Clan und seine ebenso ‚unangemessene‘ wie unglaubliche Darstellung zu erübrigen. Statt dem Text nun aber allzu umstandslos zuzuschreiben, was er als ideologiekritisches Antiheimat-Stück über die Ausblendung der Nazi-Geschichte in der Zweiten Republik predigt, möchte ich von der Frage der Zeitlichkeit aus die zitierende Praxis fingierter und demonterter Personifikation sowohl in der Sprache als auch auf der Szene in den Vordergrund stellen. Dadurch lässt sich die erinnerungspolitische Dimension von *Burgtheater* genauer bestimmen.

Jelineks Stück spielt deutlich mit der Vermutung referenzieller Verrechenbarkeit und hebt zugleich, wie sich bereits an der verfremdenden Sprache zeigt, das Moment differenziellen Nachlebens im Zitat hervor. Die Schauspielerfiguren bilden nicht das Alltagsleben Wesselys und der Hörbigers in der Nazizeit ab. Indem Jelineks Stück KÄTHE, ISTVAN und SCHORSCH als „*Burgschauspieler und Filmschauspieler*“¹⁶³ kennzeichnet, sind sie als nachträgliche Remakes von Wessely und den Hörbigers erkennbar. *Burgtheater* nämlich lässt die *personae* in der Figurenbeschreibung auftreten, als habe es für die durch sie erinnerbaren Personen nie eine Zeit vor der so genannten Burg gegeben. Dabei ist nur Paul Hörbiger während des Nationalsozialismus, von 1940 bis 1943, am Burgtheater beschäftigt und kehrt dann Mitte der 1960er Jahre wieder dorthin zurück. Von 1941 bis 1945, jener Zeit, in der Jelinek ihr Stück situiert, bespielen demgegenüber weder Wessely noch Attila Hörbiger dieses Theater. Sie sind vielmehr vor allem im Kino zu sehen. Ihre Burgkarriere beginnt erst in den 1950er Jahren. In Jelineks Stück werden also Images der Gegenwart aufgegriffen und in das nationalsozialistische Setting übertragen.

Dass das Familientableau nicht der Nazi-Vergangenheit entspricht, sondern das aus der Zweiten Republik stammende Bild des Wessely-Hörbiger-Clans aufruft, zeigt sich auch an den Nebenfiguren. In *Burgtheater* treten abgesehen von den drei ‚Protagonisten‘ noch RESI sowie die drei Töchter KÄTHES und ISTVANS auf. Mit RESI erinnert *Burgtheater* an die Goschi genannte Wessely-Nichte Doris Mang, die sich erst ab 1945 um Haushalt und Kinder kümmert. MITZI, MAUSI und PUTZI wiederum verweisen auf Elisabeth Orth, Christiane und Maresa Hörbiger, die später wie ihre Eltern Wessely und Attila Hörbiger am Burgtheater auftreten. Maresa Hörbiger aber ist 1945 noch gar nicht geboren. Sie soll dementsprechend „*eventuell*“¹⁶⁴ in Gestalt einer lebensgroßen Stoffpuppe vorgeführt werden, wie es im ‚Personen‘-Verzeichnis von *Burgtheater* heißt.

Über die verschränkte Temporalität der familienbiografischen Erinnerungsszene gelangt man von *Burgtheater* zur Frage nach den Voraussetzungen

¹⁶³ BT 130.

¹⁶⁴ BT 130.

geschichtlichen Verstehens. Begreift man mit Benjamin nicht das historische Faktum, sondern das Nachleben des Vergangenen als „*Grundlage von Geschichte*“¹⁶⁵, lässt sich über die Art und Weise, in der Jelineks Stück Wessely und die Hörbigers ins Gedächtnis ruft, die Wirkmächtigkeit personaler Darstellungsformen für die Konstruktion eines öffentlichen Gedächtnisses untersuchen. *Burgtheater* erkundet, so meine These, unseren ‚theatralischen‘ Zugang zur Geschichte von 1941 bis 1945 als zitierter Geschichte in personaler Gestalt. Das Stück akzentuiert also eine bestimmte Form der Historiografie und geht damit sowohl über seine Lektüre als denunziatorisches Schlüsseldrama als auch über seine ideologiekritische Lesart hinaus.

Mit Jelineks Zitat von Paul Hörbigers Memoiren möchte ich beginnen, um die Auseinandersetzung um die Prospopopoiia wieder aufzugreifen. Sie kann nun zunächst auf Jelineks Umgang mit autobiografischem Material und der besonderen Beglaubigungsfunktion von Fotografien bezogen werden. Danach wird es um den Auftritt des ALPENKÖNIGS im *Zwischenspiel* von *Burgtheater* gehen. Dieser weist den Schauplatz von Jelineks Stück im Formzitat des Wiener Volkstheaters und seiner barocken Tradition als Ort allegorischer Darstellung aus. In ihrem *Zwischenspiel* überträgt Jelinek die von *Was geschah* exponierte Frage nach dem, was die sprechende Figur bedingt, von der rhetorischen Versuchsanordnung auf die körperbildlich vor Augen gestellte *persona* und deren Rahmen, den szenischen Ausschnitt. Im Feld der Sichtbarkeit zeigt sich der ALPENKÖNIG hierbei als szenische Reflexionsfigur für den allegorischen Mechanismus des Zitierens von Vergangenheit in personaler Form. Schließlich tritt er in der Rede über sich selbst als Personifikationsallegorie familienbiografischer Darstellung auf. Anhand dreier Filmzitate Wesselys, über die auch die mediale Differenz zwischen Theater und Film aufgerufen wird, lässt sich daran anknüpfend nachzeichnen, wie *Burgtheater* – nicht zuletzt im Rekurs auf Brecht – die Vergegenwärtigung des Nationalsozialismus durch eine protagonistische Theatralik problematisiert. Die Bühne für eine unmögliche Szene des Gewesenen in Anspruch nehmend, stellt Jelinek dieser Theatralik, wie sich abschließend verdeutlichen lässt, die Allegorisierung der Physis entgegen. So schreibt sie im historiografischen Kontext daran fort, das Verhältnis von szenischer Figur und Schauspieler zu erforschen.

¹⁶⁵ Benjamin 1991, V.1: 574-575; N 2,3. Zum Zitatcharakter von Geschichte siehe auch Benjamin 1991, V.1: 595; N 11,3.

Figur des Autobiografischen

Im zweiten Teil von *Burgtheater* erzählt ISTVAN von SCHORSCHS Verhaftung durch die Gestapo und greift damit Paul Hörbigers 1979 erstmals veröffentlichte Memoiren *Ich hab für euch gespielt* auf. Darin wird dessen Festnahme von 1945 geschildert und ihm die Rolle ‚Sprecher der Politischen‘¹⁶⁶ verliehen. Jelinek verwendet diese *Erinnerungen* – so der Untertitel – nicht wortlautlich in längeren Passagen, sondern speist verschiedene, willkürlich veränderte Anekdoten in ihr Stück ein. Neben der Verhaftungsgeschichte übernimmt sie Erzählungen vom Mundgeruch des ‚Führers‘ bis zur Falschmeldung der BBC, Hörbiger sei hingerichtet worden.¹⁶⁷ Am Zitat der Memoiren untersucht *Burgtheater* das Funktionieren autobiografischer Darstellung und deren Rolle für unser Geschichtsverständnis.

Ich hab für euch gespielt: Memoiren und Schlüsseldrama

Mit den Versatzstücken aus dem mehrfach aufgelegten Bestseller *Ich hab für euch gespielt* wendet sich Jelinek der Erinnerung an jenes Mitglied der Schauspielerfamilie zu, das in der Zweiten Republik als eine der bekanntesten Figuren des österreichischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus gehandelt wird und im Gegensatz zu Wessely und Attila Hörbiger nie in einer Rolle als Nazi aufgetreten ist. In Paul Hörbigers Memoiren, die ihn als österreichisches Original und monarchistischen Patrioten zeichnen, wird sogar ein wechselseitiges Bedingungsverhältnis zwischen seiner Rollenwahl und der Opposition gegenüber den Nazis behauptet. Seinem Lebenszeugnis schreibt er dabei eine besondere Funktion zu: In der Rolle des sich selbst spielenden populären Schauspielers präsentiert er sich als Idealbild, als Typus ‚des Österreichers‘, in

¹⁶⁶ Siehe Hörbiger 1979: 315.

¹⁶⁷ „Und der Otem von Tausenden tut sich iebel vermischen, und auch der Fiehrer soll ja unheimlich aus dem Mund stinken, wiar ma so heert. Tritsch Tratsch! Plitsch Platsch!“, meint SCHORSCH (BT 138; nach Hörbiger 1979: 225-232). Zu ihm sagt KÄTHE an anderer Stelle – auf das Kapitel „Paul Hörbiger wurde ‚hingerichtet‘. BBC meldet meinen Tod“ anspielend: „Mir hom glaubt, du seist neilich erscht liquidiert wurn“ (BT 179; nach Hörbiger 1979: 279-321). Auch die Erzählung vom Versteck für Andreas Ehrenstein, dem Mann von Paul Hörbigers Sekretärin, greift Jelinek im zweiten Teil mit der ZWERG-Episode auf und verweist so auf die nachträgliche Funktionalisierung von Überlebenden des Nazi-Terrors; siehe demgegenüber Janz 1995: 68.

dessen Figuren die Menschen das sehen, was sie im Nationalsozialismus sein wollen, aber nicht dürfen: „Österreicher – und zwar in vollem Wortlaut.“¹⁶⁸

Jelineks Zitierweise gibt Paul Hörbigers besondere Rolle als Zeitzeuge preis und parodiert die autobiografische Erinnerung. Was in den Memoiren als real verkauft wird, erscheint in Jelineks Stück als *fake*. Es verwandelt die Gestapohaft Paul Hörbigers in einen hintszenischen Theatercoup, mit dem sich SCHORSCH kurz vor dem Einmarsch der Roten Armee als der „ollernaicheste Patriot“¹⁶⁹ neu erfindet. Wie man auf der *Burgtheater*-Szene vom Hörensagen erfährt, stellt SCHORSCH rechtzeitig einen Widerstandskämpfer dar, um sich festnehmen und dadurch die ganze Familie entnazifizieren zu lassen:

„ISTVAN: (...) Der Schorschi hot si's eh gricht. Wieda amol. Dos ist der einmologe Instinkt von oinem oinmaligen Schauspüla. Dieser unentbehrliehe Liebling der Wiener sitzt schlüßendlich doch noch im Häfen!“ (BT 164)

Wenn SCHORSCH in dieser Weise als Kollaborateur präsentiert wird, könnte man Jelineks Umgang mit den Memoiren als böswillige Verleumdung deuten. Es gibt keine überlieferten Belege, die Paul Hörbigers Haft als bloß vorgetauschte entlarven würden. Dabei wäre es ein Leichtes gewesen, dessen tendenziöse Selbstinszenierung als Gegenspieler des nationalsozialistischen Regimes zu dekuvrieren. Ginge es in *Burgtheater* darum, ein abbildendes Verhältnis zwischen der *persona* im Stück und der durch sie hindurch erinnerbaren Person zu konstruieren, um diese bloßzustellen, so hätte Jelineks Text auf eine andere Anekdote aus *Ich hab für euch gespielt* zurückgreifen können. In den Memoiren ist ebenso ausführlich wie ausschließlich davon die Rede, dass Paul Hörbiger als Patriot bei der Volksabstimmung über den Anschluss Österreichs von 1938 privat mit Nein stimmt.¹⁷⁰ Was die 40 Jahre später publizierten Erinnerungen im privaten Plauderton verschweigen, ist das damalige öffentliche, ‚klare und deutliche‘ Ja:

„Seit zwölf Jahren als Oesterreicher in Berlin lebend, ist für mich mit ‚JA‘ zu stimmen eine klare und deutliche Angelegenheit, da ich ja nicht nur Zeuge des Verfalles in Deutschland war, sondern auch den fast unglaublichen Wiederaufstieg miterleben durfte!“ (Paul Hörbiger zit. n. Steiner 1996: 81)¹⁷¹

Diesen später verheimlichten Pakt mit den Nazis bringt Jelinek gerade nicht zur Sprache. Vielmehr überträgt sie Paul Hörbigers vorgeblich authentisches Sprechen über sich selbst in die Rede einer an seinen Bruder Attila erinnernden szenischen Figur, die das Zitierte als ‚bloße Inszenierung‘ überliefert.

¹⁶⁸ Hörbiger 1979: 276.

¹⁶⁹ BT 166.

¹⁷⁰ Vgl. Hörbiger 1979: 241-243.

¹⁷¹ Vgl. auch die Akte ‚Paul Hörbiger‘ im Tagblattarchiv der Sozialwissenschaftlichen Dokumentation, Wiener Arbeiterkammer; siehe beispielsweise: „Bekenntnisse zur Heimkehr ins Reich“ in *Neues Wiener Tagblatt* vom 7.4.1938, Seite 11 (Dokument Nr. 96), und in *Neues Wiener Journal* vom 7.4.1938, Seite 13 (Dokument Nr. 15.943).

Hier wird die Relation zwischen *Burgtheater* und einem Schlüsseldrama deutlich. Auch Jelineks Stück tritt im Zitat von lebensgeschichtlichem Material, darin Schneiders Genrebefestigung entsprechend, als „verkleidete Literatur“ mit „Doppelsinn“¹⁷² auf. Und schon dem Schlüsseldrama, das die zu erinnernden Personen unter falschem Namen vorstellt, ist ja die Verknüpfung von *fact* und *fiction* inhärent. Dabei allerdings beansprucht es, Realität exemplarisch darzustellen. *Burgtheater* hingegen löscht dieses vorgebliche Abbildverhältnis zwischen erinnerbarer Person und dargestellter *persona* aus. Im Unterschied zur schlüsseldramatischen Darstellung übersetzt Jelineks *Posse mit Gesang* das autobiografische Material in etwas anderes als die Dramatisierung vergangener Realität. Das Stück exponiert im Zitat die fiktionalisierende Verwendung des vermeintlich authentisch Überlieferten.

Wenn nun die Memoiren ins vom Hörensagen Bekannte transponiert und sinnentstellend verändert werden, entzieht Jelinek nicht ausschließlich die Erinnerungen einer konkreten Person dem Modus des Repräsentativen. Die Zitierpraxis affiziert auch das in *Burgtheater* zur Darstellung Gebrachte. Durch die unentwirrbare Vermischung von Fiktionalem mit Biografischem entleert Jelineks Verfahren die personale Darstellungsform und verunmöglicht die Verkörperbarkeit des Gewesenen. Offenkundig bleibt es der nachträglichen Rezeption überlassen, den Status dessen, was auf der Szene behauptet wird, rekontextualisierend zu bestimmen.

Fotografie und Signatur

Das Fingieren von Personen, Thema von Paul Hörbigers Memoiren und in deren Titel benannt, wird bereits in *Ich hab für euch gespielt* am Inszenierungscharakter der autobiografischen Schauspielerfigur deutlich: Hörbigers Lebensbeschreibung, die über die darin abgedruckten Fotos und amtlichen Schriftstücke mit dem Zeugnis der Faktizität ausgestattet wird, präsentiert den Gestus der Rede über sich selbst auf der Titelseite als rhetorische Fiktion. Am Rand der *Erinnerungen* ist die Differenz zwischen dem Verfasser und dem autobiografischen Ich in den Memoiren markiert. *Aufgezeichnet von Georg Markus*, heißt es zumindest noch in der ersten Fassung von 1979. Über den kenntlich gemachten Einsatz der Prosopopoiia, des Stimme-Verleihens an Paul Hörbiger durch einen *Ghostwriter*, deutet sich ein Riss in der autobiografischen Figur an. *Ich hab für euch gespielt* wirft damit implizit schon die Frage nach der Relation von Fiktionalität und Authentizität auf, mit der *Burgtheater* im Zitat experimentiert. In Paul Hörbigers Memoiren allerdings wird das nichtidentische Verhältnis zwischen der schreibend-erinnernden und der erinnert-beschriebenen *persona* keineswegs zum referenziellen Problem.

¹⁷² G. Schneider 1951: 1.

Georg Markus tritt als bloßes Medium im von Paul Hörbiger autorisierten Text gar nicht in Erscheinung.¹⁷³

Der so souverän gewahrten Ineinssetzung von erinnernder, dargestellter und signierender Person setzt *Burgtheater* ein anderes Modell entgegen. Die rhetorische Fiktion autobiografischer Rede wird hermeneutisch gewendet und in Fingiertes übersetzt. Durch diese Zitierpraxis, die die autobiografische Dreieinigkeit zerlegt, macht Jelinek zum einen die Arbitrarität ihrer Verwendungsweise einsichtig und überantwortet *Burgtheater* einem zukünftigen Theater der Kritik. Zum anderen hebt dieses Verfahren hervor, wie auch wir Personen in der Rezeption von lebensgeschichtlichem Material Gesicht und Stimme verleihen. Das Stück verweist durch die Entstellung des Zitierten also darauf, wie wir uns als *Ghostwriter* eines sich in der Lektüre entfaltenden ‚Schlüsseldramas‘ betätigen, wenn wir uns Vergangenheit mittels Biografien vor Augen stellen.

Deutlich wird das vor allem an jener Passage, die Paul Hörbigers *Erinnerungen* schließlich in SCHORSCHS Selbstinszenierung überführen, um Form und Funktionieren der Memoiren zu erkunden. Jelinek transponiert das autobiografische Material hier in die Rede der szenischen Figur über sich selbst und bringt dabei die Fotografie und die Signatur ins Spiel:

„SCHORSCH: (...) I hab mi schlüßendlich, finf vor Zwölfe, no photographieren lossen, wia i an Scheck fier die esterreichischen Patrioten unterschrieben hob. Olles fier Esterreich, domit es wieder rein und scheen werdet!“ (BT 180)

Mit dem rechtzeitig signierten Scheck für den österreichischen Widerstand verweist das Zitat auf den Grund, den Paul Hörbigers *Erinnerungen* für dessen Verhaftung durch die Gestapo nennen.¹⁷⁴ Die Memoiren, deren Funktion es ja ist, realistisches Abbild einer Person zu sein, werden hier in die ‚autobiografische‘ Narration SCHORSCHS über ein gestelltes Selbstporträt verwandelt. Indem *Burgtheater* das im Bild Festgehaltene vom Gewesenen scheidet, untersucht das Stück, wie der von Barthes so benannte Realitätseffekt in den Memoiren hergestellt wird.¹⁷⁵ Während in Paul Hörbigers *Erinnerungen* private Bilder und Rollenfotos zur Illustration des Erzählten abgedruckt werden¹⁷⁶, setzt Jelinek nun die Relation von *fact* und *fiction* umgekehrt proportional ein. Sie parodiert mit dem erfundenen Foto, auf dem sich SCHORSCH angeblich beim Unterschreiben ablichten lässt, um die Vergangenheit im Wortsinn zu überschreiben, den authentifizierenden Image-Effekt von Paul Hörbigers Fotografien.

¹⁷³ In der späteren Ullstein-Fassung von *Ich hab für euch gespielt* wird er entsprechend auf dem Titelblatt ausgeblendet und zur Potenzierung des Authentizitätseffekts vom Rand gedrängt; vgl. Hörbiger 1989.

¹⁷⁴ Vgl. Hörbiger 1979: 281.

¹⁷⁵ Zum Begriff des *effet de réel*, Bezeichnung für die Herstellung der Referenzillusion und Authentifizierung des ‚Realen‘ von der zentralperspektivisch organisierten Malerei über die Literatur bis zur Fotografie, siehe Barthes 1994, 2: 479-484.

¹⁷⁶ Zur Funktion der Fotos vgl. Hörbiger 1979: 5.

Darüber hinaus erkundet *Burgtheater* mit dem für die Nachwelt gestellten Foto auch den Fiktionscharakter der Signatur, die für einen ‚wirklichen Menschen‘ einstehen soll und auf der das autobiografische Modell gründet: Weil die Unterschrift die Quelle einer schriftlichen Äußerung repräsentiert, das heißt die auktoriale Instanz des Textes vertritt, kann durch sie einem Lebenszeugnis ein besonderer Wahrheitsgehalt zugeschrieben werden. Die Bedingung der Möglichkeit, um als Beglaubigung zu wirken – die Lesbarkeit der Signatur –, aber unterläuft deren authentifizierenden Zweck durch ihre Zitierbarkeit.¹⁷⁷ *Burgtheater* führt nun die Funktion der Signatur anhand einer Erzählung über das Bild einer fingierten Unterschrift ad absurdum und demonstriert deren entstellende Verwendung. Indem Jelineks Stück die nachträgliche Unentscheidbarkeit von Fiktion und beglaubigender Unterschrift im Bild präsentiert, wird wiederum nicht nur das in *Ich hab für euch gespielt* Erzählte verfälscht und so der schlüsseldramatischen Darstellung entzogen. Im Zitat der Memoiren reflektiert *Burgtheater* vielmehr den Akt des Beglaubigens als Entstellung des Vergangenen und hinterfragt damit das Funktionieren des autobiografischen Modells. Dieses Reflexionspotenzial, mit dem Jelineks Verfahren über die Bezugnahme auf Paul Hörbiger als Person hinausgeht, verdeutlicht sich im Rekurs auf die Auseinandersetzung um Prosopopoiia und Autobiografie.

Die Zitation der Memoiren knüpft in spezifischer Weise an das für Jelineks Theaterdebüt bestimmende Experiment mit der selbstbezüglich zitierenden Rede an. In *Burgtheater* erweist sich dessen Fortschrift als Versuchsanordnung über das geschichtliche Verstehen mittels Prosopopoiia. Diese bezeichnet de Man in seinem Essay *Autobiographie als Maskenspiel*, der in englischer Sprache den treffenderen Titel *Autobiography as De-facement* trägt, als „Trope der Autobiographie, durch die jemandes Name (...) so verstehbar und erinnerbar wird wie ein Gesicht.“¹⁷⁸ Er bestimmt die Prosopopoiia hier als nachträglich eingesetzte „Lese- oder Verstehensfigur“¹⁷⁹. In diesem Zusammenhang verschiebt er den Blickwinkel von der gattungstheoretischen Bestimmung der Autobiografie auf ein Modell des Verstehens, das die Person des Autors mit dem Text gleichsetzt und dessen Voraussetzung es ist, den rhetorischen Darstellungsmodus zugunsten der Fiktion einfacher Referenz auszublenden. Jelineks Zitierweise ist der Perspektive de Mans verwandt, weil sie diese vermeintlich einfachere Referenzialität der Autobiografie am Gegenstand der Memoiren in Frage stellt und im Zitat die Beglaubigungsfunktion der Signatur außer Kraft setzt. Dadurch wird jene Lesegewohnheit verunsichert, die das sprachlich fingierte Ich mit der leibhaften Person Paul Hörbigers gleichsetzt und die auch in der entrhetorisierenden Lektüre von *Burgtheater* als Schlüsseldrama ihre Fortsetzung findet.

¹⁷⁷ Vgl. bereits Derridas *Signatur Ereignis Kontext* (Derrida 1976: 124-155, hier Seite 135-136).

¹⁷⁸ de Man 1993a: 140.

¹⁷⁹ de Man 1993a: 134.

Es ist nicht von Belang, ob de Mans zwei Jahre vor *Burgtheater* erstmals erschienener Essay von Jelinek bewusst aufgegriffen wird. Durch deren Umgang mit der autobiografischen Figur wird diese exegetische Frage ohnehin verworfen. Entscheidend ist vielmehr, dass sich an *Burgtheater* eine mit den Einsichten de Mans korrespondierende Reflexion referenzieller Produktivität im Zitat autobiografischer Erinnerung ablesen lässt. Diese Korrespondenz zeigt sich deutlich im Hinblick auf die Signatur. An Lejeunes These vom autobiografischen Pakt¹⁸⁰ kritisiert de Man die Bestimmung des ‚Selbstlebenszeugnisses‘ als eine durch Unterschrift hergestellte rechtliche Übereinkunft, die einen Vertrag zwischen Autor und Leser begründe:

„Der Leser wird von einer Figur, in der sich der Autor spiegelt, zu einem mit Polizeigewalt versehenen Richter, der die *Authentizität* der Unterschrift verifiziert und beurteilt, wie es mit der Konsequenz im Verhalten des Unterzeichners bestellt ist, inwiefern er die von ihm unterschriebene vertragliche Übereinkunft respektiert oder verletzt. Hier muß entschieden werden, wer die transzendentale Autorität besitzt, der Autor oder der Leser, beziehungsweise (...) der Autor von dem Text oder der Autor *in* dem Text, der seinen Namen trägt. Dieses sich spiegelnde Paar ist durch die Unterschrift eines einzelnen Subjekts ersetzt worden, das nicht mehr im Prozeß eines durch Spiegelungen sich vollziehenden Selbstverständnisses auf sich selbst zurückverwiesen ist.“ (de Man 1993a: 135-136)

Jelinek unterstreicht und ironisiert in der Gegeninszenierung zu *Ich hab für euch gespielt* gewissermaßen die ‚Polizeigewalt‘ der Urteilskraft ihrer Lektüre, indem sie SCHORSCHS Verhaftung durch dessen Rede über die eigene gestellte Unterschrift als fingierte präsentiert. Die Praxis des Zitierens wird in dem gespiegelt, was die szenische Figur über ihr eigenes Bild erzählt. Wenn Jelinek die Memoiren in SCHORSCHS autobiografische Rede über ein inszeniertes Foto des Signierens überträgt, fühlt man sich in eine Situation versetzt, in der man nicht zwischen Autobiografie und Fiktion differenzieren kann; sie erinnert an die dilemmatische Szene, die de Man in seinem Essay beschreibt:

„Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie scheint also keine Frage von Entweder-Oder zu sein, sondern unentscheidbar. Aber ist es wirklich möglich, (...) *innerhalb* einer unentscheidbaren Situation zu verbleiben? Wie jeder bezeugen kann, der einmal in einer Drehtür festgesessen hat, ist dieser Zustand höchst unbehaglich, und das gilt für unseren Fall erst recht, da dieses Karussel in der Lage ist, sich immer schneller zu drehen, und seine Kreise in Wirklichkeit nicht sukzessiv, sondern simultan zieht.“ (de Man 1993a: 133-134)

Burgtheater operiert im Zitat Paul Hörbigers als spielerische Selbstverständigung über die hier von de Man skizzierte Unentscheidbarkeit. An die Stelle der Frage nach der Authentizität und Verifizierbarkeit von Paul Hörbigers Behauptungen tritt so die Frage nach den Voraussetzungen autobiografischen Inszenierens.

¹⁸⁰ Vgl. Lejeune 1994: 13-51.

Von Jelinek wird diese nicht nur in der szenischen Rede praktisch vorgeführt, sondern zudem in einem spezifischen historischen Kontext situiert. Sie zieht die Schraube des Unbehaglichen auf einer anderen Ebene an, indem ihre Zitierweise die Reflexion autobiografischen Verstehens auf die politische Auseinandersetzung um das Gedenken an den Nationalsozialismus beziehbar macht. Die NS-Szene gerät zum Versuchsfeld, auf dem die Tragweite und die ungemütlichen Konsequenzen jener von de Man formulierten Einsicht in das Funktionieren der Prosopopoiia als Trope der Autobiografie für erinnerungspolitische Fragen ausgelotet werden können.¹⁸¹ Auf ihrem scheinbar familiären Schauplatz der 1940er Jahre erkundet Jelinek den authentifizierenden Mechanismus und die repräsentative Funktion personaler Darstellung für das Verständnis nationalsozialistischer Geschichte. Damit ist man bei der Kernproblematik von *Burgtheater* angelangt.

Hierbei kommt in der Fotoepisode, die die autobiografische Schrift ins fingierte Bild übersetzt, etwas zur Sprache, was die Herstellung von Referenzialität als immer schon rhetorisch vermittelte Operation zu denken gibt und damit de Mans Einsatz sozusagen überbietet. *Autobiographie als Maskenspiel* zieht die Abhängigkeit des Fotos von seinem Objekt heran, um sie der durch Lektüre erst hervorgebrachten Referenzialität der Autobiografie entgegenzusetzen.¹⁸² An der Fotografie zeigt *Burgtheater* nun gerade den Fiktionscharakter jener vermeintlich einfachen Referenz, um deren Kritik es de Man mit Blick auf die Autobiografie als Verstehensfigur geht. Im Unterschied zu de Man hebt Jelinek am Foto die autobiografische Bedeutungsproduktion als Praxis des Fingierens hervor. Über den Umweg des fotografischen Bildes erscheint die zitierte darstellerische Funktion der Prosopopoiia in *Burgtheater* als Fiktion. Jelinek bringt die ‚Lektüre‘ personaler Darstellungen von Vergangenheit im Feld der Sichtbarkeit ins Spiel und deutet auf deren spezifische Realitätseffekte hin. Die Einsicht in die – mit de Man gesprochen – Rhetorizität der autobiografischen Figur spitzt *Burgtheater* also mit Blick auf die körperbildliche Evidenzstiftung im fotografierten Ausschnitt zu.

Mit der Fotoepisode verortet sich Jelineks Zitierpraxis daher auch im Feld der Auseinandersetzung über Bild und Schrift: In seinen Anmerkungen „Über Film“ aus dem *Dreigroschenprozeß*, auf die die Fabrikszene am Anfang von

¹⁸¹ Man kann Jelineks Stück auch lesen, als nehme es durch die Inszenierung des von de Man beschriebenen Dilemmas den Streit um die Erinnerung an ihn vorweg – als lade es den toten de Man aus der Zukunft vor, um ihn nach dem Status seiner fehlenden autobiografischen Stellungnahme zu befragen: Vier Jahre nach dem Tod de Mans, den die US-amerikanische Zeitschrift *The Nation* zum akademischen Waldheim deklariert (Baier 1988: 110), beginnt 1987 die Auseinandersetzung über dessen bis dato unbekannte kollaborationistische Publizistik im besetzten Belgien; dabei geht es vor allem um die antisemitischen Passagen in de Mans Artikel *Les Juifs dans la littérature actuelle*, den er 1941 als Anfang Zwanzigjähriger veröffentlicht; vgl. C. Menke 1993: 265-274 und Derrida 1988. Siehe in diesem Kontext zudem den kurzen, allgemein gehaltenen Verweis auf das Verhältnis von Jelinek und de Man in Wagner 1994: 138.

¹⁸² Vgl. de Man 1993a: 132-133.

Jelineks Theaterdebüt bereits reagiert, kritisiert Brecht den vermeintlichen Realitätsgehalt des fotografischen Dokuments.¹⁸³ Benjamin greift das in der *Kleinen Geschichte der Photographie* auf und fordert nun seinerseits, das reflexive Moment, das ihn am epischen Theater interessiert, in die fotografische Konstruktion der aufgenommenen Person einzutragen. Er nennt das Beschriftung.¹⁸⁴ Vor dem Hintergrund beglaublicher Bilddokumente in Paul Hörbigers Memoiren kann man Jelineks Fotoepisode im Kontext dieser über de Mans Fokus auf den autobiografisch gelesenen Text hinausweisenden Überlegungen zum Verhältnis von Porträt und Beschriftung situieren. So gelesen, wird in *Burgtheater* die Rede über das fingierte Foto eingesetzt, um den Akt der Beschriftung als wesentlichen Bestandteil personaler Darstellung im Bereich des Visuellen vorzuführen. Jelineks Stück kommt mithin doppelte Sprengkraft zu: Erstens wird die Prosopopoeia im Zitat von Paul Hörbigers Memoiren auf den Prüfstein der Erinnerung an den Nationalsozialismus gestellt und als Figur geschichtlichen Verstehens befragbar gemacht; zweitens überträgt Jelinek die Einsicht in die erforderliche Lektüre beziehungsweise Beschriftung von der Figur des Autobiografischen auf die körperbildliche Darstellung von Personen.

Stellvertreter der Geschichte

Auf Jelineks nationalsozialistische Szene gerufen, stellen Paul Hörbigers Memoiren nicht nur den Fiktionscharakter des autobiografischen Modells aus, sondern ebenso das Autobiografische am Rollenzitat. Das *Allegorische Zwischenspiel* tritt zwischen dem ersten und dem zweiten Teil von *Burgtheater* als Schlüsselszene auf, über die sich Jelineks Zitation der autobiografischen Figur nun im Kontext dramatisierender Darstellung genauer bestimmen und auf das Verhältnis von fiktionaler Rolle und öffentlicher Person beziehen lässt. In dem dazwischengeschobenen Spiel, das das Familientableau stört, erscheint eine den anderen unbekannte Figur – „genannt Alpenkönig“¹⁸⁵. Den übrigen *personae* gegenüber tritt diese entpersönlichte Figur als namenloser Fremder auf und stellt sich als Österreicher vor. In seiner Rede allerdings überkreuzen sich ‚Österreichisches‘ und ‚Deutsches‘. *Faust* vom deutschen Humanismus ins Lokalpatriotische verschiebend, verleiht sich der ALPENKÖNIG im zitierenden Sprechen über sich selbst ein österreichisches Gesicht, das seinen fiktionalen Charakter im geflügelten Wort erinnerbar macht:

¹⁸³ Vgl. Brecht 1992, GBA 21: 469.

¹⁸⁴ Vgl. Benjamin 1991, II.1: 383.

¹⁸⁵ BT 144.

„SCHORSCH: Seind Sie vielleicht ein Autogrammsammler? Hier haben Sie meine Unterschrift, und wie gern! *Er unterschreibt eine Postkarte, reicht sie dem Alpenkönig, der sie fallen lässt.* (...)

ALPENKÖNIG: Sie kennen gewiß mehrere Anekdoten, Herr Burgschauspieler, in denen ich der Trottel bin, nicht wahr?

SCHORSCH: Seind Sie vielleicht die rote Pest? Ui jegerl!

ISTVAN: Seind Sie vielleicht die Fratze des Bolschewismus? Ui jegerl, hob i an Spundus!

SCHORSCH: Seind Sie der Vertreter des Weltjudentums? Mir kaufen nix!

ALPENKÖNIG: Hier bin ich nur Österreicher, hier darf ichs sein.

KÄTHE: Wos sokt der notiche Mensch?

SCHORSCH: Er sokt, er ist oin Ausländer. (...)

ISTVAN zum *Alpenkönig*, der sich an den Sekretär gesetzt hat und etwas schreibt: Gengan Sie! Mir wollen hier keine Juden und Ausländer!

ALPENKÖNIG schreibend: Ich sammle Geld für eine unserer örtlichen Widerstandszzellen bitteschön. Sie können uns einen Scheck überreichen oder die Summe mit der Post überweisen. Sie erhalten für Ihnare Spende ein schönes Abzeichen.“ (BT 145-146; Hervorhebungen zit. n. Goethe 1986, 3.1: 36; I, 940)

Man kennt den verwendeten Text, der im Modus des Als-ob wirkliches Mensch-Sein behauptet, aus dem Theater. Hier, auf der *Burgtheater*-Szene, stellt sich der ALPENKÖNIG allerdings nicht wie Faust als Mensch vor, sondern ausschließlich als Österreicher; hier darf er's, glaubt man seiner den deutschen Klassiker zitierenden autobiografischen Rede, auch sein. Die fremde Stimme, das allzu bekannte *Faust*-Zitat, wird vom ALPENKÖNIG paradoixerweise gerade angeeignet, um seine Herkunft auszuweisen. Durch das Zitat des deutschen Klassikers kommt die österreichische *persona* so als Übersetzung aus dem Deutschen und als Fiktion zur Sprache.

Für die mit den Nazis kollaborierenden Schauspielerfiguren von *Burgtheater* ist der ALPENKÖNIG mit der vorgenommenen Resemantisierung des Zitierten auf der häuslichen Szene „oin Ausländer“. Er ist fehl am Platz; denn wie man nicht nur von Klempner, sondern auch von Paul Hörbiger lernen kann, ist Österreich in der *Lingua Tertii Imperii* ein tabuisiertes Fremdwort für die angeschlossene Ostmark.¹⁸⁶ Über sich selbst redend wird der ALPENKÖNIG, der den Schauspielerfiguren als personifizierter österreichischer Widerstand aus dem Reich der Fiktion „urtsfremd“¹⁸⁷ zu sein scheint, entsprechend als weiteres szenisches Double der autobiografischen Figur von *Ich hab für euch gespielt* eingesetzt. Die *persona ficta*, die in der *Faust* zitierenden Rede „nur“ als Österreicher und politischer Gegner der Schauspielerfiguren auftritt, ist dadurch als verwandte Figur lesbar. Jelinek greift im Anschluss an das Goethe-Zitat auf eine Episode aus Paul Hörbigers Memoiren zurück, die auch

¹⁸⁶ Vgl. Klempner 1975: 108; siehe Hörbiger 1979: 255.

¹⁸⁷ Siehe BT 143.

SCHORSCHS Erzählung über jenes gestellte Foto zugrunde liegt, auf dem er einen Scheck für die Widerstandsbewegung unterzeichnet.

Aus *Ich hab für euch gespielt* wird Paul Hörbigers Eintritt in den österreichischen Widerstand zitiert, der zwei Jahre später zur Verhaftung durch die Gestapo führt. Sein Rückblick liest sich wie eine Art Posse. Jelinek verwendet die Momentaufnahme eines Dialogs zwischen dem autobiografischen Ich und einigen Schauspielerkollegen, die am Todestag Max Reinhardts die Widerstandsbewegung darstellen. Die Memoiren schreiben ihnen retrospektiv eine geradezu bühnenreife Wechselrede zu. Durch die Fiktion wortlautlicher Erinnerung wird die Vergangenheit in einer etwas merkwürdigen, später selbstironisch kommentierten Anekdote als szenisches Jetzt und so zumindest rhetorisch in gläublicher Form präsentiert. Das folgende Zitat aus *Ich hab für euch gespielt* setzt mit der direkten Rede Paul Hörbigers ein:

„Was kann ich für euch tun, braucht's ihr was?“ – „Ja, wir brauchen dich für die Propaganda.“ Nachsatz Richard Patschs: „Und a Geld nehm ma natürlich auch immer.“ Daraufhin stelle ich einen Scheck auf dreitausend Mark aus und bin Mitglied einer Widerstandsbewegung. (...) Heute weiß ich, daß ich ein kompletter Trottel war. Ich hätte natürlich keinen Scheck mit meiner Unterschrift geben dürfen, sondern Bargeld. Aber ich hatte ja damals keine Übung als Mitglied einer Untergrundbewegung. Das sollte mir bald zum Verhängnis werden.“ (Hörbiger 1979: 281)

Burgtheater legt dem ALPENKÖNIG, wenn er sich schließlich als Vertreter des österreichischen Widerstands zu erkennen gibt, eine Mischung aus dem „Nachsatz Richard Patschs“ und Paul Hörbigers darauf folgendem Kommentar in den Mund. Die von dem autobiografischen Ich in *Ich hab für euch gespielt* dramatisierte und anschließend kommentierte lebensgeschichtliche Erzählung wird von Jelinek in eine Art parodierenden Werbetext für die Spendenaktion des ALPENKÖNIGS verwandelt. So verschränken sich in seiner Rede nicht nur fiktive österreichische und deutsche Gesichter. Im Zitat überlagern sich auch autobiografische Erzählung und dramatisches Sprechen. Sie werden in die Rede über sich selbst und die Wechselrede mit den Schauspielerfiguren überführt. Wohnen in Fausts Brust bekanntlich zwei gegensätzliche Seelen, so sind in die zitierende Rede des ALPENKÖNIGS hier zwei verwandte Auftrittsformen der *fictio personae* eingetragen.

Wenn man mit de Man die autobiografische Figur als „mit jeder Autor-schaft verbundenen Anspruch“ begreift, „der immer dann vorliegt, wenn von einem Text gesagt wird, er sei von jemand und dieser Umstand sei für sein Verständnis von Bedeutung“¹⁸⁸, zeigt sich an Jelineks Übertragung von lebensgeschichtlichem Material in die Rede einer fiktionalen szenischen Figur die Korrespondenz zwischen Memoiren und Drama. Das Gesicht der Rede wird jeweils als das eines ‚wirklichen Menschen‘ fingiert: in den Memoiren durch die authentifizierende Hypostase, im Drama durch die Verstellung des Autors,

¹⁸⁸ de Man 1993a: 134.

die die gestalthafte Bühnendarstellung ermöglicht.¹⁸⁹ Als mit dem Referenten gleichgesetzte autobiografische Figur soll der Autor den Wahrheitsanspruch seines Lebenszeugnisses garantieren; als ungenannt bleibende, unsichtbare Instanz ermöglicht er im Drama die sprachliche Darstellung szenisch anwesender Personen und damit die rhetorische Voraussetzung für deren schauspielerische Verkörperung auf der Bühne.

Was in Autobiografie und Drama jeweils als unvermittelte, lebendige Stimme erscheint, erweist sich in der Rede des ALPENKÖNIGS als zitathaltig und offenkundig fiktional. Hierbei wird die *persona ficta* gerade im autobiografischen Zitat auf ihre Vertreterfunktion für das ‚österreichische Original‘ hin ausgeleuchtet. Jelineks Einsatz des ALPENKÖNIGS reflektiert die Bedingung der Möglichkeit, um eine öffentliche Person als authentisches Idealbild dramatisierend ins Gedächtnis zu rufen und im Theater leibhaftig darzustellen: ihre Zitierbarkeit mittels Prosopopoeia und deren Repräsentantenfunktion für die Darstellung von Geschichte. Das Entleeren der autobiografischen Form wird mithin auf den politischen Status der ‚vorgeladenen‘ österreichischen Rolle beziehbar. Von der nationalsozialistischen Szene aus klagt *Burgtheater* so im Zitat der autobiografischen Figur die Auseinandersetzung um einen anderen, über das personale Schema hinausweisenden Zugang zum geschichtlichen Verstehen ein.

Doppelgänger aus der Zukunft

„A painting is a world; a photo is of the world“¹⁹⁰, umschreibt Cavell den spezifischen Realitätseffekt der Fotografie. Wie Barthes in *Die helle Kammer* verdeutlicht und damit in die Nähe der bereits genannten Überlegungen Brechts und Benjamins zum Verhältnis von Bild und Schrift rückt, kann das Foto jedoch „nicht sagen, was es zeigt“¹⁹¹. Amelunxen liest die Fotografie vor diesem Hintergrund als „Zitat des Lebens“¹⁹², das dessen Ungegenwart markiert. Das über das Abgebildete hinausdeutende Moment, das vom Realitätseffekt fotografischer Darstellung gemeinhin latent gehalten wird, unterstreicht Jelinek an einem Rollenfoto und damit an einer Ablichtung, die sowohl ‚von dieser Welt‘ ist als auch das Reich der Fiktion zu sehen gibt. Mit dem Namen des ALPENKÖNIGS nämlich greift sie auf eine Illustration von *Ich hab für euch gespielt* zurück, die die historiografische Fragestellung ihrer Zitierweise verdeutlicht. Verwendet wird ein an der Burg aufgenommenes Szenenfoto, das Paul Hörbiger in der Rolle des Alpenkönigs zusammen mit seinem Bruder

¹⁸⁹ Zum Drama vgl. Szondi 1978: 17.

¹⁹⁰ Cavell 1979: 24.

¹⁹¹ Barthes 1989: 111. Zur Phänomenologie der Fotografie im barthes’schen Sinn siehe auch Haverkamp 1993 u. Schades *Der Schnapschuß als Familiengrab*; darin stellt sie die Fotografie in den Zusammenhang des Doppelgänger-Motivs (Schade 1993: 291).

¹⁹² Amelunxen 1991: 33.

Attila in einer Inszenierung von Raimunds Stück *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* zeigt.

Über den Figurennamen deutet Jelineks nationalsozialistische Szene so auf die Darstellung der Burg in *Ich hab für euch gespielt* hin. Paul Hörbiger widmet ihr das Kapitel *Franzl, Schnoferl, Fortunatus Wurzel*.¹⁹³ Es beschreibt seine Karriere der Jahre 1940 bis 1943 und verweist im Titel mit der genannten Rolle des Fortunatus Wurzel seinerseits auf eine Raimund-Aufführung. Die autobiografische Inszenierung der nationalsozialistischen Burg legt nahe, dass zwischen dem wirklichen Menschen – dem volksnahen Schauspieler und österreichischen Widerstandskämpfer – und der urösterreichischen Raimund-Rolle gar nicht mehr unterschieden werden muss. Darauf nimmt Jelinek mit der *persona ficta* des *Allegorischen Zwischenspiels* in besonderer Weise Bezug, wenn sie ausgerechnet das Alpenkönig-Foto als Namensgeber ihrer Schlüsselfigur herbeizitiert.

In Paul Hörbigers Burgtheater-Kapitel kommt *Der Alpenkönig* gar nicht vor. Recherchiert man weiter, stößt man zwar auf Wanieks Inszenierung, die von 1939 bis 1944 an der Burg gespielt wird. Paul Hörbiger ist darin jedoch ebenso wenig zu sehen wie der auf dem Szenenfoto als Menschenfeind auftretende Attila Hörbiger, der in den 1940er Jahren ohnehin nicht am Burgtheater arbeitet. Stattdessen findet man eine von Paul Hörbiger nicht thematisierte programmatische Rede des Reichsdramaturgen Schlösser, der anlässlich von Wanieks *Alpenkönig*-Inszenierung das Doppelgänger- und Spiegelungsmotiv Raimunds aufgreift, um ihn als „deutsches Antlitz“ „in wahrhaft bezwingender Form“¹⁹⁴ zu bezeichnen. Die Burg und deren Volkstheater-Programm erscheint hier nicht wie bei Paul Hörbiger als Hort österreichischen Widerstands, sondern als jener Schauplatz, auf dem der kulturpolitische Anschluss an die deutsche Volksgemeinschaft im stellvertretenden Zitat Raimunds vollzogen wird. Wenn sich der ALPENKÖNIG in *Burgtheater* eingangs als Österreicher im Goethe-Zitat präsentiert, deutet Jelineks Verfahren durch den intertextuellen Raum hindurch auch auf diese Verschränkung österreichischer mit deutschen „Gesichtern“ hin. Ihr Stück verweist also im Namen des ALPENKÖNIGS auf die nationalsozialistische Indienstnahme dessen, was Paul Hörbigers Memoiren als original-österreichische Widerständigkeit verkaufen.

Wendet man sich nun dem von Jelinek zitierten Foto zu, über das sich der Zusammenhang zwischen dem ALPENKÖNIG auf der nationalsozialistischen

¹⁹³ Vgl. Hörbiger 1979: 249-267.

¹⁹⁴ „Schon zu Raimunds Lebzeiten bemerkte der Rezensent einer hamburgischen Zeitschrift: „Sehen uns die Gebilde Raimundscher Phantasie mit etwas fremdem Gesichte an, so wollen wir so eitel nicht sein, unsere (norddeutsche) Physiognomie als Maßstab aller hinzustellen: es ist mehr als einmal erprobt worden, daß jenes fremde Gesicht uns zu heftigem Lachen und zu innigen Tränen bewegt hat. Beweis genug, daß es ein mit uns verbrüderetes – ein deutsches – ist.“ Dieser Mann hat ganz richtig gesehen: Raimund, das ist das deutsche Antlitz, das ist das deutsche Gemüt und das deutsche Herz in wahrhaft bezwingender Form.“ (Schlösser zit. n. Raimund 1990: 102)

Burgtheater-Szene und den Memoiren generieren lässt, geraten die zeitlichen Bezüge aus den Fugen. Treffsicher verwendet Jelinek jenes Bild, das nicht als Zeitdokument zur Beglaubigung der Widerstandsgeschichte von Hörbiger installiert werden kann. Das Szenenfoto zeigt den nach über zwanzig Jahren ans Burgtheater heimgekehrten, 1964 mit dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich ausgezeichneten Paul Hörbiger in einer Inszenierung von Rudolf Steinboeck, die im selben Jahr verfilmt und 1965 uraufgeführt wird.¹⁹⁵ So verbindet Jelineks Zitierverfahren Paul Hörbigers Auftritt als Alpenkönig mit dem des Burgschauspielers im Nationalsozialismus und des öffentlich anerkannten österreichischen Widerstandskämpfers zu einer *persona*, die ihren eigenen Fiktionscharakter demonstriert.

Mit dem von Jelinek als Namensgeber ihrer Figur gewählten Foto gerät die Frage nach der Zeitlichkeit des Erinnerns in den Blick. *Burgtheater* macht über dieses Bild deutlich, wie sich nachträglich mit österreichischem Lokalkolorit ausgestattete Gesichter an das zitierte Hörbiger-Image anlagern, um uns im Hinblick auf den Nationalsozialismus Zeitzugenschaft zu suggerieren und zugleich durch die Konstruktion eines urösterreichischen Typus Zeitlosigkeit zu behaupten. Mit dem bereits genannten Hinweis auf das „schöne Abzeichen“, das man bekommt, indem man einen Scheck unterschreibt und „für eine unserer örtlichen Widerstandszellen“¹⁹⁶ spendet, erinnert denn auch die Rede des ALPENKÖNIGS an die Zukunft der fingierten Vergangenheitsszene. Die spätere Auszeichnung wird als Motivation für jene Signatur präsentiert, die Paul Hörbiger zufolge seine Aufnahme in das Ensemble der Widerstandsbewegung bedeutet. Jelinek vertauscht das Verhältnis von Ursache und Wirkung. Sie trägt damit dem Beglaubigungseffekt jenes Fotos Rechnung, das der Name des ALPENKÖNIGS zitiert. Hervorgehoben wird im Verweis auf die von Paul Hörbiger signierten Memoiren, dass das Wissen um das, was später geschieht, Voraussetzung der personalen Vergangenheitsinszenierung ist. So zeigt sich am Zitat der autobiografischen Figur und ihrer typisierenden Visualisierung, dass die Darstellung des Gewesenen im Namen einer *persona* der weiteren „Beschriftung“ bedarf.

Diese Einsicht bringt Jelinek entsprechend in das szenische Geschehen ein. Während der ALPENKÖNIG ein von SCHORSCH überreichtes Autogramm buchstäblich „fallen lässt“, erinnert er „schreibend“¹⁹⁷ an den angeblichen Grund für Paul Hörbigers Verhaftung und den ihm im Alter verliehenen Orden. Gestisch wird vorgeführt, was Jelinek im Zitat vollzieht und wozu diese Zitierweise provoziert. Wenn beim ALPENKÖNIG das Porträt, das von

¹⁹⁵ Zu dieser Inszenierung vgl. Hörbiger 1979: 369. Siehe die Videofassung des von Günther Anders gedrehten Theaterfilms (edition burgtheater 1995). Das Alpenkönig-Foto findet sich in den verschiedenen Ausgaben von *Ich hab für euch gespielt* an unterschiedlichen Stellen. Jelineks Zitation trägt die 1989er Ullstein-Fassung sozusagen Rechnung; sie platziert es tatsächlich im Kapitel über die nationalsozialistische Burg (Hörbiger 1989).

¹⁹⁶ BT 146.

¹⁹⁷ BT 145 u. 146.

einer Signatur besiegt wird, nicht ankommt, unterstreicht *Burgtheater* auch im Sichtbarkeitsfeld des Guckkastens, dass es sich um die Beglaubigung des autobiografischen Zitats nicht kümmert. Stattdessen wird jener Akt des Schreibens mittels Gebärdensprache exponiert, den die Authentifizierung des sprechenden Gesichts in der Autobiografie durch die Signatur ausblendet. Im Gestus eines Schreibens, das die beglaubigende Unterschrift ablehnt, demonstriert der ALPENKÖNIG den Schlüssel zum Verfahren Jelineks, das das Zitierte in anderes überträgt und der szenischen Darstellung die Funktion entzieht, das Gewesene in seiner Faktizität zu repräsentieren. Der ALPENKÖNIG erweist sich auf der *Burgtheater*-Szene als reflexive Figur, die Paul Hörbigers *Erinnerungen* an der Schwelle zwischen Autobiografischem und Fiktionalem gegen den Strich liest und aus der Gegenwart fortschreibt, anstatt die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs in personaler Gestalt schlüsseldramatisch darzustellen. Was die Familienszene von *Burgtheater* unterbricht, tritt so als zukünftige Fiktion auf und nicht als Figur, die etwas Endgültiges darüber aussagen kann, wie es im Nationalsozialismus an der Burg gewesen ist. Ange-sichts des auf der Szene schreibenden ALPENKÖNIGS ruft *Burgtheater* mithin Jelineks Zitierpraxis als ebenso nachträgliche wie unabsließbare Beschriftung ins Gedächtnis.

Erkennt man den ALPENKÖNIG als Verweis auf das Rollenfoto von Paul Hörbiger aus der nachfaschistischen Zukunft, wird auch Jelineks Erfindung von SCHORSCHS fingiertem Foto, auf dem er einen Scheck für die Widerstandsbewegung ausstellt, neu lesbar. Zusammen mit dem Auftritt des ALPEN-KÖNIGS eröffnet und markiert das Foto in *Burgtheater* die doppelstellige Schlüsselszene für Jelineks Zitation der Memoiren. Die Überführung des Rollenfotos von Paul Hörbiger in die Schauspielerfigur SCHORSCH, die sich über ein gestelltes Foto reinszeniert, und in die *persona ficta* des ALPEN-KÖNIGS bilden das Doppelgänger-Paar der im Zitat reflexiv nachlebenden autobiografischen Figur und ihrer fiktionalen Kehrseite. So unpassend das in den Figurennamen übersetzte und damit vor den Auftritt der sprechenden *persona* geschobene Alpenkönig-Foto aus den 1960er Jahren in *Burgtheater* zunächst erscheinen mag, verdeutlicht es bei genauerem Hinsehen zweierlei: Über die hervorgehobene zeitliche Verschränkung zeigt sich zum einen der Mechanismus posthumen Vergegenwärtigens mittels Prosopopoeia auch für die Lesbarkeit des fotografisch Dokumentierten. *Burgtheater* befragt zum anderen über den Namen des ALPENKÖNIGS die historiografische Funktion der Prosopopoeia und ihrer körperbildlichen Authentifizierung, die zugleich über SCHORSCHS fingiertes Selbstporträt polemisierend zur Debatte gestellt wird. Auf der nationalsozialistischen Szene gibt Jelineks Zitierverfahren so die erinnerungspolitische Dimension des autobiografischen Materials im Zusammenspiel von Signatur und Fotografie zu denken. Die Darstellungsform der Memoiren im Zitat entleerend, wird man auf die Möglichkeit wie Notwendigkeit aufmerksam gemacht, selbst recherchierend am verwendeten Material ‚weiterzuschreiben‘. Was man von *Burgtheater* lernen kann, ist, Geschichte

als zitierte Geschichte zu begreifen. Jelineks Stück zeigt, dass es deren aktuelle Darstellungsvoraussetzungen jeweils zu berücksichtigen gilt, anstatt die Vergangenheit im vermeintlich authentischen Bild einer populären Person stillzustellen.

Volkstheater: Zwischenspiel und szenisches Formzitat

Dem ALPENKÖNIG kommt in *Burgtheater* eine besondere Rolle als Reflexionsfigur des szenisch Dargestellten zu. Im Folgenden möchte ich zeigen, in welcher Tradition sich Jelineks Stück durch seinen Auftritt im *Allegorischen Zwischenspiel* verortet, dadurch auf eine nichtdramatische Form personaler Darstellung Bezug nimmt und allegorisierend an die Physis erinnert.

Szenische Beschreibung

Eine dem *Zwischenspiel* vorangestellte Bühnenanweisung führt den ALPENKÖNIG als märchenhaften *deus ex machina* ein, der in einer Art paradiesischem Gefährt vom Schnürboden herabgelassen wird. In seiner Bezogenheit auf ein Jenseits der Szene diktieren der vorgeblich veranschaulichende ‚Nebentext‘ weniger die zukünftige Machart einer Bühneninszenierung von *Burgtheater* als den intertextuellen Raum des *Allegorischen Zwischenspiels*. Er meint also noch etwas ganz anderes, als er beim Verstehen im Sinne einer Regieanweisung besagt. Der ‚Nebentext‘ gibt den ALPENKÖNIG als fiktionales Zitat zu lesen und zeigt sich gleichzeitig als nachgeholte, das Bühnengeschehen unterbrechende Beschreibung der szenischen Figur. Im Gegensatz zu allen anderen *personae* nämlich ist der ALPENKÖNIG zu Beginn des Stücks ohne weitere Erläuterung aufgelistet. Damit ist er vorab als Leerstelle markiert und setzt sich von Anfang an deutlich von den übrigen Figuren ab. Durch die szenische Anweisung, die das *Zwischenspiel* einleitet, wird der ALPENKÖNIG nun *a posteriori* beschrieben. Sie konturiert ihn nicht als szenische Figur; vielmehr provoziert sie im Medium anderer Texte und mittels einer ‚unmöglich‘en szenischen Visualisierung seine weitere Beschriftung:

„Die handelnden Personen erstarren kurz in ihren Posen, wie behext. In der Art eines Wiener Zauberspiels (Raimund schau ob) erscheint eine Art Märchenkahn, Gondel o.ä. paradiesisches Gefährt, hübsch bemalt und so. Das Gefährt wird an Schnüren langsam von der Decke herabgelassen, während die Harfen schön spielen. Im Märchenkahn eine Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide. Er trägt ein Zauberstäbchen. Er ist, was man aber nicht sofort bemerken darf!, ganz mit weißen Binden

(*Verbandszeug*) umwickelt wie eine ägyptische Mumie. Tritt aber unbekümmert und fesch auf. Vorerst. Einige Blutflecke, diskret angebracht, können zu sehen sein.“ (BT 143)

Während die Schauspielerfiguren über die präsentierten Familienverhältnisse, das verwendete lebensgeschichtliche Material und ihre Eigennamen in *Burgtheater* auf ‚wirkliche Menschen‘ zu verweisen scheinen, wird der ALPEN-KÖNIG hier, seine gattungsgeschichtliche Herkunft aus dem Reich des Zauber spiels betonend, als offenkundig fiktionale *persona* präsentiert. „In der Art eines Altwiener Zauber spiels“ ruft die szenische Anweisung – „Raimund schau oba“¹⁹⁸ – den Autor jenes Stücks im Theaterhimmel an, das 1828 unter dem Titel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* entsteht. Mit diesem Finger zeig auf das *Romantisch-komische Original-Zauber spiel in zwei Aufzügen*, wie Raimund sein Stück im Untertitel nennt, weist das *Allegorische Zwischen spel* deutlich über das autobiografische Zitat Paul Hörbigers hinaus.¹⁹⁹

Wie den Rückgriff auf Ibsens dramatische Vorlage in *Was geschah*, kann man auch den im *Zwischen spel* hervorgehobenen Gebrauch Raimunds als Formzitat lesen. Im Unterschied zum Drama, das seinen Zitatcharakter notwendig verstellt, wird nun eine szenische Form der allegorischen Theatertradition herangezogen, die ihrerseits vom Zitieren lebt.²⁰⁰ Entsprechend wird die in *Burgtheater* verwendete *persona* von Raimund bereits selbst in mehrfacher Hinsicht als zitierendes Double figuriert: Der Alpenkönig, der Berggeist Astragalus, ist in Raimunds Stück Doppelgänger und bessere Hälfte des ‚Menschenfeindes‘ Rappelkopf. Darüber hinaus wird in diesem *Original-Zauber spiel* von Joseph Alois Gleichs *Der Berggeist, oder die drey Wünsche* über Carl Meisls *Der Esel des Timon* eine ganze Flut von szenischen Vorlagen zitiert.²⁰¹

¹⁹⁸ „Ferdinand Raimund, Franz Grillparzer, Adalbert Stifter... schaut's oba auf solche Landsleut!“, zitiert der österreichische Duden die *Wiener Sprachblätter* (Ebner 1980: 19). Diese wiederum verwenden an der genannten Stelle einen kuriosen Leserbrief aus den *Oberösterreichischen Nachrichten*, der im Namen der österreichischen Kulturnation und im Verweis auf Raimunds „wunderbare Wortmalerei“ für die deutsche Sprachechtheit und Sprachreinheit eintritt (Wiederabdruck in Heft 4 der *Wiener Sprachblätter* 1968: 126). Die Anrufung Raimunds weist also in *Burgtheater* auf das Zitieren selbst hin.

¹⁹⁹ Romantisch bezeichnet im Zusammenhang des oben genannten Titels, wie Hein im Hinblick auf die Gattung des Zauber spiels ausführt, „die Eigenschaft der Stilmischung.“ (Hein 1997: 66) Zum einigermaßen irreführenden Begriff des ‚Original-Zauber spiels‘ vgl. Urbach 1973: 9.

²⁰⁰ Zum Zitatcharakter des Wiener Volkstheaters als einem „Theater aus ‚zweiter Hand‘ mit Bearbeitung, ‚Übersetzung‘ und ‚Zitat‘ bereits ‚Literatur‘ gewordener Wirklichkeit“ siehe Hein 1997: 106.

²⁰¹ Die beiden genannten Stücke kennt Raimund aus seiner eigenen schauspielerischen Praxis. Weitere Prätexte sind de Lises Stück *Timon le Misanthrope*, auf das wiederum Meisl zurückgreift, und nicht zuletzt Molieres Komödie *Le Misanthrope ou l'Atrabilaire amoureux* (1667), die 1742 unter dem Titel *Der Menschenfeind* in deutscher Sprache erscheint. Zu Rappelkopfs Anspielung auf Shakespeares Vorlage *Timon of Athens* (Raimund 1966: 370; I/20), die ihrerseits auf Menanders *Dyskolos* zurückgeht, siehe auch Schmidt-Dengler 1977: 160.

Über den beschriebenen Zitatcharakter des Wiener Volkstheaters hinaus ist das Verhältnis von Rede und Szene für seinen Auftritt als Formzitat in *Burgtheater* zentral. Wie sich am raimundschen Zauberspiel zeigt, weiß das Volkstheater um das Künstliche der Zeichenbildung auf der Szene und verbindet die literarische Narration in dramatischer Gestalt mit Sprachspiel und Schautheater.²⁰² Es zeichnet Jelineks Transposition des Rhetorischen auf die Szene vor. In *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* wird bereits der Effekt der sprachlichen Operation im Feld der Sichtbarkeit präsentiert: Jelinek greift für ihr *Zwischenspiel* am Ende des ersten Teils von *Burgtheater* einen an vergleichbarer Stelle angesiedelten Auftritt aus dem ersten Aufzug von *Der Alpenkönig* auf, der die Spiegelung von sprachlichem und szenischem Geschehen verdeutlicht. Darin rettet Astragalus den ‚Halbmenschen‘ Rappelkopf in einem goldenen Kahn vor dem Ertrinken, um ihn im zweiten Aufzug, als dessen Doppelgänger erscheinend, mittels Zauber gewalt zum Besseren zu zwingen.²⁰³ Mit der zitierten Szene, in der auch bei Raimund der Alpenkönig in einem Märchenkahn herunterfährt, wird nun nicht nur die im Wiener Zauberspiel fortexistierende barocke Tradition der Verwandlungsbühne im Schautheater adaptiert. Der Witz der von Jelinek herausgegriffenen Sequenz besteht darin, dass die Rede szenisch performativ, mithin ihr Effekt sichtbar gemacht und so die Sprache als Voraussetzung der märchenhaften Bühnenhandlung inszeniert wird.

In dem verwendeten Auftritt überträgt Raimund die figurative Rede ins Bühnengeschehen: „und wenn mir's Wasser bis an den Hals auch geht“²⁰⁴, widersetzt sich Rappelkopf dem Alpenkönig und wird von ihm schließlich beim Wort genommen. Astragalus lässt es regnen, bis dem ‚Halbmenschen‘ das Wasser „bis an den Mund steigt, so daß nur die Hälfte seines Hauptes mehr zu sehen ist.“²⁰⁵ Die Visualisierung des Rhetorischen ist also bereits in Raimunds Volkstheater angelegt. In seinem Stück erweist sich der Alpenkönig als Herrscher über die Sprache, der das Figurative wörtlich nehmen und ihm szenische Realität verleihen kann. Mit seiner *persona* wird der souveränen Gewalt über die Wirkmacht der figurativen Rede auf der Bühne eine fiktionale Gestalt verliehen.

In *Burgtheater* setzt sich die Transposition des Rhetorischen ins Sichtbare fort. Durch Jelineks Alpenkönig-Zitat allerdings, das mit der szenischen Anweisung die oben beschriebene Textstelle aus Raimunds Stück herausgreift,

²⁰² Zur Verortung des Wiener Volkstheaters in der Tradition des barocken *Schauspiels* vgl. Fischer-Lichte 1993: 172.

²⁰³ Siehe Raimund 1966: 376; I/21. Zur Stabilisierung bürgerlicher Werthaltungen auf der einen Seite und der Bühne als eskapistischem Schautheater auf der anderen vgl. – mit Blick auf Raimund – Fischer-Lichte 1993: 180.

²⁰⁴ Raimund 1966: 374; I/21.

²⁰⁵ Raimund 1966: 376; I/21. Zu Raimunds Sprachkomik, die in Anknüpfung an das Märchen die metaphorische Rede wörtlich nimmt und eine Redensart in szenische Aktion übersetzt, vgl. Schmidt-Dengler 1977: 170.

verändert sich die Präsentation der Rhetorik; der Akzent wird von der bei Raimund vorgeführten kontrollierbaren Wirkmächtigkeit des Figurativen auf die nachträgliche, verwandelnde Praxis des Zitierens verschoben: Anders als in Raimunds *Alpenkönig* übersetzt sich in Jelineks Stück nicht die metaphorische Bedeutung der Rede durch die Sprachbeherrschung des *deus ex machina* in szenische Handlung; vielmehr weist die Figuration der von Raimund verwendeten und später szenisch demonstrierten *persona ficta* im übertragenen Sinn auf die Funktionsweise des Zitierens hin.

Personifikationsallegorie

Das *Allegorische Zwischenspiel* lässt Astragalus „wie eine ägyptische Mumie“ erscheinen. Es verleiht ihm – „*was man aber nicht sofort bemerken darf!*“ – einen szenischen Auftritt, der die Darstellung sprechender Toter ins Gedächtnis ruft und ihn wie einen konservierten Leichnam vorstellt. Mit dem evozierten Bild des von Verbandszeug umwickelten Körpers verfremdet *Burgtheater* den Berggeist des Wiener Zaubertheaters. Die szenische Anweisung führt ihn nicht als menschliche Gestalt ein, sondern wie eine nachlebende Leiche, die von dem ihr äußerlich bleibenden Stoff zusammengehalten und vor dem Zerfall bewahrt wird. Mit der Beschreibung des ALPENKÖNIGS verschiebt sich die Reflexion personalen Nachlebens, die Jelinek anhand der zitierenden Rede über sich erforscht, auch ins Szenische. Der Doppelcharakter des im Zitat Mortifizierten und seines ‚konservierenden‘ Fortdauerns in der Erinnerung wird nun allegorisch präsentiert. Am ALPENKÖNIG setzt Jelineks szenische Beschreibung das wechselseitige Bedingungsverhältnis des aus dem Zusammenhang gerissenen Zitats, das sich im Akt des Zitierens in anderes verwandelt, und seines mumienhaften Nachlebens in Szene.²⁰⁶ Dem in der ‚Bühnenanweisung‘ markierten Raimund-Zitat wird der Tod eingezeichnet, um es als szenische Reflexionsfigur für das Zitieren der Vergangenheit in personaler Form einzusetzen: Mit dem ALPENKÖNIG entdeckt Jelinek das Untotenmotiv als szenisch fortgesetzte Metapher personifizierenden Zitierens und überträgt die figurative ‚Unnatur‘ der Prosopopoeia in eine szenisch vorgestellte.²⁰⁷

Über die im Nebentext inszenierte Bildlichkeit wird der ALPENKÖNIG als Personifikationsallegorie von Jelineks Verfahren ‚beschrifftet‘. Seine Erscheinung wendet sich gegen den Realitätseffekt personaler Darstellungsformen und hebt als entstelltes Zitat das in ihnen latent gehaltene Moment referenzieller Produktivität hervor. In dieser Allgemeinheit und rein äußerlichen

²⁰⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch Benjamins Vorstellung des Erinnerungsbildes als ‚mumienhaft‘ (Benjamin 1991, II.1: 314).

²⁰⁷ Zum Untoten-Motiv in Jelineks Texten vgl. beispielsweise Claes 1994; siehe darüber hinaus Bartsch 1997 u. Erdle 1989: 333-338. Das Motiv taucht schon in dem 1971 publizierten kurzen Prosatext *DER FREMDE!* auf (Jelinek 1971), wird aber erst in *Burgtheater* für die Bühne eingesetzt und spielt in Jelineks späteren Theaterstücken eine zentrale Rolle.

,Bezeichnung‘ ist der ALPENKÖNIG „bloß abstrakte Form“; denn aus seinem szenischen Auftritt ist – wie Hegel es für die Allegorie formuliert – „alle bestimmte Individualität“²⁰⁸ entchwunden. Hegel begreift in den *Vorlesungen über die Ästhetik* als Manko der Allegorie, was spätestens seit Benjamins Trauerspielbuch seine Rehabilitation erfährt.²⁰⁹ Mit Blick auf den ALPENKÖNIG kann man die Stärke dieser Figur verdeutlichen. Gerade weil sich der ALPENKÖNIG nicht als lebendige, wirkliche Person verkörpern lässt, kann er als auf die Bildfläche transponierte Schlüsselfigur von Jelineks Zitierverfahren auftreten. So präsentiert er dasjenige, was Jelineks Reminiscenz an den Wessely-Hörbiger-Clan vollzieht. Der ALPENKÖNIG zeigt sich, mit Hegel gesprochen, als „Abstraktion einer allgemeinen Vorstellung, welche nur die *leere Form* der Subjektivität erhält“²¹⁰. Vom Requisit des Verbandszeugs aus gelesen, tritt der ALPENKÖNIG als szenischer Gegenspieler einer durch *fictio personae* herstellbaren Authentifizierung auf. Was mittels Prosopopoeia in der Sprache de Man zufolge „verstehbar oder erinnerbar“ werden kann „wie ein Gesicht“²¹¹, zeugt hier über den Umweg des mumienhaften Bildes von seiner allegorischen Kehrseite. Jelineks ALPENKÖNIG macht auf das Nichtsein dessen, was vorgestellt wird, aufmerksam.²¹² Letztlich kommt die von Raimunds *Zauberspiel* allzu menschlich gezeichnete Allegorie so erst zu ihrem Recht.

Wie die übrigen Allegorien, Natur-, Totengeister und komischen Figuren des Wiener Volkstheaters erinnert Raimunds Berggeist an die Tradition des Barock nur in einer verbürgerlichten Form; er wird vermenschlicht.²¹³ Sein allegorischer Charakter bleibt in Raimunds Figurendarstellung also weitgehend versteckt. Der Alpenkönig erscheint letztlich als *dramatis persona*, die sich von den Menschen im Stück nur durch ihre wunderbare Macht unterscheidet. Der barocken Personifikationsallegorie im Sinne einer leeren Verpersönlichung entspricht demgegenüber die Beschreibung des ALPENKÖNIGS in *Burgtheater*, indem sie die Abwesenheit menschlichen Lebens hervorhebt und über ein fremdes Merkmal vergegenwärtigt, was Jelineks Schreibweise in der zitirenden Rede der Schauspielerfiguren praktiziert. Im Entleeren dessen, was bei Raimund an eine Person denken lässt, gelangt das Allegorische der Allegorie zu seiner angemessenen Auftrittsform. Der ALPENKÖNIG lässt sich mithin

²⁰⁸ Hegel 1986, 13: 513 u. 512.

²⁰⁹ Vgl. Menkes Hegel-Lektüre im Hinblick auf das Verwandtschaftsverhältnis zu Benjamins Bestimmung der Allegorie und deren jeweils unterschiedlicher Bewertung (B. Menke 1998: 61); siehe in diesem Zusammenhang Benjamins Kritik an Hegels ‚klassizistischem Vorurteil‘ (Benjamin 1991, I.1: 339). Zur nachträglichen Perspektive auf die Allegorie und zur neuen Aktualität ihrer Rehabilitierung seit den 1970er Jahren – etwa in den Texten de Mans – vgl. auch Haverkamp 2000: 50 u. B. Menke 2000a: 70.

²¹⁰ Hegel 1986, 13: 511-512.

²¹¹ de Man 1993a: 140.

²¹² Vgl. in diesem Sinn Benjamin zur Allegorie (Benjamin 1991, I.1: 406).

²¹³ Zu Raimunds vergleichbarem Umgang mit dem komischen Figurentypus des Wiener Volkstheaters vgl. Fischer-Lichte 1993: 188.

als Formzitat zweiter Ordnung bestimmen: Durch den Verweis auf das Zauberspiel hindurch, der den Zitatcharakter des Volkstheaters aufgreift, wird die barocke Tradition allegorischer Darstellung an der *persona ficta* gezeigt und fortgeschrieben.²¹⁴ Als Personifikationsallegorie zeugt der ALPENKÖNIG vom allegorischen Modus des Zitierens im Sinne fortgesetzter Übertragung;²¹⁵ er allegorisiert das Allegorische.

Bormann spricht mit Blick auf Jelineks Schreibweise, die bereits in ihrem frühen Prosatext *Die Liebhaberinnen* von 1970 zur Personifikation von Abstrakta neigt, von der „Rückkehr zur Allegorie“ als einer entschieden nicht-realistischen Bildform; um Verdinglichung vorzuführen, gehe Jelinek „vor die Reflexionsfigur des deutschen Idealismus und dessen Identitätsanspruch“²¹⁶ zurück. In Jelineks barocker Formgebung deutet sich Bormann zufolge ein grundlegender Stilzug auch der szenischen Figuren in *Was geschah* und *Clara S.* an. Sander spricht in ihrer Untersuchung zu *Totenauberg* ebenfalls vom „Allegoriecharakter der Figuren“²¹⁷ und rückt sie in die Nähe der barocken Tradition. Jelineks ‚Rückkehr‘ zum Allegorischen allerdings, die am Formzitat in *Burgtheater* wohl am deutlichsten ablesbar ist, situiert sich im Kontext einer von Benjamin über de Man stattfindenden modernen Relektüre der Allegorie. Figuration wird hier an der Personifikationsallegorie als Akt des beschriften Lesens beziehungsweise des Zitierens reflektiert und so auf das Allegorische der Prosopopoiia aufmerksam gemacht.

Mumie und Film

Mit der Beschreibung des ALPENKÖNIGS bringt *Burgtheater* auch das Verhältnis von theatrale und filmischer Darstellung ins Spiel. Das Stück verweist hierbei auf die Spezifik und Differenz jener szenischen Auftrittsformen, die es über die verwendeten Rollenzitate ins Gedächtnis ruft: Name, Beschreibung und der in der szenischen Anweisung apostrophierte Autor des ALPENKÖNIGS erinnern sein Vorleben im Schautheater. Mit seiner äußereren Erscheinung als lebende Leiche aber ist ein gänzlich anderer Fundus assoziiert als jener des Wiener Zauberspiels. Über das blutbefleckte Verbandszeug und den Vergleich mit einer ägyptischen Mumie nimmt Jelinek einen Bildbruch vor. Durch sein rotweißrotes Kostüm wird der bei Raimund eingangs „ganz

²¹⁴ Benjamin hebt diese barocke Traditionslinie an Nestroy hervor (Benjamin 1991, I.3: 953).

²¹⁵ Zum fortschreibenden Übertragungsprinzip siehe bereits Quintilians Bestimmung der Allegorie als fortgesetzte Metapher, als *metaphora continua*, (Quintilianus 1975: 289; IX, 2, 46), mit der er auf Ciceros Lesart der ‚fortgesetzten Übertragung‘ (Cicero 1976: 549; 3, 41) Bezug nimmt. Vgl. hierzu Haverkamp 2000: 55-59 u. ders. 1998: 31-36.

²¹⁶ Bormann 1990: 65. Vgl. auch Schnells korrespondierende Argumentation im Hinblick auf den 1995 veröffentlichten Roman *Die Kinder der Toten* (Schnell 2000: 261).

²¹⁷ Sander 1996: 182.

grau gleich den übrigen GEISTERN als Alpenjäger²¹⁸ gekleidete ALPEN-KÖNIG zwar nachträglich im übertragenen Sinn mit den österreichischen Lokalfarben versehen; seine Herkunft aus dem Wiener Volkstheater wird also nachkolorierend unterstrichen. Gerade durch das mumienhafte Attribut aber zeigt sich die Nichtidentität des ALPENKÖNIGS mit der zitierten Form. Sein Kostüm ist nicht dem Repertoire des österreichischen Zauberspiels, auch nicht des barocken Theaters entnommen. Es zählt zum Bildbestand des Nachlebenden auf Zelluloid.

Im Zusammenhang mit den in *Burgtheater* verstreuten Hinweisen auf den Film lässt sich bei der mumienhaften Beschreibung des ALPENKÖNIGS an ein Sujet des Horrorfilms denken, das Karl Freund 1932 mit Boris Karloff als *The Mummy* etabliert. So ist man in der Lektüre von Jelineks szenischer Anweisung beim zeitgenössischen ‚Volkstheater‘, dem Kino, gelandet. Der Film, der das Theater in körperlose Bilder, das heißt den szenischen Auftritt in bewegte Fotografien und damit ins Spukhafte überträgt, reflektiert über das Untotenmotiv seinerseits die Auftrittsform von Schauspielern als „Zelluloidgespenster“²¹⁹. Mit der szenischen Beschreibung einer Figur, die wie eine einbalsamierte Leiche aussieht, erinnert Jelineks ALPENKÖNIG entsprechend an das, was Bazin als ‚Mumien-Komplex‘ bezeichnet: In seinem Essay zur *Ontologie des fotografischen Bildes* von 1945 umschreibt er mit diesem Begriff, wie das Foto die körperliche Erscheinung dem Lauf der Zeit entwendet; ihm zufolge wird das zweidimensional abgebildete, mumifizierte Leben vom Film künstlich in Bewegung übertragen und kann als artifizielles permanent wiederholt werden.²²⁰ Bezieht man die mumienhafte Beschreibung des ALPENKÖNIGS auf dieses von Bazin beschriebene Spezifikum des Nachlebens in bewegten Fotografien, gibt sich der ALPENKÖNIG auch als Double entkörpert, ‚zeitlos‘ auftretender filmischer Figuren zu erkennen und deutet so auf die in *Burgtheater* verwendeten Filmzitate hin.

Bereits der Beginn des *Zwischenspiels* exponiert die Bezugnahme auf den Film: Als der ALPENKÖNIG auftaucht, erstarrn die „handelnden Personen“ zunächst in ihren Posen zum Standbild, bevor sie sich – „wie in Zeitlupe, verlangsam,träumerisch“²²¹ – wieder in Bewegung setzen. ‚Im Angesicht‘ des

²¹⁸ Raimund 1966: 329; I/2.

²¹⁹ F. Kittler 1993: 97. Jelineks Essay *Die weiße Frau und der Fluß* über Herk Harveys Untoten-Film *Carnival of Souls* greift seinerseits die Gespenstermetapher im Kinokontext auf; sie verweist dabei implizit auf die Differenz des Films zur theatralen Versammlung der Lebenden auf der Bühne und im Zuschauerraum: „Die Leinwand ist der Ort, wo etwas erscheint und spurlos wieder verschwindet. Daher habe ich immer besonders Gespenster- und Gruselfilme geliebt. (...) Film ist überhaupt: Gespenstersehen. Das, was man im Film sieht, springt über die Zeit, und wir bücken, ducken uns unwillkürlich, wenn etwas Grausiges auftritt, damit es uns nicht trifft (...) Der Zelluloidraum, ein technischer Raum, wird zu einem Abstraktum, in welchem die Toten mehr walten als die Lebendigen, die ja beide gemeinsam in diesem Raum verwahrt sind“ (Jelinek 1995b).

²²⁰ Zum filmischen Bild als einer sich bewegenden Mumie siehe Bazin 1975: 25.

²²¹ BT 143.

ALPENKÖNIGS sistiert *Burgtheater* die Schauspielerfiguren. Das Geschehen unterbrechend werden sie im Familientableau festgehalten, um schließlich in Anspielung auf filmische Techniken wie bewegte Fotografien in Zeitlupe zu agieren.²²² So erweist sich der ALPENKÖNIG zudem als Reflexionsfigur des spezifisch allegorischen Charakters der Schauspielerfiguren, die in *Burgtheater* jene Filmgesichter erinnern, die uns durch die Form ihrer szenischen Darstellung manchmal familiärer scheinen mögen als die unserer Nachbarn.²²³

Entzug der Zentralperspektive

Barthes beschreibt das von ihm so benannte Theater der Darstellung in *Diderot, Brecht, Eisenstein* als „jene Praxis, die einkalkuliert, wo die Dinge gesehen werden“²²⁴. Sein Ausgangspunkt ist die dramatische Darstellungsform, wie sie sich Mitte des 18. Jahrhunderts herausbildet. Das Theater wird zu diesem Zeitpunkt nicht mehr als Raum, sondern die Szene als Bild begriffen. Von der herkömmlichen Theateraufführung über das Erzählkino bis zur Fernsehserie ist diese Vorstellung bis heute bestimmend. Barthes kennzeichnet den Guckkasten als Ort zentralperspektivischer Abbildung. Ihm zu folge ruht das Dargestellte auf einem doppelten Fundament: „auf der Souveränität des Ausschnitts und auf der Einheit des Subjekts, das den Ausschnitt vornimmt.“²²⁵ Von Diderots „Gleichsetzung der Theaterbühne mit dem gemalten Bild“²²⁶ ausgehend, zeigt er, inwiefern die filmischen Darstellungen Eisensteins dem Programm einer perfekten Abfolge von Tableaus ebenso entsprechen wie die epischen Szenen Brechts, wenn sie gesellschaftliche Haltungen ins Bild setzen. Um die Differenz Jelineks zum dramatischen und zum epischen Theater unter dem von *Burgtheater* akzentuierten Aspekt der Sichtbarkeit neu zu beleuchten und am ALPENKÖNIG vorzuführen, lohnt sich ein Blick auf diesen Befund.

Wie Barthes betont, beruht die szenische Darstellung darauf, dass sich der gezeigte visuelle Ausschnitt mit dem gedanklichen deckt. Insofern sind die im Tableau Dargestellten, nach Heegs daran anknüpfenden Überlegungen, „Exponenten sprachlichen Sinns“²²⁷, der sich über die Komposition der Szene herstellt. Sichtbar werden soll ein geschlossenes Ganzes, in dessen Blickpunkt

²²² Von dem nach *Burgtheater* entstandenen Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* ausgehend, liest bereits Haß Jelineks Figuren auf der Bühne als „Flächen, wie Fotografien“ (Haß 1993: 28).

²²³ Vgl. Cavell mit Blick auf Hollywood-Stars (Cavell 1979: 36).

²²⁴ Barthes 1990: 94. Barthes' Text von 1973 weicht entscheidend von der frühen, durchweg positiven Auseinandersetzung mit Brecht ab, wie sie in den *Schriften zum Theater* der 1950er und 1960er Jahre nachzulesen ist (Barthes 2001). Zur in *Diderot, Brecht, Eisenstein* nicht weiter erläuterten geschichtlichen Einordnung des ‚Darstellungstheaters‘ vgl. ergänzend Heeg 1999b.

²²⁵ Barthes 1990: 95.

²²⁶ Barthes 1990: 95.

²²⁷ Heeg 1999b: 259.

konturierte, souverän handelnde Subjekte stehen. Während das bürgerliche Illusionstheater Diderots auf die inszenierte Souveränität der szenischen Figur setzt, bringt Brecht zwar Barthes zufolge die „Souveränität des Schauspielers, der über den Sinn gebietet“²²⁸, gegen das Theater dramatischer Repräsentation ins Spiel und macht den theatralen Modus personaler Darstellung durch ausgestellte Rollendistanz reflektierbar. Auch das epische Theater aber bedarf, wie Barthes verdeutlicht, der zentralperspektivischen Anordnung des Bildes, um den sozialen Gestus von Personen in prägnanten Augenblicken demonstrieren und dem Zuschauer einen kritischen Standpunkt zuweisen zu können. Der Sinn soll sich im epischen Theater, das ist Barthes' zentrales Argument, über die kalkulierte „Sicht des Zuschauers“²²⁹ herstellen. Mit Diderots programmatischem Entwurf eines Tableau-Theaters ist Brechts Arbeit demnach darin verwandt, dass es jenen Blick vorwegnimmt, der den bildlichen Ausschnitt im Verstehen souverän beherrscht. Brechts Entwurf eines epischen Theaters korrespondiert mit dem bürgerlichen Darstellungstheater über die jeweils anvisierte Spiegelung des souveränen Bühnenauftritts – bei Diderot der szenischen Figur, im epischen Theater des Schauspielers – in jenem Kollektivsubjekt, das den szenischen Ausschnitt aus vermeintlich einheitlicher Perspektive überblickt. Wenn Brechts Theater den Zitatcharakter der Figur beziehungsweise ihres Gestus' exponiert, rechnet es also gleichzeitig mit einer Rezeption, die die referentielle Produktivität, die dem allegorischen Modus des Zitierens innwohnt, nicht in unkalkulierbarer Weise fortsetzt. Im Versuch, die allegorischen Verweisungen des szenisch Dargestellten zu kontrollieren, die die Sinnfälligkeit des ‚Ganzen‘ stören, gleichen dramatische und epische Theaterauffassung einander.

Demgegenüber tritt der ALPENKÖNIG von *Burgtheater* weder als Souverän auf noch ließe sich nach seiner szenischen Beschreibung körperbildlich über ihn verfügen. Er entzieht sich der konturierbaren Gestalt, die das grundlegende Kompositionsprinzip des szenischen Ausschnitts ist. Im *Zwischenspiel* unterstreicht der Widerstreit der Bezugnahme auf Zaubertheater und Horrorfilm bereits die uneinheitliche, nicht in einem stimmigen Bild zu fixierende *persona* des ALPENKÖNIGS. Der bei Raimund in Menschengestalt figurierte Berggeist wird in Jelineks szenischer Anweisung als Allegorie vorgestellt, die ihre anthropomorphe Erscheinung im Zitat zwar erinnert, diese aber zugleich szenisch unterläuft. Damit ist das Theater zu einer Darstellungsform herausgefordert, die weder der dramatischen, verlebendigenden Repräsentation noch der epischen, zitatahaften Präsentation von Personen entspricht.

Bevor man das Mumienhafte des ALPENKÖNIGS überhaupt „bemerken darf“²³⁰, wie es in *Burgtheater* heißt, zeigt sich die über eine zitierte *persona* hinausweisende Darstellungsform bereits an seiner Beschreibung als Kollektiv-

²²⁸ Barthes 1990: 99.

²²⁹ Barthes 1990: 100.

²³⁰ BT 143.

bild. Die szenische Anweisung folgt wiederum dem Prinzip fortgesetzter Übertragung in anderes, das die Allegorie bestimmt: Darin wird die *persona ficta* zunächst als „*Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide*“²³¹ bezeichnet. Jelineks ALPENKÖNIG weist so über die raimundsche Doppelrolle von Rappelkopf und Astragalus hinaus, in der sich der Doppelcharakter von szenischer Figur und Schauspieler spiegelt. Durch die Verknüpfung mit dem Bild eines Krüppels deutet die szenische Beschreibung auf ein Drittes hin.²³² Jelineks Text verwischt die Konturierbarkeit jenes anthropomorphen Gesichts der szenischen Figur, für das der Name Alpenkönig bei Raimund einsteht. In *Burgtheater* „krankt“ der ALPENKÖNIG an einem Zuviel, an der Heterogenität seiner Beschreibung und löst dadurch die Grenzen der szenischen Figur auf. So kann weder dem Schauspieler noch in dessen Folge dem Publikum souveräne Deutungsmacht über die darzustellende Figur zugewiesen werden. Wie Jelinek an der Beschreibung des ALPENKÖNIGS unterstreicht, hat die Bühnenperson in ihrem Theater als schauspielerisch zu verkörpernder Fluchtpunkt des Zuschauerblicks auf ein sinnfällig Dargestelltes ausgedient. Der ALPENKÖNIG tritt als eine plurale Figur auf, die die zentralperspektivische Anordnung des szenischen Tableaus untergräbt und die es durch den aufgerufenen intertextuellen Raum hindurch immer weiter und aus unterschiedlichen Blickwinkeln zu „beschriften“ gilt. Diese Zurückweisung der Zentralperspektive ist Gegenentwurf zu Vorstellungen vom Theater, die auf den konsumierenden Voyeurismus aus dem Dunkel des Zuschauerraums oder auf eine alles überblickende kritische Publikumshaltung setzen. Indem sich die allegorische Figur der direktionalen Anschauung verweigert, weist Jelineks Versuchsanordnung über den szenischen Ausschnitt hinaus, überantwortet das Darzustellende dem Unabsehbaren und stellt wiederum die Frage, wer *da* spricht.²³³

Demontage und Physis

Wird mit dem Namen des ALPENKÖNIGS die anthropomorphe Gestalt der zitierten *persona* ins Gedächtnis gerufen, stellt seine szenische Beschreibung als mumienhafte Kontaminationsfigur die Verkörperung der Prosopopoiia durch einen Schauspieler zur Disposition. Die Beschreibung der Figur hebt deren Differenz zum lebenden Menschen hervor. Wenn der ALPENKÖNIG

²³¹ BT 143.

²³² Die Beschreibung öffnet die Figur auch hier für einen über den zitierten Text hinausgehenden Verweisungszusammenhang: Im Unterschied zu Herzmanns Deutung des Krüppels als zeitgeschichtlicher Symbolfigur (Herzmann 1997: 117) ließe sich der Krüppel über RESIS Rede vom draußen stehenden „urtsfremden Herren“, die sich als „falsches Stichwurt“ entpuppt, auch auf Borcherts *Draufen vor der Tür* beziehen (BT 142-143).

²³³ Zur Abkehr von einem Theater der Abbildung vgl. auch *Theatergraben*, Jelineks Notiz vom 8. Mai 2005 (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>).

schließlich auseinander genommen wird, setzt sich das in das szenische Geschehen fort. Seine Demontage verdeutlicht Jelineks Absage an die gestalthafte Darstellung der Bühnenperson, überträgt die Entstellung im Zitieren auf die Szene und erinnert durch diese hindurch an die Physis:

„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 demonstrieren, tanzt Schorsch mit der sehr widerstrebenden Resi eine Art Ländler, Schorsch singt dazu. (...)“

ALPENKÖNIG ohne Arm, mit glatt bandagiertem Gesicht ohne Nase und Mund: Der bessere Teil Österreichs braucht Ihnen jetzt, Kollegen!“ (BT 147)

Die szenische Anweisung meint auch an dieser Stelle von Jelineks *Zwischenspiel* noch etwas anderes als sie zu sagen vorgibt. Wenn es darin heißt, dass Stücke aus dem ALPENKÖNIG herausgerissen werden, erinnert dessen Demontage die nach Benjamin im Zitieren vollzogene Entstellung des verwendeten ‚Gegenstands‘.²³⁴ Und dieser Gegenstand erweist sich auf dem Schauplatz von *Burgtheater* als die personale Auftrittsform der szenischen Figur selbst: Auf der Bühne verliert der ALPENKÖNIG sein maskenhaftes Gesicht.

Wenn hinter der mumienhaften *persona* eine glatt bandagierte Fläche zum Vorschein kommt, wird im szenischen *defacement* das Fehlen eines ‚wirklichen‘ Gesichts kenntlich gemacht.²³⁵ Unter der Maske verbirgt sich nichts Figurierbares; in seiner demontierten Auftrittsform zeigt sich der ALPENKÖNIG „*ohne Nase und Mund*“. Damit nimmt Jelineks aphsiognomische Präsentation eine Akzentverschiebung vor. Ist dem ALPENKÖNIG in seiner szenischen Beschreibung als merkwürdige Mischung „*aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide*“ zu Beginn des *Zwischenspiels* zunächst die Kontur entzogen, wird nun an seiner Demontage hervorgehoben, dass ihm kein Innenraum zukommt. Im Abmontieren der Requisiten also polemisiert diese Szene gegen die Darstellung eines ‚wirklichen Menschen‘ auf der Bühne.²³⁶

Ohne Nase und Mund lässt sich der ALPENKÖNIG nicht als Quelle der Äußerung in plastischer Gestalt verkörpern; denn der gesichtslosen Figur kann die Stimme einer sich aussprechenden Person nicht zugeschrieben werden.

²³⁴ Zur Bestimmung des Zitierens als Akt des Herausreißens, auf die bereits Jelineks programmatischer Text „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“ verweist, vgl. noch einmal Benjamin 1991, V.1: 595; N 11,3.

²³⁵ Vgl. auch das ins Namenlose überführte Zitat des ALPENKÖNIGS in *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*; darin setzt Jelinek den Akzent auf das dem Blick nicht zugängliche, bandagierte Gesicht und die notwendige Beschriftung der Figur (Jelinek 2003: 139-140).

²³⁶ Zum Begriff des Polemischen siehe Benjamins hier im wahrsten Sinne des Wortes treffende Umschreibung; die Figur des Polemkers zielt ihm zufolge darauf ab, „die Situation abzumontieren, die wahre Fragestellung, welche sie enthält, zu entdecken und sie statt aller Antwort dem Gegner zu präsentieren.“ (Benjamin 1991, II.1: 339)

Wie Heeg unterstreicht, gibt das szenische Tableau des Illusionstheaters vor, „die Grenze des Bildes zu überschreiten und das Abgebildete sozusagen ‚in Fleisch und Blut‘ aus dem Rahmen treten zu lassen.“²³⁷ Von der beschriebenen Demontage des ALPENKÖNIGS wird diese Transposition der szenischen Figur in die Bühnenfiktion einer natürlichen Gestalt, die ihr Inneres sprechend ausdrückt, unterlaufen. Das Gesicht des ALPENKÖNIGS erweist sich als leere Fläche. Entsprechend unterscheidet Jelineks szenische Anweisung auch nicht zwischen Körperteilen, Kleidungsstücken und Maske beziehungsweise Angesicht.

Durch die Beschreibung dessen, was auf der Bühne zu sehen gegeben werden soll, verkehrt das *Allegorische Zwischenspiel* Diderots Programmatik des Darstellungstheaters, die die Figur als den ‚wirklichen Menschen‘ und den Schauspieler als eine Art Maschine bestimmt, ins Gegenteil.²³⁸ Dem Tableau wird die Voraussetzung dafür entzogen, der Figurenrede des ALPENKÖNIGS Stimme und Gesicht eines Schauspielers zu verleihen, um im theatralen Sprechen die Fiktion einer lebendigen, sich ausdrückenden Gestalt vor Augen zu stellen. Folglich wird die Zerstörung der Figur als Demontage und nicht als Sterbeszene bezeichnet; platt wie Zelluloid²³⁹, kann der ALPENKÖNIG nicht wie eine Person auf der Bühne sterben.

Mit der szenisch gewordenen Demontage der *persona* eröffnet sich paradoxerweise gerade der Ausblick auf dasjenige, was in Jelineks Arbeit für das Theater in je spezifischen Versuchsanordnungen und in jeweils anderen politischen Kontexten als Erinnerung an den sterblichen Körper auftritt: Wenn sich der ALPENKÖNIG mit dem Arm „über die Gesichtsbandagen“ fährt, verschmiert er „das Blut im Gesicht“²⁴⁰, das ohne Nase und Mund keines mehr zeigt. Leben wird an der beschriebenen Auftrittsform nur mehr als Zitat vorgestellt und ausschließlich als solches sichtbar gemacht. Die Reminiszenz an die Physis lässt sich immer nur ablesen am Bild jener blutigen Spuren, die auf einen ins Kreatürliche fortgeschriebenen Effekt der Demontage hindeuten: am beschmierten Verbandszeug, das sich ‚endlos‘ abwickelt und auf der Bühne herumliegt. Die szenische Anweisung verdeutlicht also, dass hier etwas gezeigt wird, ohne je den Blick auf den zum ‚Bündel‘ verpackten blutigen Körper freigeben zu können, dem der Text sowieso keine Plastizität zuschreibt. An der demonstrierten *persona* verweigert das *Zwischenspiel* den Blick auf die Fiktion eines sterbenden Körpers.

Die Produktion der Leiche im barocken Trauerspiel wird von Benjamin als „Allegorisierung der Physis“²⁴¹ beschrieben. Nur an der Leiche könne diese sich durch die Entkopplung vom Anthropomorphismus energisch durchsetzen; erst wenn „im Tode der Geist auf Geisterweise frei“ werde, mithin erst durch

²³⁷ Heeg 1999b: 259.

²³⁸ Vgl. *Das Paradox über den Schauspieler* (Diderot 1967, 2: 481-538).

²³⁹ Vgl. Jelinek 1990a: 160.

²⁴⁰ BT 148.

²⁴¹ Benjamin 1991, I.1: 391.

seine aphisiognomische Auftrittsform, komme der Körper zu seinem „höchsten Recht“²⁴². Mit dem ALPENKÖNIG verweist *Burgtheater* – als Formzitat des Allegorischen in dieser Tradition stehend – auf das, was im Unterschied zu Foto und Film Grundbedingung des Theaters ist. Das Stück erinnert durch dessen Demontage hindurch an die Präsenz des sterblichen Körpers im Raum, die der gestalthaften Darstellung einer szenischen Figur im Tableau immer schon widerstreitet und bereits in Jelineks Theaterdebüt über die ‚menschenunmögliche‘ Redeszene NORAS hervorgehoben wird. Jelineks an die barocke Allegorie und deren Fortleben im Wiener Zauberspiel anknüpfendes Stück unterstreicht nun mit dem Bild des zerlegten Pakets und der blutbeschmierten Körperspuren für den Schauplatz der Bühne, was in einem Theater der Darstellung von ‚wirklichen Menschen‘ verdrängt werden soll und doch die Aufführung erst ermöglicht: die physische Mittelbarkeit szenischer Verkörperung im Hier und Jetzt der theatralen Situation; denn gerade weil der Schauspielerkörper nicht agieren kann, als ob er in Gestalt des ALPENKÖNIGS stirbt, bleibt er als physischer Überfluss auf der Bühne zurück.

Unpersönliche Auftrittsformen der Stimme

Die Verlautbarung der Stimme lässt sich mit Lehmann insofern als „Herz der theatralen Situation“²⁴³ begreifen, als sie den ephemeren Ereignischarakter und die Räumlichkeit des Theaters ins Gedächtnis ruft. Im Zuge seiner Demontage kommen der Stimme des ALPENKÖNIGS zwei Auftrittsformen zu, die im Gegensatz zum Sprechen als Person stehen und so in der Tat das Herzstück der theatralen Veranstaltung exponieren. Jelinek bringt die schreiende und die maschinelle Stimme ins Spiel. Auch in seiner stimmlichen Präsentation wird der ALPENKÖNIG dadurch als Ungestalt demonstriert.

Bevor das „*Paket Alpenkönig*“²⁴⁴ endgültig still liegen bleibt und sich seine Stimme aus der Konserve verselbständigt, lässt Jelinek die Figur dreimal „Au!“²⁴⁵ brüllen. Der Einsatz des Phonems scheint die klangliche Stimme jenseits der Mitteilung und der Ansprechbarkeit²⁴⁶, jenseits der darstellerischen Funktion von Rede zu erinnern, als ob es hier um körperliche Selbstdarferenz ginge. Entsprechend ist später in der szenischen Beschreibung vom schreienden ALPENKÖNIG die Rede.²⁴⁷ Darüber wird die aufs Kreatürliche reduzierte

²⁴² Benjamin 1991, I.1: 391.

²⁴³ Lehmann 1999b: 275. Dies im Gegensatz zu Brechts Bestimmung der Fabel als „Herzstück der theatralischen Veranstaltung“ (Brecht 1993, GBA 23: 92, § 65).

²⁴⁴ BT 150.

²⁴⁵ BT 146-147.

²⁴⁶ Zur Frage der Ansprechbarkeit vgl. Haß’ *Elemente einer Theorie der Begegnung: Theater, Film* (Haß 1998a: 57) – anknüpfend an Machos Überlegungen zum sozialen Körper (Macho 1987: 212).

²⁴⁷ Vgl. BT 148.

Physis ins Gedächtnis gerufen, die Scarrys Untersuchung über den *Körper im Schmerz* zufolge gerade „nicht von oder für etwas“²⁴⁸ ist. Im Schrei wird hier also die ‚reine‘, der Aussprache entzogene Geste eines auf sich zurückgeworfenen, das heißt sozial ‚toten‘ Körpers zitiert. Die schreiende Stimme allerdings tritt abermals nur in Verbindung mit der als Gestalt nicht darstellbaren – ebenso entkonturierten wie verflachten – Figuration des mumienhaften ALPEN-KÖNIGS auf, die sich auf der Bühne nicht inkorporieren lässt, als ob sie schreien könnte. Immer nur gegenläufig zur personalen Darstellungsfunktion wird die Physis in *Burgtheater* erinnerbar gemacht.

Das zeigt sich auch an der Übertragung der brüllenden in die maschinelle Stimme, über die zudem die Räumlichkeit des Theaters hervorgehoben wird. Jelinek akzentuiert den omnidirektionalen Charakter des Hörens.²⁴⁹ Sie lässt die Stimme jenseits der szenisch visualisierten Figur auftreten, löst die Ineinssetzung des Körperbilds auf der Bühne mit der Figur des Sprechens auf und deutet so auf ein Drittes hin: Nachdem der von Raimund zitierte *deus ex machina* endgültig zu Boden gegangen ist, soll des „ALPENKÖNIGS STIMME vom Tonband“²⁵⁰ abgespielt werden. Vom Bild der still daliegenden szenischen Figur getrennt, ist die Stimme nun von anderswo zu vernehmen. Die verselbständigte Stimme unterläuft das visualisierte Hören des Darstellungstheaters, das die sprechende Figur auf der Szene verortet, indem es den rhetorischen Auftritt der *persona* an den Körper des Schauspielers bindet und ihn als Referenten der Prosopopoiia in Erscheinung treten lässt. So widersetzt sich die Stimme des ALPENKÖNIGS dem perspektivischen Blick auf eine Bühnenperson, deren korporeale Präsenz der Schauspieler im dramatischen Theater behauptet und im epischen als gestisch zitierte ausweist. Das Spezifikum der Rede von Jelineks Figuren, die den rhetorisch fingierten Ort des Sprechens erforschen, überträgt sich hier in die imaginierte räumliche Anordnung. Während das Theater personaler Darstellung auf der Illustrationsfunktion des verortbaren Schauspielerkörpers basiert, scheint in der verselbständigteten Stimme wiederum Jelineks Entwurf eines aphysiognomischen Theaters auf, das die Physis allegorisiert. Wenn nämlich die nachlebende Stimme an einem anderen Ort als dem partialen Ausschnitt der Guckkastenbühne lokalisiert ist,

²⁴⁸ Scarry 1992: 14. Scarry beschreibt den ‚substantiierten‘ Körper, der nur mehr sein physisches Leiden artikulieren kann, als jenen, dem die Sprache beziehungsweise seine Stimme entzogen ist (Scarry 1992: 11-14). Als figurales Gegenmodell tritt in Jelineks *Sportstück* ein OPFER auf, das – von den anderen Figuren getreten – unbirrt weiterspricht (Jelinek 1998e: 124); zur Schmerzunempfindlichkeit der jelinekschen Sprecher, die jene der Toten ist, vgl. Vogel 1998a: 11.

²⁴⁹ Vgl. Chion zur Phänomenologie des Sehens und des Hörens in seiner Untersuchung über die Stimme im Film (Chion 1996: 48). Siehe zudem Barthes’ Unterscheidung der dioptrischen, perspektivischen und damit auf dem Organon der Abbildung beruhenden Künste von jenen der Musik (Barthes 1990: 95). Jelinek unterstreicht die Spezifik des Akustischen – etwa in der 2004 anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden gehaltenen Rede *Hören Sie zu!*: „solange Sie nur hören, ist alles offen.“

²⁵⁰ BT 148.

transzendierte sie den szenisch sichtbaren Teil des ALPENKÖNIGS und damit jenes Schema, mittels dessen im Theater zwischenmenschliche Realität dargestellt werden kann, als ob von der Szene aus ‚das Ganze‘ gezeigt würde.

Wie das „Au!“ des ALPENKÖNIGS tritt seine maschinelle Stimme in ritualisierter Wiederholung dreimal auf. Bevor auch sie endgültig verstummt, lebt die Bühnenfigur klanglich nach. Was der ALPENKÖNIG aus der Konserven – nach dem Schrei vorgeblich zur Mitteilungsfunktion der Stimme zurückkehrend – zu Gehör bringt, thematisiert zunächst Abschied und Schmerz: „Ade, ade! Scheiden tut weh“²⁵¹, heißt es, als kommentiere die Rede im geflügelten Wort, was zwischen dem herumliegenden ALPENKÖNIG und seiner Stimme geschieht. Ironisiert wird hier also, dass sich auf der Bühne erst der Körper im Schmerz vernehmen lässt und sich dann die Stimme vom demonstrieren, durch das Verbandszeug verdeckten Körperfild trennt. Diese Entkopplung kommt dann reflexiv als Sinnentzug zur Sprache: „Hast für mich wohl keinen Sinn, wenn ich nicht mehr bei dir bin.“²⁵² Sinn kann man der ‚konservierten‘ Rede des ALPENKÖNIGS innerhalb des Bühnengeschehens nur zuschreiben, wenn man sie als Deutung dessen begreift, was sich zwischen szenischem Bild und akustischem Auftritt abspielt. So verstanden, verleiht sich die Stimme des ALPENKÖNIGS rhetorisch ein Gesicht, als spreche sie den verlassenen Körper auf der Bühne an. Die aus der Maschine kommende Stimme verweist in der Rede auf die Trennung von Bild und Ton. Sie behauptet nicht die vorgebliche Plastizität der szenischen Figur, sondern exponiert den theatralen Raum, der über das Tableau hinausgeht. Schließlich besingt sie ihre Auftrittsform, indem sie das Hobellied aus Raimunds *Verschwender* zitiert:

„Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub und zupft mi: Briaderl kumm! Da stell ich mich am Anfang taub und schau mich gar nicht um.“ (BT 149)²⁵³

Was mit diesem aus dem Zusammenhang gerissenen Raimund-Zitat zu Gehör gebracht wird, kann auf den Auftritt der Stimme bezogen werden, die sich um ihre Entkopplung vom szenisch fingierten Ort des Sprechens und um den ‚Tod‘, das heißt die Stummheit, der szenischen Figur nicht kümmert. Die ebenso mortifizierte wie deplatzierte Stimme aus der Konserven aber ruft, gerade wenn sie an die tote Bühnenfigur des ALPENKÖNIGS gerichtet zu sein scheint, wiederum jenen anderen Rest ins Gedächtnis, der in der Gestalt einer *persona* niemals aufgeht. Über die tote Stimme aus der Konserven wird noch einmal auf die Physis als Konstituens der Darstellung im Sprechtheater und

²⁵¹ BT 148.

²⁵² BT 149.

²⁵³ „Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub/Und zupft mich: Brüderl kumm!/Da stell ich mich im Anfang taub/Und schau mich gar nicht um./Doch sagt er: Lieber Valentin!/Mach keine Umständ! Geh!/Da leg ich meinen Hobel hin/Und sag der Welt Adje“, singt Valentin in Raimunds *Verschwender* (Raimund 1966: 584; III/6). Jelinek verwendet, der Auftrittsform der nachlebenden Stimme entsprechend, nur den ersten Teil der Strophe, in der sich die sprechende Figur unbekümmert vom Tod abwendet.

damit zugleich auf den ‚überflüssig‘ gewordenen, verstummten, Schauspielerkörper aufmerksam gemacht. Hierbei korrespondieren schreiende und maschinelle Stimme und entsprechen darüber hinaus dem Doppelcharakter der visuellen ALPENKÖNIG-Erscheinung: den im Feld der Sichtbarkeit erinnerten blutigen Spuren körperlichen Lebens und der zweidimensionalen Beschreibung als demontierter ‚Maschine‘. Sowohl im Hörraum als auch im szenischen Tableau ist der Bezug auf die Physis immer nur im Zusammenhang mit der Erinnerung an den Fiktionscharakter der allegorischen Figur – *ex machina* – zu haben.

Mit dem Auftritt der schreienden wie der maschinellen Stimme setzt das *Zwischenspiel* jene Egalität des Sinns, jene körperliche Zwecklosigkeit für das Theater in Szene, die Jelineks reflexiv zitierendem Einsatz der Prosopopoiia bereits in ihrem Theaterdebüt von 1977 innewohnt und die sie mit dem Titel ihres Essays *Sinn egal. Körper zwecklos.* umschreibt. Zeigt sich in NORAS Ouvertüre die Stimme des Textes als Prosopopoiia der Prosopopoiia, so wird in der Dazwischenkunft des schreienden ALPENKÖNIGS die ‚Stimme des Körpers‘ im Entzug der darstellerischen Funktion erinnert. Die schreiende Figur ist der rhetorisch entstellten *fictio personae* in der zitathaften Rede über sich selbst dabei insofern ähnlich, als auch sie weder ansprechbar zu sein scheint noch ein Gegenüber adressiert; sie ist ‚tot‘, weil sie keine artikulierte Stimme hat. Man kann den Auftritt der auf ihren Klang reduzierten Stimme als Übersetzung von NORAS rhetorisch fingiertem ‚Tod‘ in die akustische Sphäre lesen. Mit dem Gesang aus der Konservierung wird zudem der Effekt des rhetorischen Entstellens, die unmöglich gemachte plastische Verkörperung einer sich aussprechenden szenischen Figur, in die Äußerlichkeit der klanglichen Stimme überführt. In dieser für den Blick außer Kontrolle geratenen Auftrittsform der verselbständigte und insofern spukhaften Stimme hält der von Jelineks Zitierweise immer schon exponierte referentielle Überschuss des Sprechens nach, um im Verweis auf den an die Szene gebundenen Schauspielerkörper die Physis zu allegorisieren. So deutet der ALPENKÖNIG als Personifikationsallegorie auf dasjenige hin, was in der personalen Darstellung nicht aufgeht. Dazu greift *Burgtheater* – gegen Autobiografie und Film gewendet – im Formzitat auf den Fundus der allegorischen Tradition zurück.

Familienbiografischer Reyen

Hat man den ALPENKÖNIG durch die Art seines Auftritts als szenisches Formzitat erkannt, erweist sich auch seine Rede als allegorischer Schlüssel zu Jelineks Verfahren. Sprechend reflektiert der ALPENKÖNIG das Nachleben der drei Mitglieder des Wessely-Hörbiger-Clans im *Burgtheater*. Daher ist

seine Rede auch nicht ausschließlich auf SCHORSCH als seinen Doppelgänger im autobiografischen Zitat bezogen. Sie ist an alle drei Schauspielerfiguren gerichtet. Mit der bereits genannten, auf *Ich hab für euch gespielt* verweisenden Spendenaktion „für eine unserer örtlichen Widerstandszellen“²⁵⁴ beispielsweise spricht der ALPENKÖNIG den an Attila Hörbiger erinnernden ISTVAN an. Danach stellt er sich als personifiziertes Double der Biografie vor und adressiert in dieser reflexiven Wendung nicht etwa SCHORSCH, sondern KÄTHE. Von der Bestimmung seiner allegorischen Auftrittsform zurückblickend, kann die von ihm behauptete biografische Rolle, die seiner szenischen Demontage vorausgeht, lesbar gemacht werden:

„ALPENKÖNIG: Ihnare Entgleisungen schaden Ihnen mehr als sie nutzen. Tun Sie endlich eppes fürs Österreicherland! (...) *wehrt sich*: So seinds doch gscheit! Ich arbeite an Ihrer Biographie! Passens auf! Wie leicht is wos gschehn! (...) So wortens doch, wos in Ihnara Biographie olles drinnenstengan wird, wos man hernoch freilich sogleich wieder vergessen wird! Bagasch! (...) *in Not*: Holten Sie ein, gnä Frau, holldero! Ich bin Ihnare Biographie! Mich wird man genauso vergessen, nebstbei bemerkt. Au! (...) Au! Mir sein mir! I bin i! Au! (...) *ächzend*: Ich bin die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend! Ich bin das hohe Alter! Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft!“ (BT 146-147)

Der ALPENKÖNIG präsentiert sich zunächst als Biograf und dann als personifizierte Biografie. Als er von KÄTHE zunehmend bedrängt wird, behauptet er in einer tautologischen Wendung erst die gemeinsame, danach die eigene Identität: „Mir sein mir! I bin i!“ In dem Augenblick aber, in dem RESI KÄTHE von der Gewalt gegen den ALPENKÖNIG abhält, präsentiert er sich in der Rede über sich selbst als immer wieder anderes personifizierende Allegorie: „Ich bin die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend! Ich bin das hohe Alter! Ich bin Österreich! Ich bin die Zukunft!“ An die Stelle der Identitätsbehauptung, die den Biografen mit der Biografie und KÄTHES *persona* gleichsetzt, das heißt die autobiografische Figur in ihrer Dreieinigkeit fingiert, rückt in der Rede des ALPENKÖNIGS über sich selbst nun eine Art fünfköpfiger allegorischer Chor.²⁵⁵

Benjamin zufolge tritt im Chor und im Zwischenspiel des barocken Trauerspiels dessen allegorische Struktur so aufdringlich hervor, dass sie dem Betrachter nie ganz entgehen kann.²⁵⁶ Die Präsentation des ALPENKÖNIGS folgt dieser Tradition. Sie ruft die barocken Reyen ins Gedächtnis. Über die

²⁵⁴ BT 146; nach Hörbiger 1979: 281.

²⁵⁵ In der Rede des ALPENKÖNIGS ist die seit Schleefs 1998er *Sportstück*-Inszenierung am Burgtheater deutlich werdende Korrespondenz von Jelineks Theater mit chorischen Aufführungspraxen präfiguriert. Jelineks *DAS WERK für Einar Schleef, posthum* (Jelinek 2002a: 89-251) aus der Trilogie *In den Alpen* reflektiert entsprechend die Nähe des Allegorischen zu chorischen Bühnenformen; siehe auch Jelinek 2002b. Zum Verhältnis von Jelineks Figurenkonzeption in *Ein Sportstück* und Schleefs Chor-Figur vgl. Haß 1998c, 1999a, 1999b, 2000 u. C. Schmidt 2000. Zum chorischen Bestimmungsmoment der Figurenrede bei Jelinek siehe auch Bartens 2000: 171-172.

²⁵⁶ Benjamin 1991, I.1: 366.

zunächst sinnlos erscheinende Selbstpräsentation als fortgesetzte Personifikation wird in dieser Schlüsselszene des Allegorischen ein Verweisungsraum eröffnet, der die verwandten Mitglieder des Wessely-Hörbiger-Clans gerade nicht als Personen vergegenwärtigt und doch in übertragener Form zitiert. Den Mechanismus des Erinnerns offenbarend, tritt der ALPENKÖNIG nun in der Rede über sich selbst als familienbiografischer Reyen auf.

Schlüsselszene

Mit den Allegorien der Jugend und des hohen Alters zitiert er zukünftige Auftritte vom „Königspaar des Burgtheaters“, wie Paula Wessely und Attila Hörbiger genannt werden²⁵⁷, auf die nationalsozialistischen Szene. Die beiden Allegorien verweisen auf den Zeitraum nach 1945 bis kurz vor der Entstehung von *Burgtheater*. So ruft der ALPENKÖNIG, wenn er sich als die Jugend ausgibt, eines der äußerst raren Interviews von Wessely ins Gedächtnis, das die Zeitschrift *Die Jugend* unter dem Titel *Heimkehr nach Österreich* 1946 publiziert.²⁵⁸ Jelinek verwendet es, wie sich noch zeigen wird, auch an anderer Stelle. Mit dem hohen Alter wird eine Burgtheater-Rolle Attila Hörbigers benannt. Er tritt 1979 als gleichnamige Allegorie in Horst Zankls Inszenierung von Raimunds *Der Bauer als Millionär* auf – in dem Jahr also, in dem auch *Ich hab für euch gespielt* veröffentlicht wird. Es sind die nachfaschistischen Gesichter Wesselys als öffentlicher Person und Attila Hörbigers als Schauspieler, die der ALPENKÖNIG da auf der nationalsozialistischen Szene in der vorgeblichen Rede über sich selbst reyenhaf't zitiert.

Wenn er sich dann mit „Ich bin Österreich!“ vorstellt, spricht er die kulturnationale Repräsentationsfunktion an, die dem Wessely-Hörbiger-Clan in der Zweiten Republik durch die Vermischung ihrer ‚wirklichen‘ mit ihren ausgewiesenermaßen fiktionalen Gesichtern zugeschrieben wird. Als personifiziertes Österreich vereint der ALPENKÖNIG die Jugend und das hohe Alter, auf das so genannte Königspaar des Burgtheaters verweisend, mit der Erinnerung an Paul Hörbiger: den Schauspieler des Widerstands und Typus des ‚wahren‘ Österreichers. Vorab als dreifaltige Figur beschrieben, gibt er der Schauspielertrias in fortgesetzter Übertragung *ein* Gesicht und offenbart so den allegorischen Modus der personifizierenden Repräsentation fingierter Kollektiva. Die zitat-hafte Rede über sich selbst produziert hierbei eine Art kurisorischen Familien-effekt: Vom Bezug auf die einzelne *persona* greift die Verweiskraft der Rede auf den Wessely-Hörbiger-Clan über, um als fiktionales österreichisches Kollektivgesicht die Zukunft vorzustellen.

Entsprechend bringt der ALPENKÖNIG dann zur Sprache, was die zeitliche Bestimmtheit der verwendeten Images in *Burgtheater* kennzeichnet.

²⁵⁷ Fuhrich/Prossnitz 1985: 212.

²⁵⁸ Vgl. Wessely 1946.

Die Personifikationsallegorie Österreichs gibt sich als Erscheinung des Kommanden zu erkennen: „Ich bin die Zukunft!“ Besonders deutlich wird an diesem Punkt der Vorgriff auf dasjenige, wodurch die Erinnerung an die Wessely-Hörbiger-Familie und deren österreichisches ‚Gesicht‘ im nachträglich fingierten Hier und Jetzt der nationalsozialistischen Szene erst hergestellt werden kann. Der ALPENKÖNIG offenbart in der Rede sozusagen das in der Erinnerung Nachgeborene – die Heimsuchung der *Burgtheater*-Szene durch ein fiktionales widerständig-österreichisches Gesicht aus der nachfaschistischen Zukunft. Zur Sprache bringt er damit die verschrankte Zeitlichkeit der Lektüre, des Zitierens und des Erinnerns, die Jelineks Umgang mit dem lebensgeschichtlichen Material hervorhebt.²⁵⁹ Und diese Temporalität, die der ALPENKÖNIG durch seine Auftrittsform im *Zwischenspiel* auch szenisch zu denken gibt, ist die aus den Fugen geratene Zeitlichkeit der Allegorie;²⁶⁰ sie liegt dem Funktionieren der Prosopopoeia als deren verstellter Modus zugrunde.

Sowohl in der szenischen Beschreibung als auch in der Rede des ALPENKÖNIGS wird die Gegenwart der Szene also reflexiv gestört und vom *Allegorischen Zwischenspiel* in ihrer Nachträglichkeit präsentiert. Wie Jelineks Stück zeigt, ist in dieser Temporalitätsstruktur auch die Möglichkeit des Weiterbeschreibens am Zitierten, seine differenzielle Wiederholbarkeit, begründet. Im Reyen des ALPENKÖNIGS allerdings wird zunächst deren Kehrseite hervorgehoben: die Möglichkeit, das Gewesene mutwillig zu überschreiben, es sich anzueignen und das Nachleben des Gewesenen mittels personaler Darstellung vorläufig zu sistieren. Am Auftritt des ALPENKÖNIGS als Allegorie der Nachgeborenen möchte ich verdeutlichen, wie Jelineks Text rhetorische Verstellung durch Prosopopoeia als Double historischen Verdrängens präsentiert.

Ich bin die Nachgeborenen

Vermischen sich in der szenischen Beschreibung des ALPENKÖNIGS bruchstückhaft, ungeordnet und überhäuft Anspielungen auf einander fremde Texte, so ist auch seiner Rede mit der kollektiven Allegorie der Nachgeborenen ein eher befremdender, aber keineswegs zufälliger Verweis attribuiert. Der ALPENKÖNIG gibt sich zum Auftakt des in der Rede inszenierten autobiografischen Reyens als Personifikation der Nachgeborenen aus und zitiert damit den Titel eines der bekanntesten Brecht-Gedichte.

Im Exil schreibt Brecht von 1933 bis 1938, dem Jahr des österreichischen Anschlusses, an den Svendborger Gedichten. Diesen Zyklus lässt er mit *An die*

²⁵⁹ Siehe Benjamin in *Zum Bilde Prousts* über den Zeitverlauf in seiner realsten, das heißt „verschränkten Gestalt“, der ihm zufolge am unverstelltesten im Erinnern herrscht (Benjamin 1991, II.1: 320).

²⁶⁰ Vgl. de Mans *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* zur temporalen Bestimmung der Allegorie, die sich als Modus der Lektüre erweist (de Man 1993a: 83-130, v. a. Seite 103-104).

Nachgeborenen enden. „Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!“²⁶¹, beginnt Brechts von Jelinek zitiertes Exilgedicht, um im dritten Teil in ein kollektives Wir überzugehen, das die Nachgeborenen apostrophiert:

„Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut
 In der wir untergegangen sind
 Gedenkt
 Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht
 Auch der finsternen Zeit
 Der ihr entronnen seid. (...)
 Gedenkt unsrer
 Mit Nachsicht.“

(Brecht 1988, GBA 12: 87)

Wenn sich der ALPENKÖNIG als „die Nachgeborenen“ ausgibt, verkehrt sich der Modus der Anrede in autobiografische Rede. Zitierend verleiht der ALPENKÖNIG dem in Brechts Text imaginierten Abwesenden, Zukünftigen sein Gesicht. Durch die intertextuelle Kontamination mit den postfaschistischen Rollen des Wessely-Hörbiger-Clans wird diese rhetorisch und szenisch eingesetzte Inversion gedoubelt. Lässt sich Brechts Exilgedicht mit Benjamin als Anspruch auf ein „*Eingedenken unserer Niederlage*“²⁶² aus nachträglicher Perspektive lesen, spielt der ALPENKÖNIG im Kontext von *Burgtheater* auf das gefeierte Nachleben, den Ruhm, der zitierten Nazi-Stars in der Zweiten Republik an. Brechts Apostrophé überträgt sich auf Jelineks nationalsozialistischer Szene in die Personifikation einer entnazifizierenden Familienbiografie, die sich als fiktive Figur des österreichischen Widerstands aus der Zukunft vorstellt.

An der Allegorie der Nachgeborenen zeigt sich, wie sich im Erinnern das Vergangene tendenziös transformieren lässt: Das Wir, das Brecht in Fortsetzung des lyrischen Ichs als sprechendes Kollektivsubjekt figuriert und dem Gedenken überantwortet, wird in der Rede des ALPENKÖNIGS über das Moment der Selbstidentifikation mit den Nachgeborenen vergessen gemacht und ausgelöscht. Hier verdeutlicht sich, wie das Zitierte durch die Substitution des Personalpronomens in seiner Adressierung fehlgeht und in einen anderen Bedeutungszusammenhang verschoben werden kann. Die Rede des fiktiven Widerstandskämpfers vollzieht durch die Übertragung der Apostrophé in die Rede über sich selbst das mutwillige Verstellen von Erinnerung. Gleichzeitig aber bleibt diese Verstellung im allegorischen Zitieren lesbar über die offenkundige Intertextualität der Rede, die die personale Darstellungsfunktion entleert und überschreitet. Jelineks Verfahren lässt sich daher auch als Fortschrift

²⁶¹ Brecht 1988, GBA 12: 85.

²⁶² Benjamin 1991, I.3: 1240. Im Unterschied zum fingierten Kollektivsubjekt bei Brecht aber ist diese Benjamin-Notiz im Kontext der siebten These von *Über den Begriff der Geschichte* zu lesen; darin ist im doppelten Sinne von Arbeit und Auflösung, wie ich im *Wolken. Heim.*-Teil genauer ausführen werde, von ‚unserer Aufgabe‘ im Kampf gegen den Faschismus die Rede (Benjamin 1991, I.2: 697). Man kann das als Selbstverständigung über die Prosopopoiia lesen.

der von Brecht geforderten Arbeit des Gedenkens bestimmen: Seinen Auftrag ins Gedächtnis rufend, unterstreicht die Rede des ALPENKÖNIGS, inwiefern aus der Zukunft Deutungsmacht über das Zitierte ausgeübt, diese Operation aber erinnert und aus der daraus folgenden Einsicht wiederum anders weitergeschrieben werden kann.

Repatriierungstheater

Jelineks Brecht-Zitation verweist darauf, wie dessen Auftrag *An die Nachgeborenen* in der Zukunft, nach dem Exil, gescheitert sein wird: „Ich bin die Nachgeborenen! Ich bin die Jugend!“, heißt es im *Zwischenspiel*. Dass ausgegerechnet Brecht für den allegorisierenden Auftritt des ALPENKÖNIGS als Familienbiografie herhalten muss, erschließt sich über Wesselys Laufbahn nach 1945. Wenn der ALPENKÖNIG auf die Zeitschrift *Die Jugend* anspielt, ruft er zusammen mit Wesselys Interview *Heimkehr nach Österreich* die Darstellung ihres Comebacks auf die ehemalige Reinhardtbühne ins Gedächtnis. Als ‚österreichische Schauspielerin‘ tritt Wessely der *Jugend* zufolge Anfang 1946 in einem ‚schönen Stück‘ auf:

„In einem der wunderbarsten Theater Wiens, das allerdings, wie alle Theater, für uns in einer unbezahlbaren Ferne liegt, spielt Paula Wessely in einem Stück, das sehr schön sein soll und das wir gerne sehen würden“ (zit. n. Wessely 1946).

Der Titel des Stücks wird gar nicht weiter genannt. Wesselys ‚Heimkehr‘ an die Wiener Theater beginnt mit der österreichischen Uraufführung von Brechts *Der gute Mensch von Sezuan* aus dem Jahr 1941. Mit dem Versuch, die Aufführung zu verbieten, erleidet die Brecht-Familie eine Niederlage. Trotz eines Protestschreibens von Weigel verkörpert Wessely schließlich die Doppelrolle Menschenfreundin und Menschenfeindin, Shen Te und Shui Ta.²⁶³ Sie spielt in einer bearbeiteten Fassung des Chefdrdramaturgen Ibach, des Wessely-Biografen aus der Nazi-Zeit.²⁶⁴ Nach dem Zusammenbruch des Faschismus eignen sich also jene, die im nationalsozialistischen Kulturbetrieb tätig waren, das Exilstück an.

Die für Brecht unkontrollierbare Umdeutung seines Texts verdeutlicht 1959 auch die Wessely-Biografie Fontanas, den KÄTHE in *Burgtheater* mehrfach

²⁶³ Zu Weigels Reaktion und dem kulturpolitischen Hintergrund der Aufführungsgeschichte vgl. Steiner 1996: 156. Die Anregung, den *Guten Mensch* am Theater in der Josefstadt zu inszenieren und mit Wessely in der Hauptrolle zu besetzen, stammt von einem kommunistischen Kulturstadtrat. Ebenso wie die Veröffentlichung des Wessely-Interviews in einer Zeitschrift, die von der Jugendorganisation der KPÖ herausgegeben wird, kann dies im Kontext des von Otto Bauer vorgeprägten, nach 1945 fortlebenden nationalistischen Austromarxismus verortet werden.

²⁶⁴ Zu Ibach siehe den Abschnitt „Ariseur“ und Antifaschist in Personalunion?“ in Steiners Essay über die Wiener Theater nach 1945 (Steiner 1997: 69-72).

apostrophiert.²⁶⁵ Seiner Lebensbeschreibung zufolge, die das Bild Wesselys in der Zweiten Republik prägt und sich von Ibachs 1943 veröffentlichter Darstellung letztlich nur durch andere, nun zeitgemäße Auslassungen unterscheidet, wird die von Brecht anvisierte epische Theaterpraxis ins illusionistische Spiel verwandelt. Die Adressierung der Zuschauer als kritische Instanz gegenüber dem Gezeigten überführt Wesselys Darstellungstechnik in ein Identifikationsangebot. Damit ist die in Brechts und Weigels Theater markierte Doppelung von Figur und Schauspielerin ausgelöscht – die Bedingung der Möglichkeit also, um Brecht zufolge „mit dem Urteil dazwischenkommen“²⁶⁶ zu können. Auf der Bühne werden mit dem Double Shen Te und Shui Ta durch Wesselys Schauspielkunst zwei Personen ‚von innen‘ belebt, wie es bei Fontana heißt:

„Wer das Leben bestehen will – das wissen ihre Gestalten ganz genau –, muß dem Gefühlvollen gefühlvoll und dem Harten hart antworten können. Weil sie beiden Anforderungen gewachsen ist, darum erfüllte sie in ‚Der gute Mensch von Sezuan‘ die Doppelrolle der ihrer Güte hilflos preisgegebenen Shen Te und des den Daseinskampf mit unnachgiebigem Willen bestehenden Veters Shui Ta aufs schönste. Die Wessely wußte beide Gestalten nicht nur zu unterscheiden, sondern sie auch, jede in ihrer Art von innen her zu beleben. Sie hatte als Shen Te das Scheue und das mit jedem Unglücklichen Mitführende und Mitleidende (...). Welche kalte Gemessenheit im Ton dagegen fand sie für den lebensklugen Vetter Shui Ta, welche gepanzerte Unnahbarkeit und doch, wie ließ sie auch dahinter noch ein Herz spüren, das sich verstecken muß, um nicht ein Opfer zu werden.“ (Fontana 1959: 20-21)

In Fontanas Überlieferung von Wesselys Auftritt geht der kritische Einsatz des im Exil entstandenen Stücks unter. An die Stelle der von Brecht kalkulierten Reflexion veränderbarer gesellschaftlicher Haltungen im gestischen Zitat tritt hier deren schicksalhafte Repräsentation. Es geht um Einfühlung in die protagonistischen Figuren. Fontanas Beschreibung zufolge stellt das Stück nach 1945 durch Wesselys Spiel menschliche Natur beziehungsweise notwendige Haltungen dar. Gerade die Schilderung Shui Tas klingt, als ginge es darum, ein bestimmtes Auftreten im Nationalsozialismus zu rechtfertigen.

Wie Wessely nach Fontana mit Brecht umgeht, wird durch die Art und Weise, in der Jelinek *An die Nachgeborenen* zitiert, in die autobiografische Rede des ALPENKÖNIGS übertragen. Im allegorischen Zitat spielt *Burgtheater* den Akt identifikatorischer Aneignung nach. Was Brechts Stück in der Aufführung von 1946 und deren Überlieferung in der Zweiten Republik widerfährt, spricht der ALPENKÖNIG im Zitat des Gedichts nicht aus. Es zeigt sich aber in der vorgenommenen Substitution der Apostrophé und kann mit Hilfe einer ‚entschlüsselnden‘ Lektüre, die die untergründigen intertextuellen Spuren nachzeichnet, beschrieben werden. Durch das Zitat der *Nachgeborenen*

²⁶⁵ Vgl. BT 168 u. 175.

²⁶⁶ So Brecht im *Kleinen Organon* (Brecht 1993, GBA 23: 92, § 67).

hindurch scheint in dem von *Burgtheater* eröffneten Verweisungsraum die Suspension einfühlender Repatriierung auf. So wird das vorab nicht kontrollierbare Potenzial des Zitierens hervorgehoben.

Allegorischer Gegenentwurf

Im Dickicht der Bezüge von Jelineks Zitationen, die den intertextuellen Raum als letztlich unbegrenzbaren vorführen, kann man zu keinem rechten Schluss kommen. Einen ‚guten Schluss‘ hingegen beansprucht das Brecht-Gedicht über die Apostrophé *An die Nachgeborenen*; und auch *Der gute Mensch von Sezuan* fordert ihn im Epilog ein:

„Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß:
 Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß.
 (...) Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach:
 Sie selber dächten auf der Stelle nach
 Auf welche Weis dem guten Menschen man
 Zu einem guten Ende helfen kann.
 Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß!
 Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!“
 (Brecht 1989, GBA 6: 278-279)

Wie im Gedicht *An die Nachgeborenen* wird hier über den Einsatz der Apostrophé ein politischer Auftrag an das Publikum weitergegeben. Es wird als ein urteilendes Kollektivsubjekt angerufen. Während die Lehrstücke aus der Zeit vor dem Nationalsozialismus als aporetische Versuchsanordnungen um der offenen Selbstverständigung der Spieler und Spielerinnen willen auftreten, versuchen Brechts Exiltexte angesichts der politischen Lage den kritischen Einsatz ins Thetische zu wenden und zu sistieren. Gerade diese Texte Brechts aber liefern durch ihre Form die Angriffsfläche, um auch anders gespielt beziehungsweise gelesen und in einen gegensätzlichen politischen Kontext verschoben zu werden.

Das zeigt der ALPENKÖNIG an der Verwendung der *Nachgeborenen*, wenn er durch die Zitierweise – durch die Übertragung der Adresse an die Zukünftigen in Identifikation – Wesselys Darstellung ihrer Doppelrolle im *Guten Menschen* erinnert. Was dieser Umgang Jelineks mit Brecht im *Allegorischen Zwischenspiel* befragt, ist die Kalkulierbarkeit des kritischen Auftrags. Der ALPENKÖNIG erweist sich im Zitat als allegorischer Gegenentwurf zu Brechts Versuch, ein kommendes Kollektivsubjekt anzurufen: An der zitierenden Rede über sich selbst, die als fortgesetzte Übertragung funktioniert, werden einander widersprechende Referenzen ablesbar. Damit antwortet *Burgtheater* auf Brechts Auftrag an die Nachgeborenen im Modus des Allegorischen, das heißt: ohne je zum Schluss – von der Grübelei zum ausformulierten politischen Auftrag an ein konturierbares Ganzes – zu kommen. Hierin folgt Jelineks Posse

weniger Brechts *Gutem Menschen* als der von Benjamin an der Trauerspiel-dichtung beschriebenen barocken Tradition unendlichen Verweisens und Verwandelns, die ihm zufolge der Vielwisserei bedarf und der Intention auf Wahrheit widerstreitet, um im Grübler den ‚rebellischen Tiefblick‘²⁶⁷ zu entzünden.

Diese Tradition rehabilitierend, versucht Jelinek mit *Burgtheater* eine Form zu finden, die sich dem von Brecht kritisierten ‚bürgerlichen Darstellungs-stil‘²⁶⁸ grundlegend entzieht. Weil das Publikum bei Jelinek nicht als einheitlich richtende Instanz imaginiert wird, kann das Stück zwar letztlich nur auf einen potenziellen Skandal spekulieren, der vermittelt über den ins Gedächtnis gerufenen intertextuellen Raum ausgelöst werden soll.²⁶⁹ Es bleibt also deutlich der jeweiligen engagierten Recherche überlassen, welche Schlüsse man nach-träglich aus Jelineks Versuchsanordnung zieht und welche Verbindungslien man ins Rampenlicht zerrt. Wenn ihre Zitierweise der szenischen Figur auf dem Schauplatz wie in der Rede die belebbare Gestalt verweigert und mit dem bodenlosen Abgrund der Verweisungen spielt, verunmöglicht das allerdings auch die spätere Aneignung durch ein Theater der Einfühlung und der Identifi-kation, das den Blick auf Politik und Geschichte verstellt. Darin besteht der wesentliche Unterschied zu Brechts Exiltexten.

Wie in ihrem Theaterdebüt *Was geschah* schreibt Jelinek gerade in der Abkehr von der brechtschen Didaxe an der Lehrstückpraxis fort, die den gemeinsam praktizierten Perspektivenwechsel vor dem souveränen Publikums-blick betont und in der offenkundigen Unkalkulierbarkeit dieses Experiments ihrerseits mit der allegorischen Tradition korrespondiert. Von „einem neuartigen institut ohne zuschauer, deren spielende zugleich hörende und sprechende sind“²⁷⁰, ist bei Brecht mit Bezug auf die ‚große Pädagogik‘ der Lehrstück-versuche die Rede. Das Lehrstück lehrt nach Brecht eben nicht dadurch, dass es gesehen wird, sondern „dadurch, daß es gespielt“²⁷¹ wird. Es steht mithin im Gegensatz zu Barthes’ Kritik am kalkulierten Perspektivismus.²⁷² Dieses über das epische Theater hinausreichende Moment der entzogenen Zentralperspek-tive schreibt Jelineks *Zwischenspiel* fort, um auf der fingierten Bühne des

²⁶⁷ Siehe Benjamin 1991, I.1: 403-404.

²⁶⁸ Im Hinblick auf die Rezeption des *Guten Menschen* notiert Brecht am 7. Januar 1948 in seinem *Arbeitsjournal*, „daß der bürgerliche Darstellungsstil alles (...) dem Bürgertum als das Seine verkaufen kann. Der Stückeschreiber kann sich nur dadurch retten, daß er die Substanz aufgibt oder (und) einen Leitartikel anhängt.“ (Brecht 1995, GBA 27: 263) Vgl. auch Barthes zur möglichen Entschärfung Brechts durch die Form der szenischen Darstellung, die er in Brecht „übersetzt“ unter anderem an einer Inszenierung des Belgischen Nationaltheaters vom *Guten Menschen* beschreibt (Barthes 2001: 173).

²⁶⁹ „Wenn man das in Wien aufführt, wird’s sicher der größte Theaterskandal der Zweiten Republik!“, so Jelineks entsprechend vollmundige Ankündigung ihres Stücks (zit. n. Ritter 1981).

²⁷⁰ BBA 363/71-72; zit. n. Steinweg 1976a: 54-55.

²⁷¹ Brecht 1993, GBA 22: 351.

²⁷² Zur Unkalkulierbarkeit der Lehre siehe auch Brechts *Fatzerdokument*, das im Kontext der Lehrstückversuche steht (Brecht 1997, GBA 10: 514).

Textes die allegorischen Mechanismen personaler Darstellung zu exponieren. Entsprechend greift *Burgtheater* mit dem demontierten ALPENKÖNIG und seiner vom szenischen Ausschnitt entkoppelten Stimme auf zwei Momente der Lehrstückversuche zurück, die Brechts späteren Entwürfen widerstreiten: auf die unsichtbare Stimme des Jungen Genossen am Ende der *Maßnahme* und auf die Demontage des Zirkusclowns, „*Herr Schmitt genannt*“, im Interludium zum *Badener Lehrstück vom Einverständnis*.²⁷³ Indem Jelineks *Zwischenspiel* den Aspekt lehrstückhafter Selbstverständigung auf die Reflexion des szenisch Dargestellten in personaler Form überträgt, wird es dem Allegorischen gerecht und weist gerade im Zitat der barocken Reyen über die Präsentation von Zwischenmenschlichem hinaus.

Heimkehr nach Burgtheater

„Meine Mutter erlitt einen Zusammenbruch. (...) Das plötzliche Zur-Verantwortung-gezogen-Werden für den Film *Heimkehr*, den sie gemeinsam mit meinem Vater 1941 drehte, der die Rückkehr der Wolhynien-Deutschen aus Polen im Jahre 1939 zum Thema hatte und durch eine Entscheidung der Alliierten Militärregierung nach Kriegsende verboten wurde, ging mitten durch ihr Herz, ihre Seele, ihr Gemüt. Meine Mutter ist kein politischer Mensch. Und mein Vater, der sich auf Rat eines wohlmeinenden Freundes in seiner Naivität eine Nummer jener unseligen Partei geben ließ, wurde auch zur Verantwortung gezogen. Es war eine kurze, aber schwere Zeit für meine Eltern.“

Das Märchen ihres Lebens. In den meisten Märchen kommen aber auch schwere Zeiten für Prinz und Prinzessin. Und am Ende geht dann alles gut aus. Auch diese schwere Zeit im Märchen des Lebens meiner Eltern ging ‚gut aus‘. Und ich bin froh, daß ich sie nach dieser schweren Zeit sehr oft herzlich und schallend habe lachen hören und lachen sehen.“ (Orth 1975: 318)²⁷⁴

Zum Entstehungszeitpunkt von *Burgtheater* macht die Wiederholung alter Heimatfilme einen wichtigen Bestandteil vor allem des österreichischen Fernsehprogramms aus. Jelinek verwendet dieses Format, in dem das Theater des Dramas nachlebt. Sie baut kurze Filmzitate oder -titel in die Figurenrede ein und spielt mit der rotweißroten Auftrittsform des mumienhaften ALPEN-KÖNIGS auf die Phänomenologie des Films sowie auf sein österreichisches

²⁷³ Siehe Brecht 1988, GBA 3: 125 u. Brecht 1988, GBA 3: 31.

²⁷⁴ So Elisabeth Orth, die Tochter von Wessely und Attila Hörbiger, über den Herbst 1946 in ihrer von Jelinek verwendeten Familienbiografie *Märchen ihres Lebens* (vgl. BT 154; nach Orth 1975: 216). Orth, die *Heimkehr* erst nach der Lektüre von *Burgtheater* sieht, tritt seitdem als einzige Familienangehörige für eine öffentliche Auseinandersetzung über die Nazi-Vergangenheit der Schauspielerdynastie ein; vgl. den offenen Brief an ihre Eltern (Orth 1985) und ihre späteren Interview-Äußerungen (Sichrovsky 1994: 137).

Lokalkolorit an. Und auch die übrigen *personae* erinnern immer wieder an Filmfiguren, wenn etwa SCHORSCH „wie aus einem typischen Wiener Film-erzeugnis der Zeit“ in Frack oder Smoking erscheint, KÄTHE „à la Leni Riefenstahl“ beschrieben wird oder es über RESI heißt: „*Perfekte Annie-Rosar-Kopie. Lamentieren!*“²⁷⁵

Das Material allerdings, das *Burgtheater* heranzieht, beschränkt sich nicht auf jene Filme, die aus dem gängigen Fernsehprogramm bekannt sind. Jelinek gräbt Gustav Ucickys wegen faschistischer und antisemitischer Hetze bis heute ins Archiv verbannten Streifen *Heimkehr* von 1941 aus, dessen Darstellungsform den übrigen von ihr verarbeiteten Spielfilmen entspricht. Wie Veit Harlans *Jud Süß* von 1940 gehört er zu jenen Dokumenten nationalsozialistischer Unterhaltung, die das breite Fernsehpublikum im Gegensatz zu vermeintlich unpolitischen Filmen aus dieser Zeit nicht kennt.²⁷⁶ An der Zitation von *Heimkehr* zeigt sich in besonderer Weise, wie Jelineks Theatertext im Rekurs auf die Tradition unendlichen allegorischen Verweisens das Verhältnis von Prosopopoeia und filmischer Darstellung erforscht, um die Frage nach historischer Verantwortung zu stellen.

Propagandafilm

„A daitsches Madl in Polen wirst jetzt spün. (...) Konnst scho onfongan, den Akzent lernen, gö“²⁷⁷, stimmt SCHORSCH seine Schwägerin auf die 1941 passenden Rollen ein. Den Film *Heimkehr*, auf den die Figurenrede hier Bezug nimmt, verwendet Jelinek sowohl in Anspielungen als auch in wortlautlichen Übernahmen. Schon die Eingangsszene nennt den Preis, mit dem die Nazis diese von der Wien-Film hergestellte Produktion auszeichnen: „staats-politisch besonders wertvoll!“²⁷⁸ Jelineks Rückgriff auf den seit 1945 nicht mehr *coram publico* zeigbaren Spielfilm wird in *Burgtheater* durch das Zitat ganzer Versatzstücke hervorgehoben. Sie funktionieren als eine Art Schlüssel, durch den die Präsentation der Schauspielerfiguren an die Auftritte Wesselys und Attila Hörbigers im Nationalsozialismus erinnert.

Wegen *Heimkehr* vor allem wird *Burgtheater* ab Mitte der 1980er Jahre als Schlüsselstück wahrgenommen, das deren Kollaboration mit den Nazis vorführt. Das Feuilleton-Theater um Jelineks Stück nämlich ruft diesen Film in der österreichischen Öffentlichkeit erst wieder ins Gedächtnis. Bis dahin ist

²⁷⁵ BT 131, 153 u. 139.

²⁷⁶ Durch Leisers Montagefilm und den Begleitband von 1968 sind zwar Passagen aus *Heimkehr* zugänglich (Leiser 1989: 66-70). Mit dem Zitat von Leisers Titel – „Daitschlond erwache!“ – spielt *Burgtheater* darauf an (BT 135). Dessen Dokumentation nationalsozialistischer Spielfilme und deren propagandistischer Funktion aber erreicht im Unterschied zu Jelineks Provokation primär ein dafür empfängliches Publikum.

²⁷⁷ BT 140.

²⁷⁸ BT 132.

weitgehend vergessen, dass Wessely und Attila Hörbiger mit *Heimkehr* entscheidend an der Hetzpropaganda der nazistischen Kulturindustrie mitwirken. Im Zuge des *Burgtheater*-Skandals wird schließlich durch Löfflers Zeitschriftenartikel, später auch durch Steiners Wessely-Biografie über *Die verdrängten Jahre* oder Trimmels *Heimkehr*-Studie ein breiteres Publikum mit dem bekannt gemacht, was in Texten wie Orths eingangs zitiertem *Märchen ihres Lebens* nicht zur Sprache kommt:²⁷⁹ Kurz nach dem Überfall auf Polen von Goebbels in Auftrag gegeben, dort in den besetzten Gebieten gedreht und ein Vierteljahr nach dem Angriff auf die Sowjetunion uraufgeführt, erzählt *Heimkehr* von der Befreiung der deutschen Minderheit im polnischen Wolynien durch ihre nationalsozialistischen Volksgenossen und endet mit ihrer Rückkehr – heim ins Reich. Der prämierte „Film der Nation“ wird in der Nazi-Zeit als hohe, sozusagen als *Burgtheater*-Kunst gehandelt. Wegen seiner Massenwirkung und seiner propagandistischen Ausrichtung schreibt man ihm zugleich ‚Volkstheater‘-Status mit nationalpädagogischem Anspruch zu. Entsprechend werden die *dramatis personae* durch Einblendungen zu Beginn des Films als exemplarische Idealbilder eines Kapitels deutscher Geschichte ausgewiesen; ihr Schicksal soll, so diese Gebrauchsanweisung, für das von Hunderttausenden stehen.

Für Wesselys und Attila Hörbigers Filmkarriere bedeutet *Heimkehr* den Wechsel vom österreichischen ins nationalsozialistische Rollenfach. Damit vollziehen die Stars den zusammen mit Paul Hörbiger öffentlich begrüßten Anschluss Österreichs auch in ihren Filmrollen.²⁸⁰ Lassen sie sich bereits 1938 als Werbeträger für die Nazis in diversen Zeitungen zitieren, verwandeln sich die beiden 1941 auf der Leinwand in Repräsentanten der Volksgemeinschaft. Attila Hörbiger bleibt dennoch im Schatten seines Bruders Paul, der seinem alten Image im Unterhaltungsfilm die Stange hält. Wessely hingegen steigt mit ihrer Hauptrolle in *Heimkehr* zur gefeierten Spatenverdienerin innerhalb der nationalsozialistischen Kulturindustrie auf. Dafür wird sie 1945 wie Attila Hörbiger in der US-amerikanischen Besatzungszone mit einem Auftrittsverbot belegt. Bis 1947 darf keiner ihrer Filme im Kino gezeigt werden. Nach einer kurzen Phase der ‚Entnazifizierung‘ aber avanciert das „Königspaar des Burgtheaters“²⁸¹ zum lebenden Denkmal einer neu erfundenen urösterreichischen Nationalkultur. Noch an den heftigen Reaktionen auf Jelineks Stück lässt sich das belegen. Der repräsentative Status, der der Wessely-Hörbiger-Familie zugeschrieben wird, ist Jelineks Voraussetzung, um – mit einiger Zeitverzögerung –

²⁷⁹ Vgl. Löffler 1985 u. 1986; Steiner 1996: 121-127; Trimmel 1998.

²⁸⁰ Neben Paul Hörbigers bereits genannter Werbung für den Anschluss dokumentiert Steiner auch Wesselys und Attila Hörbigers öffentliches Bekenntnis „zur Heimkehr ins Reich“ (Steiner 1996: 80-81). Siehe darüber hinaus weitere entsprechende Äußerungen der beiden in diversen österreichischen Zeitungen und ein für *Heimkehr* werbendes Wessely-Interview aus dem *Neuen Wiener Tagblatt* vom 7.10.1941 in den Akten zu Wessely und Attila Hörbiger, Tagblattarchiv der Sozialwissenschaftlichen Dokumentation (Wiener Arbeiterkammer).

²⁸¹ Fuhrich/Prossnitz 1985: 212.

schließlich doch einen Skandal zu provozieren und darüber Form und Funktionsweise des zitierten Materials zu denken zu geben.

Zelluloidgespenst der Volksgemeinschaft

Im zweiten Teil bringt *Burgtheater* den „unieberlegten Polenfüm“²⁸² deutlich erkennbar und in längeren Passagen zur Sprache. Auf der Szene von 1945 treten ISTVAN und KÄTHE aneinandergefesselt auf, um im Wechsel aus *Heimkehr* zu zitieren:

„KÄTHE gellend: Angst! Angst! Angst! (...) schlägt mit dem Kopf gegen den Boden: Grausam! Grausam! Was sind die Menschen doch grausam!

ISTVAN reißt sie brutal zurück: Wir werden heimkehren! (...) In unsarem Bette wird unser Herz pletzlich wissen: Ringsum schlagen Millionen daitsche Herzen! Daheim bist du, endlich daheim!

KÄTHE sabbernd, mühsam: Bist du endlich heimgekehrt, Reinhardt! Max Reinhardt! Nach Salzburg! Neige Du Schmerzensreiche! Zeige die Krätenleiche! Die Sprachschiebung des Schauspüls.

ISTVAN: Kusch! Speibn! Die Furze Ackers! Der Lehm. Das Mickergras. Gewachsen aus Millionen Herzen. Und ringsum ist struppig ein Dach. Eine Trine davor. Brüte, alte, schwärme Erde Deutschlands!“

(BT 164; Hervorhebungen zit. n. *Heimkehr*)

Jelinek verwendet die in der Nazizeit gefeierte Schlüsselszene des Films.²⁸³ Sie zitiert den von Wessely in Großaufnahme gesprochenen Gefängnismonolog, in dem Ibachs Biografie zufolge „das Wunder dieses Gesichts, das nicht ‚photogen‘ ist, aber wahr“²⁸⁴, erlebbar wird. In dieser Szene – für Goebbels „das Beste, was je im Film gedreht worden ist“²⁸⁵ – wird der propagandistische Kern des Films zusammengefasst: Vor dem Hintergrund der Annexionskriege und der einsetzenden industriellen Vernichtungspolitik der Nazis beschwört Wessely auf der Leinwand die Heimkehr zum deutschen Boden. In der Rolle der nationalsozialistischen Lehrerin Marie Thomas tritt sie als Prophetin auf, die im Film für die von Polen gefangenen, zur Liquidierung freigegebenen Wolyniendeutschen spricht. Sie ruft das visionäre Bild des aus der Diaspora heimgekehrten deutschen Menschen an und verleiht schließlich Blut und Boden beschwörend der Volksgemeinschaft ihre Stimme und ihr Gesicht:

²⁸² BT 173.

²⁸³ Seit Wesselys Tod findet man einen Teil des Filmausschnitts zusammen mit einem ursprünglich in der österreichischen Zeitschrift *Format* erschienenen Kommentar über *Die Kriegsgewinnlerin* (Jelinek 2000b) auf Jelineks Homepage (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>).

²⁸⁴ Ibach 1943: 78.

²⁸⁵ Zit. n. Steiner 1996: 124.

„Ja, da möchte ich doch drauf schwören, daß das so sein wird Leute – heimkommen werden wir bestimmt, ganz bestimmt. Irgendwie werden wir – heimkehren. (...) Denkt doch bloß Leute, wie das sein wird, denkt doch bloß, wenn so um uns rum lauter Deutsche sein werden – und nich, wenn du in einen Laden reinkommst, daß da einer jiddisch redet oder polnisch, sondern deutsch. Und nich nur das ganze Dorf wird deutsch sein, sondern ringsum und rundherum wird alles deutsch sein. Und wir, wir werden so mitten, innen sein, im Herzen von Deutschland. (...) Auf der guten alten warmen Erde Deutschlands werden wir wieder wohnen. Daheim und zu Hause. Und in der Nacht, in unseren Betten, wenn wir da aufwachen aus'm Schlaf, da wird das Herz in „nem süßen Schreck plötzlich wissen, wir schlafen ja mitten in Deutschland, daheim und zu Hause, und ringsum ist die tröstliche Nacht, und ringsum da schlagen Millionen deutsche Herzen und pochen in einem fort leise: Daheim bist du, Mensch, daheim, daheim bei den Deinen. Dann wird uns ganz wunderlich sein ums Herz, daß die Krume des Ackers und das Stück Lehm und der Feldstein und das Zittergras und der schwankende Halm, der Haselnußstrauch und die Bäume, daß das alles deutsch ist, wie wir selber, zugehörig zu uns, weil's ja gewachsen is aus den Millionen Herzen der Deutschen, die eingegangen sind in die Erde und zur deutschen Erde geworden sind. Denn wir leben nicht nur ein deutsches Leben, wir sterben auch einen deutschen Tod. Und tot bleiben wir auch deutsch und sind 'n ganzes Stück von Deutschland, eine Krume des Ackers für das Korn der Enkel, und aus unserem Herzen, da wächst der Rebstock empor, in die Sonne – in die Sonne, Leute, die nich wehtut und nich sengt, ohne zugleich auch Süßigkeit zu spenden, und ringsum singen die Vögel, und alles ist deutsch, alles Kinder, wie unser Lied, wollen wir's nich singen, grade jetzt, unser Lied? Weil wir's grade spüren, so wie wir's in der Schule gelernt haben, hm?“ (zit. n. Trimmel 1998: 118-119; Hervorhebungen zit. in BT 164)²⁸⁶

In seinen Überlegungen zum Film verdeutlicht Cavell, dass wir weniger den Plot als besonders eindrucksvolle Momente erinnern.²⁸⁷ Zu diesen einprägsamen Szenen gehört die von Jelinek zitierte Sequenz. Während Wesselys Stimme zu hören ist, fährt die Kamera zunächst an den Gesichtern der Gefangenen vorbei, um bei einem Close-up Wesselys hinter Gittern stehenzubleiben und dann einzelne, von der Rede „erleuchtete“ Gesichter einzublenden. Jenes Gesicht der Rede, das Wesselys Stimme verlautbart, wird also von Bildern des verstehenden, zustimmenden Hörens untermauert. Noch vor der Apostrophé des deutschen Menschen zeigt der Film Wessely wieder in Großaufnahme. Als akustischer Hintergrund erklingt allmählich ein deutsches Heimatlied, in das schließlich alle einstimmen. Kamera und Ton inszenieren gemeinsam, wie Wessely sich von der Sprecherin für die Gefangenen in das Gesicht der Volksgemeinschaft verwandelt.²⁸⁸

²⁸⁶ In KÄTHES Rede wird *Heimkehr* bis zum Ende des Stücks parodiert. „Ersterbend“, wie es in der szenischen Anweisung heißt, greift sie am Schluss auch auf die Gefängnisszene noch einmal zurück (vgl. BT 188).

²⁸⁷ Vgl. Cavell 1979: 16-17.

²⁸⁸ Wessely erscheint als kulturindustriell fabriziertes weibliches Pendant zur Führerfigur auf der politischen Bühne; zu den geschlechterpolitischen Spezifika der Rollenwahl siehe Schlüpmann 1988: 54-55; Steiner 1996: 112 u. zudem Meyhöfer 2000: 350.

„Auch Städte und Völker erhalten Sprache“²⁸⁹, beschreibt Quintilian die Potenz der Prosopopoiia, Kollektiva in der Rede ein Gesicht zu verleihen. Deren Effekt ist, wie Quintilian weiß, von der Kraft der Beredsamkeit abhängig: „denn was seiner Natur nach unwirklich oder unglaublich ist, muß entweder einen größeren Eindruck machen, weil es über das Wirkliche hinausgeht oder als leerer Schein empfunden werden, weil es nicht wirklich ist.“²⁹⁰ Nun speist sich die propagandistische Kraft von *Heimkehr* nicht ausschließlich aus der Kunst der Rede. Die Evidenz stiftende Fiktion des deutschen Kollektivsubjekts, die einen größeren Eindruck machen soll als die Wirklichkeit, funktioniert über die wechselseitige Anpassung von Fotografie, Ton und Bewegung. Im Film kommt der Abfolge von Tableaus, die die szenische Darstellung schon im Theater Diderots bestimmt, sowohl durch die Perspektivenführung der Kamera als auch durch Schnitt- und Montagetechniken ein potenziert Realitätseffekt zu; denn mit ihrer Hilfe lässt sich der Widerspruch zwischen Bild und Bewegung künstlich überbrücken. Wie Heeg ausführt, kann durch die „Schnittechnik, die das Konzept kontinuierlicher Bewegung zur metaphysischen Beglaubigung der abgebildeten Handlung als wirklich und ‚lebendig‘ benutzt“²⁹¹, der Eindruck eines lückenlosen Bildkontinuums erzeugt und das Ganze nachhaltig zum Sinnbild verdichtet werden. Damit wird erstens das Programm des dramatischen Theaters, seine Figuren im Tableau als natürliche Gestalten zu verlebendigen, in einer Weise eingelöst, die die Kluft zwischen dem Bildcharakter der Szene und der Narration in dialogischer Form ausblendet. Zweitens kann der Film so in besonderer Weise auf den großen Auftritt der protagonistischen Figur zugeschnitten und diese als Idealbild in Szene gesetzt werden. In *Heimkehr* wird entsprechend durch das Zusammenspiel von Bild und Ton dem volksgemeinschaftlichen Wir über die Apostrophé des deutschen Menschen und die Großaufnahme Wesselys ein Gesicht verliehen, in dem sich die angerufene und die sprechende *persona* durch die Form der Visualisierung zu einer Gestalt schließen. Die Rede im Modus wechselseitigen Verstehens, die dem Drama zugrunde liegt, wird in ein in der Tat einprägsames Sprechen übertragen, das das Apostrophierte ins Bild setzt und substanzial auflädt, ohne noch auf ein szenisches Gegenüber angewiesen zu sein.

Gesichtsverlust und Heimsuchung

Als wortlautliches, in den künstlichen Dialekt von *Burgtheater* übersetztes Zitat demonstriert Jelinek den fingierten Zusammenfall von apostrophierendem Sprechen und Verstehen. Sie verteilt Wesselys Gefängnismonolog auf KÄTHE und ISTVAN, lässt ihn als unverständliche Wechselrede innerhalb des privaten

²⁸⁹ Quintilianus 1975: 281; IX 2, 31.

²⁹⁰ Quintilianus 1975: 283; IX 2, 33.

²⁹¹ Heeg 1999b: 267.

Settings ihrer Schauspielerfiguren fehlgehen und zudem auf der Szene von 1945 unpassend erscheinen. *Burgtheater* nämlich legt den an Wessely und Attila Hörbiger erinnernden Figuren das *Heimkehr*-Zitat erst in den Mund, als der Einmarsch der Roten Armee bevorsteht. Das eindrucksvolle Close-up Wesselys verwendet Jelinek also gegenläufig zum Zeitgeist der Szene und verweigert ihm durch ihr Verfahren seine sinnbildliche Funktion.

Wird in *Heimkehr* 1941 einem deutschen Wir Wesselys Gesicht verliehen, mündet das Filmzitat auf der *Burgtheater*-Szene von 1945 durch das buchstäbliche Erbrechen ihrer Rede in die Auslöschung der Prosopopoiia. In ISTVANS Sprechen verliert die Schauspielerfigur schließlich den letzten Anschein, als souveräne Instanz der Rede aufzutreten. Ihr kann im Zitat Wesselys kein adressierbarer Mund als Quelle der Äußerung zugeschrieben werden. Jelinek zerlegt das *Heimkehr*-Zitat in unverständliches Klangmaterial und entzieht ihm das Subjekt. Die grammatischen Voraussetzung, um ISTVANS Rede einer Person zuzuschreiben und sie verstehen zu können, ist darin abhanden gekommen:

„Kusch! Speibn! Die Furze Ackers! Der Lehm. Das Mickergras. Gewachsen aus Millionen Herzen. Und ringsum ist struppig ein Dach. Eine Trine davor. Brüte, alte, schwarme Erde Deutschlands!“ (BT 164)

Jelineks Verfahren allerdings geht über den fingierten Gesichtsverlust durch Sprachzerfall und das Fehlen der Personalpronomina hinaus. Gerät ISTVANS Rede mit dem *Heimkehr*-Zitat außer Kontrolle, wird dieses von KÄTHE zuvor noch aufgegriffen und „*mühsam*“ den neuen politischen Erfordernissen auf der Szene angepasst. Sie greift jenen apostrophierenden Teil des Gefängnismonologs auf, den ISTVAN zunächst wie eine Anrede KÄTHES verwendet. Wesselys visionäre Apostrophé des heimgekehrten deutschen Menschen – „Daheim bist du, Mensch, daheim, daheim bei den Deinen“ – verwandelt sich dabei in die Anrufung einer KÄTHE zufolge bereits nach Salzburg heimgekehrten Person: „Bist du endlich heimgekehrt, Reinhardt! Max Reinhardt! Nach Salzburg!“ KÄTHE verschiebt den Bezugspunkt von *Heimkehr* nach Österreich, auf die Rückkehr aus der Emigration, und transponiert die Prophezeiung in einen nachträglichen Kommentar. Das im Film auf den fern der Heimat verfolgten deutschen Menschen bezogene Zitat verknüpft KÄTHES Text hier mit dem Namen des aus Österreich in die USA emigrierten und 1943 im Exil gestorbenen Regisseurs Max Reinhardt.

Damit richtet sich KÄTHE nicht an ISTVAN, sondern wendet sich von dem ab, was er sagt. Vollzogen wird in der Figurenrede nicht das dramatische Aussprechen der *personae* gegeneinander,²⁹² sondern die Erwiderung auf die hervorgerufene Stimmspur. Während an ISTVANS Rede deutlich wird, wie das aus dem Zusammenhang gerissene Zitat in einem neuen Bezugsrahmen schließlich buchstäblich zerfällt, nimmt KÄTHE am Zitierten eine entscheidende

²⁹² Zum ‚Gegeneinander-Aussprechen‘ im Drama vgl. Hegel 1986, 15: 491.

Resemantisierung vor. ISTVANS Sprechen akzentuiert die Mortifikation des aus dem Zusammenhang Gerissenen und führt das als sein *defacement* vor; KÄTHES Rede unterstreicht wiederum das Moment differenziellen Nachlebens, indem sich das Zitierte in die Apostrophé einer anderen *persona* überträgt.

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als speise das Stück über Reinhardts Namen schlicht die Wiederkunft des vom Anschluss bis 1945 Verdrängten in das lebensgeschichtliche Material ein. Als „Antwort“ auf ISTVANS *Heimkehr*-Zitat und im Anschluss an den apostrophierten Reinhardt schlüpft KÄTHE in die Gretchen-Rolle und spricht die Zwinger-Szene aus Goethes *Faust*: „Neige du Schmerzensreiche!“²⁹³ Darüber zitiert das Stück Wesselys Auftritt als Margarete in Reinhardts *Faust*-Inszenierung bei den Salzburger Festspielen von 1933.²⁹⁴ Wenn das erinnerte Gesicht der Marie Thomas aus *Heimkehr* in die Anrufung einer anderen Maria übertragen und dadurch Wesselys Gretchen-Rolle ins Gedächtnis gerufen wird, wendet sich die eine Verdrängung – die nach 1945 ausgeblendete Filmrolle – gegen die andere, vorgängige. Reinhardt nämlich wird nicht zuletzt in der von Jelinek mehrfach verwendeten Wessely-Biografie Ibachs systematisch totgeschwiegen.²⁹⁵

Was Jelineks Zitierweise allerdings von einer einfachen Demonstration der Wiederkehr des Verdrängten unterscheidet, ist die Art und Weise, wie sie die im Nationalsozialismus ausgeblendete Inszenierung von Reinhardt und den nach 1945 allmählich vergessen gemachten Film miteinander verbindet. Der Gefängnismonolog aus *Heimkehr* und die Anrufung der Mater dolorosa aus dem *Faust* sind in KÄTHES Rede durch einen Text von 1946 verknüpft. Durch ihn hindurch erinnert *Burgtheater* an die Rolle der nationalsozialistischen Marie von 1941 wie der klassischen Margarete von 1933. Die Heimsuchung wird aus der Zukunft gerufen und damit im Verlauf des sprachlichen Geschehens nachvollzogen, was der ALPENKÖNIG als familienbiografischer Reyen vorwegnimmt: Im Mai 1946 veröffentlicht die im Zusammenhang mit dem ALPENKÖNIG schon genannte Wiener Monatszeitschrift *Jugend* ihr Wessely-Interview unter dem doppeldeutigen Titel *Heimkehr nach Österreich*. *Paula Wessely spricht mit der Jugend*. Ausgerechnet über den Verweis auf den nationalsozialistischen Propagandafilm zeichnet der Titel dieses Interviews Wessely als Emigrantin und leitet entsprechend ihr Comeback ins Kino ein: „Wir freuen uns schon auf einen Film von Paula Wessely“²⁹⁶, heißt es im zugehörigen Begleittext. Zu diesem Zeitpunkt tritt Wessely, wie gezeigt, bereits auf der früheren Reinhardt-Bühne, dem Theater in der Josefstadt, in Brechts Exilstück *Der gute Mensch von Sezuan* auf. Im Interview liefert Wessely nun durch ein öffentliches Bekenntnis die Voraussetzung für ihre

²⁹³ BT 164; zit. n. Goethe 3: 114; *Faust* I, 3587-3589.

²⁹⁴ Vgl. G. Reinhardt 1994: 239.

²⁹⁵ Vgl. Ibach 1943: 35 u. 58-59.

²⁹⁶ Siehe Wessely 1946.

zukünftige Filmarbeit. Als Instrument der Nazi-Propaganda will sie gezwungenermaßen anderes gesagt als innerlich gemeint haben. In ihrem autobiografischen Statement beruft sie sich auf den Gegensatz zwischen ihrer Person und der oktroyierten, bloß äußerlichen Nazi-Maske:

„Ich hatte ganz einfach Angst! Man wußte, daß ich keine Nationalsozialistin war. Ich war durch meine katholische Gesinnung und durch einen großen Kreis jüdischer Freunde belastet.“ (Wessely 1946: 11)²⁹⁷

Kaum merklich, nur über das *Jugend*-Zitat des ALPENKÖNIGS vorbereitet, transponiert *Burgtheater* Wesselys Interviewäußerung auf die Szene von 1945. Deren Rede über sich selbst findet in KÄTHES gellendem Angstscrei ein dreimaliges Echo, bevor die wörtliche Zitation von Wesselys *Heimkehr*-Monolog überhaupt einsetzt:

„Angst! Angst! Angst! (...) Bist du endlich heimgekehrt, Reinhardt! Max Reinhardt! Nach Salzburg! Neige Du Schmerzensreiche! Zeige die Krätenleiche! Die Sprachschiebung des Schauspielas.“ (BT 164)

Das bloß angedeutete Zitat aus *Heimkehr nach Österreich* ruft an dieser Stelle die Erinnerung an *Heimkehr* erst hervor. Die folgende „Sprachschiebung“, mit der KÄTHE den Film schließlich Wesselys Interview entsprechend rekontextualisiert, klingt durch die rituelle Beschwörung in dem dreimal wiederholten Angstscrei bereits an. Als Zitat aber wird „Angst! Angst! Angst!“ erst durch das Folgende erkennbar. Jelineks Verfahrensweise führt vor, dass die nachträgliche Lesbarkeit und Deutung zur Voraussetzung des Verstehens wird. Sie stellt die Zeitlichkeit sowohl der eigenen Praxis als auch des Umgangs mit *Heimkehr* im Wessely-Interview performativ aus.

Dieses wird in KÄTHES Sprechen als Funktionalisierung der Toten und fingierte Selbstdarstellung fortgeschrieben. Die von Wessely angeführte persönliche Belastung im NS, der große Kreis nicht näher benannter jüdischer Freunde und ihr Katholizismus, verwandelt sich in den *angerufenen, apostrophierten* Namen Reinhardts und das *hervorgerufene, zitierte* Gesicht Margaretes aus dem *Faust*. So gelesen, verweist der Name von Wesselys ehemaligem, 1945 bereits totem Regisseur auf die namenlose Nennung jener jüdischen Freunde, mit denen sie ihre antisemitische Filmrolle im Interview begründet. Dabei figuriert Jelineks Text Reinhardt nicht als sichtbare Bühnenfigur und deutet so auf den Fiktionscharakter der Rede hin. Wesselys in *Heimkehr nach Österreich* behauptete katholische Gesinnung wiederum übersetzt sich in das Zitat der von Reinhardt 1933 inszenierten Gretchenrolle. Das autobiografische Ich

²⁹⁷ Nach langem Zögern gibt Wessely 1985 in Reaktion auf den *Burgtheater*-Skandal erneut eine Erklärung ab; siehe Lingens 1985: 16 u. Janz 1995: 69. Zur punktuellen und meist erfolglosen Intervention Wesselys und der Hörbürgers für Kollegen und ihr privates Umfeld während der Nazizeit vgl. Rathkolb 1991: 241 u. Steiner 1996: 87-92. In *Burgtheater* allerdings steht der öffentliche Umgang mit der Vergangenheit im Vordergrund, nicht die Verifizierbarkeit der von Wessely verwendeten Äußerungen.

aus dem Wessely-Interview entpuppt sich so als fremde, im geflügelten Wort dennoch vertraut erscheinende Maske aus dem Reich der Fiktion. Ihrem Umgang mit dem übrigen Material vergleichbar, demonstriert Jelinek im Zitat Wesselys mithin die Zeitlichkeit und den Fiktionscharakter der sprechenden Instanz. Erst im Anschluss an diese Operation, die die erinnerbaren Gesichter Wesselys zitierend entleert, zerfällt der verwendete *Heimkehr*-Monolog, der der deutschen Volksgemeinschaft ein Gesicht gibt, in ISTVANS unsinniges Gestammel und wird dem Nicht-Verstehen überlassen. Dadurch kommt selbst der Erinnerung an Wessely in *Burgtheater* eine Rolle zu, die nicht im fiktiven Demaskieren der Person besteht.

Burgtheater setzt Prosopopoia und Apostrophé gerade im Kontext des *Heimkehr*-Zitats ein, um die Annahme einer einfachen personalen Verrechenbarkeit der szenischen Rede durcheinander zu bringen. Das Stück befragt also noch im Verweis auf den Propagandafilm jene biografische Referenzialität, die es zitierend provoziert und die in der Rezeption als nachträglich zu leistende Erinnerung sowohl vollzogen als auch außer Kraft gesetzt werden muss, um die Zusammenhänge der Figurenrede überhaupt erkennbar zu machen. So wird die merkwürdige Mischung aus zitiertem Interview-Person und ihren früheren Rollen im unmöglichen, weil andere Szenen aufrufenden ‚Dialog‘ letztlich zur Spukfigur von KÄTHES Rede, durch die hindurch sich das Gesicht Wesselys auf der Bühne weder verorten noch konturieren, aber doch über das Sprechen schemenhaft evozieren lässt. Während Wesselys Filmgesicht in *Heimkehr* eindrucksvoll die deutsche Volksgemeinschaft vertritt, indem Prosopopoia und Apostrophiertes im fingierten Jetzt der Filmszene zur Deckung gebracht werden, überträgt es Jelineks Verfahren in eine Form der Rede, die auf einen anderen, letztlich uneingrenzbaren intertextuellen Raum hindeutet. Nur durch ihn hindurch lässt sich Wesselys Gesicht, wie *Burgtheater* zitierend demonstriert, in nachträglich herzustellenden Kontexten ‚beschriften‘.

Verantwortung

An der Verwendung von Paul Hörbigers Memoiren hat sich bereits gezeigt, dass Jelineks Stück nicht den Versuch unternimmt, ‚wirkliche Menschen‘ zu vergegenwärtigen, zu diffamieren oder zu entlarven. Statt sich aufs Zwischenmenschliche zu beziehen und die Vergangenheit einer Person in dramatischer Gestalt zu beleben, löscht Jelinek auch im Zitat von *Heimkehr* die Bedingung der Möglichkeit für die fiktionale Präsenz einer verantwortenden, haftbar zu machenden Instanz der Rede aus. Entsprechend lässt sie nicht nur Wesselys Gefängnismonolog in die vermeintlich private Rede KÄTHES und des auf Attila Hörbiger verweisenden ISTVAN ausstrahlen. Wesselys „Sie wissen doch, wir kaufen nicht bei Juden“, wird an anderer Stelle SCHORSCH in den Mund gelegt. Jene Schauspielerfigur, die Paul Hörbiger und damit die Ikone

des österreichischen Antifaschismus ins Gedächtnis ruft, übernimmt dem ALPENKÖNIG gegenüber den antisemitischen Part aus *Heimkehr*: „Seind Sie ein Vertreter des Weltjudentums? Mir kaufen nix!“²⁹⁸ Wiederum gerät die Verknüpfung sprechender Gesichter – von szenischer Figur, erinnerbarer Person und zitiertener Filmrolle – durcheinander. *Burgtheater* führt hier den performativen Überschuss des Filmzitats ins vermeintlich private Familien-tableau vor und bringt mit der Rede vom Vertreter zugleich den exemplarischen Charakter der personalen Darstellung im Propagandafilm zur Sprache.

Jelineks transgressive Form des Zitierens verunmöglicht in immer wieder neuen Spielarten die eindeutige Referenz auf eine Person. Die Erinnerung an Ruth Hellberg etwa, die in *Heimkehr* mit Hakenkreuz-Kette auftritt und als Martha Launhardt von Polen gesteinigt wird, verschiebt sich auf die Präsentation von KÄTHE.²⁹⁹ Verbindungsstück sind hier die jeweiligen Familienverhältnisse in Film und Biografie. Martha Launhardts Ehemann nämlich wird in *Heimkehr* von Attila Hörbiger gespielt. Jelinek überträgt hier die Verwandtschaftsverhältnisse aus dem Film auf die scheinbar biografische *Burgtheater*-Szene. Gerade durch diese Zitierweise provoziert ihr Stück zu einer Form der Recherche, die nicht darin aufgeht, die persönliche Verstrickung von ehemaligen Nazi-Stars zu entbergen.

Wenn Wesselys verdrängter Auftritt als Film-Nazisse durch das lebensgeschichtliche Material hindurch eingesetzt wird, um die personale Darstellbarkeit des Gewesenen zu unterlaufen, erschüttert Jelineks Zitierpraxis also noch im Hinblick auf den verwendeten Propagandafilm jene Lesart, die *Burgtheater* als Schlüsseldrama begreift. Sie fordert durch ihre Form dazu auf, das Verhältnis von Erinnerung, Verantwortung und Prosopopoeia in der zeitlichen Bestimmtheit des *a posteriori* zu denken. Darin besteht die politische Sprengkraft von Jelineks Verfahren. Man ist auf die eigene Kontextualisierungsarbeit zurückgeworfen. Erinnerung muss, wie das Stück die szenische Rede im Zitat unterbrechend demonstriert, von einem Hier und Jetzt jenseits des szenischen Tableaus vollzogen werden. An die Stelle der Frage, wer in *Heimkehr* gesprochen hat, rückt in der zitierenden Rede von *Burgtheater* eine andere: wie und mit welchen Mitteln wir den vergessenen Film nach Jelineks Stück sprechen machen, wenn wir ihn aus der Versenkung hervorrufen und mit jenen anderen zitierten, dem öffentlichen Gedächtnis vertrauten Gesichtern in Verbindung bringen.

²⁹⁸ BT 145.

²⁹⁹ Vgl. BT 138 u. 181.

,Theatralik des Faschismus': *Die ganz großen Torheiten*

Im ersten Teil von *Burgtheater* hält KÄTHE wider den Zeitgeist an ihrem österreichischen Image fest. Schon auf der Szene von 1941 wird sie präsentiert, als ob sie den Anschluss an die politischen Erfordernisse der Gegenwart verpasst. Dabei zitiert Jelinek einen Film aus der Zeit vor 1938, in dem sich Wesselys Theater- und Filmkarriere verschränken. An der Verwendung von Carl Froelichs *Die ganz großen Torheiten* aus dem Jahr 1937 möchte ich zeigen, wie Jelineks Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Film über *Heimkehr* hinausweist und sich mit der brechtschen Kritik an personalen Darstellungsformen im Faschismus verbindet, um die politische Funktionalisierbarkeit eines bestimmten Formats zu historisieren.

Österreichische Straßenszene

Bereits KÄTHES Kostüm erinnert an die erste Einstellung von *Die ganz großen Torheiten*.³⁰⁰ Auch in der Rede wird der Film schon vorab benannt: „Torheit! Ganz große Torheit!“³⁰¹, unterbricht KÄTHE eine Anspielung SCHORSCHS auf *Heimkehr*. Später überlagert und verfremdet *Burgtheater* die Anfangsszenen von *Die ganz großen Torheiten*: die Fahrt der von Wessely dargestellten Therese Brandl nach Wien, ihre Ankunft im Großstadt-Dschungel und das Zusammentreffen mit ihrem späteren Schauspiellehrer, mit dem sie schließlich die Nacht verbringt. Die zitierten Szenen werden in die epische Präsentation einer vermeintlich genuin österreichischen Rolle überführt:

„KÄTHE (...): Aufgerecht pack i meine Kofferl, konns jo gor net da woaten! No jo, und so fohr i holt mit unsarem liaben oiden Bahnderl übern Semmering, ein Londkind auf dem Weg ins Verderbnis! Ich bin eine elementare Erscheinung, ein Orkan, der ieber die Erde rast. Ich bin im Donaubecken zustande gekommen! SCHORSCH: Ich hob dir vorhin scho ernsthaft gesokt, Katherl, daß es net ollweil so weitergeht mitn Semmering und die Alpen und die Liadln.“ (BT 133)

Hier beschreibt KÄTHE eine Szene, die die erste Einstellung von *Die ganz großen Torheiten* ins Gedächtnis ruft. Auf der *Burgtheater*-Szene von 1941 scheint Wesselys Rolle aus dem österreichischen Filmdrama verlorener Unschuld den Erfordernissen der nationalsozialistischen Kulturpolitik zu widersprechen. Wie SCHORSCHS Reaktion hier und an anderer Stelle zeigt, gilt die zitierte Wessely-Rolle als nicht mehr opportun:

³⁰⁰ Vgl. Steiner 1996: 185.

³⁰¹ BT 132.

„KÄTHE *normal*: Oiso. Ich kumme in Wean an, in der olten Stodt der Ernaierung. Mit mein liaben Steirerhiatai und die großen Haferlschuach. Ui jegerl, is mei Kofferl schwaa... so schwaa – sie steht auf, ergreift etwas Schweres und macht vor, wie sie mihsam den Koffer schleppt – ringsherum...in Bild und Ton! Da ist es schon! (...) Er glaubt mich moralisch defekt, zieht sich zurück, der ernste Monn.

SCHORSCH: Nana, Katherl... (...) das Weanerische muß jetzt longsom aufheern, vastehest? Frauen sind keine Engel!

KÄTHE *hört nicht zu*“ (BT 135).

KÄTHE überhört, dass die von ihr präsentierte Rolle gegen das verstößt, was auf Jelineks nationalsozialistischer Szene angemessen zu sein scheint. Unbeirrt fährt sie fort, *Die ganz großen Torheiten* zu zitieren. Wesselys Filmrolle wird von ihr mehrmals „in Bild und Ton“³⁰² heraufbeschworen und als eine Art episches Theater vorgeführt; als ginge es darum, den brechtschen Verfremdungseffekt zu erinnern, verwandelt sich Wesselys kleine Reisetasche dabei in einen schweren Koffer. Daran anknüpfend überträgt Jelinek den Beginn des Filmdramas schließlich in eine Art österreichische Straßenszene:

„KÄTHE *ungerührt*: Also daß i aich dazöhl... wia i mi da so abplag mit mein schweren Kofferl, fremd auf dem schlipfrigen Pfloster der Großstodt, da foht wia a Blitzschlog der Blick von an fainen Menschen, der wos oba scho ölta is, in mich hinein. Wißtes eh, wer den spült.“ (BT 137)

Mit dieser in epischer Form dargestellten Ankunft in Wien erkundet *Burgtheater* das Verhältnis von filmischer Zeitdarstellung und geschichtlichem Verstehen.

Unterhaltungsfilm und Historiografie

Die ganz großen Torheiten gilt heute als harmloser österreichischer Unterhaltungsfilm aus der Zeit vor dem Anschluss. Auf ihn zurückgreifend allerdings, verwendet Jelinek eine Produktion der nationalsozialistischen Kulturindustrie, die 1937 in Berlin entsteht.³⁰³ Das von KÄTHE demonstrierte österreichische Image zitiert eine Goebbels geradezu begeisternde Wessely-Rolle, die kulturpolitisch die Ankunft der Nazis in Wien mit vorbereitet.³⁰⁴ Im Zitat kommt erneut die Frage nach den österreichischen und deutschen Referenzen des verwendeten Materials ins Spiel. Sie wird hier im Hinblick auf die gegenwärtige politische Funktion filmischer Darstellungen aus der Vergangenheit gestellt.

Am Umgang mit der österreichischen Produktion *Heimkehr* ließ sich zeigen, wie Jelinek die szenischen Realitätseffekte filmischer Techniken außer

³⁰² BT 135; zit. n. Ibach 1943: 68.

³⁰³ Vgl. Steiner 1996: 69-72.

³⁰⁴ Vgl. Goebbels' Tagebucheintrag vom 28. April 1937 (Fröhlich 1987, I.3: 126).

Kraft setzt und den propagandistischen Einsatz der Prosopopoia fehlgehen lässt. Im Hinblick auf *Die ganz großen Torheiten* werden nun die gegenwärtigen Wirkungsmöglichkeiten jener als unbedenklich begriffenen Nazifilme deutlich, die dem verbotenen Propagandastreifen genommen sind: Wenn wir uns den Film im Unterhaltungsfernsehen oder im Kino anschauen, kommt uns Wessely in der Rolle der Therese Brandl wie eine lebendige Person aus einer anderen Zeit vor. Was Barthes das „Es-ist-so-gewesen“ des Schauspielers³⁰⁵ nennt, Wesselys körperbildliche Darstellung in bewegten Fotografien und deren stimmliche Beglaubigung über die Tonspur, lässt *Die ganz großen Torheiten* entsprechend als zeitgeschichtliche Repräsentation erscheinen. Die Wiederholbarkeit, die Dynamisierung des Raums und die durch die Kamera-perspektive fingierte Überschreitung der Rampe, die den Film von der Theater-situation unterscheiden, ermöglichen es, dass die fiktionale Zeitdarstellung des Erzählkinos heute wie ein authentisches Bild des Vergangenen wirkt.³⁰⁶ Jener Film, der im nationalsozialistischen Berlin als Studioaufnahme produziert und später für harmlos befunden wird, kann also in der Gegenwart als Abbild der österreichischen Verhältnisse vor 1938 verstanden werden. Gerade weil die bewegten und mit Klang unterlegten Bilder einen größeren Eindruck machen als andere Präsentationsformen von Vergangenheit, hat der Spielfilm mithin eine spezifische historiografische Funktion für das öffentliche Gedächtnis.

Durch die authentifizierende Wirkung des personal Dargestellten kann ihm eine besondere Zeitzeugenschaft zugeschrieben werden, die der Beglaubigungsfunktion autobiografischer Texte ähnlich ist. Eine von Markus, dem Ghostwriter der Memoiren Paul Hörbigers, für die *Kronenzeitung* verfasste Hommage an Wessely verdeutlicht das:

„Paula Wessely, das ist unser Jahrhundert. (...) Und wenn unsere Enkelkinder einmal fragen werden, wie denn die Menschen so waren, damals im 20. Jahrhundert, dann wird man ihnen einen Film der Wessely vorspielen.“³⁰⁷

Der Hofschreiber des Clans dichtet Wessely die Rolle einer Repräsentantin kollektiver Geschichte an. Ihre filmische Erscheinung bestimmt er als Medium zeithistorischer Darstellung. Er nimmt die szenische Fiktion der im Kontinuum aufgenommenen Fotografien als exemplarisches Faktum. Aus Markus' Perspektive betrachtet, liefern *Die ganz großen Torheiten* ein realistisches Bild österreichischer Geschichte. Folgt man dieser Rezeptionshaltung, hat es den Bürgerkrieg und die austrofaschistische Diktatur von 1934 bis 1938 nie gegeben.³⁰⁸ So kann ein Nazifilm zur nachträglichen Ausblendung des österreichischen Faschismus eingesetzt werden.

³⁰⁵ Barthes 1989: 89.

³⁰⁶ Zu den genannten Spezifika des Films vgl. Haß 1998a; Panofsky 1993; Sontag 1982.

³⁰⁷ So Georg Markus anlässlich seines Interviews mit Wessely vom 5. Januar 1992 in der Sonntagsbeilage der *Neuen Kronenzeitung*.

³⁰⁸ Zum umstrittenen, aus meiner Sicht treffenden Begriff des Austrofaschismus vgl. Tálos 1984.

Vor diesem Hintergrund einer potenziellen Verdrängung politischer Geschichte wendet sich *Burgtheater* gegen die ‚unvergesslichen‘ Mumien, die viele in ewiger Wiederholung aus dem Heimatprogramm des Fernsehens kennen. Wenn das Stück Wesselys Part im Österreichfilm aus dem nationalsozialistischen Deutschland als vorgeblich deplatzierte, gar antifaschistische Rolle fingiert, wird das über KÄTHES verfremdendes Spiel im Spiel gegen den Realitätseffekt des Films und seine gegenwärtige Funktionalisierbarkeit für ein bestimmtes Geschichtsverständnis mobilisiert. Damit entlarvt *Burgtheater* aber nicht nur die vermeintliche Widerständigkeit der zitierten rotweiß-roten Koloratur. Jelinek greift mit der episierenden Darstellung der verwendeten Rolle vielmehr deutlich auf brechtsche Mittel der Verfremdung zurück. Und in diesem Zusammenhang stellt sie die Frage nach der vom Filmdrama thematisierten verlorenen Unschuld in grundlegender Weise neu: Diese Frage wird, wie ich nun zeigen möchte, auf Form und Funktion der personalen Darstellung selbst beziehbar.

Bürgerliche Darstellung als nationalsozialistische Propaganda

Man kann Jelineks Straßenszene, die *Die ganz großen Torheiten* als KÄTHES Fiktion auf den häuslichen Schauplatz überträgt, durch die Form des episierenden Zitierens mit Brechts „Grundmodell einer Szene des epischen Theaters“ in Verbindung bringen: Dem bürgerlichen, auf Einfühlung abzielenden Darstellungsstil setzt er die berühmte *Straßenszene* entgegen; nach einem Unfall, der sich im Alltag „an irgendeiner Straßenecke abspielen kann“³⁰⁹, führt ein Augenzeuge einer Menschenansammlung vor, was er gesehen hat und wie es zu dem Unglück kam. Im szenischen Zitat wird ein bestimmtes Verhalten so nachträglich als „änderbare Natur“³¹⁰ kritisierbar gemacht. Nun geht es in der Straßenszene von *Burgtheater* gewiss nicht um die Präsentation änderbarer Natur, sondern um die zitathafte Demonstration einer filmischen Darstellung. Entsprechend benimmt sich KÄTHE, wenn sie ihre Rolle schildert, ganz besonders theatralisch, überzeichnet den zitierten Wessely-Auftritt und entzieht ihm seine potenzielle Funktion der Zeitzeugenschaft. Hierbei allerdings kommt ein spezifischer Aspekt der brechtschen Kritik am dramatischen Theater und dessen Fortleben auf der Bühne der Politik ins Spiel.

Auf ihn stößt man in dem Text *Über die Theatralik des Faschismus*, der in der alten Werkausgabe dem *Messingkauf* zugerechnet wird und dort auf *Die Straßenszene* folgt. Darin wird konstatiert, dass sich „die Faschisten (...) ganz besonders theatralisch benehmen“, wenn sie „auf der Straße und in den

³⁰⁹ Brecht 1993, GBA 22: 371; zum bürgerlichen Darstellungsstil vgl. nochmals Brecht 1995, GBA 27: 263.

³¹⁰ So Brechts Vorüberlegung zum *Messingkauf* in seinem *Arbeitsjournal* am 10. Oktober 1942 (Brecht 1995, GBA 27: 126).

Versammlungshäusern sowie in ihren Privatwohnungen“³¹¹ Theater spielen; sie würden so versuchen, ihre Haltungen dem Publikum als vorbildliche aufzudrängen. Die alte Theaterpraxis, Einfühlung zu ermöglichen, werde von Hitler eingesetzt, um alle Zuschauer zu einer einheitlichen Masse zu machen und „das Volk zu täuschen, da es etwas mühsam Einstudiertes und Fremdes für (...) natürliches Benehmen halten soll“³¹². Hitler, der „sogar bei dem Hofschauspieler Basil in München Stunden genommen“ habe, inszeniere sich als protagonistischer Held wie im Drama, mithin „als Mensch“³¹³ und stelle fingierte persönliche Stimmungen zur Schau, um die Masse in Einfühlende zu verwandeln. Die faschistische Theatralik, durch die ‚der Führer‘ als hervorragendster Repräsentant des Menschen auftreten soll, leitet Brecht aus dem bürgerlichen Darstellungsstil ab. Als Schauspiellehrer nationalsozialistischer Propaganda hat dieser Darstellungsstil, der auf die Spiegelung des Publikums in einem protagonistischen Idealbild abzielt, Brecht zufolge seine Unschuld verloren.

Über die Verschränkung des Nazifilms mit dem *Messingkauf* erinnert *Burgtheater* daran, wie der von Brecht so benannte bürgerliche Darstellungsstil in einem vermeintlich entpolitiserten Kontext ebenso wie auf der politisch definierten Bühne für die Zwecke der Nazis einsetzbar ist. Im Zitat von *Die ganz großen Torheiten* wird an Brecht anknüpfend jene Theatralik kalkulierter Einfühlung in eine vorgeblich repräsentative Person verfremdet, derer sich die nazistische Kulturpolitik im Massenmedium Film und in der Politik bedient und der heute paradoxausweise die Funktion zugewiesen werden kann, die faschistische Geschichte auszublenden.³¹⁴ Dabei unterscheidet sich Jelineks allegorische Zitierweise zwar grundlegend von Brechts Gegenentwurf; sie untergräbt die Bezugnahme auf Zwischenmenschliches und präsentiert, wie am ALPENKÖNIG gezeigt, nur mehr Personifikationen des Zitierten, die mit Benjamin gesprochen „genau das Nichtsein dessen“³¹⁵ bedeuten, was vorgestellt wird. Brechts Kritik folgend aber wird die filmische Repräsentation als schauspielerisches Double einer ‚Theatralik des Faschismus‘ lesbar.

Wenn *Burgtheater* aus *Die ganz großen Torheiten* und aus *Heimkehr* zitiert, macht der Text über die Erinnerung an Wessely auf die Kontinuität der Darstellungsform in beiden Filmen aufmerksam. Im Zitieren wird diese als Schema exponiert und als solches auf seine jeweilige Einsetzung hin befragbar. So kann zugleich die Wirkmacht des Films im Nationalsozialismus und die historiografische Funktion seines gegenwärtigen Nachlebens erinnert werden.

³¹¹ Brecht 1993, GBA 22: 563 u. 652; siehe demgegenüber die Textanordnung in Brecht 1967, 16: 558-568 (*Über die Theatralik des Faschismus*) u. 546-558 (*Die Straßenszene*).

³¹² Brecht 1993, GBA 23: 563.

³¹³ Brecht 1993, GBA 23: 563 u. 565.

³¹⁴ Nur bis 1937 versuchen die Nazis, mit Thingspielen formierte Masseninszenierungen zu entwickeln; vgl. Eichberg 1977 u. Stommer 1985. Danach setzt die nationalsozialistische Kulturpolitik ausschließlich auf das protagonistische Theater. Auch filmgeschichtlich lässt sich eine Verschiebung von Riefenstahls Massendarstellungen zur Konzentration auf Zelluloiddramen wie *Heimkehr* nachzeichnen.

³¹⁵ Benjamin 1991, I.1: 406.

Als weiteres Formzitat begriffen, weist die Verwendung von *Die ganz großen Torheiten* über den ideologiekritischen Umgang mit einem Wessely-Film hinaus. Das Potenzial von Jelineks Verfahren besteht in der grundlegenden Kritik an der ‚Theatralik des Faschismus‘ als einer entpolitisierenden und darin wiederum eminent politischen Darstellungsform, die kontextspezifisch sowohl der nationalsozialistischen Propaganda als auch der nachträglichen Verdrängung des Faschismus dienen kann.

Urösterreichische Mischpoke: *Der Engel mit der Posaune*

„KÄTHE ekstatisch, Burgtheaterton: Dung! Dung! Dung! Karls Dung! Franzens Dung! Adolfs Dung! Gedünkte Hhherde. Lllleicheln unterm Baam. Marod... Krowot... Tttorsch... Schschschood daß Tttttortn! Tuatn. Henriette. Lavendel. Buxbaam. Morrrdenrot! Junger Tutter! Hinreise. Au! Au! Auschschwww...Schwester! Geh Pepperl, plausch net!“ (BT 157)

„Henriette.“, sagt KÄTHE gegen Ende des *Allegorischen Zwischenspiels*, ohne dass die Darstellungsfunktion des Namens in der Rede erkennbar werden würde. Die Worte treten aneinander gereiht hervor. Sie funktionieren nicht als szenische Narration mittels Wechselrede, wirken unsinnig und können nicht auf das Bühnengeschehen bezogen werden. *Da*, wo sie ausgesprochen werden, sprengen sie den Rahmen szenischer Verortbarkeit, indem sie dem Schauspieler oder der Schauspielerin auf der Bühne zunächst das Gesicht der Rede nehmen. Das Sprechen scheint sich zu verselbständigen. Es vergegenwärtigt im Entzug der potenziellen Referenz auf die Gegenwart einer sprechenden Person dasjenige, was innerhalb des häuslichen Familientableaus abwesend bleibt. Die Rede changiert zwischen buchstäblich inszeniertem Unsinn und Anspielungen auf ein politisches Jenseits der privaten Szene. Wenn KÄTHE beispielsweise vom „Dung“ Karls, Franzens oder Adolfs spricht, ruft sie drei Personennamen ins Gedächtnis, die in den Geschichtsdarstellungen des ‚Hauses Österreich‘ als die Protagonisten seines Niedergangs auftreten. Die genannten Namen scheinen auf die Vorgeschichte der *Burgtheater*-Zeit hindeuten. Man kann KÄTHES Rede vom Dung als Verweis auf die hier personengebunden zitierte österreichische Vergangenheit vom Ende der Habsburger Monarchie unter Kaiser Karl I. über die Ermordung Franz Ferdinands in Sarajewo, die als Auslöser des ersten Weltkriegs gilt, bis zum Anschluss Österreichs an das ‚Dritte Reich‘ verstehen. Aber welche Funktion kommt dann „Henriette.“ zu?

Der weibliche Eigenname erscheint als singuläre Figuration in der Sprache und geht gleichzeitig in KÄTHES unverständlichem Gestammel unter.

Wegen des fehlenden Ausrufezeichens ist er weder als Figur der Anrede lesbar, noch scheint er der Funktion von Karl, Franz oder Adolf zu entsprechen – jenen drei Namen also, die auf die personale Darstellung der politischen Geschichte Österreichs hinzudeuten scheinen. Wenn man KÄTHE allerdings allegorisch liest und „Henriette.“ auf die Erinnerung an Wessely bezieht, kann man dem Namen im übertragenen Sinn ein Gesicht verleihen und ihn ‚zum Sprechen bringen‘. Er zitiert Wesselys Hauptrolle als Henriette Alt in Karl Hartls *Der Engel mit der Posaune* von 1948. Über den Namen wird der Spielfilm ins Gedächtnis gerufen, auf dessen Ausgangsszene Jelineks Stück bereits mit der anfänglichen Familienzusammenkunft verweist.

Mit dem dritten Zitat eines Wessely-Films neben den beiden Nazi-Produktionen *Heimkehr* und *Die ganz großen Torheiten* greift das *Allegorische Zwischenspiel* eine Produktion aus der Zukunft der *Burgtheater*-Szene auf. Es ist die einzige, in der Wessely und die beiden Hörbigers gemeinsam zu sehen sind. Dabei handelt es sich um einen Familienfilm im mehrfachen Sinn: Die Filmrollen entsprechen den Verwandtschaftsverhältnissen von Wessely und den Hörbigers. Anhand der fingierten Biografie um Henriette Alt, ihren von Attila Hörbiger gespielten Mann Franz und dessen von Paul Hörbiger dargestelltem Bruder Otto Eberhard wird in *Der Engel mit der Posaune* die Geschichte Österreichs vom Habsburger Reich bis 1945 als Familiensaga dramatisiert.

Während die laufenden Bilder im Film den Spuk des Körperlosen vertreiben, hebt das Fotogramm, das *film still*, Barthes zufolge das Kontinuum der filmischen Darstellung auf; als deren Zitat ermöglicht das Fotogramm eine allegorische Lektüre, die das Bild wieder zur Textur werden lässt.³¹⁶ Die Art und Weise, in der der Name Henriette in KÄTHES Rede erscheint, ist einem aus der Abfolge der Filmbilder herausgerissenen Fotogramm vergleichbar, das es zu beschriften gilt. Dem im Rollennamen aufgerufenen Zitat kann hierbei die Funktion zugewiesen werden, die historiografische Problematik einer authentifizierenden personalen Darstellung von Vergangenheit auf die *nachträgliche* Fiktion des Nationalsozialismus im Film zu beziehen.

Opferrolle und Widerstandsimage

Das Drehbuch zu *Der Engel mit der Posaune* stammt von Karl Hartl und Franz Tassié, deren Vornamen sich über den von „Henriette.“ eröffneten Intertext nun ihrerseits in KÄTHES Rede über Karl, Franz und Adolf abzeichnen. Sie greifen eine Romanvorlage des österreichischen Autors und Regisseurs

³¹⁶ Zum verdrängten Spukhaften des Films vgl. Haverkamp 1993: 65; zum Fotogramm siehe Barthes 1990: 66. Im Hinblick auf Jelineks Beschäftigung mit dem Fotogramm siehe auch *Nebenschauplätze*, ihre *subscriptio* zu den fingierten *film stills* von Cindy Sherman: „Ich behaupte nicht, dass ich es bin“, endet der Text und exponiert so die allegorische Lesbarkeit von Shermans ‚Selbstporträts‘ (Jelinek 1991a: 90).

Ernst Lothar auf: *The Angel with the Trumpet* entsteht 1944 im Exil zunächst für den US-amerikanischen Markt. Vom Selbstmord des Kronprinzen Rudolf bis zum Anschluss erzählt Lothar die Geschichte des ‚Hauses Österreich‘ als verkitschte Familiensaga, in deren Zentrum mit Henriette Alt eine Wienerin aus jüdischer Familie steht. Die christlich codierten Erlösungsmythen von der Wiederauferstehung Österreichs, die die Geschichtsschreibung nach 1945 bestimmen, sind hier bereits präfiguriert.³¹⁷

Drei Jahre nach dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus wird der Bestseller für das österreichische Kino adaptiert und von dem Kameramann Günther Anders gedreht, der bereits an *Heimkehr* mitgearbeitet hat und 1964 *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* mit den beiden Hörbigers verfilmen wird. Die Darstellungsform geschichtlicher Zusammenhänge im Roman, die sich an die Familienbiografie der Klavierbauerdynastie Bösendörfer anlehnen soll, wird von Drehbuch und Kameraperspektive übernommen und in bewegte Bilder übersetzt. In jener Schwellenzeitz, in der die offizielle Version von der faschistischen Geschichte Österreichs noch nicht festgeschrieben ist, verändern Hartl und Tassié die Romanvorlage allerdings in signifikanter Weise: Der von Lothars Text dargestellte Mord der Nazis an Henriette Alt wird in Selbstmord umgeschrieben und das Ende des Films vom Anschluss 1938 auf den hoffnungsvollen Wiederaufbau nach der ‚Befreiung Österreichs‘ verschoben.³¹⁸

Für *Burgtheater* ist zunächst einmal zentral, dass Jelineks *Zwischenspiel* im Namen Henriettes jenen Film zitiert, mit dem Wessely nach dem wegen *Heimkehr* verhängten Auftrittsverbot ihr Comeback ins österreichische Kino feiert. Leitet sie ihre Heimkehr an das Wiener Theater mit Brechts Exilstück *Der gute Mensch von Sezuan* ein, geht *Der Engel mit der Posaune* auf die Textvorlage eines emigrierten österreichischen Autors und Regisseurs aus dem Reinhardt-Umfeld zurück, der ab 1946 als offizieller Entnazifizierer für die USA tätig ist.³¹⁹ Der Film selbst vereint auf der Leinwand zudem das Image des 1948 bereits als Widerstandskämpfer gefeierten Paul Hörbigers mit den ihm verwandten Gesichtern der beiden ehemaligen Nazi-Darsteller Wessely

³¹⁷ Vgl. das Romanende (Lothar 1963: 538). Zur Darstellung Österreichs als Opfer des Nationalsozialismus und zum damit verknüpften Auferstehungstopos siehe exemplarisch das Mahnmal am Wiener Morzinplatz, dessen Inschrift bereits aus den 1950er Jahren stammt: „NIE-MALS VERGESSEN/Hier stand das Haus der Gestapo/Es war für die Bekennen Österreichs die Hölle/Es war für viele von ihnen der Vorhof des Todes/Es ist in Trümmer gesunken wie das tausendjährige Reich/Österreich aber ist wiederauferstanden und mit ihm unsere Toten die unsterblichen Opfer“.

³¹⁸ Siehe hierzu auch Thunecke 2001. Zum kulturpolitischen Hintergrund der Verfilmung vgl. zudem Raykoff 1999: 114.

³¹⁹ Siehe Lothars Memoiren *Das Wunder des Überlebens*; über seinen Beitrag zu Wesselys Comeback vgl. Lothar 1961: 279 u. 311. Zum Arrangement mit dem neu-alten Kulturstablishment vgl. Löffler 1986. Auch in diesen Kontext ließe sich der Auftritt des ZWERGS – des zur Entnazifizierung eingesetzten ehemaligen Burgtheater-Kollegen – zusammen mit Jelineks Grillparzer-Zitation stellen (BT 158–159). Lothar nämlich inszeniert von 1933 bis 1938 und ab 1949 erneut Grillparzers – als „Bekenntnis zur Souveränität Österreichs“ (Haider-Pregler 1994: 208) geltendes – Stück *König Ottokars Glück und Ende an der Burg*.

und Attila Hörbiger. Sowohl dem Autor Lothar als auch Paul Hörbigers Erscheinen kommt die Funktion zu, Wessely und Attila Hörbiger ebenfalls einen antifaschistischen Anstrich zu verleihen. Auch die Opferrolle der Henriette Alt trägt dazu bei. In Referenz auf diese Trias – Autor, Schauspieler und Figur – kann *Der Engel mit der Posaune* als Entnazifizierungsfilm funktionieren. Wenn KÄTHE im Namen Henriettes *Der Engel mit der Posaune* zitiert, wird über die intertextuelle Konstellation von *Burgtheater* also erinnerbar, wie das populäre Gesicht Wesselys seine filmisch inszenierte Rehabilitierung erfährt und dabei zur Identifikation einlädt. Das Gesicht, das vorher den Nazis zu Propagandazwecken dient, kehrt im Zusammenspiel von Wesselys neu codierter Rolle mit dem Widerstandimage ihres Schwagers Paul Hörbiger und der Autobiografie Lothars heim nach Österreich.

Entnazifizierung im Kino

Erscheint Wessely in der deutschen Produktion *Die ganz großen Torheiten* von 1937 als Österreicherin, um 1941 der Volksgemeinschaft in dem österreichischen Film *Heimkehr* ein deutsches Gesicht zu geben, so stellt sie 1948 eine Wienerin aus einer jüdischen Familie dar, die vor der Deportation Suizid begeht.³²⁰ Und ob nun als von Polen bedrohte ‚volksdeutsche‘ Nazisse oder Verfolgte des Nazi-Regimes – Wessely tritt als protagonistiche Identifikationsfigur in der Opferrolle auf. Mit dem Bild einer von den Nazis bedrohten Österreicherin kann sie also gerade an ihre *Heimkehr*-Rolle anknüpfen. Der Darstellungsstil, dessen sie sich in *Der Engel mit der Posaune* bedient, unterscheidet sich dabei nicht von dem in ihren früheren Filmen. Er entspricht jener vom Drama herkommenden Theatralik der Einfühlung, der durch Kameraführung und Schnitt ein potenzielter Realitätseffekt zukommt. In ihrer jeweiligen Funktion, die faschistische Zeitgeschichte durch die Inszenierung ‚einfach menschlicher‘ Vorgänge auszustaffieren, sind die drei von Jelinek verwendeten Filme einander verwandt. Nur dient Wesselys vom Faschismus diskreditierte Theatralik 1948 der potenziellen Identifikation des Kinopublikums mit der exemplarischen Rolle des Nazi-Opfers.³²¹

Aber nicht nur diese idealbildliche Rolle, deren Repräsentationsfunktion für Österreich durch Lothars und Paul Hörbigers Reputation bekräftigt wird, ermöglicht es dem Kinopublikum, sich in Wessely als NS-Opfer einzufühlen und sich so die nationalsozialistische Geschichte als Familiendrama zu erzählen. Der populäre Markenartikel Wessely kann auch und gerade über das ihm immanente filmografische Zusammen- und Widerspiel politischer Bezüge zur

³²⁰ Siehe hierzu auch KÄTHES in ewiger Wiederholung inszenierte Selbstmordversuche im zweiten Teil von *Burgtheater* (ab BT 164).

³²¹ Zum Bedingungsverhältnis von Wessely-Image und österreichischer Kulturpolitik siehe Steiner 1996: 20 u. 24.

Identifikationsfigur der Zweiten Republik, zur Personifikation des ‚wiedererstandenen‘ Österreich, werden. Voraussetzung der gemeinschaftlichen Entnazifizierung, die der Film über Wessely ermöglicht, ist nicht nur, sich in Henriette Alt einzufühlen. Vielmehr gilt es, Wesselys Entnazifizierung als öffentliche Person durch das filmisch Dargestellte hindurch nachzuvollziehen. Gerade ihr Gesicht eignet sich dazu, um 1948 in Gestalt der Henriette Alt den Pakt weiter Teile der österreichischen Bevölkerung mit den Nazis vergessen zu machen, weil es in den 1940er Jahren noch mit jenem nazistischen des Polenopfers Marie Thomas aus *Heimkehr* verbunden wird. So verschränkt sich filmgeschichtlich die im öffentlichen Gedächtnis auszulösche Nazi-Kollaboration mit der neuen Opferrolle, die von den Drehbuchautoren auf die Bedürfnisse eines Großteils des österreichischen Kinopublikums von 1948 zugeschnitten ist. Diese Verschränkung bildet die doppelstellige Grundlage für das vom Film eröffnete Angebot, sich durch Identifikation mit jenem vermeintlich urösterreichischen Wessely-Typus zu entnazifizieren, der nach 1945 filmisch produziert und auf den Nationalsozialismus projiziert wird.³²² Die potenzielle Einfühlung ist also nicht nur durch die Kontinuität der Opferrollen Wesselys, sondern paradoxe Weise auch durch deren politischen Rahmenwechsel bedingt.

Nach der im öffentlichen Gedächtnis vollzogenen Entnazifizierung soll Wesselys Nazissenrolle allerdings vergessen werden. Sie ist Voraussetzung wie Grenze ihres in der Zweiten Republik populären österreichischen Images, das vermeintlich jenem vor 1938 entspricht. Das zeigt sich an der Wessely-Biografie Fontanas. Ende der 1950er Jahre beschreibt er die Kontinuität des Wessely-Images aus einer Perspektive, aus der die Entnazifizierung bereits vollzogen ist. An der Schlusspassage von Fontanas lebensgeschichtlicher Darstellung lässt sich verdeutlichen, worauf *Burgtheater* reagiert, wenn das Stück die unterschiedlichen Filmgesichter Wesselys zitiert, ihre Rolle in *Der Engel mit der Posaune* namentlich nennt und durch einen Punkt innerhalb der Rede isoliert:

„Mochten die Gestalten, die sie während der Hitlerherrschaft zu spielen bekam, handlungsmäßig noch so verzeichnet sein, sie gab ihnen von sich aus Wahrheit und Gültigkeit. Mit mancher dieser Figuren gab sie den tausenden Duldenden dieser Jahre, die stumm bleiben mußten, wo sie am liebsten laut aufgeschrien hätten, die Kraft zum Ausharren aus der Zuversicht ihres Herzens heraus. Welch ein Dulderinnen-Antlitz, welch ein Schicksal sinnloser, barbarischer Zerstörung entstand nach 1945 in ihrer Henriette Alt im ‚Engel mit der Posaune‘. (...)

Überdenkt man alle ihre Gesichter, so gehen sie unversehens in ein einziges Gesicht über (...). Auch das gehört zur Größe der Wessely, daß sie eine der seltenen schauspielerischen Ingenien ist, die beide Pole der Schauspielkunst vereinen: die fremden Gesichter und das eigene Gesicht.“ (Fontana 1959: 26)

³²² Vgl. Cavell zum filmisch hergestellten Typus, der die Unterscheidbarkeit zwischen Schauspieler und Rolle auflöst (Cavell 1979: 28-29).

Zu einem Zeitpunkt, zu dem *Heimkehr* längst im Archiv verschwunden ist, präsentiert Fontana Wesselys Gesicht für die Zweite Republik als zeitloses Dulderinnen-Antlitz, das Schauspielerin und Rollen zur Deckung bringt. Wenn von den handlungsmäßig verzeichneten Gestalten während der Hitlerherrschaft die Rede ist, wird der Propagandafilm offensichtlich noch als erinnerbar vorausgesetzt, aber sein Titel nicht mehr angeführt. Namentlich verweist Fontana stattdessen ausschließlich auf Wesselys aktuellen Part in *Der Engel mit der Posaune*. Von ihm aus kann nachträglich allen Rollen Wesselys die gleiche Darstellungsfunktion zugewiesen und eine ‚Wesensübereinstimmung³²³ von Person und Figur behauptet werden. So lässt sich Wesselys zeitgeschichtlich als Ikone der ‚inneren Emigration‘ etablieren.

Gegen den Strich gelesen, zeugt Fontanas Beschreibung davon, dass sich Wesselys Theater- und Filmauftritte vor, während und nach dem Nationalsozialismus nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden. Entsprechend verfährt Jelinek umgekehrt proportional zu Fontanas Biografie. Sein Text überträgt all deren Gesichter in das *eine* Image der Zweiten Republik. In *Burgtheater* gehen stattdessen die verschiedenen Filmgesichter Wesselys als Formzitat in die Figurenrede ein und demontieren so den Anschein authentischen Sprechens auf einer schlüsseldramatischen NS-Szene. Man kann die Verwendung von *Der Engel mit der Posaune*, *Die ganz großen Torheiten* und *Heimkehr* als polemische Antwort auf die Produktion des österreichischen Typus Wessely in der Zweiten Republik lesen, die diesem Typus einen antifaschistischen Heiligenschein verleiht und sich dabei unbeirrt der gleichen Darstellungsform bedient wie jene des Faschismus.

Die drei Filme werden hierbei jeweils als Formzitat herangezogen, aber unterschiedlich eingesetzt: Wird *Der Engel mit der Posaune* – Fontanas Biografie gemäß – punktuell im Namen Henlettes aufgerufen, erinnert die episierende Verwendung von *Die ganz großen Torheiten* Brechts Kritik an der ‚Theatralik des Faschismus‘. Demgegenüber setzt Jelinek Wesselys *Heimkehr*-Rolle immer wieder wortlautlich ein und lässt sie entstellend in das Sprechen der anderen, an den Wessely-Hörbiger-Clan erinnernden Schauspielerfiguren ausstrahlen. Wenn im zweiten Teil des Stücks die Figurenrede offenkundig mit dem *Heimkehr*-Zitat kontaminiert und so Wesselys Filmgesicht der deutschen Volksgemeinschaft ins Gedächtnis gerufen wird, überschattet dieses durch den intertextuellen Raum hindurch die Reminiszenz an das ‚nachgeborene‘ österreichische Image. Spukhaft wird das Sprechen auf Jelineks Erinnerungsszene schließlich von dem nach 1945 ausgeblendeten, im Zitat durch seine Verdrängung hindurchgegangenen Filmgesicht Wesselys bestimmt. Überdenkt man all die von *Burgtheater* zitierten Gesichter, sind sie in der Rede der *personae* „unversehens“ von Wesselys Nazigesicht affiziert – von jenem Gesicht also, das in der Zweiten Republik Voraussetzung wie Grenze

³²³ Zur Kritik siehe Steiner 1996: 24.

des österreichischen Opfertypus und zugleich Kehrseite des von Paul Hörbiger autobiografisch geprägten Idealbilds österreichischer Widerständigkeit ist.

Name und Apostrophé

„Lllleicheln unterm Baam. (...) Henriette. Lavendel. Buxbaam. Morrrdenrot! Junger Tutter! Hinreise.“³²⁴ Auf *Der Engel mit der Posaune* anspielend, entstellt KÄTHES Stottern die Figur der Rede in einer Weise, die ISTVANS *defacement* im *Heimkehr*-Zitat vergleichbar zu sein scheint.³²⁵ Im Auseinanderbrechen der Syntax und der buchstäblichen Auflösung der Worte demonstriert Jelinek auch hier die Einsetzung der *persona* als Ort der Rede. Dabei wird an dieser Stelle der rhetorisch fingierte ‚Tod‘ KÄTHES mit einem Sprechen über den Tod versetzt. Indem Jelinek einzelne Buchstaben verändert, lässt sie über „Lllleicheln“ und „Morrrdenrot“ die Erinnerung an getötete Körper anklingen. Der grammatisch inszenierte Gesichtsverlust der sprechenden Figur wird im isolierten Auftritt der buchstäblich entstellten Worte durch das, was in ihnen mitschwingt, semantisch gedoubelt. Er wird in den potenziellen Wortsinn übertragen, bis KÄTHE mit „Hinreise.“ die Inversion von *Heimkehr* zur Sprache bringt, ins Stottern gerät und ihr Gestammel schließlich in die Apostrophé abwesender *personae* umschlägt.

Die Abwendung vom rhetorischen ‚Tod‘ KÄTHES und von dem Assoziationsraum, der im Sprachzerfall eröffnet wird, ist durch ein Stocken markiert. Diesem Moment der Unterbrechung, in dem die Rede ausgesetzt wird, kommt eine besondere Verweiskraft zu. Über sie erschließt sich die Funktion des sprachlich produzierten ‚Todes‘ ebenso wie der spätere Einsatz der Apostrophé. Durch die Lücke im Sprechen wird auf der scheinbar privativen Familienszene von *Burgtheater* ein abwesend bleibender Name ins Gedächtnis gerufen. Er rekontextualisiert das Spiel mit dem Tod. „Au! Au! Auschwww...“³²⁶, heißt es nach „Hinreise.“ Durch die sprachliche Lücke deutet die szentische Rede auf einen anderen Ort hin, um die Shoah im nichtpersonalen Namen zu evozieren. Nachträglich werden hier der fingierte rhetorische ‚Tod‘, der KÄTHE als sprechende Figur entortet, und die durch ihn hindurch anklingende Todes-

³²⁴ BT 157.

³²⁵ Vgl. noch einmal ISTVAN: „Kusch! Speibn! Die Furze Ackers! Der Lehm. Das Mickergas. Gewachsen aus Millionen Herzen. Und ringsum ist struppig ein Dach. Eine Trine davor. Brüte, alte, schwarme Erde Deutschlands!“ (BT 164)

³²⁶ Das fehlende ‚itz‘ markiert Jelineks Text vorab als das im doppelten Wortsinn Ob-Szöne und überführt es in ein antisemitisches Klischee: „ISTVAN: Was? Weg sans? Wo sans denn? Die Jidn.../SCHORSCH: Ich weißes necht, wo se hingekommen seind. Doch sehe ich sie schon seit längerem nicht mehr./KÄTHE vernünftig: Woos? Weg sans? Geh weida! Wirkli? Ei freilich, ich sah sie lang nicht mehr. Lang lang ists her. Waldgrün der Heimat so duftig und traut. Itzig belästigt das daitsche Weib mit seiner abnormen Ungeschachscha – stammelt – itzlichkeit!“ (BT 154; Hervorhebungen, EA)

semantik mit einem Verweis auf die nationalsozialistische Massenvernichtung kontaminiert.

Im Kontext von „Henriette.“ allegorisiert der nur anzitierte Ortsname jenen Tod, der in der familienbiografischen Filmdarstellung des Nationalsozialismus und ihrer entnazifizierenden Rezeption nicht erinnert wird. *Der Engel mit der Posaune* nämlich setzt Wesselys Filmtod gerade ein, um die Shoah auszublenden. Henriette Alts Inszenierung als ‚wirklicher Mensch‘ hat in dem für *Burgtheater* verwendeten Entnazifizierungsfilm einen besonderen erinnerungspolitischen Zweck. Das verdeutlicht die unsichtbar bleibende, sich allwissend gebende Kommentarstimme³²⁷ der österreichischen Familiensaga, die den von Wessely gespielten Suizid als repräsentative Darstellung schicksalhafter Vergangenheit interpretiert und den Ausblick auf die Erlösung ‚des Menschen‘ von Schutt und Asche liefert:

„Dieser einen Toten werden Hunderte, Tausende, Millionen folgen. Der große Untergang nimmt seinen Anfang und ein Mann aus dem Nichts führt ihn an. Und wieder Krieg, Leben, Glück und Besitz einer Welt versinken in Schutt und Asche. Das Jahrhundert der Technik hat die Möglichkeiten der Vernichtung bis zu einem Ausmaß und einer Vollkommenheit gesteigert, für die es eine Beschreibung nicht mehr gibt. Niemand bleibt verschont, niemand und nichts. Niemand bleibt verschont, niemand und nichts. Nur der Wille des Menschen zu leben und zu bestehen ist stärker als jeder Versuch diesen Willen auszulöschen. Er ist unzerstörbar, solange der Schöpfer es will.“

Vor diesem Hintergrund kann Jelineks Allusion auf Auschwitz zunächst als Wendung gegen *Der Engel mit der Posaune* gelesen werden. Über das dreimalige „Au“ klingt in KÄTHES *Burgtheater*-Rede dasjenige als Unausgesprochenes an, was von der epischen Stimme im zitierten Film nicht zur Sprache gebracht wird und ihr zufolge auch nicht geschildert werden kann. Im Nichtsagen kommt dem Namen Auschwitz eine sprachliche Darstellungsfunktion zu.³²⁸ Damit polemisiert *Burgtheater* gegen die vermeintliche Unaussprechlichkeit, die die Kommentarstimme von *Der Engel mit der Posaune* behauptet, wenn sie von technischen Möglichkeiten der Vernichtung raunt, für die es angeblich keine Beschreibung gibt. Jelineks Polemik bedient sich in diesem Zusammenhang einer rhetorischen Technik, die in ihren Texten eine prominente Rolle spielt. An dieser Stelle kommt ihr nun eine besondere Aufgabe zu.

³²⁷ Zur Funktion der akusmatischen Stimme, die im Film einer nicht gezeigten Person zugeschrieben werden kann und die der Vorstellung eines alles sehenden und wissenden göttlichen Wesens entspricht, vgl. Chion 1996: 56.

³²⁸ Vgl. Youngs *Beschreiben des Holocaust* zur Kritik am Topos des Unbeschreiblichen beziehungsweise Unsagbaren und zur Notwendigkeit sprachlicher Figuration, um an die Shoah zu erinnern (Young 1997: 152-153). Vor dem Hintergrund des vergessenspolitischen Interesses der Nazis und des Zeugenschaftsproblems siehe zudem Agambens *Was von Auschwitz bleibt* im Anschluss an Levi (Agamben 2003: 137; Levi 1993: 7). In diesem Sinn klagt auch Jelineks *Ein Grab in Nirgends* die Rede über die Shoah ein (Jelinek 1996).

„Au! Au! Auschschwww...Schwester! Geh Pepperl, plausch net!“ Mit „Schwester“ und „Pepperl“ ruft KÄTHE zwei Figuren an, die nicht zum Bühnenpersonal gehören. Dass der Name Auschwitz nicht ausgesprochen wird, inszeniert Jelinek mittels Apostrophé als Akt des Verschweigens. Sie demonstriert das Nicht-Sagen als beredtes Schweigen, das sich der personalen Darstellungsfunktion von Sprache bedient. Die Rhetorik bestimmt die Apostrophé als Figur der Abkehr von einem Gegenstand beziehungsweise als Hinwendung zu einer anderen Person oder Gruppe als dem bislang adressierten Publikum.³²⁹ Auf der Theaterszene stört sie gemeinhin die Wechselrede, das in dramatischer Gestalt erzählte Geschehen. Demgegenüber unterbricht die Apostrophé in KÄTHES Sprechen den inszenierten Sprachzerfall, über den die Erinnerung an einen unbegrenzbaren intertextuellen Raum aufscheint und der Name Auschwitz anklingt. Sie funktioniert also auch als Abwendung, als *aversio*, vom rhetorisch inszenierten ‚Tod‘ der szenischen Figur; denn die Geste der Anrede – der durch Interpunktions markierte Anruf „Schwester! (...) Pepperl (...)“ – setzt im Unterschied zu „Henriette.“ die mögliche Antwort einer *persona* voraus. Auf der Bühne abwesenden Figuren wird hier mittels Apostrophé die Macht zu sprechen zugeschrieben. Zwar wird ihre Gegenwart nur rhetorisch behauptet; durch die sprachliche Operation aber gibt sich die szenische Figur in der Rede wieder ein Gesicht. KÄTHE wird so als ansprechende und potenziell anzusprechende Instanz fingiert. Aus der Menge unzusammenhängender Sprachfetzen tritt in der Anrufung szenisch ungegenwärtiger Figuren mithin ein sprachmächtig erscheinendes Gesicht der Rede hervor.³³⁰

Der Ausblick auf den zugrunde liegenden Mechanismus allerdings bleibt in *Burgtheater* möglich und wird durch die Bühnensituation besonders deutlich. Gerade weil die Figurierbarkeit KÄTHES als sprechende *persona* hier erst über die Ausführung der Apostrophé hergestellt wird, offenbart diese die Funktionsweise der Prosopopoia auf der Theaterszene. Die doppelte Bewegung sprachlichen Darstellens und szenischen Fehlgehens hebt die rhetorische Verfasstheit des Sprechens hervor. Wenn „Schwester“ und „Pepperl“ als szenisch weder lokalisierbare noch motivierbare Figuren in der Rede erscheinen, entzieht die Bühnensituation der sprachlichen Performanz den Effekt glaubhafter Vergegenwärtigung. Im Feld der Sichtbarkeit erweist sich die rhetorisch produzierte Präsenz, der von Haverkamp in einem anderen Zusammenhang benannte „verlebendigende Geist der Anredefigur“³³¹, als Fiktion.

³²⁹ Vgl. Quintilianus 1975: 285; IX 2, 38.

³³⁰ Vgl. de Mans *Hypogramm und Inschrift* zur Prosopopoia als „Trope des Apostrophs“ (de Man 1998: 402). Siehe an de Man anknüpfend, auch Chase zur Verwandtschaft von Apostrophé und Prosopopoia, Abwesendem oder Totem „die Macht der Rede“ zu verleihen (Chase 1998: 422). Vgl. darüber hinaus B. Menke zum Gestus der Apostrophé, die ansprechende Instanz zu konstituieren, indem er ihre Kraft zu invozieren fingiert; in der ausgeführten Apostrophé ereignet sich also die Einsetzung des apostrophierenden Ichs (B. Menke 2000b: 384).

³³¹ Haverkamp 1991a: 35.

Dadurch exponiert die Apostrophé auf der Bühne jene referenzielle Produktivität der Sprache, die im dramatischen Sprechen – der Anrede im Modus wechselseitigen, gegenwärtigen Verstehens – durch die Inkorporation der sprechenden und der antwortenden Figur latent gehalten wird. Die Apostrophé führt im Theater vor, dass der Akt des Verstehens an einem anderen Ort vollzogen wird als jener der Anrede und depotenziert die *fictio* sprachlicher Handlungsmacht. Mit KÄTHES Apostrophé sperrt sich *Burgtheater* also auch gegen die Ineinsetzung von Sprechen und Verstehen.

Diese Verwendung der Apostrophé unterscheidet sich grundlegend von Wesselys bereits genannter Anrufung des deutschen Menschen im Propagandafilm *Heimkehr*, die Jelinek im zweiten Teil von *Burgtheater* als Schlüsselszene für die personale Repräsentation der Volksgemeinschaft zitiert.³³² Im Film nämlich funktioniert die Apostrophé als Verstärker der potenziellen Einfühlung in die protagonistische Figur. Dank Kameraperspektive und Schnitt wird der starre Blick auf die Totale des Guckkastens ausgeglichen. Dadurch kommt der Film ohne die gleichzeitige Anwesenheit sprechender und antwortender *personae* im gezeigten Ausschnitt aus. Er kann die Rede mit Bildern des Einverständnisses untermalen und den Blick dann immer mehr auf eine Identifikationsfigur zentrieren. In *Heimkehr* verleiht Wessely auf diese Weise dem apostrophierten ‚deutschen Menschen‘ sprechend ihr idealbildliches Gesicht.

Über „Hinreise.“, die nach „Henriette.“ benannte Inversion von *Heimkehr*, erinnert KÄTHES Rede in der hier untersuchten Passage diese Potenzierung protagonistischen Sprechens, das filmisch produzierte Identifikationsangebot mit der Personifikation der Volksgemeinschaft. Die darauf folgende Anspielung auf Auschwitz ruft den ausgeblendeten zeitgeschichtlichen Hintergrund des Propagandafilms ins Gedächtnis. Sie verweist darauf, dass die Nazis zeitgleich im besetzten Polen, sozusagen hinter der Filmkulisse, ihre Vernichtungszentren betreiben. So wird im Zitat jener rhetorisch fingierte und durch Wessely illustrierte Ort des Sprechens, der in *Heimkehr* der Fiktion des völkischen Kollektivs so eindrücklich *ein* Gesicht verleiht, durch die buchstäbliche Zerfältigung der Prosopopoiia zum allegorischen Mittel, um das verstellte Eingedenken an die industrielle Massenvernichtungspolitik der Nazis aufzurufen.

Wenn Jelinek im Anschluss daran die Bühne nutzt, um die Ineinsetzung von Sprechen und Verstehen mittels Apostrophé zu unterlaufen, tritt diese als Verdrängungsfigur auf, die den Akt des Verdrängens selbst offenbart: „Au! Au! Auschwww...Schwester!“ Die Apostrophé wird hier deutlich als Ablenkungstechnik verwendet, um dem nichtpersonalen, fremden Namen, über den die Shoah ins Gedächtnis gerufen werden kann, Auftrittsverbot zu erteilen. Entsprechend fungiert KÄTHES danach folgendes „Geh Pepperl, plausch net!“ als Kommentierung des sprachlichen Geschehens. Jelinek lässt hier ein

³³² Vgl. BT 164.

populäres Wiener Lied anklingen, mit dessen Melodie in *Burgtheater* unwillkürlich auch sein altbekannter Refrain ins Gedächtnis gerufen wird:

„Geh, Pepperl plausch net, 's is ja net wahr! So lang als mir san, is' no' ka G'fahr! Und bis s'uns einleg'n in die Gruab'n, singen scho' wieder unsere Buam! Bitt'ma in Herrgott: ,Halt uns die Dam!' Dann fall'n die Apferln net weit vom Bam, und d'Wéana Musi und's Weanalied bleib'n, bis sich d'Welt zum drah'n aufhör'n wird!“ (zit. n. Hodina 1979: 173)

Durch den intertextuellen Raum hindurch erinnert der nicht mehr zitierte Teil an die Verleugnungsfunktion, auf die KÄTHES Apostrophé hindeutet: „'s is ja net wahr!“ So wird die Apostrophé, wenn sie hier als neuerliche Belebung der *persona* und Abwendung von der Rede über den Tod auftritt, im Kontext der verarbeiteten Filme als Reflexionsfigur der politischen Funktionalisierbarkeit von personalen Darstellungen eingesetzt.

Enteigneter Tod und szenische Darstellung

Der Verweis auf Auschwitz bildet das Kernstück von Jelineks *Allegorischem Zwischenstück*, das den Text seinerseits reflexiv unterricht. Sobald man die durch drei Punkte markierte Sprachlücke in KÄTHES Rede als bestimmenden *blind spot* begreift, erschließt sich der zeitliche Rahmen der *Burgtheater*-Szene: 1941 und 1945 spielt sich das vermeintliche Schlüsseldrama ab. Durch das dreimalige „Au“ und die drei Punkte in KÄTHES Rede wird plötzlich deutlich, dass die gesamte Anlage von Jelineks Stück auf jene dazwischenliegenden drei Jahre hindeutet, in denen die Nazis ihre Vernichtungspolitik systematisch in eigens dafür eingerichteten Fabriken umsetzen. Die allegorische Zitierweise unterminiert die Ein- wie Ausklammerung jener Geschichte, von der nach dem Willen der Nazis – wie Lyotard es formuliert – „keine Spur zurückbleiben, in keinem Gedächtnis (...) gedacht werden“³³³ soll. Jelineks Verfahren stellt die Verbindung zur Gegenwart her und präsentiert die Erinnerung an die Shoah durch die sprachliche Fiktion hindurch als unabsließbar. Von der Leerstelle aus, die die Figurenrede im Namen von Auschwitz markiert, lässt sich *Burgtheater* nun als allegorische Versuchsanordnung für die Bühne entschlüsseln, die die Darstellungsproblematik der Shoah erforscht und damit über die Kritik an der politischen Funktionalisierbarkeit der verwendeten Filme hinausgeht.

Das, worauf die von Jelinek gesetzte Zäsur hindeutet, lässt sich nicht personal in Szene setzen, weil den Ermordeten in der Erinnerung an ihre fabrikmäßige Auslöschung kein ‚eigener‘ Tod zukommen kann.³³⁴ Semprun bezeichnet diesen

³³³ Lyotard 1988: 35.

³³⁴ Zur Generalisierung der souveränen Tötungsmacht im nationalsozialistischen Staat siehe Foucault 1992; vgl. darüber hinaus zur Verknüpfung von Biopolitik und Rassismus Foucault 1983: 159-190. In *Was von Auschwitz bleibt* und *Homo Sacer* greift Agamben Foucaults These

Tod als fleischlos, entkörpert.³³⁵ Damit korrespondierend spricht Adorno in der *Negativen Dialektik* von der Enteignung des Sterbens in den Lagern, die mit dem erfahrenen Leben der Einzelnen nicht in Übereinstimmung zu bringen sei.³³⁶ Angesichts der Hinterszene des total gewordenen bevölkerungspolitischen Zugriffs durch den NS-Staat potenziert sich auch das Problem des dramatischen Theaters, gesellschaftliche Verhältnisse als zwischenmenschliche darzustellen.³³⁷ Die Shoah entzieht sich der Zentralperspektive, dem singulären Körperbild als Fluchtpunkt des szenisch zu Zeigenden, ebenso wie der rhetorischen Fiktion einer souverän widersprechenden Figur.³³⁸ Ihre referentielle Aporie besteht darin, dass die Darstellung der Ermordeten in singulärer Gestalt – als individuierte, handlungsmächtige Subjekte innerhalb des Bühnenausschnitts – die bio- beziehungsweise thanatopolitische Katastrophe von Auschwitz verstellt, weil diese nur mehr in der Abstraktion vom Personalen zu denken ist und den szenischen Interaktionsrahmen sprengt. Daher gibt die Verkörperung von Personen auf einer nationalsozialistischen Szene die massenweise Produktion folgenlos liquidierbaren, aus der politisch-juridischen Ordnung verbannten Lebens dem Vergessen preis.

Jelineks Absage an personalisierte Darstellungen des Nationalsozialismus kann mithin auf das zugrunde liegende Formproblem zurückgeführt werden.³³⁹ Die allegorische Zitierweise ihres vorgeblichen Schlüsseldramas, die das personale Schema ins Gedächtnis ruft und zugleich entleert, ist nicht nur Kritik am jeweiligen Gehalt des verwendeten Materials. Ihr Verfahren deutet vielmehr auf das hin, was durch das Formprinzip des Zitierten undarstellbar ist, will man die Geschichte des Nationalsozialismus nicht durch individualisierende Verbildlichung und Einfühlung verharmlosen. Im Aufsprengen der Rede lässt Jelinek über den angedeuteten, mittels *fictio personae* verschwiegenen Ortsnamen die Frage aufscheinen, wer *da* auf der fingierten nationalsozialistischen Szene nicht als Person sprechen kann und sich einer authentifizierenden Darstellung von Geschichte im szenischen Tableau entzieht.

einer verabsolutierten, mit einer total gewordenen Thanatopolitik koinzidierenden Biomacht im NS auf; er akzentuiert deren ‚produktive‘ Funktion, die ihm zufolge in der Herstellung einer absoluten biopolitischen Substanz besteht (siehe Agamben 2003: 74–75; vgl. auch. 2002).

³³⁵ Vgl. Semprun 1997: 41.

³³⁶ Vgl. Adorno 1975b: 355.

³³⁷ Zum „dunklen, untersagten Schauplatz des ‚Off‘“, auf dem es „nicht einmal das Leben aufs Spiel zu setzen“ gibt, vgl. entsprechend Lyotard 1988: 40.

³³⁸ Hier findet auch Brechts Episierung des Zwischenmenschlichen ihre Grenze – ebenso wie seine Kritik an jenem Fabrikfoto, das die sozialen Beziehungen nicht darstellt (Brecht 1992, GBA 21: 469).

³³⁹ Man kann *Burgtheater* auch als Reaktion auf die filmische Dramatisierung der Shoah in der 1978 von NBC produzierten, sichtlich um historische Aufklärung bemühten Familiensaga *Holocaust* lesen. Vgl. Krankenhagen zum darin durchbrochenen Darstellungstabu (Krankenhagen 2001: 17) und Köppen zur Gaskammerszene (Köppen 1997: 160). Siehe darüber hinaus Lanzmanns fundamentalen, dem didaktischen Verdienst der Serie möglicherweise nicht gerecht werdenden Verriss (Lanzmann 2000: 105; vgl. korrespondierend auch die Kritik an Spielbergs *Schindler’s List* in Lanzmann 1994).

Theater nach Auschwitz

Der zwischen sprachlichem Zerfall und *fictio personae* angesiedelte Verweis auf die Shoah, so mein Fazit, ist Schlüssel zur Demontage der sprechenden Figur in *Burgtheater*. Deren ‚Tod‘ nimmt, wie de Man in einem anderen Kontext ausführt, niemandem das Leben; er beraubt uns „der Gestalt und der Empfindung einer Welt, die nur in der privativen Weise des Verstehens zugänglich ist“³⁴⁰. Jelineks Zitierweise setzt ihn auf der zwischen 1941 und 1945 spielenden Szene gegen die Fiktion geschichtlichen Verstehens in personaler Gestalt ein. Werden faschistische Ästhetisierungen gemeinhin mit dem Auftritt einer formierten Masse gleichgesetzt und protagonistische Darstellungen für unpolitisch im Sinne von harmlos gehalten, lädt *Burgtheater* diese innerhalb des 1940er Familientableaus vor, um sie als Mittel zeitgeschichtlicher Authentifizierung zu überprüfen. Die personale Referenz verstellt, wie sich dabei zeigt, den Ausblick auf die politische Dimension der Shoah. Durch die allegorische Zitation personaler Darstellungsformen verlangt Jelineks Stück daher nach einem anderen szenischen Sprechen, das in Erinnerung an den Nationalsozialismus der Referenzaporie der Shoah Rechnung trägt. Zum ALPENKÖNIG zurückkehrend, möchte ich nun verdeutlichen, welche Rolle die Physis hierbei spielt, und meinen Lektürevorschlag von *Burgtheater* dann mit Blick auf die Rezeptionshaltung abschließen, die sich aus Jelineks Verfahren ergibt.

Allegorisierung der Physis

Wenn *Burgtheater* dem Tod des ALPENKÖNIGS die Verkörperbarkeit in anthropomorpher Gestalt verweigert, demonstriert Jelineks Stück, dass der sterbliche Körper des Schauspielers nicht identisch mit der szenischen Figur ist. Vermittelt über seine mumienhafte wie aphsiognomische Beschreibung, über seine szenische Demontage und das Nachleben seiner Stimme, tritt der ALPENKÖNIG als „Allegorisierung der Physis“³⁴¹ auf; erkennt man den Verweis auf die Shoah als Schlüssel zur Abkehr von der personalen Gestalt, überschreitet diese Form der Allegorisierung die benjaminsche These: Benjamin geht es mit Blick auf die Leichen des barocken Trauerspiels darum, dass die dargestellte Trennung von Geist und Körper die Erinnerung an die sterbliche Physis produziert. Den ALPENKÖNIG hingegen präsentiert Jelineks nationalsozialistische Szene so, dass die Allegorisierung des Korporealen in spezifischer Weise kontextualisierbar ist. In rotweißer Farbgebung wird mit den Blutspuren auf dem weißen Verbandszeug die Demontage des als ‚Jude‘ und

³⁴⁰ Siehe *Autobiographie als Maskenspiel* (de Man 1993a: 145).

³⁴¹ Benjamin 1991, I.1: 391.

,Ausländer³⁴² von den Schauspielerfiguren ausgegrenzten, angegriffenen und schließlich zerlegten ALPENKÖNIGS in Szene gesetzt. Der verstellte Ausblick auf die Fiktion des zur blutigen Masse gemachten einzelnen Körpers zeigt an seiner statt die Nationalfarben Österreichs. Jelineks Einsatz der Apostrophé ähnlich, deutet der ALPENKÖNIG durch diese Auftrittsform auf einen Raum hin, der über den szenischen Ort des Familientableaus hinausreicht. Dabei ist er an ein letztlich unüberblickbares Gewebe intertextueller Verweisungen gekoppelt, die sich nicht von Politik und Geschichte ablösen lassen und die es nachträglich zueinander in Beziehung zu setzen gilt.

„Au! (...) Au! Mir sein mir! I bin i! Au!³⁴³, ruft der von KÄTHE geschlagene ALPENKÖNIG, bevor er sich als die Nachgeborenen vorstellt und sich seine Stimme schließlich im Raum verselbständigt. Mit der dreimaligen Verwendung des Phonems nimmt er die Anspielung auf Auschwitz in KÄTHES Rede vorweg, ohne dass das an dieser Stelle bereits erkennbar wäre. Das „Au!“ klingt zunächst, als ob es für den Schrei des schmerzenden, auf sich zurückgeworfenen Körpers im Bühnenausschnitt stehen würde. Weil dessen Zeigen der szenischen Beschreibung folgend allerdings gerade nicht gelingen kann, wird man zur weiteren ‚Beschriftung‘ der Figurenrede eingeladen. Nachträglich als Zitat von Auschwitz wahrgenommen, stellt das dreimalige „Au!“ die Allegorisierung der Physis in den Kontext der erinnerungspolitisch begründeten Formproblematik von *Burgtheater*. Wenn der Ruf jener Figur, die *ex machina* auf der Szene erscheint und dort wie eine Maschine zerlegt wird, auf Auschwitz verweist, allegorisiert der ALPENKÖNIG mithin nicht die Sterblichkeit der Physis als solche. Gerade in der Absage an die personale Verkörperung wird über die *persona ficta* vielmehr die politische Reduktion auf ‚bloßes‘, aus der herrschenden Ordnung ausgeschlossenes Leben ins Gedächtnis gerufen.³⁴⁴ Im Einspruch gegen diese Reduktion, den *Burgtheater* so gelesen provoziert, kommt der Körper möglicherweise aller erst zu seinem höchsten Recht³⁴⁵.

Vor diesem Hintergrund akzentuiert der ALPENKÖNIG die Differenz des Theaters zum konservierten, innerhalb der filmischen Fiktion wirklich erscheinenden Leben und dessen Funktion zeitgeschichtlicher Authentifizierung. Begreift man mit Heiner Müller das „Spezifische am Theater“ als „die Präsenz des potentiell Sterbenden“³⁴⁶, wird vom ALPENKÖNIG aus deutlich, warum Jelineks als unspielbar geltendes Stück ausgerechnet die Guckkastenbühne als Bestimmungsort vorsieht. Es reflektiert die postume Vergegenwärtigung des

³⁴² Siehe BT 148 u. BT 145.

³⁴³ BT 146-147.

³⁴⁴ Zum Begriff des bloßen Lebens vgl. Benjamin 1991, II.1: 199-202.

³⁴⁵ Siehe demgegenüber Benjamin 1991, I.1: 391.

³⁴⁶ So Müller im Gespräch mit Kluge: „Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. (...) Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden“ (Kluge/Müller 1996: 95).

Vergangenen im szenischen Ausschnitt und stellt dem Film das geteilte Schwinden der Zeit innerhalb der theatralen Situation entgegen.³⁴⁷ Hervorgehoben wird das auch, indem Sprechende auf einer Bühne mit Jelineks unartikulierbarem Text zurückgelassen und immer wieder mit dem gestisch nicht darstellbaren, rhetorisch fingierten ‚Tod‘ der Figuren konfrontiert werden. Durch den letztlich uneinlösablen Versuch, Jelineks Schauspielerfiguren wie Menschen auf die Bühne zu bringen, wird gerade die körperliche Mittelbarkeit szenischen Sprechens ausgestellt.

Dies allerdings heißt keineswegs, dass den im Theater Sprechenden eine verkitschte Darstellungsfunktion zweiter Ordnung zukäme. *Burgtheater* unternimmt in der Erinnerung an die Shoah nicht den Versuch, der Ohnmacht der Ermordeten eine szenische Form zu geben. Die Schauspieler werden also nicht dazu eingesetzt, um im Scheitern an Jelineks Kunstsprache bloßes Leben darzustellen und als dessen Referent zu erscheinen. Vielmehr sind sie Ort der Frage nach einem von anderswo einzuklagenden politischen Sprechen im Namen jener Toten, denen nach dem Willen der Nazis kein Nachleben verliehen werden soll. Über ihre exponierte Körperlichkeit und die vom Stück reflektierten szenischen Bedingungen ihres Auftritts machen die Schauspieler ihrerseits auf die Nachträglichkeit wie Ortsgebundenheit des Erinnerns an den Nationalsozialismus aufmerksam; im begrenzten Ausschnitt des Hier und Jetzt deuten sie, wenn sie Jelineks Zitierpraxis zur Sprache bringen, auf die Unhaltbarkeit der eigenen wie der fremden Rede in der Zeit hin.

Unwirklichkeitseffekt

In *Holocaust-Zeugnis, Kunst und Trauma* spricht Hartman mit Blick auf die Kunst von einem potenziellen Unwirklichkeitseffekt. Er umschreibt damit die Möglichkeit der Distanzierung vom Gezeigten. Hartman versteht die Kunst als therapeutisches Medium, die uns im Wissen um die Fiktionalität des Dargestellten „eine Art Schutzraum für Emotionen und Mitgefühl“³⁴⁸ verschaffen kann. Demgegenüber geht es bei Jelineks allegorischer Konstruktion von Unwirklichkeitseffekten um die Gegeninszenierung zum *effet de réel* der verwendeten personalen Darstellungsformen – sowohl im Spielfilm als auch in der autobiografischen Inszenierung. Im demontierenden Zitieren geraten der Einsatz der Prosopopoeia, ihre visuelle Illustration und die damit verknüpften Realitätseffekte ins Visier. Das Sprechen auf der Bühne wird so in seine rhetorischen und szenischen Bestandteile zerlegt und dadurch für das in die Szene eingeschlossene Außen geöffnet.

Zwischen dem seiner personalen Darstellungsfunktion entblößten Körper auf der Bühne, der auch nicht als die Gestalt des Schauspielers auftreten kann,

³⁴⁷ Zur Zeitlichkeit des Theaters vgl. Lehmann 1999a.

³⁴⁸ Hartman 1999: 226.

und dem auf die Shoah verweisenden Text werden wir Nachgeborene angerufen: nicht als kalkulierbares Kollektivsubjekt, das mit dem Dargestellten mitfühlen oder einheitlich darüber urteilen soll, sondern als heterogene Akteure zukünftigen Nachdenkens über die politische Dimension des Vergangenen und seines Fortlebens.³⁴⁹ Durch seine Form richtet sich Jelineks Stück an das Theater als öffentlichen Raum, um uns als potenzielle Historiografen zu adressieren. Wenn also *Burgtheater* den Hort österreichischer Kultur in seinem Titel nennt und im Stück auf die Zeit der Shoah verweist, so fordert der Text im Zitat der drei Könige des Burgtheaters zur öffentlichen Selbstverständigung über das auf, was sich der privatistischen Fiktion geschichtlichen Verstehens durch Spiegelung im Dargestellten entzieht. Im allegorischen Zitieren fordert das Stück dazu heraus, die personalisierten zeitgeschichtlichen Projektionen als Grundlage einer gegenwärtigen Betrachtung des Nationalsozialismus dem Nichtverstehen, dem Dissens, zu überantworten.

Das Stück polemisiert mithin nicht einfach gegen berühmte Personen, die in der Zweiten Republik ihre Nazi-Vergangenheit bereit verschweigen. Über die entstellende Verwendung des Materials verschiebt *Burgtheater* die Perspektive von der schlüsseldramatischen Entlarvung verdrängten Vorlebens auf die Inanspruchnahme zukünftiger politischer Verantwortung für die Konstitution von Öffentlichkeit und das Nachleben dessen, wovon es kein autobiografisches Zeugnis geben kann.³⁵⁰ Gewendet gegen jene vom Faschismus diskreditierte Theatralik, die Geschichte auf den protagonistischen Auftritt singulärer Personen reduziert, wird das Theater als ein Raum denkbar, von dem ausgehend über eine angemessene Erinnerungspraxis in der Gegenwart gestritten werden kann.

³⁴⁹ Zur Inanspruchnahme des Zuschauers durch Jelineks Theaterästhetik vgl. Sander 2000: 305.

³⁵⁰ Zur Shoah als Ereignis ohne Zeugen vgl. Felmans und Laubs *Testimony*, hier v. a. Laubs Kapitel *An Event Without A Witness: Truth, Testimony and Survival* (Felman/Laub 1992: 75-72); siehe daran anknüpfend Agamben 2003.

III.

UNABSEHBARES RAUNEN: *WOLKEN.HEIM.*

„die Litteratur ist weniger eine Angelegenheit der Litteraturgeschichte als Angelegenheit des Volkes“³⁵¹

Zwischen einer Danksagung und einem Nachsatz reden namenlos bleibende Stimmen im Zitat über sich. Das Sprechen von *Wolken.Heim.* tritt in der Wir-Form ohne Gegenrede³⁵² auf und weist doch zugleich über sich hinaus: Leonhard Schmeiser und Daniel Eckert wird vor dem Einsatz der Rede gedankt; nach deren Ende benennt *Wolken.Heim.* das verwendete Material von Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus Briefen der Roten Armee Fraktion (RAF).³⁵³ Dazwischen fingiert Jelinek ein Geraune, das sich weder lokalisieren noch einer Figur zuschreiben lässt. Sie überträgt das Experiment selbstbezüglicher Rede im Zitat, das schon die Ouvertüre ihres Theaterdebüts kennzeichnet, vom Auftritt einer *persona* in eine szenisch nicht vorhersehbare kollektive Form. Jelinek praktiziert in der Rede von *Wolken.Heim.*, was Benjamin die „Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren“³⁵⁴, nennt. Unausgewiesen, führungslos wird das Material aus dem Zusammenhang gerissen, entstellt und mit anderen Kontexten kontaminiert. Man kann nicht sagen, in wessen Namen gesprochen wird. Und doch scheint der Sound allzu bekannt. Durch diese Form der Rede nimmt Jelineks Text, der ab 1987 als Auftragsarbeit für das Bonner Theater entsteht und dort 1988 uraufgeführt wird, das Theater als Raum des Verlautbarends in Anspruch.³⁵⁵

³⁵¹ Kafka in einer Tagebuchnotiz vom ersten Weihnachtsfeiertag 1911 (Kafka 1994: 245).

³⁵² Zur fehlenden Gegenrede vgl. Janz 1995: 123 u. C. Schmidt 2005.

³⁵³ Vgl. WH 5 u. WH 57.

³⁵⁴ Benjamin 1991, V,1: 572; N 1, 10. Zu den fehlenden Anführungszeichen vgl. bereits Hoffmann 1999: 160. Siehe auch Haß, die das Sprechen als eines ohne Auftrag bezeichnet (Haß 1998b: 12).

³⁵⁵ Siehe Poschmann im Hinblick auf das exponierte akustische Moment (Poschmann 1997: 287). Zu *Wolken.Heim.* als Auftragsarbeit für das Theater vgl. Jelinek im Gespräch mit Fend/Huber-Lang 1994: 4. Das Stück wird von Hans Hoffer mit dem Zusatz *Eine Invention zu Heinrich von Kleist* in der Bonner Halle Beuel 1988 chorisch inszeniert (vgl. u. a. Polt-Heinzl 2000: 43). 1992 folgt eine Hörstück-Fassung für den Hessischen Rundfunk, den Bayrischen Rundfunk und den Sender Freies Berlin von Peer Raben unter Jelineks Mitarbeit

Weil *Wolken.Heim.* die Rede keinem Figurennamen zuordnet und auf szenische Anweisungen verzichtet, wird das Stück oftmals gar nicht als Theatertext wahrgenommen.³⁵⁶ Es ist das erste Stück Jelineks, das der Darstellungskonvention des Guckkastens deutlich entzogen ist, also kein Feld der Sichtbarkeit vorschreibt und dem Sprechen die szenische Figur verweigert.³⁵⁷ Inzwischen hat sich gezeigt, dass das Stück nur eine unter den vielen theatralen Versuchsanordnungen Jelineks ist, die ohne namentlich benannte Figurenrede auskommen. Dieses möchte ich in seiner spezifischen Wendung an das Theater als Auditorium auszuloten; denn als solches wird das Theater über die Unabsehbarkeit der kollektiven szenischen Anordnung ebenso wie über Form und Thematik des ausgewählten Materials adressiert.

AUFTRITTSFORM DER REDE

Der erste Abschnitt von *Wolken.Heim.* kommt noch ohne die später zitierten längeren Passagen berühmter Dichter und Denker aus.³⁵⁸ Ouvertürenhaft reflektiert er die Form des folgenden Stimmengewirrs, in dem Jelinek zur Sprache kommen lässt, was als leuchtendes Beispiel deutschen Kulturguts gilt:

„Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb. Und dann stehen wir plötzlich in der Mitte. Heilige, die im Dunkel leuchten. Wir sind immer fassungslos, wenn auch nur einer uns im Gedächtnis behält, über eine Zeit hinaus. An den Wegrändern sprechen sie seit Jahren und Jahren heimlich über uns.“ (WH 9)

So beginnt das ‚fassungslose‘ Raunen in Jelineks Theaterstück. Etymologisch gehört dieses zum althochdeutschen *rûnêñ*, ‚heimlich und leise reden‘.³⁵⁹ Entsprechend geht es hier um die geheime Rede ‚über uns‘ und entsprechendrätselhaft ist auch der darauf folgende zitathafte Text.

Ab dem zweiten Abschnitt setzt sich die Rede in *Wolken.Heim.* aus deformierten, einander vordergründig angeglichenen und dennoch immer wieder

(vgl. Janz 1995: 130). Im selben Jahr produziert Jelinek zusammen mit Hannes Franz und Gottfried Hüngsberg die Videoinstallation *Trigger your text* 1993 für die Münchner Künstlerwerkstatt (siehe Jelinek 1993b).

³⁵⁶ Vgl. etwa Hoffmann, die *Wolken.Heim.* dem Erzählwerk zuordnet (Hoffmann 1999). Kohlenbach und Stanitzek sparen die Frage nach dem Theater ebenfalls aus (Kohlenbach 1991; Stanitzek 1991); zur Kritik siehe bereits Poschmann 1997: 278-287. Auch Pflügers *Wolken.Heim.*-Kapitel nutzt die Metapher des ‚dialogischen Textverfahrens‘ primär, um das zitationelle Zusammen- und Widerspiel der Rede zu beschreiben (Pflüger 1996: 197-253, v. a. Seite 197 u. 253).

³⁵⁷ Über die formale Nähe zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung* siehe Jelinek in Dramaturgische Gesellschaft 1988: 98.

³⁵⁸ *Wolken.Heim.* besteht aus 23 oder 24 Abschnitten. Zur uneindeutigen Abschnittszählung und zur Differenz der vorliegenden Druckfassungen vgl. Johanning 2004: 150, Ann. 597.

³⁵⁹ Siehe das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Verband deutscher Vereine für Volkskunde 1927, 1: 312); darüber hinaus den Eintrag im *Deutschen Wörterbuch* (J. u. W. Grimm 1984, 5: 3583). Vgl. bereits Pflüger 1996: 221.

anders klingenden Zitaten zusammen. Darin sind die Personalpronomina weitgehend durch die erste Person Plural substituiert. Indem Jelinek dem Zitierten bei Bedarf ein kollektives Wir als ‚persönliches‘ Fürwort und Stellvertreter zuweist, wird eine Art Gemeinschaftlichkeit der versammelten Texte suggeriert. *Wolken. Heim.* spielt mit dem Effekt des Wiedererkennens und demonstriert durch die Zitierweise zugleich, was vertraut klingt. Verloren in dem Geraune verwirrender Stimmen, glaubt man, dass einer oder einem immer wieder – plötzlich – ein Licht aufgeht und man die verwendeten geflügelten Worte aus Dichterhimmel und Elfenbeinturm zuordnen kann, um sich gleich wieder im Dickicht möglicher Referenzen zu verlaufen. Indem Jelinek auch noch vorzugsweise auf Textstellen zurückgreift, die ihrerseits zitieren, und obendrein deren Rezeptionsgeschichte in sie einträgt,³⁶⁰ öffnet sich die kollektivierte, gestaltlos bleibende Rede über sich selbst wie ein offener Klangraum für vergangene und zukünftige Stimmen.

Die anonyme Rede erweist sich als Versprechen im doppelten Wortsinn: Sie funktioniert als unablässige chauvinistische Beschwörung eines kollektiven Selbst, seines Bei-sich-Seins, seiner Innerlichkeit, und scheint um die Frage zu kreisen, wie sich das sprechende Wir als deutsches bestimmen beziehungsweise eingrenzen lässt; der Sinn des Sprechens aber verliert sich in der Verschränkung des Zitierten. Was die Rede bezeichnen soll, bleibt unbestimmtbar. Oft sind die Sätze gar nicht aufeinander zu beziehen, ihre Semantik ebenso brüchig wie ihr Klang. Wegen der entstellenden Zitierweise und der permanenten Revision immer nur punktuell auszumachender Zusammenhänge unterläuft das Stimmengewirr jeden Versuch, eine haltbare Entscheidung über die Bedeutung des Zur-Sprache-Gebrachten zu treffen. Rhetorisch wird diesem Wir permanent seine Figurierbarkeit und Verortbarkeit verweigert, die der Text für die Szene ohnehin nicht vorschreibt. So werden jene rekurrerenden Passagen konterkariert, in denen sich das Wir nur mehr tautologisch als Wir bestimmt oder von den anderen abgrenzt: „Wir sind wir“ – „wir sind nicht die anderen“. Welches Wir da in einer Weise spricht, als ob es über sich selbst reden würde, bleibt durch diese Form offen. Als Vertreter der *einen* Kollektivstimme, die den Sinn des Textes verbürgt, lässt sich das heterophone Wir nicht dingfest machen. Und genau darin besteht die Kunst der Rede in *Wolken. Heim.* Ihr kann kein Bild von ihrem Ursprung und damit kein Gesicht der Verständlichkeit zugeschrieben werden. Jelineks Wir ist die Potenz der Prosopopoeia, auch Kollektiva ein Gesicht zu verleihen, genommen. Im Entzug der Darstellungs-funktion korrespondieren sprachliche Form, der aufgegebene szenische Bezugsrahmen und die fehlende Kennzeichnung der sprechenden Bühnenfigur. Jelineks Praxis des Zitierens ohne Anführungszeichen verweist auf einen unbegrenzbaren Raum, der die Einfassung des Textes in der Figur wie des Theaters im Guckkasten sprengt.

³⁶⁰ Vgl. Stanitzek 1991: 22.

Bereits die unsinnige Rede NORAS in *Was geschah* und das allegorische Formzitat von *Burgtheater* unterwandern die Bühnenfiktion der natürlichen Gestalt.³⁶¹ In *Wolken.Heim.* schreibt Jelinek an diesen Versuchsanordnungen weiter und wirft durch die Form des Geraunes die Frage nach dem Ort auf, von dem aus für ein Wir gesprochen werden kann. Auf der Szene ist das nur möglich, indem die kollektive Rede von verschiedenen Körpern verlautbart oder von einem Schauspieler allegorisiert wird. *Wolken.Heim.* allerdings kollidiert nicht nur mit der herkömmlichen Vorstellung vom Auftritt der szenischen Figur als einer souverän sprechenden, handlungsmächtigen Bühnen-gestalt, die vom Schauspieler verkörpert wird, als ob sie sich persönlich ausdrückt. Vielmehr verweigert diese Rede noch der Allegorie und dem theatralen Chor den Namen – und das heißt die Kennzeichnung als Figur, die *einen* Text spricht.³⁶² Es handelt sich bei *Wolken.Heim.* daher weder um den Monolog einer *persona ficta* noch um ein Sprechen, das sich einer Chor-Figur zuweisen ließe.³⁶³ Wie jeder andere Text auch kann *Wolken.Heim.* zwar chorisch inszeniert werden. Und möglicherweise bietet sich das Stück durch die Kollektivierung geflügelter Worte dazu besonders an. Weil aber das anonyme Stimmengewirr niemandem zugeschrieben ist, wird es einem unvorhersehbaren Auftritt überantwortet. Durch die Auslassung szenischer Vorgaben funktioniert die Rede in *Wolken.Heim.* daher nicht nur anders als die ihrerseits in sich zerfällte Rede NORAS oder diejenige *einer* seriellen Figur – EINER, EGAL WER – in *Stecken, Stab und Stangl* (1995). Sie tritt auch nicht als die einer Gruppe auf, wie die von ALLEN abwechselnd vorgetragene Hymne am Ende von *Burgtheater*, wie der von MEHREREN gesprochene Text des 1998 publizierten Stücks *er nicht als er* (zu, mit Robert Walser) oder wie das Sprechen des als Figur benannten Chors in *Ein Sportstück* (1998). Vergleichbar ist es eher mit späteren Theater-texten wie *Der Wanderer* aus *MACHT NICHTS!* (1999), *Das Schweigen* aus *Das Lebewohl* (2000) oder *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* aus *In den Alpen* (2002). Diese Stücktexte aus den jeweiligen Trilogien kommen ebenfalls ohne Figurennamen und ohne szenische Vorgaben aus; sie verweisen ihrerseits auf das Theater als Auditorium. Doch wird die Rede darin in der ersten Person Singular gesprochen, während *Wolken.Heim.* ein raunendes Wir in der Sprache auftreten lässt. Nachdrücklicher als in allen übrigen Texten Jelineks stellt dieses Stück so in einer komplizierten Versuchsanordnung des Zitierten, die die Schauspieler als Verlautbarungsorgane

³⁶¹ Zum Phantasma der natürlichen Gestalt vgl. Heeg 2000.

³⁶² Im Hinblick auf den Gemeinschaftsaspekt des Chors vgl. Baur 1999: 20. Zur immanent dekonstruktiven Dimension der Chor-Figur siehe allerdings Haß 1999a: 72-73; Haß 1999b: 54; Haß 2000: 158-159.

³⁶³ Als Monolog wird *Wolken.Heim.* unter anderem gelesen von Janz 1995: 123 u. Polt-Heinzl 2000: 43. Zur Kritik siehe bereits Poschmann (1997: 275) und Pflüger (1996: 197), die das Stück allerdings im Unterschied zu meinem Vorschlag als „Chor der Stimmen“ (Pflüger 1996: 20; siehe auch Seite 240) bezeichnet; vgl. in Pflügers Sinn auch Haß 1993: 29. Siehe demgegenüber Johanning 2004: 94.

und das Publikum als zuhörendes adressiert, die Frage nach den rhetorischen wie szenischen Inszenierungsbedingungen eines Kollektivs.

MATERIAL

Jelinek verwendet eine wilde Mischung geflügelter Worte, die fast ausnahmslos einem nationalliterarischen Kanon deutschen Dichtens und Denkens zugerechnet werden und Teil des deutschsprachigen bildungsbürgerlichen Gedächtnisses sind.³⁶⁴ Passagenweise zitiert sie aus Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte und der Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Sie verarbeitet unter anderem Heideggers Rektoratsrede über *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* und Hölderlins Gedichte. Herangezogen werden zudem Fichtes *Reden an die deutsche Nation* und verschiedene szenische Texte Kleists sowie dessen Erzählung *Das Erdbeben in Chili*. Und auch die Kassiber von Gefangenen aus der RAF kommen neben ungenannt bleibendem Material spukhaft zur Sprache. Geflügelt treten all diese Worte im treffendsten Sinn auf, weil ihnen weder auf der Bühne eine Figur noch in der Rede ein Gesicht zukommt und die Anbindung des Zitierten an seine Quelle nicht funktioniert.³⁶⁵

Geht man den oftmals disparaten, weitgehend bekannten Textstücken nach, die Jelinek unmarkiert zusammenmontiert und miteinander verwebt, wird deutlich, dass sie in unterschiedlicher Weise von ihren ursprünglichen Quellen abweichen. Die Hölderlin-Zitate, die die befremdliche, allzu feierliche Tonlage von Jelineks Stück bestimmen, differieren am stärksten von den zugrunde liegenden Gedichten. Jelinek übernimmt einzelne Wortzitate und paraphrasiert manche Sequenzen. Zumeist allerdings werden ganze Textblöcke eingearbeitet. Ihr Sinn ist oftmals durch die Substitution einzelner Phoneme, die Auslassung von Satzteilen oder die Addition von Begriffen entstellt. Hinzu kommt immer wieder die Transposition der lyrischen Stimme und ihres Objekts ins Wir. Formal sind die Hölderlin-Zitate den von Kleist übernommenen Passagen nahe, in die Jelinek ebenfalls massiv eingreift. Im Gegensatz zu Hölderlins Gedichten tauchen sie nur in kurzen Sequenzen auf, die man kaum noch als Kleist-Zitate erkennt; gerade an ihnen wird das formale Bestimmungsmoment von *Wolken. Heim.* ablesbar: die im postromantischen Formzitat Kleists wie Hölderlins hergestellte Unentscheidbarkeit darüber, wer spricht. Von Kleist ausgehend lässt sich dieser Entzug der rhetorischen Darstellungsfunktion als fingierter ‚Ausnahmezustand‘ szenischen Sprechens untersuchen.

³⁶⁴ Vgl. Hoffmann 1999: 159. Eine fast vollständige Auflistung des zitierten Materials findet sich bei Kohlenbach 1991: 144-147.

³⁶⁵ Zum geflügelten Wort vgl. in diesem Sinn und im Gegensatz zu Büchmanns Zitatenlexikon B. Menke 2003: 152.

Dem Umgang mit den beiden Dichtern gegenüber sind die Denker-Zitate meist in kaum oder gar nicht veränderter, durch Auswahl und Rekontextualisierung jedoch oft sinnentstellender Weise übernommen. Sie entstammen dem Vorlesungsmaterial der drei genannten Philosophieprofessoren. Anders als die Formexperimente Kleists und Hölderlins spielen diese Texte mit der Suggestivkraft vermeintlich unmittelbarer, lebendiger Rede. Sie werden in *Wolken. Heim.* in je spezifischer, zwar nicht repräsentativer, aber auch keineswegs kontingenter Weise als Vertreter des deutschen Nationalismus vorgestellt: In die Hegel zugeschriebenen Texte ist die Nachgeschichte des Rassismus eingetragen; sie werden zur Selbstverortung des Wir, seiner inneren Einheit, und zur Abgrenzung von den ‚Orientalen‘, ‚Negern‘ oder der ‚slawischen Nation‘ verarbeitet. Etwa in der Mitte setzen die Fichte-Zitate mit der markanten Apostrophé der Deutschen ein. An die Stelle einer ethnischen Bestimmung der anderen tritt mit Fichte die Berufung auf das ‚lebendige Urvolk‘, das es von toter ‚Ausländerie‘ und bloßer Wiederholung abzugrenzen gelte. Später wird über ihn das Phantasma der politischen Romantik, der zukünftige Nationalkörper, evoziert und in *Wolken. Heim.* entstaltet. Über diese Zitate schreibt Jelinek das Zukunftsmodell der fichteschen Sprachphilosophie fort und wendet sich im gleichen Zug von deren nationalistischer Sendung ab. Die erst im letzten Drittel verwendeten, aus dem Nationalsozialismus stammenden Heidegger-Bausteine kommen gänzlich ohne Bezugnahme auf die anderen aus. Die darin anklingende Notstands rhetorik konzentriert sich auf den gemeinsamen Führungsanspruch von Wissenschaft und deutschem Schicksal, die im geistigen Auftrag dem Staat verpflichtet seien, und wird in den von Jelinek fingierten ‚Ausnahmezustand der Darstellung‘ überführt.

So gerät das zitierte Material aus Literatur und Philosophie in Jelineks Stück zu einem durch sein Nachleben bereits hindurch gegangenen Geraune. ‚Wolken. Heim.‘ deutet in Bruchstücken auf die zugrunde liegende Folie dieser luftigen Konstruktion hin. Der Titel erinnert an die Alte Komödie: an das aristophanische Wolkenkuckucksheim.³⁶⁶ In Aristophanes’ *Die Vögel* wird Staatsgründung zu einem Zeitpunkt, zu dem die Expansionspolitik der Polis zu bröckeln beginnt, als Fiktion durchgespielt. Mit einem Tierchor parodiert das seinerseits aus Zitaten bestehende Stück unter anderem die pindarische Chorlyrik im Namen der siegreichen Helden.³⁶⁷ Es stellt einen freischwebenden Vogelstaat als ‚Wolkenkuckucksheim‘ zwischen Himmel und Erde vor. Zwei Gelehrte denken sich dieses phantasmatische Reich der Vögel aus, um zu Lasten der Polis von ihrer wirkmächtigen Fiktion zu profitieren. Mit Hegel, Hölderlin, Fichte und Kleist akzentuiert *Wolken. Heim.* nun jenen Zeitraum, in dem Dichter wie Denker die deutsche Nation erfinden und sozusagen die griechische Komödie in ein deutsches Phantasma übersetzen. Ins Gedächtnis

³⁶⁶ Vgl. Aristophanes 1971: 43; 818. Siehe bereits Stanitzeks ausführliche Untersuchung von Jelineks Titel (Stanitzek 1991).

³⁶⁷ Zur Zitation Pindars bei Aristophanes vgl. Zimmermann 1998: 155.

gerufen wird mithin jene Epoche einer philosophischen Zeitgenossenschaft, in der der Kopfgeburt einer deutschen Nation der Staat fehlt; ihn im Reich des Imaginären herbeisehnend, verweist das von Jelinek verwendete Material aus der Zeit um 1800 – mit Foucault gesprochen – auf die ‚moderne Komödie‘ anonymer Biopolitik.³⁶⁸

Zugleich zitiert Jelineks Titel eine Nachdichtung, die Kraus im Anschluss an Schincks Übersetzung der Chorpartien 1923 vorlegt: Sein *Phantastisches Verßspiel in drei Akten*, das er dem Regisseur Berthold Viertel widmet, überschreibt er mit *Wolkenkuckucksheim*. Das Kompositum aufgreifend und zerbrechend, stellt Jelinek ihr Stück in die Tradition jenes kritischen Volkstheaters, in der bereits Kraus seine Arbeit verortet, und bleibt so dessen gescheitertem Versuch eingedenkt, das Theater als politischen Raum für die Gegenwart zu mobilisieren.³⁶⁹ Mit seiner Nachdichtung nämlich versucht Kraus das Theater als Feld des Widerstreits gegen den sich verbreitenden Faschismus zu nutzen.³⁷⁰ Jelinek knüpft mit den Zitaten Heideggers an diesen historischen Bezug an und verschiebt dabei den Blickwinkel vom Kampf gegen den Faschismus auf die gelehrte Legitimierung des Nationalsozialismus. So wird von der Gegenwart zurückblickend die Frage ästhetischer wie philosophischer Zeitgenossenschaft neu gestellt.

Das Verfahren, das dem Material seine Darstellungsfunktion nimmt, changiert in *Wolken. Heim.* zwischen orthografischer wie pronominaler Gleichschaltung und referenziellen wie tonalen Brechungen. Obwohl Jelineks Rechtschreibung sie an die übrigen Zitate angleicht, fallen vor allem die verwendeten Briefe von Gefangenen aus der RAF durch ihren Sprachduktus aus dem Rahmen.³⁷¹ Diese klangliche Differenz entspricht ihrem Ausnahmearakter innerhalb der Materialauswahl. Mit den Briefen weicht Jelinek vom regulären Zitieren namhafter Dichter und Denker ab und macht schließlich den zwangsernährten Körper, das heißt die auf sich zurückgeworfene Physis, thematisch. So ruft Jelinek eine Ausnahmelage der neueren biopolitischen Geschichte ins Gedächtnis und verwandelt in der historischen Konstellierung und Verschränkung der genannten Wiedergaberäume die Alte Komödie in eine Art Trauerspiel über die gewaltförmigen Fundamente gegenwärtiger Politik. Gegen diese wird das Theater im Zitat der genannten Dichter und Denker, so meine These,

³⁶⁸ Vgl. Foucault 1977: 26. Zum Verhältnis von Biopolitik und politischer Romantik an der Wende zum 19. Jahrhundert siehe Matala de Mazza 1999: 11-47.

³⁶⁹ Das Volkstheater, auf das sich Jelinek in *Wolken. Heim.* bezieht, ist Gegenpol zu Raimunds eskapistischem, in *Burgtheater* zitiertem Zaubertheater. Entsprechend bringt bereits Kraus, der Traditionslinie des kritischen Volkstheaters folgend, Aristophanes mit Nestroy in Verbindung (siehe Wagenknecht 1989: 361). Vgl. auch Jelineks Nestroy-Rezeption etwa in ihrem Stück *Präsident Abendwind* von 1986 und in dem kurzen Text *sich mit der Sprache spielen. Johann Nestroy* von 2001 (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>). Zur Verortung Jelineks in Kraus' Tradition sprachkritischen Schreibens siehe zudem Hoffmann 1991 u. 1999.

³⁷⁰ Vgl. Wagenknecht 1989: 361.

³⁷¹ Zur Zitation der Gefangenen aus der RAF siehe bereits die Vorüberlegungen in Annuß 2000.

als Möglichkeitsraum der Selbstverständigung und des Widerstreits – als Raum des Politischen – in Anspruch genommen.³⁷²

Ihm überantwortet sich Jelineks Auftragsarbeit, indem es die Schauspieler in ihrer physischen Gegenwart mit einem vom Hörensagen bekannten Sprechen über Leichen, Nationalkörper und zwangsernährte Physis konfrontiert. An die Stelle ihrer personalen Darstellungsfunktion tritt die Aufgabe der Schauspieler, diese anonym bleibende Rede über Körper, denen das Sprechen nicht gestattet ist, zu tragen. Die korporeale Grundbedingung theatrale Darstellung wird über die Körperthematik des Stücks reflektiert, um die Relation von Physis, *body politic* und dem gelehrt Phantasma der Nation zu erkunden. Jene zitierend, die „bereits vorgesprochen haben“³⁷³, wie es in dem Theateressay *Sinn egal. Körper zwecklos* heißt, gibt *Wolken. Heim.* einen Auftrag an das Theater zurück: den Auftrag, ‚Angelegenheit des Volkes‘ zu sein – nicht als repräsentatives deutsches Nationaltheater, sondern als Verlautbarungsorgan, das durch Auswahl und Verarbeitung des Materials zukünftigen Dissens provoziert und auch jene Stimmen zur Sprache bringt, die von der herrschenden Politik nicht vertreten werden. Diese sind – das wird in den folgenden Nachstellungen von Jelineks Zitierpraxis allmählich deutlich werden – im Geraune von *Wolken.-Heim.* unverlierbar aufgehoben; denn wenn sich darin nicht eindeutig sagen lässt, welches Wir da spricht, so kann man ebenso wenig klar bestimmen, wer in dieser ohne Anführungszeichen operierenden Rede, die im Theater zu hören gegeben werden soll, nicht zur Sprache kommt.

³⁷² Vgl. Loreau zum Widerstreit als Bestimmungsmoment des Politischen, das in der klassischen Konstruktion einer nach dem Modell des Einen modellierten Ur-Polis latent gehalten wird (Loreau 1994: 34-35). Zum Politischen des Theaters siehe im oben genannten Sinn zudem Lehmann 2001b. Im Kontext von Jelineks understellbarem Wir sei darüber hinaus noch einmal erinnert an Nancys Überlegungen zum Politischen (Nancy 1994 u. Nancy 1998); siehe hierzu auch Vogl 1994.

³⁷³ Jelinek 1997b: 9.

AUSNAHMEZUSTAND DER DARSTELLUNG (KLEIST)

Nur indem man Zitate aus dem Geraune von *Wolken. Heim.* herausreißt, lassen sich einzelne, mehr oder weniger sinnentstellt verwendete Stimmen erinnern. In der Mitte des Stücks wird das ins Thematische übersetzt und als Entbergung von Bodenschätzten kommentiert. Jelineks Stück bringt im Gewirr einander überlagernder Stimmen jene sagenumwobenen, menschenähnlichen Figurationen ins Spiel, die ihrer Etymologie gemäß Personifikationen des Geraunes sind:

„Brüder der Arbeit, die uns, wie Erz, aus dem Boden heben. Aus Nichts, ins Nichts. Und wir Alraunen schrein, wenn man uns ausreißt aus unsrem Gebirg.“ (WH 32; Hervorhebungen zit. n. Kleist 2001, BKA I.7: 127-128; V/4, 1957 u. 1964)³⁷⁴

Kleists *Hermannsschlacht* zitierend spielt *Wolken. Heim.* im zwölften Abschnitt auf die Alraunensage an, die aus dem Orient stammen soll. Alraunen bezeichnen zunächst aus Mandragorawurzeln geschnitzte anthropomorphe Figuren. In der hiesigen Landschaft kommen sie nicht vor. Übersetzt in den deutschsprachigen Volksglauben, entstehen Alraunen aus dem Sperma von Gehängten; deshalb werden sie auch Galgenmännchen genannt.³⁷⁵ Sie sind also Allegorien des Nachlebens jener Getöteten, die aus der bestehenden Ordnung ausgeschlossen werden. Wenn man Alraunen ausreißt, stoßen sie angeblich Schreie aus, die eine tödliche Wirkung auf diejenigen haben, die sie hören. Wem es aber gelingt, die Schreie beim Ausreißen abzulenken, dem sollen Alraunen ungeheure Reichtum bringen.³⁷⁶ Entsprechend liegt der verborgene Schatz von *Wolken. Heim.* nicht einfach im posthumen Auffinden des Autors einzelner Zitate, als ob es sich dabei um eine Art menschenähnlicher Wurzelgestalt handelte. Der potenzielle Reichtum besteht vielmehr darin, das Material allegorisch, in seiner auf anderes verweisenden Kraft zu verwenden, ohne im abgründigen Lärm intertextueller Bezüge unterzugehen.

³⁷⁴ Die von Reuß und Staengle herausgegebene Brandenburger Ausgabe wird hier und im Folgenden unter der Sigle BKA aufgeführt.

³⁷⁵ Vgl. das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (Verband deutscher Vereine für Volkskunde 1927, 1: 312-324). Siehe anknüpfend die Rede vom ‚blutigen Samen der Geschichte‘ in *Wolken. Heim.* (WH 35). Polt-Heinzl verweist bereits auf das Alraunenmotiv (Polt-Heinzl 2000: 51).

³⁷⁶ Vgl. hierzu Schmeisers Essay *Das Gedächtnis des Bodens* (Schmeiser 1987: 44), den Jelinek in ihrer Danksagung zu Beginn von *Wolken. Heim.* nennt und aus dem sie einen Teil des Materials bezieht – unter anderem die im Folgenden untersuchten Versatzstücke aus der *Hermannsschlacht* und dem *Erdbeben in Chili* (vgl. Schmeiser 1987: 41 u. 45).

Jelineks Stück entsteht für einen Kleist-Schwerpunkt im Rahmen des Zyklus *Wir Deutschen* am Bonner Theater. Es liegt also nahe, davon auszugehen, *Wolken. Heim.* nähme im Zitat Kleists vor allem auf dessen politische Position Bezug. Sein Nationalismus zielt auf einen aristokratisch-ständisch verfassten deutschen Staat. Vor allem an den um 1809 in Folge der *Hermannsschlacht* entstandenen programmatischen Texten lässt sich das ablesen.³⁷⁷ Aber weder die politischen Schriften noch Kleists propagandistische Kriegslyrik sind in *Wolken. Heim.* zu finden. Und wie man am genannten Zitat der *Hermannsschlacht* ablesen kann, einem für Kleists Nationalismus in der Tat paradigmatischen Text, verwendet Jelinek gerade nicht jene Stellen, die in *Wolken. Heim.* der Beschwörung von Volk, Nation und Vaterland dienen könnten. Stattdessen zitiert sie Kleists Theatertexte in kurzen Sequenzen, indem sie die Personalpronoma fast ausnahmslos sinnentstellend in die erste Person Plural transponiert. Neben der *Hermannsschlacht* und *Penthesilea*, auf die ich im Folgenden gesondert eingehen werde, übernimmt sie Textbausteine aus der 1803 anonym publizierten ersten szenischen Arbeit Kleists, *Die Familie Schroffenstein*, und aus dem zwischen 1809 und 1811 entstandenen letzten Stück *Prinz Friedrich von Homburg*. Die Stücke verweisen in unterschiedlicher Weise auf einen ‚Ausnahmezustand‘ gewaltförmiger Konfrontation.³⁷⁸ In der *Hermannsschlacht* und *Prinz Friedrich von Homburg* steht die Aussetzung des Kriegsrechts im Vordergrund. Demgegenüber liefert die Liebe zwischen Figuren, die verfeindeten Clans angehören, in *Penthesilea* und *Die Familie Schroffenstein* das Modell für eine kurze Unterbrechung der Gewalt. Aufgegriffen wird dieses Moment zwischenzeitlicher Unterbrechung, das Kleist mit der Thematisierung einander begehrender Körper verknüpft, auch über ein anderes, von Jelinek nur angedeutetes Szenario. Sie spielt in *Wolken. Heim.* auf *Das Erdbeben in Chili* an und weicht damit von der Regel ab, szenische Texte Kleists heranzuziehen. Hierbei fingiert sie einen ‚Ausnahmezustand der Darstellung‘, der in *Das Erdbeben in Chili* bereits vorgezeichnet und auch in Kleists Stücken angelegt ist. Was Jelinek nämlich verarbeitet, sind gerade jene Passagen, die die Verwendung Kleists als nichtdramatisches Formzitat ausweisen. Vorzugsweise wählt sie die Stellen, in denen seine szenischen Figuren ihre sprachliche Verfasstheit reflektieren.³⁷⁹ Erinnert wird an die Ausnahme von der dramatischen Regel: an jene Rede, die der Darstellungsfunktion des Dialogs, der wechselseitig beglaubigten Belebung der *personae*, den Boden entzieht. Um vorzuführen, inwiefern Kleists aus dem zeitgenössischen Rahmen

³⁷⁷ Vgl. Kleists *Germania*-Beiträge *Katechismus der Deutschen* sowie *Was gilt es in diesem Kriege* und *Über die Rettung von Österreich* (Kleist 1987, 2: 350-360, 377-379 u. 380-382). Zur Verortung Kleists im konservativen Lager der politischen Romantik siehe W. Kittler 1987 u. Bornscheuer 1993: 221.

³⁷⁸ Zum Ausnahmezustand in Kleists Texten vgl. M. Schneider 2001.

³⁷⁹ Vgl. beispielsweise die von Jelinek verwendete Wechselrede zwischen Agnes und Ottokar aus dem dritten Aufzug der *Familie Schroffenstein*, in der die (Un-)Lesbarkeit der anderen *persona* zur Sprache gebracht wird (WH 23-24; zit. n. Kleist 1987, 1: 95-96; III,1, 1244-1281).

der Theaterkonvention fallende Texte die nichtdramatische Redeform von *Wolken. Heim.* als Formzitat präfigurieren, beginne ich mit der *Hermannsschlacht*. In einem zweiten Schritt wird es um die Wendung des Sprechens gegen sich selbst gehen, mit der Jelinek auf Kleists *Penthesilea* Bezug nimmt. Danach werde ich anhand des zitierten *Erdbebens in Chili* zeigen, wie ihr Stück der Rede des Wir den souveränen Auftritt verweigert, um so die Frage nach einer nicht personal vorstellbaren Form des Kollektiven im Sinne des Politischen aufzuwerfen.

VON DER ALRAUNE ZUM GERAUNE: *DIE HERMANNSSCHLACHT*

Kryptisch verwendet Jelinek mit der *Hermannsschlacht* jenen Text, der immer wieder als politische Allegorie im Kampf gegen die napoleonische Armee gelesen wird.³⁸⁰ In dem 1808 entstandenen und erst posthum veröffentlichten Stück gründet die Einheit des germanischen Reichs, Spiegelungsfigur einer imaginären deutschen Nation, auf dem regelwidrigen ‚Volkssturm‘ gegen den römischen Feind. Das Gros der Forschung will dieses Stück nach 1945 wegen seiner nationalistischen Tendenz nur „mit immer erneut auszusprechenden Vorbehalten (...) in das dichterische Werk Kleists einbeziehen“³⁸¹. Entsprechend wird *Die Hermannsschlacht* zunächst weitgehend ausgeblendet. Schmitt hingegen, dessen Staatsrechtslehre nach der Machtergreifung zur Legitimierung der nationalsozialistischen Diktatur beiträgt, krönt Kleist Anfang der 1960er Jahre in der *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen* zum eigentlichen „Dichter des nationalen Widerstands gegen den fremden Eroberer“³⁸². Dabei ordnet er *Die Hermannsschlacht* durchaus zutreffend im zeitgenössischen Diskurs über den Volkssturm und die damit verbundene Entsetzung des herrschenden Kriegsrechts ein.³⁸³ Das Stück zielt auf die Herstellung der Nation durch den irregulären Kampf der bewaffneten Bevölkerung gegen einen ‚absoluten‘, das heißt mit allen Mitteln auszulöschen Feind.³⁸⁴ Folglich gilt Schmitt *Die Hermannsschlacht* als „größte Partisanendichtung aller Zeiten“³⁸⁵. Wie die Nation um 1800 allerdings ist auch die darin angelegte Theorie des Partisanen gelehrt Fiktion. Schmitt nennt

³⁸⁰ Vgl. Miller 1984: 98.

³⁸¹ So, exemplarisch zitiert, Müller-Seidel in seiner Kleist-Studie *Versehen und Erkennen* (Müller-Seidel 1961: 53).

³⁸² Schmitt 1975: 15. Zum nationalsozialistischen und antisemitischen Engagement Schmitts siehe etwa *Führertum als Grundbegriff des nationalsozialistischen Rechts* (Schmitt 1933a), *Weiterentwicklung des totalen Staats in Deutschland* (Schmitt 1933b), *Der Führer schützt das Recht* (Schmitt 1934) oder *Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist* (Schmitt 1936); zur Kritik vgl. Blasius 2001 u. Gross 2000.

³⁸³ Zu Schmitts diskurstheoretischer Leistung siehe F. Kittler 1985: 37.

³⁸⁴ Vgl. etwa W. Kittler, der Kleists Stück als „Anweisungen zum Partisanenkrieg“ liest (W. Kittler 1987: 236).

³⁸⁵ Schmitt 1975: 15.

diese Theorie „Sache der Gebildeten und nicht des einfachen oder gar analphabetischen Volkes“³⁸⁶; denn weder bei den bevorstehenden so genannten Befreiungskriegen noch dem 1813 für kurze Zeit verordneten Landsturm kann von einem Volkskrieg, wie ihn *Die Hermannsschlacht* vorzustellen versucht, die Rede sein.

„Aus Nichts, ins Nichts“³⁸⁷ – Jelineks Zitat aus der *Hermannsschlacht* gibt den Fiktionscharakter dieser Partisanendichtung zu denken. Das feindliche Heer zu vernichten, wird in der verwendeten Passage zurückgeführt auf den Effekt irregulären Sprechens und die Unmöglichkeit der Gegenseite, über den Sinn des Gehörten zu entscheiden. In dem von Jelinek herausgegriffenen vierten Auftritt des letzten Akts erweist sich der Partisanenkampf als Diskurspraxis.³⁸⁸ Eine Alraune, von Kleist in den Teutoburger Wald übersetzt, figuriert als Allegorie einer vernichtenden Sprache des germanischen Bodens. Sie erscheint in der *Hermannsschlacht* als souveräne Instanz der Rede, setzt dabei aber gerade die dialogische Grundordnung der klassischen Theaterkonvention – die Anrede im Modus wechselseitigen Verstehens – außer Kraft:

„VARUS: Auf diesem Weg’, den ich im Irrthum griff,
Stammütterchen Cheruska’s, sag’ mir an,
Wo komm’ ich her? Wo bin ich? Wo wandr’ ich?

DIE ALRAUNE: Varus, o Feldherr Roms, das sind drei Fragen!
Auf mehr nicht kann mein Mund dir Rede stehn!

VARUS: (...) Wo komm’ ich her?

DIE ALRAUNE: Aus Nichts, Quintilius Varus!

VARUS: Aus Nichts? Ich komm aus Arkon heut.
(...) Wo geh ich hin?

DIE ALRAUNE: In’s Nichts, Quintilius Varus!

VARUS: In’s Nichts? (...)
Eh’ ich in Charons düstern Nachen steige,
Denk ich, als Sieger, zweimal noch
Rom, mit der heiteren Quadriga, zu durchschreiten!
Das hat ein Priester Jovis mir vertraut.
– Triff, bitt’ ich Dich, der dritten Frage,
Die Du vergönnt mir, besser auf die Stirn!
Du siehst, die Nacht hat mich Verirrten überfallen:
Wo geh’ ich her? Wo geh’ ich hin?
Und wenn du das nicht weißt, wohllan:
Wo bin ich? sag mir an, das wirst Du wissen;
In welcher Gegend hier befind’ ich mich?

³⁸⁶ „In einer solchen Atmosphäre, in der sich ein erregtes Nationalgefühl mit philosophischer Bildung vereinigte, wurde der Partisan philosophisch entdeckt und wurde seine Theorie geschichtlich möglich“, heißt es im Anschluss an das oben Zitierte in Schmitts *Theorie des Partisanen* (Schmitt 1975: 49). Zur These, die Figur des Partisanen sei „philosophisch akkreditiert und hoffähig gemacht“ worden, siehe auch Schmitt 1975: 51.

³⁸⁷ WH 32; siehe auch Seite 55.

³⁸⁸ Zu Kleists „Diskurspraxis des Partisanen“ siehe F. Kittler 1985: 37.

DIE ALRAUNE: Zwei Schritt vom Grab', Quintilius Varus,
 Hart zwischen Nichts und Nichts! Gehab' Dich wohl!
 Das sind genau der Fragen drei;
 Der Fragen mehr, auf dieser Haide,
 Giebt die cheruskische Alraune nicht!

(sie verschwindet.)“ (Kleist 2001, BKA I.7: 127-128; V/4, 1949-1982)

Das Konfliktmodell dramatischer Handlung gründet, wie Haß verdeutlicht, auf der „Rede im Wahrnehmungsfeld“³⁸⁹ der anderen Figur. Sie ermöglicht die szenische Spiegelung der *dramatis personae*. Kleists cheruskische Alraune hingegen antwortet dem römischen Feldherren Varus inrätselhaften Worten, die ihn in die Irre und sein Heer zugrunde gehen lassen. Ihre Rede ist ‚finaler‘ Sprechakt gegenüber jenem, der sich schon als Sieger der bevorstehenden Entscheidungsschlacht begreift. Dass Varus nichts versteht, sein Fehlgehen im Sprachwald³⁹⁰ sozusagen, wird entsprechend von der szenischen Handlung nur mehr gedoubelt, wenn er sich im Teutoburger Wald verläuft. Das ‚sinnverrückte Weib‘ nämlich hat ihm, wie Varus nach dem Verschwinden der Alraune zu wissen glaubt, „des Lebens Fittich (...) Mit ihrer Zunge scharfem Stahl gelähmt!“³⁹¹

Dass die Ansprache nicht zu verstehen ist, wird als Mortifikation begriffen, weil sie das dialogische Weitersprechen verunmöglicht und Varus‘ Auftritt als *dramatis persona* den Boden entzieht. Diese Ausnahme vom Zweck der Anrede bestätigt nicht nur die dramatische Regel; offenbar wird, wovon diese lebt. Wenn sich im irregulären, unverständlichen Sprechen der Tod des anderen ereignet, exponiert Kleists Text, was durch die belebende Ansprache hindurch bereits Funktion der dialogischen Ordnung ist: als letzte oder als letzter zu sprechen; denn im Drama geht es darum, mit einem ‚tödlich verletzenden‘ Wort den großen Abgang zu machen und so die Schließung der Figur zur souveränen Gestalt in der endgültigen Aussprache zu vollenden.³⁹² Indem aber Kleist gerade dem Fehlgehen des Sinns in der Anrede diese Funktion zuschreibt, entbirgt sein Text die verstellten Voraussetzungen dramatischer Figuration, durch die der *persona* auf der Szene aller erst Leben verliehen werden kann. Das Stück zeigt hier, dass es nur im fingierten Verstehen möglich ist, sich in der Rede der anderen Figur zu spiegeln und sich gegen sie auszusprechen.³⁹³ Kleists Alraune ist mithin Allegorie eines im dramatischen Dialog latent gehaltenen Geheimwissens: erstens um die Funktion dramatischer Rede,

³⁸⁹ Haß 1998a: 55.

³⁹⁰ Zum ‚Sprachwald‘ vgl. das *Deutsche Wörterbuch* (J. u. W. Grimm 1984, 27: 1080).

³⁹¹ Kleist 2001, BKA I.7: 130; V/5, 1990-1991.

³⁹² Am Beispiel von Schillers 1801 verfasster *Maria Stuart* vgl. Heeg 1999b: 262-265, hier Seite 264; dies im Anschluss an Barthes’ *Eine Szene machen* (Barthes 1988: 207-212). Siehe auch Jelineks Gegeninszenierung *Maria Stuart. Ausschnitt* anlässlich von Schillers 200. Todestag 2005 (<http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>).

³⁹³ Erinnert sei an die hegelische Bestimmung des Dialogs (Hegel 1986, 15: 493).

die *persona* als protagonistiche Figur gegen die andere zu behaupten; zweitens um das potenzielle Fehlgehen des Verstehens.

Die ‚postdramatische‘ Form der Ansprache, auf die Jelinek in kaum mehr zu bemerkender Weise zurückgreift, macht *Die Hermannsschlacht* für *Wolken.Heim.* so relevant. Jelineks Stück transponiert die Rede vom Unabsehbaren, die in Kleists Stück tödlich für ‚den Fremden‘ ist, in ein Sprechen, das keinen vorgegebenen szenischen Ort und keine Adresse auf der Bühne hat: „Aus Nichts, ins Nichts.“ Zitierend zieht Jelinek die Antworten der Alraune zusammen, um die gestaltlose Form ihres Sprechens in *Wolken.Heim.* zu reflektieren. Vom politischen Kontext Kleists bleibt durch dieses Verfahren nichts übrig. Jelinek übernimmt von der *Hermannsschlacht* nur mehr den Verweis auf die entstellende Potenz der Sprache. Dabei nimmt sie dem Zitat sowohl sein ansprechbares Gegenüber als auch die szenische Figur. In *Wolken.Heim.* ist die souveräne Auftrittsform der Alraune aufgehoben, in ein ebenso kollektives wie anführungsloses Geraune übertragen und damit gegen den Einsatz der Prosopopoeia im vernichtenden Sprechen gewendet. So hat in Jelineks Stück weder Kleists Alraune noch eine andere szenische Figur, sondern das Sprechen selbst seinen Auftritt.

REDE GEGEN SICH SELBST: *PENTHESILEA*

Indem das Fehlgehen der Rede in *Wolken.Heim.* gegen die Figurierbarkeit des Wir gerichtet wird, greift Jelinek auf, was in einem anderen von ihr zitierten Kleist-Text bereits angelegt ist. Im fünften Abschnitt wird Penthesileas Schlussmonolog aus dem gleichnamigen Stück herangezogen:

„Drum steigen wir in unsre Busen nieder, gleich einem Schacht, viertausendfacher Schrei, und graben, kalt wie Erz, uns ein vernichtendes Gefühl hervor.“ (WH 17; Hervorhebungen zit. n. Kleist 1992, BKA I.5: 190; XXIV, 3025-3028)

Mit *Penthesilea* verwendet Jelinek einen nichtdramatischen Theatertext, der im selben Jahr wie die *Hermannsschlacht* entsteht und Kleists Zeitgenossen als unspielbar gilt, weil der Blick auf die Szene der Handlung nicht folgen kann.³⁹⁴ Die Rede vom viertausendfachen Schrei verschränkt die Zitation von *Penthesilea* mit Jelineks Einsatz des Alraunenmotivs. *Wolken.Heim.* stellt eine untergründige Verbindung zum Zitat der *Hermannsschlacht* her; denn dieses wird durch die Rede vom Erz und vom Schrei gerahmt: „uns, wie Erz, (...). Und wir Alrauen schrein“³⁹⁵. Dabei setzt Jelinek den Akzent in den genannten Kleist-Zitaten jeweils auf das Moment des Vernichtens. *Wolken.Heim.* markiert so, dass *Penthesilea* und *Die Hermannsschlacht* im Auftritt einer tödlich

³⁹⁴ Zum polyperspektivischen Einsatz von Botenbericht und Teichoskopie vgl. Brandstetter 2000: 83 u. 85; siehe bereits Carrière 1981: 101-102.

³⁹⁵ WH 32.

verletzenden Sprache korrespondieren. Mortifiziert das unverständliche Sprechen der Alraune die andere Figur, so verselbständigen sich in *Penthesilea* die Assonanzen und entfalten über den Zusammenfall der figurativen Rede mit dem Bezeichneten schließlich ihre mörderische Potenz.³⁹⁶

Das *Penthesilea*-Zitat ist einer Szene entnommen, die ihrerseits eine Ausnahme innerhalb von Kleists Stück darstellt. Ist sein Text weitgehend von Botenberichten und Teichoskopien bestimmt, wird hier die Bühne, der szenische Auftritt, für die Demonstration des entstellenden sprachlichen Vollzugs in Anspruch genommen und zugleich verworfen. Kleist führt in der von Jelinek verwendeten Szene, in der sich Penthesilea auf der imaginierten Bühne des Textes ‚selbstredend‘ tötet, sprachliches und körperliches Geschehen ineinander. In der Rede wird die Prosopopoiia invertiert, die rhetorische Belebung der Figur zur Selbsttötung eingesetzt,³⁹⁷ und so die gestische Verdopplung des Gesagten unmöglich gemacht:

„Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; (...)
Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut.

(sie fällt und stirbt.)“ (Kleist 1992, BKA I.5: 190-191; XXIV, 3025-3034)

Die Rede wird in Kleists Text selbst zum Schauplatz, zur Szene eines rhetorisch vollzogenen Suizids.³⁹⁸ Gegen sich statt gegen eine andere Figur gerichtet, fingiert sie keine Gestalt, die sich auf der Bühne verkörpern ließe. Jede gestische Darstellung dieser Rede würde der darin behaupteten Potenz der Sprache widerstreiten. Im ebenso unmöglichen wie unausweichlichen Wörtlichnehmen des Gesagten offenbart sich der Riss zwischen Körper und Rhetorik. So wird die Funktion darstellerischer Vertretung in der Sprache außer Kraft gesetzt; dem Schauspielkörper ist mithin die Möglichkeit szenischer Gestaltung verweigert.

Theatergeschichtlich ist die Kleist-Passage insofern spannend, als sie die Grenzen zwischen Innen und Außen der sprechenden Figur durcheinander bringt. Kleist entzieht Penthesilea durch ihr nichtdramatisches Sprechen bereits dem geschlossenen Körperbild, das auf den Bühnen um 1800 als Phantasma der natürlichen Gestalt veranschaulicht wird. Er verschränkt zwei

³⁹⁶ Vgl. etwa Penthesileas wörtlich genommene Liebesmetaphorik – „vor Liebe gleich ihn essen“ (Kleist 1992, BKA I.5: 188; XXIV, 2993) zu können – und die paronomastische Verwandlung ihrer Küsse in Bisse (vgl. Kleist 1992, BKA I.5: 188; XXIV, 2976-2989); siehe hierzu Carrière 1981: 77 u. B. Menke 1997: 146.

³⁹⁷ Im Hinblick auf die Inversion der Prosopopoiia siehe Neumann 2000: 65.

³⁹⁸ Zur ‚Redeszene‘ im genannten Sinn und zum oben folgenden Lektürevorschlag vgl. Brandstetter 2000: 87 sowie B. Menke 2005a u. 2005b. Siehe auch Greiner 2000: 170-171.

komplementäre Figurationen: *Dramatis persona* und das romantische Innerlichkeitsmodell korrespondieren als Fiktionen der Ganzheit, die jeweils die Voraussetzungen von Signifikation verstellen. Während im Theater des Dramas die Gestalt von außen ansichtig gemacht wird und die Stimme im Dialog als ihr identischer Ausdruck erscheint, ist die romantische Innerlichkeit von der Vorstellung eines resonierenden Hörraums gekennzeichnet, in dem die eigene Stimme sinnerfüllt wiederhallt.³⁹⁹ Kleist überträgt diese romantische Vorstellung in die Rede Penthesileas *über und wider* sich selbst, indem er ihr ein selbständiges Innenleben zuschreibt. An die Stelle romantischer Sinnfülle im Innern und der Gerichtetheit dramatischer Aussprache gegen die andere Bühnenfigur rückt dabei die Übersetzung des sprachlichen Innenlebens der Figur in szenische Rede; diese wird nun – der Logik des Ausdrucks entzogen – von Außen gegen die eigene Figuration gewendet. Die Relation von Innen und Außen als eine des Austauschs ist so außer Kraft gesetzt. Penthesileas Rede fingiert eine ins Auswendige verkehrte und im sprachlichen Vollzug wieder zurückgewendete Innerlichkeit. Mit *Penthesilea* ruft Jelinek mithin eine Redeform ins Gedächtnis, die das dramatische Gegeneinander-Aussprechen wie das romantische Innerlichkeitsmodell und damit die Spiegelung in der geschlossenen Gestalt unterminiert.

Wolken. Heim. schreibt das ebenso nichtdramatische wie ‚postromantische‘ Moment von Kleists *Penthesilea* fort, das die Frage von Jelineks Stücken nach dem Verhältnis von Körperfild und Prosopopoiia bereits präfiguriert und die Physis in der Rede zur Reflexionsfigur für die Grenzen des Verstehens macht. Kleist zitierend greift Jelinek ein um 1800 unzeitgemäßes, der Zukunft des Theaters zugewandtes szenisches Sprechen auf, das sich in seiner rhetorischen Verfasstheit zu erkennen gibt und über das Offenbaren der Lücke zwischen Körper und Sprache auf das Reale des Schauspielers verweist.⁴⁰⁰ Allerdings greift *Wolken. Heim.* ausschließlich den ersten Teil des Schlussmonologs auf. Jener Part von Penthesileas Rede, in dem der Körper beansprucht wird, um die Wirkmacht der Worte in einer paradoxalen Wendung der sprechenden Figur gegen sich selbst zu behaupten, wird nur als unzitiert über das geflügelte Wort ins Gedächtnis gerufen: von der Rede über den Dolch, dem Penthesilea „jetzt“ ihre Brust reicht über die den Tod aufschiebende Wiederholung des „So!“ bis zum abschließenden Konstativ „Nun ist's gut“, der von der darauf

³⁹⁹ Vgl. de Mans Bestimmung romantischer Innerlichkeit in *Anthropomorphismus und Trope in der Lyrik*: „das wiederkehrende Bild der Selbstgegenwärtigung des Subjektes als einer räumlichen Umschließung (...), in der die Stimme wie in einer Höhle wiederhallt. Das Bild bezieht seine Wahrscheinlichkeit aus seiner eigenen ‚mise en abyme‘ in der Gestalt eines Körpers, der als *Behältnis* der Stimme (...), die er ausatmet, fungiert.“ (de Man 1988: 196) Siehe auch Barthes über die romantische Vorstellung eines geeinten, geschlossenen Körpers als Ursprung und Resonanzkörper der Stimme in *Der romantische Gesang* (Barthes 1990: 288).

⁴⁰⁰ Vgl. Fischer-Lichte zur Theatralität Kleists, dessen Stücke auf Theaterkonzepte des 20. Jahrhunderts vorausweisen (Fischer-Lichte 2001: 37). Mit dem *Penthesilea*-Zitat greift Jelinek also auf eine ungleich ‚modernere‘, nichtdramatische, Form szenischer Rede zurück als etwa mit dem Formzitat Ibsens in ihrem Theaterdebüt *Was geschah*.

folgenden szenischen Anweisung beglaubigt wird. Jelinek klammert also gerade die Sterbeszene aus, die das Verhältnis zwischen Repräsentation und ‚Realpräsenz‘ zum Infarkt treibt.⁴⁰¹ Genau das Moment, in dem Kleist Jelineks Verfahren am nächsten kommt, bleibt ausgespart; *Wolken. Heim.* zitiert ausschließlich, was Penthesileas rhetorischer Selbsttötung vorausgeht und noch metaphorisch verstanden werden kann – als romantisches Bild vom „Schacht“ der Innerlichkeit. Transponiert in die Rede des Wir von *Wolken. Heim.*, wird Penthesileas Sprechen daraufhin und im Unterschied zur Vorlage gegen die andern gerichtet:

„Drum steigen wir in unsre Busen nieder, gleich einem Schacht, vieltausendfacher Schrei, und graben, kalt wie Erz, uns ein vernichtendes Gefühl hervor. Da sind sie, die andern! Jagt sie, bis seliger Tage Erinnerung sie gewesen sein werden. Sie sollen das Zeitliche segnen!“ (WH 17; zit. n. Kleist 1992, BKA I.5: 190; XXIV, 3025-3028)

Was und wie Jelinek zitiert, erscheint für sich genommen relativ konventionell. Es ist, als sei die von Kleist erprobte Wendung des Sprechens gegen sich selbst durch Jelineks willkürliches Herausreißen aufgehoben. Während die Rede von Kleists Amazone mit der Inversion der Prosopopoeia operiert, ruft *Wolken. Heim.* im Zitat die Vorstellung eines monströsen, mehrbusigen, Kollektivkörpers auf, der die Vernichtung der anderen im Sinn hat. Jelineks Umschrift lässt eher an Vergils Fama⁴⁰² als an Penthesilea denken. Durch diese Abwendung von der kleistschen Vorlage hindurch aber greift die szenisch deterritorialisierte, namen- beziehungsweise körperbildlose Auftrittsform des Wir auf, was in *Penthesilea* vorgezeichnet ist und über das hier nur mehr Anzitierte ins Gedächtnis gerufen wird: die Entstellung der darzustellenden Bühnengestalt mittels Sprache. Jelineks Verfahren übersetzt sie sowohl in die exponierte Unhaltbarkeit der Referenzen während des Verlaufs der Rede als auch in den Entzug der szenischen Figur. In der immer schon entstalteten Auftrittsform des Wir ohne szenischen Bezugspunkt wird dieses, anders als Kleists Penthesilea, denn auch nicht als tötbar fingiert. Die oben angeführte Szene des Zitierens aus *Wolken. Heim.*, die die ‚eigentlich‘ suizidale Rede ausspart, spielt sich gewissermaßen schon nach dem Tod der szenischen Figur ab. Den ‚Sinn‘ des Zitierten entstellend und zugleich die Form von Penthesileas unzitiert bleibender Rede auf die Unabsehbarkeit des Szenischen übertragend, deutet Jelineks Stück nach Kleist in potenzielter Weise über das Phantasma einer geschlossenen Gestalt hinaus. Es verweist so auf die Schauspielerkörper als Verlautbarungsorgane im theatralen Raum jenseits ihrer Gefangenschaft in den szenischen Figuren, die das Theater des Dramas im Bühnenausschnitt einsperrt.

⁴⁰¹ Vgl. Neumann 2000: 69.

⁴⁰² Vgl. Vergilius 1971: 142; IV, 174-183.

AUSNAHMEZUSTAND OHNE SOUVERÄN: DAS ERDBEBEN IN CHILI

Nur mit der 1807 zunächst unter dem Titel *Jeronimo und Josephe* veröffentlichten, also noch vor der *Hermannsschlacht* und *Penthesilea* entstandenen Erzählung *Das Erdbeben in Chili* dehnt Jelinek die Verwendung Kleists auf seine Prosa hin aus. Erinnert wird an die narrative Inszenierung einer Ausnahmesituation, die anders als in den szenischen Texten nicht von den ‚handelnden Personen‘, sondern durch eine Naturkatastrophe herbeigeführt wird. An zwei aufeinander folgenden Stellen ruft *Wolken. Heim.* Kleists Erzählung ins Gedächtnis, in der Recht und Ordnung für einen kurzen Moment aus den Fugen geraten:

„Jetzt kommen wir und sind zuhaus dort unten. Die Erde bebt. Wir zittern dort in unsrer eignen Kälte und wärmen unsre Körper aneinander.“ (WH 27)

Wolken. Heim. überträgt im neunten Abschnitt Kleists Erdbebenszenario in die Rede des Wir über seine unterweltlichen, einander wärmenden Körper. Mit dem Paradox der ebenso bedürftigen wie bereits mortifizierten Physis, deren Zittern wie eine Art Nachbeben zur Sprache gebracht wird, ruft das Stück die Spukszene eines gemeinschaftlichen Fortlebens der Toten auf. Zugleich deutet es auf den Riss zwischen dem geisterhaft sprechenden Wir und den besprochenen Körpern hin. Selbst hier, in der Ausnahme der Zitation nichtdramatischer Kleist-Texte, zeigt sich die Korrespondenz von Jelineks Arbeit zu dessen an das Theater gerichteter Frage nach dem Verhältnis von Rhetorik und Korporealität. Dass Jelineks Stück in der genannten Passage überhaupt auf Kleist verweist, erschließt sich allerdings erst im darauf folgenden Abschnitt anhand wortlautlicher Übernahmen:

„Der Boden, in dem wir liegen, schwankt, ein furchtbarer Schlag durchdröhnt ihn. Wir kommen heraus!“ (WH 28; zit. n. Kleist 1993, BKA II.3: 11, 11-12 u. 24, 15)

Der schwankende Boden gibt in *Wolken. Heim.* durchdröhnt von einem furchtbaren Schlag, wie Jelinek Kleist zitiert, die Toten wieder frei. An diesem Punkt offenbart sich, dass das Stück mit der Rede von den Erschütterungen Kleists Darstellung eines Überlebens in der Ausnahme zitiert und in die Thematik des Nachlebens überführt.

Im *Erdbeben in Chili* sind die beiden Liebenden, Jeronimo und die zum Tod verurteilte, von ihm schwangere Nonne Josephe, zunächst voneinander getrennt eingesperrt. Sie sind aus der Gemeinschaft ausgestoßen, bis sie durch ein Erdbeben befreit werden. „Der Boden wankte unter seinen Füßen, alle Wände des Gefängnisses rissen“⁴⁰³, heißt es in der einen von Jelinek verwendeten Textstelle. Sie greift den Moment auf, in dem sich Jeronimo in seiner Zelle erhängen will; bei Kleist bringt in diesem Augenblick ein Erdbeben die Gefängnismauern und mit ihnen die alte Ordnung zum Einsturz. Durch das

⁴⁰³ Kleist 1993, BKA II.3: 11, 11-13.

Erdbeben wird in seiner Novelle die verbotene Liebesbeziehung von Josephe und Jeronimo für eine kurze Zwischenzeit möglich, weil die Grenzen zwischen Innen und Außen der Gemeinschaft fallen. Wie Vogl schreibt, haben sich die beiden zusammen mit all den anderen, die nicht zu Tode gekommen sind, „im Überleben noch einmal gefunden, Körper an Körper, ohne Regel und ohne Gesetz“⁴⁰⁴. Zwischen Trennung und späterer Tötung der Liebenden wird in *Das Erdbeben in Chili* der Ausblick auf eine andere Form des Kollektiven eröffnet, die nicht auf Ausschluss basiert. An jenem Punkt, an dem das Recht außer Kraft getreten ist, scheint es, als seien auch die, die gegen es verstossen haben, Teil einer offenen Gemeinschaft der Überlebenden. Die alte Rechtsgewalt ist vergessen. Und auf diese Amnesie weist die folgende, in *Wolken. Heim.* nur kryptisch verwendete Passage aus Kleists *Erdbeben in Chili* hin:

„Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen.“ (Kleist 1993, BKA II.3: 24, 13-17; Hervorhebungen zit. in WH 28)

Im Modus des Als-ob stellt Kleist diesen zwischenzeitlichen ‚Ausnahmezustand‘ wie eine glückliche Befreiung der Liebenden dar, bevor man – die beiden lynchend – eine neue Ordnung des Ausschlusses herstellt. Der kleistsche Ausnahmezustand wird als zufällig herbeigeführter Möglichkeitsraum der Liebe zwischen Manifestation und Reinstallation des Rechts fingiert. An der Schwelle zwischen dem Zusammenbruch der alten und der gewaltförmigen Einsetzung der neuen Ordnung zeichnet sich in Kleists Erzählung eine Form von Gemeinschaft ab, die seinem politischen Programm der Exklusion widerspricht.

Jelinek verarbeitet Kleists glückliches Zwischenpiel ex negativo, indem sie die narrative Darstellung einer Schwellenzeit, in der die Mauern fallen und die zum Tod bestimmten Körper vorläufig überleben, in eine kollektive Spukszene überträgt. Die Erzählung von der Dazwischenkunft einer Gemeinschaft aller Lebenden in einem paradiesisch erscheinenden, gedächtnislosen ‚Ausnahmezustand‘ wird nur mehr in der entstellten Darstellung erinnerbar und in die gestaltlose, dissonante Auftrittsform des Wir transponiert. Anstatt der Überlebenden ruft dessen Rede im Zitat Kleists eine Szene ins Gedächtnis, wie wir sie aus Horrorfilmen kennen: eine Szene, in der die Toten aus dem Boden kommen und gemeinsam nachleben.⁴⁰⁵ Die in *Wolken. Heim.* anklingende Vorstellung vom Kollektiv der Toten, das die Grenze zu den Lebenden

⁴⁰⁴ Vogl 1994: 7; zur Staatsfeindlichkeit der (undarstellbaren) Gemeinschaft siehe Seite 23. Dies im Unterschied zu W. Kittlers *Geburt des Partisanen*, der die Erzählung vom Ende her als Affirmation einer gewaltförmigen Wiedereinsetzung des Rechts liest (W. Kittler 1987: 320-321).

⁴⁰⁵ Vgl. etwa George Romeros *Night of the Living Dead* (1968) oder Herk Harveys *Carnival of Souls* (1962); siehe dazu Jelinek 1995b.

überschreitet, gehört nicht Kleists Bildwelt an. Zwar verweist auch sein Liebes-szenario untergründig auf das Totenreich.⁴⁰⁶ Die Getöteten selbst aber erheben sich nicht, sind nicht Teil der Gemeinschaft. Und anders als in den Texten der zeitgenössischen schwarzen Romantik, die die Nachlebenden als einzelne Figurationen des Unheimlichen personifizieren, bringt Jelinek in ihrem Kleist-Zitat die Toten als unkonturierte Masse ins Spiel.

Jenseits des personal Darstellbaren bleibt so die Vorstellung eines offenen Wir im Zitat festgehalten. Sie wird in die sprachliche Fiktion eines Raums überführt, der die Toten aufnimmt und sie als Gestaltlose nachlebend wieder hervortreten lässt: Der Boden, in dem die Toten liegen, ist als sich bewegender, durchlässiger Klangraum beschrieben. Er doubelt Jelineks Zitierweise, die sich dem Nachleben vorgängiger Stimmen öffnet, sie sinnentstellt auftreten lässt und kontaminiert. An die Stelle der Gedächtnislosigkeit, die im *Erdbeben in Chili* als zwischenzeitliche Rechtsvergessenheit der Überlebenden thematisch wird, rückt in *Wolken. Heim.* die Erinnerung an die unabsließbare Gemeinschaft der Toten im Zitat. Über das entstaltende Zitieren ohne Anführungszeichen lässt Jelinek im Verweis auf das kleistsche Vergessen so ein Zuviel an Gedächtnis anklingen und präsentiert im Modell gestaltlosen Nachlebens ein unmögliches Sprechen. Damit wird Kleists Erzählung über ein offenes Wir der Überlebenden von der literarischen Darstellung auf eine ‚andere Szene‘ des Unabsehbaren transponiert, in der das Wir durch das Zitierte hindurch über seine toten Körper redet und die belebende Funktion der Prosopopoeia im Zusammenbruch der Darstellungskonvention unterminiert. Kleists Text verwandelt sich in ein Sprechen ohne szenische Figur über tote Körper ohne Worte, die von der Rede des Wir gleichwohl für sich beansprucht werden.⁴⁰⁷ Diese Rede, die die Gesetze personaler Darstellung derart außer Kraft setzt und sich dem fingierten souveränen Sprechakt einer szenischen Figur entzieht, möchte ich als Ausnahmezustand der Darstellung bezeichnen. Die im Drama ausgeschlossenen Zitate⁴⁰⁸ treten durch diese ‚selbstbezügliche‘ Rede des Wir im übertragenen Sinn als dessen tote, sich auflösende Körper auf und reflektieren als darin kollektiv Nachlebende den einschließenden Ausschluss des Stimme verleihenden Akts in die Figur der Rede. Sie verweisen so auf die immer schon zitathaften, gemeinschaftlichen Voraussetzungen des Sprechens. Welches Wir da spricht, kann durch diese Form der Rede unter keine Regel gebracht werden.

Damit schreibt Jelinek am formalen, letztlich ordnungsfeindlichen Prinzip von Kleists Erzählung fort: an der Revision der jeweiligen Deutung, mit der

⁴⁰⁶ Vgl. F. Kittler über die unterweltliche Symbolik der Granatapfelbäume (F. Kittler 1985: 33); siehe hierzu bereits Pflüger 1996: 233.

⁴⁰⁷ Dieses gestaltlose Sprechen über die eigenen toten Körper im Zitat ist dem logischen Skandal verwandt, den Poes *The Facts in the Case of M. Valdemar* inszeniert, indem der Text einen Toten als Toten sprechen lässt – „I say to you that I am dead!“ (Poe 1966: 282) – und so der belebenden Funktion der Prosopopoeia widerspricht; vgl. Barthes 1988: 289-290.

⁴⁰⁸ Zum Gegensatz von Zitat und Drama vgl. Szondi 1978: 18.

das Versagen urteilender Rede demonstriert wird. Alle Auslegungen des Geschehens nämlich erweisen sich in *Das Erdbeben in Chili* als nur augenblicklich haltbar. *Wolken. Heim.* akzentuiert im Zitat die sprachliche Form des kleistschen Textes. Diese ist, wie Hamacher es nennt, vom „Prinzip permanenter Peripetie“ bestimmt und bricht so im „Beben der Darstellung“⁴⁰⁹ bereits ihr Darstellungsversprechen. Schon Kleists Erzählung inszeniert also die Unbeständigkeit einer souveränen bedeutungsstiftenden Instanz. Die Interpretationen des widersinnigen Geschehens, die permanent göttliche Urteilskraft bemühen, erweisen sich darin als immer nur punktuell.⁴¹⁰ Sie offenbaren das, was sich dem Verstehen entzieht, als seine Grenze und Bedingung. Von Kleist wird nicht die souveräne Entscheidung über den Sinn, sondern eine von Lehmann so benannte „Dramaturgie des Zwischen, der Version und Wende, der Zäsur“⁴¹¹ zur Sprache gebracht. In ihr verläuft sich das deutende Subjekt. Kleists Ausnahmezustand bleibt damit bis zuletzt aufgehoben in einer Form der Darstellung, die die Dezision über die sinnhafte Ordnung des Dargestellten immer neu suspendiert und sich in *Wolken. Heim.* in die unabsehbare Auftrittsform des Wir übersetzt. Dieses zeugt nun gerade wegen der Unentscheidbarkeit darüber, wer spricht, von der notwendigen Praxis nachträglicher Bedeutungsproduktion im Prozess des Verstehens.

Jelineks Ausnahmezustand der Darstellung, in dem das gestaltlose Wir zitierend über sich spricht und wir uns in der Unhaltbarkeit potenzieller Referenzen verirren, lässt sich gegen eine andere Perspektivierung des Ausnahmezustands profilieren: In Schmitts 1922 veröffentlichter und 1934 in damals zeitgemäßer Form wieder aufgelegter *Politischer Theologie* wird der staatliche Souverän als jene sich selbst behauptende, diktatorische Instanz affiniert, die ‚aus dem Nichts‘ über den Ausnahmezustand befindet, mithin das erste und das letzte Wort hat.⁴¹² Nach Schmitts Staatsrechtslehre obliegt dem Souverän, seiner nicht abgeleiteten Herrschermacht, die Entscheidung über einen extremen Notfall, um eine Ausnahmelage durch irreguläre, von der Rechtsordnung gesetzlich nicht abgesicherte Maßnahmen zu beseitigen.⁴¹³ Jelinek fingiert in der zitthaften Rede des gestaltlosen Wir über sich einen Ausnahmezustand

⁴⁰⁹ So Hamachers *Das Beben der Darstellung. „Kleists Erdbeben in Chili“* (Hamacher 1998: 235-279, hier Seite 254 u. 260).

⁴¹⁰ Zur entsprechenden Parodie des christlichen Repräsentationsmodells bei Kleist vgl. Hamacher 1998: 248 u. Greiner 2000: 374 u. 382.

⁴¹¹ Lehmann 2001a: 90.

⁴¹² Zur aus dem Nichts geborenen Dezision siehe Schmitt 1990: 42 u. 83; zum Verhältnis von Personalismus und Dezision vgl. Schmitt 1990: 44. Im Hinblick auf das erste und das letzte Wort, das Schmitts Souveränitätslehre dem Staat zuweist, vgl. Weber 1997: 213.

⁴¹³ In *Legalität und Legitimität* von 1932 findet sich Schmitts Differenzierung von Gesetz und Maßnahme (Schmitt 1958: 263-350, hier v. a. 319-335).

der Darstellung, der die Dezision darüber, welches Wir da spricht, als unhaltbaren Willkürakt zu denken gibt. Auf Kleist rekurrierend unterläuft *Wolken. Heim.* die Fiktion einer souverän sprechenden Instanz in der szenischen Rede. Das Stück kann als für das Theater konzipiertes Gegenmodell zu einem Souveränitätsdenken im schmittschen Sinn gelesen werden, weil es keinen ‚Endpunkt der Zurechnung‘ erlaubt.⁴¹⁴

Mit Kleist exponiert *Wolken. Heim.* die anarchische Verweiskraft latent gehaltener intertextueller Bezüge und wendet sie gegen die Darstellungsfunktion der Prosopopoeia. Das Stück zieht so einen der Souveränitätslehre entgegengesetzten ‚praktischen Schluss‘: jede vermeintlich letztinstanzliche Dezision – in diesem Fall über den einen Sinn – wird als diktatorisch unterlaufen, um das zur Sprache Gebrachte permanent neu und aus widerstreitenden Perspektiven fokussierbar zu machen.⁴¹⁵ In diesem sprachlich fingierten Ausnahmestand der Darstellung bebt Kleists Formprinzip in spezifischer Weise nach. Erstens wird es gegen die von der *Hermannsschlacht* propagierte Politik dezisionistischer Gewalt im Namen eines nationalen Kollektivs gerichtet; zweitens wird der Entzug personaler Darstellbarkeit eingesetzt, um an Penthesileas Sterbeszene anknüpfend den Auftritt der Schauspieler in ihrer physischen Bedingtheit hervorzuheben. Als Verlautbarungsorgane eines fremden Sprechens über sich, das sich weder gestisch kontrollieren noch als Bühnenperson verkörpern lässt, lenken sie in der theatralen Situation die Aufmerksamkeit wiederum auf Positionalität, Trägerschaft und Unhaltbarkeit stellvertretender Rede. Vom Theater aus offenbaren sie, dass dem Sprechen für ein Wir immer nur von singulären, distinkten Körpern aus temporär Stimme verliehen werden kann. So demonstrieren sie im kleistschen Formzitat nichtdramatischer Rede das kollektive Sprechen, in dem vorgängige Stimmen aufgehoben sind, als gemeinsame Angelegenheit, die sich der Stillstellung in der personalen Gestalt widersetzt und gerade in dieser Understellbarkeit den Ausblick auf das Politische ermöglicht.

⁴¹⁴ Dies im Unterschied zu Schmitts Rede vom Staat als „Endpunkt der Zurechnung“ (Schmitt 1990: 28).

⁴¹⁵ Siehe demgegenüber Schmitt am Ende der *Politischen Theologie* zum Verhältnis von Autorität und Anarchie (Schmitt 1990: 83-84).

NACHHALL DER POLITISCHEN ROMANTIK (FICHTE)

Fichte zitierend greift *Wolken. Heim.* auf einen der zentralen Gründungstexte des deutschen Nationalismus zurück.⁴¹⁶ Verwendet werden jene Vorlesungen, die er 1807 und 1808 in Berlin während der französischen Besetzung Preußens hält und unter dem Titel *Reden an die deutsche Nation* publiziert. Darin richtet sich Fichte an die universitäre Öffentlichkeit, um die deutsche Nation als zeitloses, geistiges Gebilde vor Augen zu stellen und zugleich als zukünftigen politischen Einheitskörper zu beschwören. Setzt er seine Hoffnungen fünfzehn Jahre vorher zunächst darauf, dass sich die bürgerliche Revolution auf den deutschsprachigen Raum ausdehnt,⁴¹⁷ tritt er nun im Auditorium Maximum als Stimmführer nationaler Selbstbehauptung auf. Volk, Nation und Vaterland gebraucht Fichte hierbei synonym im Sinne einer sich selbst begründenden Innerlichkeit.⁴¹⁸ Wie Lämmert verdeutlicht, imaginiert er die „Nation als ein souveränes Individuum höheren Grades“⁴¹⁹. Damit überträgt Fichte seine Philosophie des absoluten Ichs auf die nationalistische Gedankenfigur der politischen Romantik.⁴²⁰ Die Nation wird so im Namen aller ‚wahrhaft‘ Deutschsprechenden als geistiges Faktum vorgestellt, das sich im oratorischen Ereignis materialisieren und in Gestalt eines zukünftigen Erziehungsstaats die gesamte deutschsprachige Bevölkerung erfassen soll.⁴²¹ Zur sprachphilosophischen Begründung dieses Modells beruft sich Fichte auf die lebendige Schöpfungskraft der deutschen Sprache in ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit und vorhersehbaren Zukunftsträchtigkeit, die sie ihm zufolge vom ausländischen Echo als bloßer Bezugnahme auf Abgestammtes unterscheidet. Seinen Vorlesungsskripten kommt hierbei eine dialogische Funktion im Imaginären zu. Sie werden als lebendiges Sprechen fingiert und apostrophieren die deutsche Nation im Wissen um ihre politische Nichtexistenz als ansprechbare Gestalt.

⁴¹⁶ Vgl. bereits Stanitzeks ausführliche Lektüre der Fichte-Zitation (Stanitzek 1991: 47-58).

⁴¹⁷ Vgl. Fichtes anonym publizierten *Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die Französische Revolution* von 1793 (Fichte 1964).

⁴¹⁸ Vgl. Blättler 2002: 3.

⁴¹⁹ Lämmert 1967: 23.

⁴²⁰ Der Begriff der politischen Romantik bezieht sich auf die Vorstellung vom verfassten Einheitskörpers; im Kontext einer Phantasmengeschichte der geschlossenen Gestalt vgl. hierzu Matala de Mazza 1999. Zur Kritik der fichteschen *Wissenschaftslehre* siehe bereits Schmitts ansonsten andere Akzente setzende *Politische Romantik* (Schmitt 1982: 77-80; 119-122; 131-134); dessen Souveränitätslehre affirmsiert und legitimiert in der *Politischen Theologie* freilich ihrerseits ein sich selbst setzendes (staatliches) Subjekt.

⁴²¹ Zum totalen Anspruch von Fichtes erziehungsstaatlichem Programm vgl. Willms 1967: 153-160.

Hierbei tritt in den Fichte-Zitaten die nationalistische Thematik deutlich hervor. Wenn *Wolken. Heim.* diese einsetzt, um Volk und Vaterland als dasjenige zu bezeichnen, „was hienieden ewig sein kann“ und weit „über dem Staat im gewöhnlichen Sinn des Wortes“⁴²² hinausliegt, exponiert das Stück Fichtes romantische Konstruktion. An seiner Verwendung lässt sich eine Perspektivenverschiebung in Jelineks entstellender Zitation von Figuren der Ganzheit ablesen. Mit Fichte setzt *Wolken. Heim.* den Akzent nicht auf die Mortifikation der *dramatis persona* wie in ihrem Theaterdebüt *Was geschah* oder auf die Demontage von deren filmischem Fortleben im Kontext einer ‚Theatralik des Faschismus‘ wie in *Burgtheater*. Jelineks Untersuchung von Fiktionen der geschlossenen Gestalt nimmt hier einen Einstellungswechsel vor und greift mit Fichte auf die philosophische Erfindung der deutschen Nation zurück. Damit verlagert sich der Blickwinkel vom szenischen Auftritt auf die geistige Anschauung und von der äußereren Kontur der einzelnen *persona* auf das romantische Phantasma ungeteilter nationaler Innerlichkeit, die keine Gegenrede kennt und deren Gestalt im Sprechen doch erst hervorgerufen werden muss.

Von Jelineks Zitierpraxis wird die Fichtes Rede immanente Aporie einer tautologisch bestimmten Sprachnation und der Inanspruchnahme von Zukünftigem hervorgehoben. An die Stelle der Fiktion ebenso lebendigen wie belebenden Sprechens, die die *Reden an die deutsche Nation* in einer dem Drama verwandten Weise suggerieren, setzt *Wolken. Heim.* dabei die Herstellbarkeit ursprünglich nicht zu kalkulierender Referenzen. So hält Jelinek an dem sprachphilosophisch begründeten Zukunftsentwurf Fichtes fest und überträgt ihn in eine Redeweise, die der Gedankenfigur der politischen Romantik entzogen ist. Bestimmt Fichte das ausländische Echo im Unterschied zum Deutschen, wie Jelinek zitiert, als „Nachhall einer schon verstummten Stimme“⁴²³, die sich auf die Repetition von Immergleichem beschränkt, operiert *Wolken. Heim.* daran anknüpfend als differenzielle Wiederholung. Das Stück macht im entstellenden Nachhall Fichtes die Einsicht in den Abstand zwischen Rufen und potenziellem Erhört-Werden gegen das Phantasma nationaler Einheit produktiv. Zeigen lässt sich das anhand zweier wortlautlich verwendeter Passagen. Zunächst wird es um die Apostrophé der Deutschen, danach um die Evokation des Nationalkörpers und die Erinnerung an dessen physisches Korrelat gehen.

⁴²² WH 37; zit. n. Fichte 1978: 131.

⁴²³ WH 29; zit. n. Fichte 1978: 121.

ANRUFUNG DER DEUTSCHEN

Jelinek scheint Fichte zitierend die Frage zu stellen, was deutsch ist, und wendet sich zugleich antwortlos davon ab.⁴²⁴ Ungefähr in der Mitte des Stücks, im neunten Abschnitt, bringt *Wolken. Heim.* die Deutschen erstmals zur Sprache. Nach der bereits genannten Anspielung auf Kleists *Erdbeben in Chili*, mit der die widersinnige Vorstellung toter und doch bedürftiger Körper eingeführt wird, beginnt hier die Zitation Fichtes, die mit dem Ruf nach den Deutschen den bisherigen Redefluss deutlich unterbricht:⁴²⁵

„Jetzt kommen wir und sind zuhaus dort unten. Die Erde bebt. Wir zittern dort in unsrer eignen Kälte und wärmen unsre Körper aneinander. Hier sind wir alle. Und einmal treten dann endlich wir in vollendeter Klarheit heraus. Leben das Neue oder lassen das Nichtige wenigstens entschieden fallen und stehen aufmerksam da, ob irgendwo der Fluß des Lebens uns ergreifen wird oder, falls wir nicht so weit wären, die Freiheit wenigstens ahnen und sie nicht hassen oder vor ihr erschrecken, sondern sie lieben. Wir wir wir! All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche! Deutsche!“
 (WH 27-28; Hervorhebungen zit. n. Fichte 1978: 121)

Immer wieder arbeitet *Wolken. Heim.* mit ritualisierten, zäsurierenden Binnenwiederholungen, mit denen einzelne Begriffe akzentuiert werden und die Rede ins Stocken gerät. An dieser Stelle des Stücks ruft sich das Wir dreimal an, um schließlich – wiederum dreimal – die Deutschen zu apostrophieren. Die serielle Nennung des Wir und der Deutschen scheinen einander zu spiegeln. Im Schriftbild aber wird der Auftritt des Wir als syntaktische Einheit präsentiert, während Jelinek die Apostrophé der Deutschen durch Ausrufezeichen teilt. Die Spiegelung gelingt nicht. Darüber hinaus sind das sprechende Wir und die angerufenen Deutschen durch eine Ellipse voneinander getrennt. Darin werden ‚all diese ursprünglichen Menschen‘ als „Urvolk“ oder „Volk schlechtweg“ mit dem Wir verglichen. Verwendet wird hier die zusammenfassende Schilderung dessen, was „wir“ unter Deutschen verstehen; Jelinek zitiert aus Fichtes siebter Rede über die *Noch tiefere Erfassung der Ursprünglichkeit und Deutschheit eines Volkes*:

„Und so trete denn endlich in seiner vollendeten Klarheit heraus, was wir in unsrer bisherigen Schilderung unter Deutschen verstanden haben. (...) Alle, die entweder selbst, schöpferisch und hervorbringend, das Neue leben, oder, die, falls ihnen dies nicht zuteil geworden wäre, das Nichtige wenigstens entschieden fallen lassen, und aufmerkend dastehen, ob irgendwo der Fluß ursprünglichen Lebens sie ergreifen werde, oder die, falls sie auch nicht so weit wären, die Freiheit wenigstens ahnen, und sie nicht hassen, oder vor ihr erschrecken, sondern sie lieben: alle diese sind ursprüngliche Menschen, sie sind, wenn sie

⁴²⁴ Zur Kritik an Fichtes Versuch, ‚das Deutsche‘ sprachphilosophisch zu bestimmen, und dessen Nachleben bei Adorno vgl. Derridas *Onto-Theology of National-Humanism* (Derrida 1991/1992; im Verweis auf Adorno 1969: 102 u. 111).

⁴²⁵ Vgl. Kohlenbach 1991: 123.

als ein Volk betrachtet werden, ein Urvolk, das Volk schlechtweg, Deutsche.“ (Fichte 1978: 121)

Zielsicher spart Jelinek eine entscheidende Passage dieses Zitats aus: „wenn sie als ein Volk betrachtet werden“. Es handelt sich um jene Passage, in der Fichte all diejenigen aus der imaginären Anschauung ausschließt, die ihn nicht verstehen und folglich politisch nicht ins Bild eines einheitlichen Volksgeists passen. Wenn in der gestaltlosen Rede von *Wolken.Heim.* Fichtes Konditional-satz fehlt, wird die Geste des Ausschlusses vom Thematischen ins Rhetorische überführt, nachvollzogen und reflexiv gegen die sprachliche Darstellungsfunktion des Zitierten gewendet. Entsprechend spaltet Jelinek auch die von Fichte mit Blick auf die Deutschen behauptete Identitätsbeziehung. Dabei greift sie die syntaktische Zäsur auf, die dem Zitierten bereits innewohnt, wenn Fichte die als ein Volk betrachteten ‚ursprünglichen Menschen‘ in einer nachträglichen Reihung als „Urvolk“, „das Volk schlechtweg“ und schließlich als „Deutsche“ bezeichnet. Indem sie das Komma zwischen „Volk schlechtweg“ und „Deutsche“ mit einem Punkt vertauscht, unterstreicht sie jenen immanenten Bruch, den Fichtes Satzbau andeutet. So verweigert sich die Rede von *Wolken.Heim.* im entstellten Zitat einer Sichtweise, die ‚die Deutschen‘ im Geiste mit *einem* Volk identifiziert, dieses als das Volk schlechtweg bestimmt, es mit dem ursprünglichen Kollektiv der Menschen gleichsetzt und seine schöpferische Potenz hervorhebt.⁴²⁶ Im Zitat zerbricht die von Fichte behauptete Entsprechung des Urvolks und der Deutschen, die auf der unsinnigen Basisannahme einer Ursprache und deren genauso fragwürdiger Gleichsetzung mit politischem Einverständnis gründet. Dazu setzt Jelinek in einer differierenden Verwendung des Zitierten, die durch ihre dreimalige Wiederholung markiert wird, die rhetorische Figur der Apostrophé in einer für *Wolken.Heim.* kennzeichnenden, deren belebende Funktion außer Kraft setzenden Weise ein.

Wenn nach der Selbstapostrophierung des Wir das Fichte-Zitat in einen Vergleich zwischen ‚diesen Menschen‘ und dem Wir von *Wolken.Heim.* transponiert wird, kommt dem Volksbegriff ebenso wie der darauf folgenden Anrufung der Deutschen kein klar bestimmbarer Bezugspunkt zu. „Deutsche! Deutsche! Deutsche!“ ist in *Wolken.Heim.* sowohl als Apostrophé von irgendwelchen anderen als auch als Selbstapostrophierung zu verstehen. Das sprechende Wir fällt nicht eindeutig mit der Bezugnahme auf ‚die Deutschen‘ zusammen. An die Stelle der tautologischen Konstruktion Fichtes tritt hier mit der Figur der Apostrophé eine Ansprache, deren Adressat in Frage steht. Die zitierende Rede des Wir führt also das potentielle Fehlgehen der Referenz auf ‚die Deutschen‘ vor und deutet damit auf die Selbstbegründungsproblematik von Fichtes Innerlichkeitsmodell einer geschlossenen Nation hin, die er, wie er selbst verdeutlicht, erst herbeireden muss.

⁴²⁶ Zum Verhältnis von Deutschland und Menschheit in Fichtes *Reden* vgl. Willms 1967: 152.

Mit der Apostrophé bedient sich Jelinek dabei einer sprachlichen Technik, die sie von Fichte selbst übernimmt und gegen ihn ausspielt. Spricht Fichte im oben Zitierten über die Deutschen, so richtet er sich mit dem Titel seiner Reden *an* die Nation. Er beansprucht sie als adressierbare *persona*, als sei sie gegeben, um ihre politische Herstellung zu propagieren. Diese Rhetorik der Adressierung aus dem Titel der Vorlesungen fließt in das Zitierte ein, wenn Jelinek Fichtes Konstativ in die Anrufung der Deutschen übersetzt. Durch die Art und Weise allerdings, in der sie die Apostrophé verwendet, entzieht sie der Fiktion einer ansprechbaren Kollektivgestalt gerade den rhetorischen Boden. Das Material wird dem referenziell Unentscheidbaren und damit dem Nicht-verstehen überantwortet. Im entstellenden Zitieren demonstriert Jelinek an Fichtes *Reden* so die Differenz zwischen Sprechen und Aufnehmen. Sie nutzt jene Temporalitätsstruktur, die Fichtes politische Sendung im Vorgriff auf Zukünftiges hervorhebt, um sich vom vormals Gesagten abzuwenden. Fichtes Zukunftsmodell dekonstruktiv fortschreibend, erschöpft sich die Zitierpraxis von *Wolken. Heim.* also nicht in der Kritik des deutschen Nationalismus, sondern folgt Fichtes In-Anspruchnahme von Zukünftigem ins Unabsehbare.

Wenn Jelinek den Einsatz der Apostrophé in Fichtes Rede über die Deutschen einträgt, macht sie sich hierbei auch das Theater zu nutze. In *Wolken. Heim.* wird die Abwendung von der szenischen Anschaulichkeit bereits hergestellt, indem das Stück die Rede des Wir über sich selbst ins Gestaltlose überführt und dem vorgeblich autobiografischen Sprechen die szenische Figur verweigert. So macht *Wolken. Heim.* im Zusammenhang des Fichte-Zitats aufmerksam auf seine der Nation äußerlich bleibende, ebenso ortlos wie ursprungslos erscheinende, sie doch zugleich konstituierende Stimme. Mit dem Bühneneinsatz der Apostrophé verdoppelt sich dieses Moment nun im Hinblick auf die angesprochene Figur. Auf der Bühne exponiert eine Apostrophé ja gerade die szenische Abwesenheit des Angesprochenen und fungiert als *aversio* vom sichtbaren Geschehen. Die Rede geht auf der Bühne fehl. Sie entzieht sich ihrer dialogischen Funktion, der Belebung der *dramatis personae* in der Fiktion wechselseitigen Verstehens. *Wolken. Heim.* lädt, wie sich im Hinblick auf die theatrale Situation zeigt, also nicht nur dazu ein herauszufinden, welches Wer da im Zitat spricht; das Stück lässt vielmehr auch danach fragen, wie und von welcher Position aus das Gesprochene aufgenommen wird. Es verweist durch die zitierend produzierte referenzielle Verwirrung auf die Unabsehbarkeit des adressierbaren Körpers.

KOLLEKTIVKÖRPER

Gegen Ende von *Wolken. Heim.* beschwört das gestaltlose Wir den Atem der Geister und prophezeit die Belebung der Nation. Jelinek verwendet den Schluss von Fichtes dritter *Rede*. Darin formuliert Fichte sein Erziehungsprogramm und sagt die Auferstehung des Volksgeistes im kollektiven Einheitskörper

vorher. Auferstehung wird hier als Verstehen dessen begriffen, was die ‚neue Philosophie‘ predigt; im Erhört-Werden soll sich die noch ausstehende politisch-juridische Einheit der Nation konstituieren. Was *Wolken. Heim.* wortlautlich kaum verändert übernimmt, ist Fichtes Transposition der sprachphilosophischen Bestimmung der Nation in die imaginäre Gestalt eines geschlossenen, zum Leben erweckten Organismus:

„Wind komm herzu aus den vier Winden, und blase an diese Getöteten, daß sie wieder lebendig werden! Zu uns kommen aus der Erde! Zu uns, sie gehören uns! So wird der Wind, so werden die Stürme und Regengüsse und sengender Sonnenschein die Totengebeine gebleicht haben, der belebende Atem der Geister hat noch nicht aufgehört zu wehen. Zu uns! Er wird auch unseres Nationalkörpers erstorbene Gebeine ergreifen und sie aneinanderfügen, daß sie herrlich erstehen in neuem verklärten Leben. Und wir mittendrin! Und wir! Wir öffnen die eigene Brust uns und spritzen uns tropfenweis in den Staub. Da sind wir, und da bringen wir sie hin, unsre Opfer, die Toten.“ (WH 49; Hervorhebungen zit. n. Fichte 1978: 58)

Der Nationalkörper soll in *Wolken. Heim.* wie eine Art Frankenstein aus getöteten Körpern gebildet werden. Er ist totenkultische Inversion des *Leviathan*; im Unterschied zum hobbes’schen *body politic* wird im Zitat Fichtes nicht auf die lebendigen Körper der Untertanen zurückgegriffen, sondern auf ‚verstorbene Gebeine‘. Hier wird der Nationalkörper als kommende Gedächtnisfigur imaginiert, die der spukhaften Rede des Wir einen aus Toten bestehenden integralen Korpus liefern soll. Durchsetzt ist diese Zukunftsvision von Apostrophen, die als Abwendung vom Zitierten funktionieren. Schließlich ruft sich das Wir im Anschluss an das Fichte-Zitat erst wie eine Art geisterhaften Bauchredner des Nationalkörpers – „mittendrin“ – an. Danach geht die Rede in das entstellte Zitat einer Gefängnisszene aus Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* über: „Wir öffnen die eigene Brust uns und spritzen uns tropfenweis in den Staub.“⁴²⁷ Die von Fichte imaginierte geschlossene Gestalt des Nationalkörpers wird über dieses Kleist-Zitat im Sprechen des Wir zersprengend geöffnet. Sie wird mit der Rede vom tropfenweisen Spritzen im Wortsinn liquidiert und mit jener über den Staub obendrein zerstreut. Was Jelineks Text wiederum sowohl im Prozess der Rede als auch durch die Zitierweise unterläuft, ist ein klar konturiertes Innen-Außen-Schema, das eine kollektive Gestalt erst denkbar machen würde. Dem Phantasma der politischen Romantik setzt Jelinek also deutlich eine postromantische Konstruktion entgegen.

Von Fichte wird der Nationalkörper demgegenüber mit allen Mitteln der Redekunst vor Augen gestellt. Dazu verwendet er ein seinem Publikum bekanntes Gleichnis aus dem Buch der Bücher. In den zeitgenössischen Kontext

⁴²⁷ In Kleists Stück spricht der inhaftierte Prinz über den Souverän: „eh öffnet er die eigne Brust sich,/Und sprützt sein Blut selbst tropfenweis in Staub“ (Kleist 1987, 1: 670; III,1, 875-876). Die hier anklingende Souveränitätsproblematik von Kleists Stücks wird durch Jelineks Entstellung des Zitats in die Form der Rede übersetzt.

übertragen, soll es den deutschen Kollektivkörper als zukünftig geschlossene Gestalt der auserwählten Nation hervorrufen:

„Höre dieses Zeitalter ein Gesicht eines alten Sehers, das auf eine wohl nicht weniger beklagenswerthe Lage berechnet war. So sagt der Seher am Wasser Chebar, der Tröster der Gefangenen nicht im eigenen, sondern im fremden Lande: ‚Des Herrn Hand kam über mich, und führte mich hinaus im Geiste des Herrn, und stellte mich auf ein weit Feld, das voller Gebeine lag, und er führte mich allenthalben herum, und siehe, des Gebeines lag sehr viel auf dem Felde, und siehe sie waren sehr verBORRET. Und der Herr sprach zu mir: du Menschenkind, meinest du wohl, dass diese Gebeine wieder lebendig werden? Und ich sprach: Herr, das weisst nur du wohl. Und er sprach zu mir: Weissage von diesen Gebeinen, und sprich zu ihnen: ihr verdornten Gebeine, höret des Herrn Wort. So spricht der Herr von euch verdornten Gebeinen, ich will euch durch Flechsen und Sehnen wieder verbinden, und Fleisch lassen über euch wachsen; und euch mit Haut überziehen, und will euch Odem geben, dass ihr wieder lebendig werdet, und ihr sollet erfahren, dass ich der Herr sey. Und ich weissagte, wie mir befohlen war, und siehe, da rauschte es, als ich weissagte, und regte sich, und die Gebeine fügten sich wieder aneinander, ein jegliches an seinen Ort, und es wuchsen darauf Adern und Fleisch, und er überzog sie mit Haut; noch aber war kein Odem in ihnen. Und der Herr sprach zu mir: Weissage zum Winde, du Menschenkind, und sprich zum Winde: so spricht der Herr: Wind komm herzu aus den vier Winden, und blase an diese Getödteten, dass sie wieder lebendig werden. Und ich weissagete, wie er mir befohlen hatte. Da kam Odem in sie, und sie wurden wieder lebendig, und richteten sich auf ihre Füsse, und ihrer war ein sehr grosses Heer.‘ Lasset immer die Bestandteile unseres höheren geistigen Lebens ebenso ausgedorret, und ebendarum auch die Bande unserer Nationaleinheit ebenso zerissen, und in wilder Unordnung durcheinander zerstreut herumliegen, wie die Todtengbeine des Sehers; lasset unter Stürmen, Regengüssen und sengendem Sonnenscheine mehrerer Jahrhunderte dieselben gebleicht und ausgedorrt haben: – der belebende Odem der Geisterwelt hat noch nicht aufgehört zu wehen. Er wird auch unseres Nationalkörpers erstorbene Gebeine ergreifen und sie aneinanderfügen, dass sie herrlich dastehen in neuem und verklärtem Leben.“ (Fichte 1978: 57-58; Hervorhebungen zit. in WH 49)

Fichte, ehemaliger Kandidat der Theologie, zitiert das Ezechiel-Buch, um die geistige Belebung der Nation zum *body politic* zu prophezeien und sich selbst als einheitsstiftenden Stimmführer der Nation zu inszenieren.⁴²⁸ Die deutsche Philosophie nämlich, so Fichtes Pointe an dieser Stelle, bedarf der nationalen Erziehung in einem einheitlichen politischen Körper, um allen Deutschen verständlich zu werden; seine Rede an die Nation soll diesen Körper herbeiführen. Fichte setzt auf die Suggestivkraft seiner Rede. Sich einer Metaphorik der Belebung bedienend, nimmt er diese für die eigene teleologische Potenz in Anspruch, um die anvisierte politische Zukunft als kommendes Ereignis durch einen magischen Sprechakt zu fingieren.⁴²⁹ Im Unterschied zu Kleists Stücken,

⁴²⁸ Vgl. Ezechiel 37, 1-10.

⁴²⁹ Zur beanspruchten teleologischen Kraft von Fichtes *Reden* siehe Derridas *INTERPRETATIONS AT WAR* (Derrida 1997: 130; im Hinblick auf die Ezechiel-Zitation vgl. Seite 121-122).

in denen das Sprechen auf Entstellung abzielt, zitiert Fichtes Rede eine imaginäre Belebungsszene: eine Fleischwerdung des Wortes, die die Wirkmacht prophetischer Rede evident zu machen scheint.

Im Rückgriff auf die alttestamentarische Prophetie verleiht Fichte seiner politischen Sendung Autorität, um Zukünftiges zu stiften. Das Bild des geschlossenen Nationalkörpers öffnet sich dabei auf Vergangenes und Kommendes hin. Fichtes Paradox irdischer Ewigkeit der Nation, die es angesichts der apokalyptischen Zersplitterung der deutschen Kleinstaaten durch einen zitierenden Sprechakt als politischen Körper materialiter erst herzustellen gilt, schleppt seine immanente Fragwürdigkeit bereits mit sich. Das allerdings kümmert Fichte nicht weiter. Ihm ist weder der Rückgriff auf das Hebräische noch etwa die romanische Herkunft des Nationenbegriffs ein Problem.⁴³⁰ Aus seiner Perspektive nämlich funktionieren die *Reden an die deutsche Nation* als Übersetzung in ‚Ursprüngliches‘. Insofern untergräbt das Zitieren seinen Stimmführeranspruch nicht, sondern stattet ihn mit zusätzlicher Autorität aus. Die anderen anzuführen ist, wie Stanitzek verdeutlicht, „Probe aufs Exempel für die Integrationskraft des eigenen Diskurses und für den *Stil* dieser Integration.“⁴³¹ Worauf es dabei ankommt, ist die Art und Weise des Zitierens: In Anführungszeichen wird das Ezechiel-Buch verwendet, um es dann in einem anschließenden, sozusagen schöpferischen Kommentar als Gleichnis für den noch ausstehenden Erziehungsstaat einzusetzen und damit in einen anderen Kontext zu übertragen. Das Zitierte soll so die Herstellbarkeit des Nationalkörpers im Ereignis lebendiger Rede beglaubigen.

Darum, wer spricht, kümmert sich nun wiederum Jelineks Zitierpraxis nicht weiter und macht so die von Fichte angeführte Gestaltwerdung zunichte. In *Wolken. Heim.* fließen EzechIELS Prophezeiung und Fichtes Kommentar ineinander und werden mit dem Ruf des Wir nach den Toten in der Erde verbunden.⁴³² Damit ist die vordergründige Abgrenzbarkeit von eigener und fremder Rede unterlaufen. Wenn *Wolken. Heim.* das Ezechiel-Buch, dieses durch Fichte hindurch verwendend, in entstaltetes Sprechen überführt und das Zitierte vermischt, exponiert Jelineks Text, was Fichtes *Reden* in der Abgrenzung der eigenen Stimme von der fremden latent halten und wovon sie dennoch zeugen: die Unabschließbarkeit nachträglicher Rezeption.

Indem das Wir die Toten als „unsre Opfer“ bezeichnet, erinnert Jelinek an das von Fichtes Vorlesung für die gebildeten Stände unterschlagene physische

⁴³⁰ Dies im Unterschied zu Ernst 1987: 143 u. 145.

⁴³¹ Stanitzek 1991: 49.

⁴³² Dieser Entstellung im Zitat entspricht die Überlagerung der Sprecherpositionen in der Bibelstelle. EzechIELS Wechselrede mit dem Herrgott und der anschließenden Prophezeiung im göttlichen Auftrag nämlich geht der Verzehr der heiligen Schrift voraus, die ihn zur Allegorierung der heiligen, erst zu deutenden Schrift macht (Ezechiel 2,8 - 3,3). Das Motiv der aufzuspendenden vorgängigen Schrift ließe sich in Beziehung setzen zur Zwangernährungsthematik, die *Wolken. Heim.* über die zitierten Gefangenen aus der RAF einführt; dies auch im Kontext von Ezechiel 3, 25-26.

Korrelat seiner totalitären Zukunftsprojektion.⁴³³ *Wolken. Heim.* entmetaphorisiert Fichtes Ezechiel-Zitat, die Rede von den erstorbenen Gebeinen; das Stück legt deren Gleichsetzung mit getöteten Körpern nahe. So verweist es auf dasjenige, was Fichte aus der Nation als geistigem Prinzip ausschließt und doch zugleich im metaphorischen Sinn zur Suggestion von Anschaulichkeit einsetzt. Fichtes Verwendung des Ezechiel-Buchs nämlich kann vor dem Rezeptionshintergrund des paulinischen Modells vom Kollektivkörper als Glaubensgemeinschaft begriffen werden, das in der politischen Romantik als säkularisiertes nachlebt und sich mit zeitgenössischen organologischen Vorstellungen verschränkt.⁴³⁴ Wenn Fichtes ‚politische Theologie‘ die Auferstehung⁴³⁵ des Volksgeists im geeinten Erziehungsstaat propagiert und auf den sprechend hervorzurufenden *body politic* als materiale Erlösungsfigur abzielt, bringt sie die Bezugnahme auf den spirituellen Körper mit dieser modernen Umprägung der Körperforschungen im biomedizinischen wie naturphilosophischen Denken in Verbindung; dadurch lässt sich das politische Zukunftsmodell mit Evidenz ausstatten.⁴³⁶ Dem stellt Jelinek mit der Rede von den Toten, die dem bildhaften Gebrauch entzogen ist, aus der Zukunft Fichtes die Erinnerung an das biopolitische Fundament eines Staat gewordenen ‚Nationalkörpers‘ entgegen.⁴³⁷ Im Theater gesprochen, wird das Fichte-Zitat durch die Entstaltung der sprechenden Figur gleichzeitig mit der physischen Präsenz von Schauspielern konfrontiert, die den Text ohne körperbildliche Darstellungsfunktion zu tragen haben. Als solche taugen sie weder dazu, den zitierten Fichte zu verkörpern noch eine aus Toten bestehende Nation. Sie deuten vielmehr auf das hin, was Fichte unterschlägt.

Jelineks sinnentstellende Zitation funktioniert als differierendes Wiederholen: Erstens ist *Wolken. Heim.* Fortschrift von Fichtes Zukunftsmodell und entzieht ihm zugleich die hermeneutische Kontrolle über die politische Sendung; zweitens eröffnet Jelineks Zitierpraxis die Frage nach dem Zusammenhang von der romantischen Vorstellung des Nationalkörpers und der Unterwerfung des

⁴³³ Zum Verhältnis von politischem Körper und töbaren Körpern sowie zum Doppelcharakter des Volksbegriffs siehe Agamben 2002: 134 u. 186-189.

⁴³⁴ Zum paulinischen Modell siehe Kor. I, 12, 12-13.

⁴³⁵ Zur Präfiguration des Auferstehungsgedankens im Ezechiel-Buch vgl. Betz 1999, RGG 2: 850.

⁴³⁶ Zur modernen naturalisierenden Umprägung der paulinischen Vorstellung vom Kollektivkörper in der politischen Romantik „als Ideal eines kollektiven Leibs, der sich als lebendiger Körper *innerlich* erlebt“, siehe Matala de Mazzas Organismuskapitel (Matala de Mazza 1999: 86-129, hier Seite 95).

⁴³⁷ *Wolken. Heim.* nimmt damit auch Bezug auf den untergründigen wehrpolitischen Kontext von Fichtes nationalistischer Propaganda am Vorabend der so genannten Befreiungskriege; zur Verbindung von Philosophie und Militarismus bei Fichte vgl. Blättler 2002: 16.

Lebens unter einen politischen Korpus. Diese zwei Momente bestimmen auch die Verwendung von Hegel zugeschriebenen Texten in *Wolken. Heim.* An ihnen lässt sich nun im Einzelnen zeigen, inwiefern Jelineks Verfahren über den mythendestruierenden Umgang mit dem nationalistischen Gehalt des Zitierten hinausweist.

MODERNER RASSISMUS – POSTHUME NACHSCHRIFT (HEGEL)

Hegel wird in *Wolken. Heim.* herangezogen als Reflexionsmöglichkeit über das konstitutive Außen der romantischen Vorstellung vom geschlossenen Volkskörper und über die Nachträglichkeit des zitierenden Verfahrens selbst. Dadurch ist auch die ideologiekritische Lesart von Jelineks Zitierpraxis deutlich in Frage gestellt. Mit Hegel beginnt im dritten Abschnitt die Verarbeitung ganzer Textbausteine aus den Vorlesungen berühmter Denker. Das Hegel-Material geht der Apostrophé der Deutschen im Zitat Fichtes voraus und wird insofern als Bedingung der Möglichkeit für den deutschnationalen Diskurs in *Wolken. Heim.* eingesetzt. Jelinek verwendet Bruchstücke aus den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* und der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*.

DIE ANDEREN

Zwischen dem von Hegel bezogenen Sprechen über die innere Einheit des Geistes als „Bei sich sein“ und über die „Innigkeit des deutschen Volkes“⁴³⁸ klingt in *Wolken. Heim.* erst allmählich an, was als deutsch bezeichnet wird. Das Interessante an den Hegel-Zitaten aus den geschichtsphilosophischen Vorlesungen ist vor allem, dass sie gebraucht werden, um das Wir zunächst über eine konkretisierende Negativbestimmung der stumm bleibenden anderen in Erscheinung treten zu lassen. Als Bedingung und Grenze eines Bei-sich-Seins im Geiste wird darin zur Sprache gebracht, was aus der deutschen Bestimmung des Wir ausgeschlossen ist. Hegel zitierend führt Jelinek als verstellte Voraussetzung des romantischen Totalitätsphantasmas vor, wie die anderen in unterschiedlichen Ausformungen figuriert und ausgesperrt werden. Erst grenzt sich das Wir in einer kaum veränderten Verwendung Hegels von ‚den Orientalen‘ ab.⁴³⁹ Später wird der abwertende Gestus gegenüber den anderen mit Blick auf

⁴³⁸ WH 11; zit. n. Hegel 1986, 12: 30 u. WH 50; zit. n. Hegel 1986, 12: 494.

⁴³⁹ Vgl. WH 13-14; zit. n. Hegel 1986, 12: 31.

,die Neger‘ fortgeschrieben. Die diskursive Exklusion aus dem Wir schlägt dabei um in eine Rhetorik der Anschaulichkeit. Dann verwendet Jelinek ein weiteres Hegel-Zitat, das die ‚ganze Masse‘ der slawischen Nation aus der Betrachtung ausschließt.⁴⁴⁰ All dies geht der Rede von den Deutschen in *Wolken. Heim.* voraus.

Konzentrieren möchte ich mich auf den sechsten Abschnitt, in dem das von Hegel Übernommene weitaus stärker bearbeitet ist als in den übrigen wortlautlichen Zitaten. Dieser Abschnitt bildet sowohl thematisch als auch im Hinblick auf Jelineks Verfahren und die Anordnung des Materials den Kern der Hegel-Zitation. Von ihm aus kann man nachzeichnen, wie der Umgang mit Hegel in *Wolken. Heim.* funktioniert und zu welchem Zweck die geschichtsphilosophischen Vorlesungen eingesetzt werden:

„Die Neger, sehn wir sie an, sind als eine aus ihrer uninteressierten und interesselosen Unbefangenheit nicht heraustretende Kindernation zu fassen. Sie werden verkauft und lassen sich verkaufen, ohne alle Reflexion darüber, ob dies recht ist oder nicht. Das Höhere, welches sie empfinden, halten sie nicht fest, dasselbe geht ihnen nur flüchtig durch den Kopf. Sie blühn bewußtlos an ihren Ufern. (...) Wir sind nicht die andren. Wir sind in uns, und sogar Gott bleibt draußen, er donnert und wird nicht erkannt. Wir brauchen ihn nicht. Für unsern Geist muß Gott mehr als ein Donnerer sein. Er geht mit uns, er gehört uns, oder er kann gehen. Wir brauchen nur uns! Bei den Negern aber führt nichts zum Bewußtsein eines Höheren. Der erste beste Gegenstand, den sie zum Genius erheben, ein Tier, ein Baum, ein Stein, wird ihre Macht. Wir sind wir. Gott, dort droben, er gehört uns! Nur uns rettende Stätte, nicht den andern. Oder er kann gehen. Die Neger. Nichts ihnen Verschiedenes, sondern gleichgültig was, die Willkür bleibt Meister ihres Bildes. Wir aber, uns segnet er, denn er kennt und gehört nur uns. (...) Und wie Furien zerstören wir Nachbarschaft, wo andre gewachsen sind. Die müssen fort! Nur uns leuchtet über festem Boden das Leben.“ (WH 18-20; nach Hegel 1986, 12: 120-129)

In der hier verwendeten Passage aus den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* wird die Fiktion einer afrikanischen Infantilgesellschaft vorgeführt. Darin gilt Afrika als geschichtloses Kinderland im Naturzustand, das erst allmählich zivilisiert werden kann, weil Freiheit der Reife bedarf. Das hat im Vorlesungstext eine klare politische Funktion. Es geht um die Rechtfertigung der Sklaverei.⁴⁴¹ Da Afrika „kein geschichtlicher Weltteil“⁴⁴² sei, solle die

⁴⁴⁰ Vgl. WH 22-23; zit. n. Hegel 1986, 12: 422.

⁴⁴¹ Siehe exemplarisch: „Der einzige wesentliche Zusammenhang, den die Neger mit den Europäern gehabt haben und noch haben, ist der der Sklaverei. In dieser sehen die Neger nichts ihnen Unangemessenes (...) und die Sklaverei hat insofern mehr Menschliches unter den Negern geweckt. (...) Die Sklaverei ist an und für sich Unrecht, denn das Wesen des Menschen ist die Freiheit, doch zu dieser muß er erst reif werden. Es ist also die allmähliche Abschaffung der Sklaverei etwas Angemesseneres und Richtigeres als ihre plötzliche Aufhebung.“ (Hegel 1986, 12: 128-129)

⁴⁴² Hegel 1986, 12: 129.

bürgerliche Revolution der dortigen Bevölkerung zunächst vorenthalten werden.

Jelinek akzentuiert die biopolitische Kehrseite der Berufung auf den deutschen Geist, indem sie Hegel entstellt und suggestiv eine Rhetorik rassistischer Evidenz anklingen lässt: „sehn wir sie an“. Bereits im dritten Abschnitt wird das nach dem ersten Hegel-Zitat vorbereitet; „die andern sehn mit ihren stumpfen Stirnen“⁴⁴³, heißt es darin. So werden die anderen in der gestaltlosen Rede des Wir mit Hilfe eines spekularen Diskurses abgewertet. Jelineks Text allerdings reflektiert zugleich die Arbitrarität dieser Rede, wenn im Hinblick auf ‚die Neger‘ davon die Rede ist, dass die Willkür „Meister ihres Bildes“ bleibe.

Liest man das als ideologiekritische Zitation von Hegels Rassismus, wird die Pointe seines spukhaften Auftritts in *Wolken. Heim.* verfehlt und das zukunftsbezogene Potenzial von Jelineks Verfahren unterbestimmt; denn die rassistischen Projektionen der *Vorlesungen* sind in *Wolken. Heim.* durch die Geschichte biologistischer Evidenzsuggestion hindurchgegangen. Während es in den hegelischen Vorlesungstexten ausschließlich um eine geschichtsphilosophische Betrachtung gehen soll, die in der Tat auch das koloniale Ausbeutungsinteresse gegenüber der afrikanischen Bevölkerung legitimiert, legt Jelineks Stück eine körperbildliche Begründung nahe, die um 1800 weder bei Fichte noch bei Hegel eine Rolle spielt. Sie erinnert die Nachgeschichte von Kolonialisierung und ursprünglicher Akkumulation im modernen Biodiskurs.

Wenn *Wolken. Heim.* ‚die Neger‘ nach Hegel körperbildlich abwertet und der ‚slawischen Masse‘ die Betrachtung verweigert, ruft das Stück von der Gegenwart aus das biologistische Modell rassistischer und antisemitischer Ausschlusspolitik ins Gedächtnis. Vor dem Hintergrund der neueren Geschichte lässt Jelineks Text nach jenen fragen, die einer anderen Rasse zugeordnet und aus deutscher Innigkeit ausgesperrt werden. Zitiert Jelinek Fichtes *Reden* im Verweis auf das von ihm ausgeblendete physische Korrelat eines im Geist vor Augen geführten und sprachphilosophisch begründeten Nationalkörpers, so spielt sie im Zitat Hegels auf jene stumm vorgestellten Körper an, die der Volksgemeinschaft aus rassistischer Perspektive nicht angehören sollen. Über die kollektive Figuration der anderen in wandelnder Ausformung deutet *Wolken. Heim.* auf die bevölkerungspolitische Nachgeschichte des Nationalstaats und dessen gewaltförmige Ausschlusspraxen hin. So wird jene Politik erinnerbar, die auf das romantische, bereits vom organologischen Denken affizierte Phantasma des Volkskörpers als natürlicher Gestalt zurückgreift und sie in das biologistische Denken des modernen Rassismus transponiert.

Die entstellende Verwendung des genannten Hegel-Zitats bringt hierbei allerdings die Bezüge durcheinander. Jelinek überführt die Rede vom nicht erkannten, draußen bleibenden Gott und der furienartigen Zerstörung der Nachbarschaft, die im Vorlesungstext auf ‚die Neger‘ bezogen ist, in das

⁴⁴³ WH 12.

Sprechen des Wir über sich selbst.⁴⁴⁴ Dasjenige, was im Zitat ansonsten als konstitutives Außen des Wir erscheint, dringt hier in dessen autobiografische Bestimmung ein. Im Zitat gelingt die Abgrenzung des Wir von den anderen nicht. Indem *Wolken.Heim.* die selbstbezügliche Rede des Wir mit Hegels Darstellung der anderen kontaminiert, sind die Grenzen der sprechenden Instanz durch den intertextuellen Raum hindurch nicht zu halten. Es geht hier also nicht nur um die Erkenntnis, dass „Eingrenzung des *Wir* (...) trivialerweise Ausgrenzung von den *anderen*“⁴⁴⁵ bedeutet. Vielmehr inszeniert Jelineks Verfahren die immanente Sprengkraft eines in der Gewalt gehaltenen Ausschlusses und speist, wie oben gezeigt, im gleichen Zug die Zukunft des Zitier-ten in dieses ein.

ABSCHREIBUNG, MÜNDLICHE ZUSÄTZE

Mit den Vorlesungsskripten Fichtes, Hegels und Heideggers setzt Jelinek im Zitat dessen, was als deutsche Geistesgeschichte firmiert, den Akzent auf das Ereignis des Sprechens und des vermeintlich unmittelbaren Hörens im Sinne eines Einverständnisses. Angespielt wird damit auf die Vorstellung von der lebendigen Rede einer Person, die die Texte suggerieren und als deren phantasmatische Inkarnation die Gestalt des Autors um 1800 auftritt.⁴⁴⁶ Wenn Jelinek das Gros ihres Materials aus dieser Zeit übernimmt, wird die im Sinne de Mans autobiografische Identifikation des Textes mit der Person des Autors⁴⁴⁷, die *Wolken.Heim.* zitierend untergräbt, diskursgeschichtlich situierbar. Dass die mittels Prosopopoeia latent gehaltene Zuschreibungspraxis allerdings keineswegs nur Sache eines idealistischen Lektüremusters aus vergangenen Zeiten ist, zeigt sich nicht nur am kulturalistischen Diskurs der Gegenwart, der sich auf ‚unsere‘ Dichter und Denker als ebenso zeitlose wie persönliche Identitätsstifter der Nation beruft.⁴⁴⁸ Die Derhetorisierung des Lesens, gegen die Jelineks Verfahren operiert, wird – aus einem gänzlich anderen Blickwinkel – auch an der Reaktion auf ihren Umgang mit Hegel deutlich.

In *Wolken.Heim.* gibt es keine Passage, die mit ‚Hegel‘ überschrieben wird. Das Stück verweist erst nach dem Ende der Rede auf dessen Texte, nennt also *a posteriori* eine Adresse.⁴⁴⁹ Im Stimmengewirr von Jelineks Theatertext geht die auf Hegel rekurrende Rede übergangslos in anderes über und ist tatsächlich sinnentstellt, wie sich an der oben genannten Afrika-Passage ablesen lässt. Dennoch wird Jelinek massiv dafür kritisiert, dass sie sich um Hegels eigentliche

⁴⁴⁴ Vgl: WH 19-20; zit. n. Hegel 1986, 12: 122 u. 127.

⁴⁴⁵ Stanitzek 1991: 44.

⁴⁴⁶ Zur diskursgeschichtlichen Bestimmung der Funktion Autor vgl. Foucault 1988.

⁴⁴⁷ Vgl. de Man 1993a: 134.

⁴⁴⁸ Zu dieser immer noch aktuellen Ausprägung eines kulturalistischen (Neo-)Rassismus vgl. Balibar 1990.

⁴⁴⁹ Vgl. Stanitzek 1991: 69.

Intention nicht kümmert. Kohlenbach beispielsweise unterstellt Jelinek ein mythenkritisches Verfahren, um dann dessen Fehlgehen zu problematisieren: Ihr zufolge funktioniert dieses Verfahren nicht, weil *Wolken. Heim.* keine repräsentativen Hegel-Zitate anführt und die Bestimmung des Weltgeists auf das Ideologem vom Bei-sich-Sein eines deutschen Volksgeistes reduziert.⁴⁵⁰ Zwar ist es richtig, dass Jelinek die Dialektik von Hegels Geschichtsphilosophie nicht kenntlich macht und das Zitierte stattdessen dem rassistischen Wir-Diskurs von *Wolken. Heim.* zuspielt; und doch erweist sich jene ideologiekritische Lesart, die dem Stück vorwirft, Hegel in unstimmiger Weise zu verwenden, als fragwürdig. In der nachträglichen Zuschreibung des Zitierten an Hegel wird übersehen, dass dieses die Frage nach Autorschaft selbst aufwirft. *Wolken. Heim.* exponiert die Abschreibung, die dem Material schon inhärent ist.

Ob Jelinek Hegels zwischen 1822 und 1831 fünfmal gehaltenen geschichtsphilosophischen Vorlesungen gerecht wird, ist keineswegs klar bestimmbar. Die Druckfassung der *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* ist – anders etwa als die *Phänomenologie des Geistes* – von Hegel nicht autorisiert und wird erst posthum durch den „Verein von Freunden und Verewigten“ besorgt. Es handelt sich um einen zunächst von Eduard Gans verfassten und später von Karl Hegel neu bearbeiteten Text, dem neben einigen kryptischen Notizen Hegels vor allem fünf Nachschriften seiner Schüler zugrunde liegen.⁴⁵¹ Zwar muss es nicht interessieren, ob der Text nun ursprünglich und wahrhaftig von Hegel so gemeint sein könnte oder nicht; die Materialauswahl für *Wolken. Heim.* aber deutet auf ein problematisches Zu- und Abschreibungsverhältnis hin: Was in der Hegel-Rezeption als Vorlesungsnachdruck erscheint und mit dem Authentizitätseffekt der vormals lebendigen Rede von einer kanonisierten Person deutscher Geistesgeschichte ausgestattet wird, untergräbt bei genauerem Hinsehen die autobiografische Lesart. *Wolken. Heim.* widerspricht also jenem Lektüreverfahren, das auch für die Kritik an Jelineks Zitation von Hegel kennzeichnend ist.

Noch deutlicher wird das, wenn Jelinek zwei Textstellen aus dem dritten Teil der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* wortlautlich übernimmt. Sie benutzt mit der Rede über „die Deutschen“ sowie die „Innerlichkeit des Gemüts und des Denkens“⁴⁵² die von Boumann hinzugefügten so genannten *mündlichen Zusätze* und führt damit gewissermaßen die Grundlehre des Zitierens vor: dass im Zitieren das Verwendete in anderes verwandelt und ihm so aller erst ein Nachleben verliehen wird. Wiederum für den „Verein von Freunden und Verewigten“ erstellt, bestehen die mündlichen Zusätze aus einem nicht mehr voneinander zu trennenden Amalgam. Sie setzen sich

⁴⁵⁰ Vgl. Kohlenbach 1991: 130-131. Zur Kritik siehe bereits Helwig, die Kohlenbach allerdings nur die Behauptung von der Beliebigkeit und Austauschbarkeit des Zitierten entgegengesetzt (Helwig 1994: 392), und Polt-Heinzl 2000: 46-47.

⁴⁵¹ Siehe die Anmerkungen der Redaktion in Hegel 1986, 12: 561-568.

⁴⁵² WH 31 u. 43; zit. n. Hegel 1986, 10: 69.

zusammen aus Notizen Hegels und Vorlesungsaufzeichnungen seiner Hörer, die oftmals recht weit von den Niederschriften Hegels entfernt sind.⁴⁵³ Den ohnehin posthum redigierten kurzen Bemerkungen Hegels ist mit diesen ‚mündlichen Zusätzen‘ jeweils ein längerer Text hinzugefügt, der Boumann zufolge „den vergleichsweise rohen Stoff gedachter Vorlesungen in diejenige künstlerische Form“ bringen soll, „die auch von einem wissenschaftlichen Werke mit Recht gefordert wird.“⁴⁵⁴ Die künstlerische Form, auf die sich Boumann hier beruft, verbindet Hegels Stichpunkte erst zu einem zusammenhängenden Korpus und macht daraus einen neuen Text. Wenn Jelinek aus der *Enzyklopädie* ausschließlich die Zusätze verarbeitet, wird durch den evozierten intertextuellen Raum hindurch die Aufmerksamkeit auf die Differenz zwischen der nicht mehr verifizierbaren hegelischen Rede und ihrer Nachschrift gelenkt. Zudem findet sich in Jelineks Stück aus der *Enzyklopädie* nur die ironische Einleitung Boumanns zur Beschreibung des deutschen Nationalcharakters. Und dieser Nationalcharakter kommt im weiteren Verlauf des Textes keineswegs so positiv weg, wie es in *Wolken. Heim.* den Anschein hat. In den Zusätzen wird dessen Fiktion – anders als bei Fichte – bereits der Lächerlichkeit preisgegeben.

Wolken. Heim. zitiert mithin weder sachlich richtig noch Hegel im repräsentativen Sinn. Nur ist das nicht das Manko von Jelineks Stück. Es ist vielmehr das Problem jener ideologiekritischen Lesart, die das ohne Anführungszeichen und entstellt in *Wolken. Heim.* Zitierte umstandslos mit der nachträglich fingierten ‚eigentlichen‘ Intention eines Autors identifizieren möchte, um sich dann auf den kritischen Standpunkt der ihn verwendenden Autorin berufen zu können. Jelineks Verfahren demonstriert ein Rezeptionsproblem, das nicht nur in der Hegel-Forschung, sondern offensichtlich auch in den Jelinek-Lektüren virulent ist. Wenn nun das Stück im ‚falschen‘ Zitat Hegels ein nationalistisches Innerlichkeitsschema behauptet und unterläuft, dann dient dieses Verfahren auch der potenziellen Reflexion über einen bestimmten Modus der urteilenden Lektüre: einer Lektüre, die einen Text als geschlossenes Korpus begreift und die eigene Deutung über die Fiktion des Autors als einer zu uns sprechenden, präsenten Gestalt mit Evidenz ausstattet.

Jelinek verwendet also das Nachleben der Vorlesungen, das von Teilen der Forschung als „objektiver Geist“⁴⁵⁵ Hegels gehandelt und mit dem Authentizitätseffekt der Erinnerung an eine Person versehen wird. Das Zitierverfahren von *Wolken. Heim.* invertiert die Transposition des vom Hörensagen Bekannten in einen kanonischen Text: Es verwandelt die Nachschriften der Vorlesungen in die szenische Rede gestaltloser Stimmen. Jelineks Stück setzt damit jene Entstellung fort, die dem ‚Werk‘ bereits innwohnt. Es offenbart das Moment der Mortifikation im Zitieren durch die Form der Rede. Von Hegel autorisierte

⁴⁵³ Vgl. die Anmerkungen der Redaktion in Hegel 1986, 10, hier Seite 423.

⁴⁵⁴ Boumann zit. in Hegel 1986, 10: 429.

⁴⁵⁵ So die Anmerkungen der Redaktion in Hegel 1986, 10: 424.

Texte tauchen entsprechend in *Wolken. Heim.* überhaupt nicht auf. Insofern ist sein posthumer Gebrauch gerade in seiner Unstimmigkeit durchaus stimmig. Hervorgehoben wird die Öffnung der Rede auf ihre Rezeptionsgeschichte hin, durch die hindurch uns Hegels Denken als ein Nachgedachtes heute aller erst zugänglich ist.

In *Wolken. Heim.* geht es nicht um die Rückrechenbarkeit des Materials auf seinen eigentlichen Ursprung hin, sondern darum, was dieses Material in der Gegenwart virulent macht. Durch den Entzug hermeneutischer Kalkulierbarkeit wird der Geist Hegels als eine Spukgestalt erkennbar, die wir im Rekurs auf ein Textkorpus zitierend fingieren. Was Fichtes romantischer Echo-Vorstellung als bloße Wiederholung des Gleichen erscheint und von der ideologiekritischen Lektüre Jelineks über die Forderung nach dem repräsentativen Zitat in einer Art Umkehrdiskurs eingeklagt wird, führt *Wolken. Heim.* mit Hegel als Fiktion vor. Jelineks Verfahren erweist sich als Aufschließen des Materials auf andere nachgeschichtliche, dieses entstellende Kontexte hin. Indem das Stück die Rede über die anderen in den geschichtsphilosophischen Vorlesungstexten mit der Erinnerung an rassistische Ausschlussdiskurse im Dunstkreis moderner Biopolitik kurzschießt, funktioniert *Wolken. Heim.* als Abwendung von der Figur des Autors. An seine Stelle rückt das Stück den Anspruch einer historiografischen Lektüre, die um ihre eigene Positionalität – um ihre Nachträglichkeit und Gegenwartsbezogenheit – weiß. Im Zitat Hegels wird so der Ausblick eröffnet: erstens auf die von heute aus mit zu bedenkende biopolitische Nachgeschichte des Phantasmas vom geschlossenen Nationalkörper; zweitens auf ein Verfahren, das reflexiv die Rezeption in das Material einträgt. Wenn sich der zuletzt genannte Aspekt auch und gerade am Umgang mit Hölderlin zeigen lässt, wird klar, dass *Wolken. Heim.* im Zitat namhafter Dichter und Denker zwar die (negative) Berufung auf einen kulturnationalen Kanon suggeriert, zugleich aber auf dessen Erfindung in der Rezeption verweist. Dadurch wird die von der *persona* des Autors auf die Nation übertragene Gedankenfigur der Ganzheit rückwirkend von der Entstellung der Prosopopoeia im Zitat affiziert.

OPFERKULT UND ECHO (HÖLDERLIN)

Auch an Hölderlin offenbart sich Jelineks Übertragung des zitierten literarischen Verfahrens in die Form der Rede von *Wolken. Heim.*; darin entspricht dessen Verwendung den kryptisch eingesetzten Kleist-Passagen.⁴⁵⁶ Hölderlin spielt in Jelineks Texten immer wieder eine zentrale Rolle.⁴⁵⁷ Vor allem an *Wolken. Heim.* wird diese Vorliebe deutlich: Jelinek verwertet um die 45 Gedichte aus unterschiedlichen Phasen. Zitiert wird vor allem die Lyrik aus der Zeit um 1800 an der Schwelle zu Hölderlins Spätwerk. Die jeweiligen Ränder seiner Arbeit – die vor 1796 verfassten frühen und die ganz späten, ab 1806 entstandenen Gedichte – lässt Jelinek weg. Mit dieser Materialauswahl wird zum einen genau jener Teil von Hölderlins Lyrik akzentuiert, der in der Rezeption des deutschen Nationalismus tonangebend ist; zum anderen zeugt *Wolken. Heim.* so von der prinzipiellen Offenheit der hölderlinschen Arbeit, in deren Vordergrund immer mehr die poetologische Selbstreflexion steht. Formal wird darin zunehmend die referentielle Unabschließbarkeit des Gedichteten exponiert. In seiner Anlage ist dieses fragmentarisch konzipiert und wird von Hölderlin bereits permanent überschrieben. Erst durch die posthume Publikationspolitik und Rezeption tritt es als geschlossenes Textkorpus in Erscheinung.⁴⁵⁸

POSTROMANTISCHE RHETORIK

In *Wolken. Heim.* sind die Hölderlin-Passagen am stärksten der Modulation unterworfen. Manchmal werden nur einzelne Worte übernommen oder Sequenzen umschrieben. Meistens jedoch tauchen ganze Textbausteine in sinnentstellender Weise auf. Jelinek ersetzt im Zitat Phoneme, fügt Teile ein beziehungsweise spart sie aus und verkehrt so deren Sinn. Die lyrische Stimme ist fast durchgängig in die erste Person Plural überführt. Unabhängig von den vorgenommenen Veränderungen bestimmen Hölderlins Gedichte den pathosgeladenen, antiquierten Klang des Stücks, der das Verlautbarungsmoment von

⁴⁵⁶ Zur Hölderlin-Zitation in *Wolken. Heim.* vgl. Burdorf 1990; Janz 1995: 125-126; Kohlenbach 1991; Lossin 1994: 64-74; Pflüger 1996: 251-252; Stanitzek 1991: v. a. 17 u. 21.

⁴⁵⁷ Siehe unter anderem den etwa zeitgleich mit *Wolken. Heim.* entstandenen Roman *Lust* (Jelinek 1989).

⁴⁵⁸ Siehe demgegenüber die im Folgenden verwendete, von Sattler ab 1975 herausgegebene textdynamische Frankfurter Ausgabe (zitiert als FHA).

Jelineks Theatertext unterstreicht. Die Verwendung der Gedichte macht den tonalen Verfremdungseffekt der zitathaften Rede maßgeblich aus.

In seinem Aufsatz über Jelineks Hölderlin-Zitation interpretiert Burdorf dies als Möglichkeit, „einen Ausweg aus einer von Gewalt, Ressentiment und Nationalismus gezeichneten gesellschaftlichen Wirklichkeit“ für unsere Gegenwart aufzuzeigen; denn in ihr ließe sich das Utopische – anders noch als bei Hölderlin – nicht mehr positiv in Bildern „vom herrschaftsfreien Zusammenleben der Menschen“⁴⁵⁹ beschreiben. Burdorf zufolge ist Jelineks Umgang mit Hölderlin also Fortschrift einer romantischen Befreiungsutopie in die Form. Er trifft zwar den zentralen Punkt, indem er die formale Übertragung als Herzstück von Jelineks Verfahren bestimmt. Wenn er allerdings versucht, Hölderlin wie Jelinek der romantischen Tradition zuzurechnen und die utopische *message* befreiter Subjektivität in beider Texte hineinzulesen, zielt er an diesem Übertragungsverhältnis vorbei und überhöht den durch Hölderlins völkische Nachgeschichte hindurchgegangenen *Wolken.Heim.*-Sound: Umstandslos die Figur des lyrischen Ichs mit dem sich ausdrückenden Subjekt identifizierend, behauptet Burdorf ein emanzipatorisches Potenzial des hymnischen Sprechens. Angeblich besteht es darin, „Subjektivität mit Mitteln der Literatur gegen alle gesellschaftlichen Widerstände zu entwerfen und zu bewahren“⁴⁶⁰. Gerade durch Jelineks entstellte Verwendung der Hölderlin-Zitate sei dieses Potenzial ex negativo in *Wolken.Heim.* festgehalten. Burdorf spielt die romantische Vorstellung individueller Subjektivität, die er Hölderlins Dichtung zu entnehmen meint, gegen das Bild vom geschlossenen Gemeinschaftskörper aus, ohne die Korrespondenz dieser beiden Schemata – als Figuren der Ganzheit – zu bemerken. Damit verbündet er, obwohl er die Form zum Ausgangspunkt nimmt, das rhetorische Bestimmungsmoment von Jelineks Text, das Hölderlin in seiner späteren Lyrik vorzeichnet: Durch fingierte referentielle Unentscheidbarkeiten eröffnet diese einen Möglichkeitsraum zukünftiger Auseinandersetzung über das Gedichtete, lässt sich mithin gerade nicht subjektpolosophisch ausstaffieren.

Was Jelineks Stück formal übernimmt, in die Zitierweise transponiert und über diese an Hölderlin nachträglich herausarbeitet, ist die Herstellung semiotischer Instabilität; bereits seine Gedichte widersetzen sich dem Thetischen und heben die Bedingungen sprachlicher Darstellung hervor. Darin sind sie der sich verselbständigen Rede in den von Kleist zitierten Stücken und der vorgeführten Unhaltbarkeit deutender Dezision im *Erdbeben in Chili* verwandt.⁴⁶¹ Der Sprache ist ihr Symbolcharakter, ihr darstellerischer Realitätseffekt, genommen. Adorno zufolge wird das Gedichtete durch „Störungsaktionen“ der ‚Kameradschaft mit dem kommunikativen Wort“⁴⁶² entrissen.

⁴⁵⁹ Burdorf 1990: 36.

⁴⁶⁰ Burdorf 1990: 36. Siehe demgegenüber Haverkamp 1991b: v. a. 16-17.

⁴⁶¹ Zu diesem ‚postromantischen‘ Zug vgl. de Man im Hinblick auf Hölderlin (de Man 1993b: 128) und Menke mit exemplarischem Blick auf Kleists *Die heilige Cäcilie* (B. Menke 2000b: 719).

⁴⁶² Siehe Adorno 1981: 479.

Das Formprinzip des späten Hölderlin ist bestimmt von der sprachlichen Lücke, von einem an seiner Übersetzungsarbeit und den prädramatischen Formen des antiken Theaters geschulten Einsatz an Zäsuren.⁴⁶³ Seine Texte exponieren die Unabschließbarkeit des herzustellenden Sinnzusammenhangs und operieren mit parataktischen Reihungen, die das Gedichtete der Vereindeutigung entziehen. Durch die sprachliche Konstruktion und die darin statthabenden allegorischen Brechungen unterläuft Hölderlins Lyrik das Schema der Einheit, das der politischen Romantik, ihrer subjektphilosophischen Präfiguration und auch jeder auf diese Texte projizierten subjektivistischen Befreiungsutopie zugrunde liegt. Was sie durch ihre Form reflexiv in Szene setzt, ist die eigene sprachliche Bedingtheit. Dieses rhetorische Prinzip wird über die Art und Weise des Zitierens an der Rede von *Wolken.Heim.* deutlich. Jelineks Stück eröffnet den Ausblick auf das, was in Hölderlins Gedichten über deren romantische Lesart hinausweist.

An deren Form bricht sich das Phantasma der Ganzheit, das über Hölderlins nationalistische Rezeptionsgeschichte in *Wolken.Heim.* ebenso anklingt wie über den rassistischen Diskurs im Zitat Hegels und die von Fichte verwendeten *Reden an die deutsche Nation*. *Wolken.Heim.* lässt Hölderlins Ästhetik – übertragen in die nichtdramatische Anlage ihres Stücks – gegen das Phantasma der geschlossenen Gestalt und deren politische Mobilisierung auftreten. Darin einen emanzipatorischen Gegenentwurf von Subjektivität dingfest machen zu wollen, überfrachtet diese rhetorische Transposition und unterbestimmt zugleich das intertextuelle wie klangliche Spiel mit einem spezifischen Rezeptionsstrang: Jelinek knüpft zwar an Hölderlins zäsurierendes Verfahren an; dieses aber schreibt sie fort, indem sie nachträgliche, entstellende Lesarten in ihr Material einträgt und Hölderlin so thematisch dem deutschen Nationalismus annähert. Dessen opferkultische Hölderlin-Rezeption wird anstelle einer herrschaftsfreien Utopie über die von Jelinek evozierte Tonlage ins Gedächtnis gerufen.⁴⁶⁴ Damit verweist *Wolken.Heim.* nicht zuletzt auf die Frage, warum sich ausgerechnet Hölderlin völkisch vereinnahmen lässt.

Jelineks Zitierpraxis möchte ich anhand von zwei ausgewählten Oden exemplarisch vorstellen. An einem Zitat aus *Die Schlacht/Der Tod fürs Vaterland* lässt sich die Bezugnahme auf den nationalistischen Diskurs erkunden. Danach werde ich Jelineks formale Übertragung Hölderlins anhand von *Die Liebe* nachzeichnen. Hieran zeigt sich das im Zitat reflexiv in Szene gesetzte, für *Wolken.Heim.* bestimmende und zugleich an die ovidschen *Metamorphosen* erinnernde Echomodell. Schließlich wird es um die damit korrespondierende Verwendung von *Die Liebe* durch Benjamin gehen, an der sich Form und Funktion von Jelineks Verfahren erhellt.

⁴⁶³ Zur Ästhetik der Zäsur vor dem Hintergrund von Hölderlins Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie vgl. Müller-Schöll 2002: 49. Siehe Hölderlins Anmerkungen zu seinen Sophokles-Übersetzungen, zur *Antigone* (Hölderlin 1988, FHA 16: 409-421) und zum *Ödipus* (Hölderlin 1988, FHA 16: 247-258, hier insbesondere Seite 250).

⁴⁶⁴ Vgl. Stanitzek 1991: 17.

NATIONALSOUND: *TOD FÜRS VATERLAND*

Im Unterschied zu den Kleist-Passagen werden ausgerechnet die Hölderlin-Versatzstücke von Jelinek immer wieder so eingesetzt, dass sie sich in die Rede über Volk und Nation fügen und das Motiv der Vaterlandsliebe in *Wolken. Heim.* aufrufen. Am deutlichsten zeigt sich das an der Verwendung von Hölderlins noch relativ früher Ode *Die Schlacht/Der Tod fürs Vaterland*. Mit ihr bringt Jelinek den Topos des Selbstopfers aus Liebe zu einem imaginären, höher als der Tod stehenden, überzeitlichen Kollektiv ins Spiel. Dieses wird in der gestaltlosen Rede des Wir Hölderlin zitierend anthropomorph figuriert und als *persona ficta* des Vaterlands apostrophiert. Um die Kontextualisierung Hölderlins nachvollziehbar zu machen, möchte ich nun den neunten Abschnitt, den ich bereits zur Untersuchung der Kleist- und Fichte-Zitation herangezogen habe, ganz anführen:

„Geh zu deinen Freunden, die du dir gewählt, dort steht ein Mensch, den kenn ich! Aber komm wieder! O nehmt uns, nehmt uns mit in die Reihen auf, damit wir einst nicht sterben gemeinen Tods! Umsonst zu sterben lieben wir nicht, doch lieben wir, zu fallen am Opferhügel fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut fürs Vaterland – und bald ist's geschehn! Zu euch, ihr Teuern! Komm ich, die mich leben lehrten und sterben, zu euch hinunter! Der Boden faßt uns alle, und, mit unsern Körpern getränkt, nehmen wir ihn uns wieder. Laßt uns schreien, denn wir wollen wieder geboren werden! Aus der Erde, die uns gehört, nachdem wir die Nacht verjagt haben. Sie gehört uns! Wir wohnen hier! Brüderlich ist's hier unten bei uns, und Siegesboten kommen herab von euch. Lebe droben, o Vaterland, wir hier unten achten auf dich und stoßen die Schätze des Bodens mit unsern müden Füßen ans Licht. Zähle nicht die Toten! Dir, Vaterland, Liebes, ist nicht einer zu viel gefallen. Zu lang schon walten wir unter den Füßen der andern, jetzt ist es Zeit, du in der dunklen Wolke, Gott der Zeit! Jetzt kommen wir und sind zuhaus dort unten. Die Erde bebt. Wir zittern dort in unsrer eignen Kälte und wärmen unsre Körper aneinander. Hier sind wir alle. Und einmal treten dann endlich wir in vollendetem Klarheit heraus. Leben das Neue oder lassen das Niedrige wenigstens entschieden fallen und stehen aufmerksam da, ob irgendwo der Fluß des Lebens uns ergreifen wird oder, falls wir nicht so weit wären, die Freiheit wenigstens ahnen und sie nicht hassen oder vor ihr erschrecken, sondern sie lieben. Wir wir wir! All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche! Deutsche!“ (WH 26-28; Hervorhebungen zit. n. Hölderlin 1984, FHA 5: 410-411; 9-16 u. 20-24)

Wolken. Heim. zitiert aus den letzten vier Strophen von Hölderlins rhapsodischem Odenentwurf. Dieser liegt in verschiedenen handschriftlichen Fassungen vermutlich ab 1796 vor, wird zunächst als *Die Schlacht* betitelt und folgt auf die Übersetzung des Chors aus *Ödipus auf Kolonos*. Als eines der wenigen Gedichte, das zu Hölderlins Lebzeiten gedruckt wird, veröffentlicht es Neuffers *Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung* im Jahr 1800 offenbar ohne die erste Strophe. Darin wird Hölderlins Ode mit der Überschrift *Der Tod fürs*

Vaterland versehen.⁴⁶⁵ Unter diesem Titel und in der verkürzten Fassung geht das formal vergleichsweise konventionell funktionierende Gedicht in die Überlieferung ein.

Wolken.Heim. lässt den in unterschiedlichen Versionen existierenden, das heißt offenen Anfang des Gedichts zunächst unter den Tisch fallen. Das Stück entzieht ihm jenen Teil der Schlachtbeschreibung, der den Text nach heute gängiger Forschungsmeinung als Revolutionsgedicht gegen das feudale Herrschaftssystem ausweist.⁴⁶⁶ Dieser Lesart zufolge speist sich das Gedicht noch aus Hölderlins Hoffnung, die bürgerliche Revolution ließe sich von Frankreich auf den deutschen Kontext übertragen. Das apostrophierte Vaterland bezeichnet aus der genannten Perspektive ein republikanisches Ideal. Indem Jelinek zunächst die ersten beiden Strophen von *Der Tod fürs Vaterland* unterschlägt und später in entstellender Weise rekontextualisiert, kappt sie jedoch diesen möglichen politischen Bezug.⁴⁶⁷

Stattdessen stellt sie die darauf folgenden Strophen im oben zitierten neunten Abschnitt jener bereits diskutierten Fichte-Passage voran, mit der *Wolken.Heim.* die Deutschen apostrophiert. Wenn Jelinek in diesem markanten Zitat die herstellbaren Referenzen durch die veränderte Interpunktionszäsuren kontaminiert, kontaminiert sie Fichtes *Reden* mit dem rhetorischen Verfahren Hölderlins, das die romantischen Ideologeme formal untergräbt. Jelinek trägt mithin jene referentielle Instabilität in das entstellte, mit anderem kontaminierte Zitat ein, die Hölderlins spätere Arbeit kennzeichnet. Durch die Anordnung der Zitate und deren klangliches Gewicht fingiert *Wolken.Heim.* aber zugleich eine Verwandtschaft zwischen Hölderlins stark veränderter Ode und einer nationalistischen Vorstellung von Vaterlandsliebe, wie sie bei Fichte unter dem Eindruck der napoleonischen Besetzung die Kritik des Feudalismus ersetzt. Hölderlin erscheint so im Kontext eines endogamen Phantasmas, das im *Tod fürs Vaterland* nicht angelegt ist. Setzt er, wie die Literaturwissenschaft an den von Jelinek hier gar nicht aufgegriffenen Eingangsstrophen ableSEN will, die Fiktion eines vaterländischen Kollektivs in personaler Gestalt für die bürgerliche Revolution ein, wird das Zitat im Zusammenspiel mit Fichtes

⁴⁶⁵ Zur Textgeschichte und zu den unterschiedlichen Fassungen vgl. Hölderlin 1984, FHA 5: 403-411.

⁴⁶⁶ Vgl. Hock 1980/81; Prignitz 1976: 99-100; J. Schmidt 1993: 193-195.

⁴⁶⁷ „Du kömmst, o Schlacht! Schon woogen die Jünglinge/Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Thal,/Wo kek heraus auf die Würgen dringen,/Sicher der Kunst und des Arms, doch sicher// Kömmt über sie die Seele der Jünglinge,/Denn die Gerechten schlagen, wie Zauberer,/Und ihre Vaterlandsgesänge/Lähmen die Knöe den Ehrelosen.“ (Hölderlin 1984, FHA 5: 410; 1-8) Ohne die Eingangsstrophe der *Schlacht* verwendet Jelinek diese beiden vorhergehenden Strophen aus *Der Tod fürs Vaterland* in *Wolken.Heim.* zusammen mit dem wieder aufgenommenen Anfangsvers der dritten Strophe am Ende des zehnten Abschnitts nach einem Zitat Fichtes (WH 31). Dadurch wird das Zitat als kriegerisches Sprechen gegen ‚die Ausländerei‘ eingesetzt; vor dem zeitgenössischen Hintergrund Hölderlins hingegen lässt sich die Rede von den Würgern als Kritik der Söldnerheere lesen.

zehn Jahre später entstandenen *Reden* auf die Geschichte des deutschen Nationalismus hin geöffnet.

Voraussetzung dieser Zitierpraxis ist, was in den um Hölderlins politische Korrektheit bemühten Deutungen immer wieder ausgeblendet bleibt: Jelinek unterstreicht in *Wolken.Heim.* jenen Opferkult, der in Hölderlins Gedicht, wenn auch anders politisch codiert, bereits enthalten ist. Sie exponiert dasjenige, was Bedingung der Möglichkeit ist, um Hölderlin im Sinne einer phantasmatischen Selbstliebe ‚der Deutschen‘ zu mobilisieren. Das wird an den folgenden, von Jelinek verwendeten Strophen deutlich:

„O nimmt mich, nimmt mich mit in die Reihen auf,
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Tods!
Umsonst zu sterben, lieb' ich nicht, doch
Lieb' ich, zu fallen am Opferhügel

Fürs Vaterland, zu bluten des Herzens Blut
Fürs Vaterland – und bald ists geschehn! Zu euch
Ihr Theuern! komm' ich, die mich leben
Lehrten und sterben, zu euch hinunter!

Wie oft im Licht dürstet' ich euch zu sehn,
Ihr Helden und ihr Dichter aus alter Zeit!
Nun grüßt ihr freundlich den geringen
Fremdling und brüderlich ists hier unten;

Und Siegesboten kommen herab: Die Schlacht
Ist unser! Lebe droben, o Vaterland,
Und zähle nicht die Todten! dir ist,
Liebes, nicht Einer zuviel gefallen.“
(Hölderlin 1984, FHA 5: 410-411; 9-24)

Im Unterschied zur späteren Lyrik Hölderlins funktioniert *Der Tod fürs Vaterland* noch über eine Anordnung, die die Indienstnahme des Gedichteten für ‚die Deutschen‘ geradezu provoziert. Jelinek greift den pietistisch vorgeprägten, opferkultisch inszenierten und ins Politische übertragenen Liebesdiskurs Hölderlins auf. Mit ‚O nehmt uns, nehmt uns mit in die Reihen auf...‘ kollektiviert sie die Opferthematik Hölderlins und ersetzt die lyrische Stimme im Zitat durch jenes spukhafte Wir, das über seine toten Körper im Boden spricht. Indem Jelinek das lyrische Ich in das Wir von *Wolken.Heim.* überträgt und dem Kollektiv der sprechenden Toten zuordnet, schreibt sie von der Gegenwart aus die kriegspropagandistische Rezeption Hölderlins, wie sie für die Geschichte des deutschen Nationalismus und dessen Berufung auf die Gefallenen kennzeichnend ist, in das Zitierte ein. Jelineks Verfahren deutet hier durch das Zusammenspiel mit den verwendeten Kleist- und Fichte-Passagen auf den opfergemeinschaftlichen Heroenkult im Namen des Volksgeistes hin, der Hölderlins Nachleben spätestens seit dem Vorabend des Ersten Weltkriegs

bestimmt und der unweigerlich mit schwingt, sobald man *Der Tod fürs Vaterland* heute hört.⁴⁶⁸

Wenn in *Wolken. Heim.* ein gestaltloses, totes, gleichwohl sprechendes Wir – „Dir, Liebes,“ zitierend – das Vaterland anruft, demonstriert die kollektive Rede allerdings die Rhetorizität des von Hölderlin personal figurierten, vom deutschen Nationalismus okkupierten Liebesdiskurses. Darüber hinaus wird das lyrische Ich an einem Punkt beibehalten, dadurch Hölderlins Zäsursetzung im Zitat unterstrichen und gegen seine Rezeptionsgeschichte gewendet: „Zu euch, ihr Teuern! Komm ich (...) hinunter!“ Es ist eine der wenigen Passagen in *Wolken. Heim.*, in der die Rede in der ersten Person Singular auftritt. Jelineks Zitierpraxis akzentuiert in dieser Ausnahme das Spannungsverhältnis zwischen einzelner Stimme und kollektiver Rede, das in Hölderlins Ode bereits die Singularität des Sterbens ins Gedächtnis ruft. Das Hölderlin-Zitat hebt so gerade in der Erinnerung an den Tod des Einzelnen hervor, dass die ‚unsterbliche‘ Kollektivfigur nur als scheinlebendige Figuration zur Sprache gebracht werden kann. Jelineks Stück unterläuft also die Spiegelstruktur jener Liebesszene, die über die Apostrophé des Vaterlands aufgerufen wird. Es setzt dem durch das Zitierte hindurch anklingenden, kollektivierten Opferkult mit Hölderlin den Verweis auf den nicht-kollektivierbaren Tod entgegen. Dadurch zeugt es von der Differenz des realen Sterbens zum in *Wolken. Heim.* fingierten ‚Tod‘ der Figur. An einem weiteren Zitat wird die gestaltlose Auftrittsform der Rede als komplementäre Konstruktion zur Spiegelung in der Nation beziehungsweise des Vaterlands deutlich und als fortgesetzte Übertragung des hölderlinschen Formprinzips lesbar.

METAMORPHOSEN: *DIE LIEBE*

Umrandet werden die Bruchstücke anderer Texte, die *Wolken. Heim.* ab dem zweiten Abschnitt ohne sichtbare Anführungszeichen zitiert, von *Die Liebe*. Mit dieser ab 1800 entstandenen Ode schreibt Hölderlin seine zwei Jahre zuvor verfasste Strophe *Das Unverzeihliche* fort und überführt diese ins Spätwerk:

„Die Liebe.

Wenn ihr Freunde vergeßt, wenn ihr die Euern all
O ihr Dankbaren, sie, euere Dichter schmäht,
Gott vergeb' es, doch ehret
Nur die Seele der Liebenden.

⁴⁶⁸ Zur entsprechenden Rezeption in der nationalsozialistischen Germanistik vgl. etwa Pongs' programmatischen Beitrag über die *Neuen Aufgaben der Literaturwissenschaft* von 1937: In *Der Tod fürs Vaterland* zeigt ihm zufolge „das Urbild vom magischen Reich der Toten seinen eigentlichen, ganz einfachen Sinn: im Glauben, daß jedes Heldenamt aus dem Ganzen des Volksgenstes steigt und in ihm Dauer hat.“ (Pongs 1967: 314)

Denn o saget, wo lebt menschliches Leben sonst
 Da die knechtische jetzt alles, die Sorge zwingt?
 Darum wandelt der Gott auch
 Sorglos über dem Haupt uns längst.

Doch wie immer das Jahr kalt und gesanglos ist
 Zur beschiedenen Zeit, aber aus weißem Feld
 Grüne Halme doch sprossen
 Und ein einsamer Vogel singt,

Und sich mäßig der Wald dehnet, der Strom sich regt,
 Schon die mildere Luft leise von Mittag weht
 Zur erlesenen Stunde,
 So ein Zeichen der schönen Zeit,

Die wir glauben, erwächst einziggenügsam noch,
 Einzig edel und fromm über dem ehernen,
 Wilden Boden die Liebe,
 Gottes Tochter, von ihm allein.

Sei geseegnet, o sei, himmlische Pflanze, mir
 Mit Gesange gepflegt, wenn des ätherischen
 Nektars Kräfte dich nähren,
 Und der schöpfrische Stral dich reift.

Wachs und werde zum Wald! eine beseeltere,
 Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden
 Sei die Sprache des Landes,
 Ihre Seele der Laut des Volks!“
 (Hölderlin 1984, FHA 5: 520-521)

Die Liebe markiert in *Wolken. Heim.* einen Rahmen, der durch die intertextuellen Verweisungen notwendigerweise wieder gesprengt wird. In entstellter Form verwendet Jelinek diese Ode als Reflexionsmodell dessen, was in ihrem Zitierverfahren geschieht. Nach dem prologartigen ersten Abschnitt von *Wolken. Heim.* beginnt im nächsten die passagenweise Zitation der Dichter und Denker mit Partikeln aus der zweiten bis vierten Strophe von Hölderlins Gedicht:

„Regt sich ein Sturm, wird das Jahr kalt, dann geht das Licht über unser Haupt, wir sind bei uns. Wo lebt Leben sonst?“ (WH 10; zit. n. Hölderlin 1984, FHA 5: 520; 5, 8-9 u. 13)

Hölderlins „Wo lebt menschliches Leben sonst?“ wird von Jelinek in „Wo lebt Leben sonst?“ verwandelt. Sie zitiert von der hinteren Strophe rückwärts, verändert den Wortlaut und versetzt ihr Material mit dem Motiv des Bei-sich-Seins, das den Heimatdiskurs des Wir kennzeichnet. Dieser rückschreitende Gebrauch von *Die Liebe*, mit der in *Wolken. Heim.* die Zitation ganzer Versatzstücke beginnt, legt es nahe, die gesamte Anordnung des Materials

noch einmal von hinten zu untersuchen. Wenn Jelinek die Rede von *Wolken. Heim.* schließlich mit der letzten Strophe des Gedichts verhallen lässt, kann man über diesen Ausklang im Hölderlin-Zitat die gestaltlose Auftrittsform des Wir als politischen Gegenentwurf zum thematisierten Nationalismus aufschließen und als Reflexion des Nachlebens in der Sprache bestimmen:

„Wir aber. Wir aber. Wir schauen mit offenen Augen und suchen immer nur uns. Wachsen und werden zum Wald.“ (WH 55-56; Hervorhebungen zit. n. Hölderlin 1984, FHA 5: 521; 25)

Die Rede gerät noch einmal ins Stocken, unterbricht sich. Dreimal wird das Wir darin beschworen. Es stellt sich dem „unter uns Lebenden“⁴⁶⁹ verstummteten Fremdling, von dessen besonderer Stimme zuvor gesprochen wird, durch ein doppeltes „aber“ entgegen. Dann setzt in der Rede, die keiner szenischen Figur zugewiesen ist, die Beschreibung einer narzisstischen Blickkonstruktion ein. Darin sucht sich das sprechende Wir mit den Augen. In Jelineks Text, der die Bühnenanordnung dem Unabsehbaren überlässt, wird hier das narzisstische ‚Drama‘⁴⁷⁰ der Liebe zum eigenen Bild aufgerufen. Läuft bereits im Zitat von *Der Tod fürs Vaterland* die Spiegelstruktur des Liebesdiskurses durch die szenisch gestaltlose Apostrophé einer abwesenden *persona ficta* – „Vaterland, Liebes“ – ins Leere, wird die narzisstische Konstruktion an diesem Punkt thematisch gemacht und ihr Fehlgehen markiert: Nicht der Anblick, sondern die spekulare Suche des Wir nach sich ist darin angesprochen. Am Schluss stellt die Rede von *Wolken. Heim.* kein anthropomorphes Spiegelbild des Wir vor Augen. Sie überführt es in den Kollektivsingular und lässt den Auftritt des Wir als räumlich imaginierte Naturwerdung erscheinen: „Wachsen und werden zum Wald.“

Hier wird kein menschenähnlicher Nationalkörper, sondern ein biomorphes Modell ins Spiel gebracht. Es verweist auf die moderne Erfindung des organologischen Nationengedankens im deutschen Konservatismus.⁴⁷¹ Wie Canetti darlegt, dient der deutsche Wald im nationalistischen Diskurs als Kollektivsymbol – als Sinnbild einer geschlossenen, fest verwurzelten und unverrückbaren Masse, das das Heer repräsentiert und schließlich von den Nazis zur

⁴⁶⁹ WH 55. Im Kontext der Hölderlin umgebenden Zitate kann dies auch als Anspielung auf Minders *Hölderlin unter den Deutschen* gelesen werden, der anknüpfend an den *Hyperion* unter anderem Heideggers nationalistische Hölderlin-Begeisterung kritisiert (Minder 1968: 20-45).

⁴⁷⁰ Vgl. Nouvets Unterscheidung von Narziss' *drama* figurativer Darstellung und *Echos story* der Gestaltlosigkeit (Nouvet 1991: 120). Echo wird von ihr als Reflexionsmodell des Figurentiven gelesen, das den Mangel an Korrespondenz zwischen dem sprechenden Selbst und seiner Figuration im Sprechen ausstellt (Nouvet 1991: 108-109 u. 111). Zum Verhältnis von Narziss und Echo siehe auch Spivak 1996: 196.

⁴⁷¹ Der philosophische Gegenentwurf zum vertragsstaatlichen – „französisch okkupierten“ – Körpermodell greift im deutschen Nationalismus ohne Staat schließlich auf die Pflanzenwelt zurück, um den Volksgeist als Naturerscheinung zu figurieren; vgl. Greiffenhagen 1986: 205.

Darstellung der Volksgemeinschaft eingesetzt wird.⁴⁷² Für die paradoxale Spiegelszene des Nationalsozialismus ist der deutsche Wald Gegenstück zur Lichtgestalt des Führers und zugleich deren Hintergrund. Dem volksgemeinschaftlichen Denken der formierten Masse nämlich dient der Wald als Hintergrundmotiv, das die protagonistiche Gestalt hervortreten lässt. Dass der Wald vor lauter Bäumen unüberschaubar ist und den Rahmen eines Tableaus sprengt, bleibt in dieser Vorstellung ausgeblendet. *Wolken.Heim.* hingegen unterstreicht das am Schluss der Rede, wenn die narzisstische Spiegelung des Wir zunächst fehlgeht – „suchen immer nur uns“ – und dann die Metamorphose des Wir als zukünftige Transfiguration des im Wachsen und Werden begriffenen Waldes zur Sprache gebracht wird. Am Ende der Rede von *Wolken.Heim.* tritt der Wald mithin nicht im Modus des Seins auf. Was als Kollektivsymbol der Deutschen gilt, präsentiert sich hier als ein ebenso aufgeschobenes wie unüberblickbares, das heißt im doppelten Sinn unabsehbares ‚Bild‘.

Referiert der letzte Satz thematisch auf ein Werden, verweist seine verkürzte Syntax – das fehlende Wir – auf dasjenige, was ihm vorausgeht. Die Figurierbarkeit der sprechenden Instanz wird durch Jelineks Verstoß gegen die grammatischen Ordnungen unterlaufen. Durch die Ellipse, die das Personalpronomen am Satzbeginn ausspart, ist der Schlussatz für sich genommen der Prosopopoeia entzogen und beschreibt einen subjektlosen Prozess. Die Interpunktionsmarke markiert den Bruch zum vorhergehenden Satz, in dem das Wir sich mit den Augen sucht, um sich narzisstisch zu bespiegeln. Eingeklammert zwischen zwei Punkten, hat Jelinek den letzten Satz gewissermaßen geköpft: Er ist um dasjenige verkürzt, was sein Hauptwort vertritt. Hier fehlt der Rede, die sich ihrer szenischen Verbildlichung ohnehin widersetzt, jenes ‚persönliche‘ Fürwort, das für das anthropomorphe Gesicht des Sprechens eintreten könnte. Nur indem man die exponierte Kluft zum vorhergehenden Satz überspringt, lässt sich der Schluss als Sprechen eines Kollektivsubjekts über sich selbst verstehen. Die Rede illustriert, wenn man die syntaktisch gesetzte Zäsur metonymisch überbrückt und dabei an diesen synthetisierenden Akt erinnert wird, dass ihr das, was ein sprechendes Gesicht vertritt, nur *a posteriori* zugeschrieben werden kann. So zeigt sich die Rede am Ende als unabschließbar. Sie deutet auf Vorhergehendes und Kommendes hin. Das Sprechen reflektiert seine eigene Intertextualität, die ihrerseits nur in der Retrospektion, in der Rückschau auf das vorher Gesagte, zukünftig bestimmbar wird.

In der *Liebe* Hölderlins wird eine lyrische Stimme figuriert, ohne dass die in der Apostrophé statthabende *fictio personae* des lyrischen Ichs selbst durch ein Personalpronomen vertreten würde. Der Anthropomorphismus der lyrischen Stimme stellt sich nur durch die rhetorische Geste der Anrufung her: in der Aufforderung an die ‚himmlische Pflanze‘ aus der vorhergehenden Strophe,

⁴⁷² Zum Kollektivsymbol der Deutschen vgl. Canetti 1980: 190-191; zur Übertragung des Heeres-symbols auf die nationalsozialistische Volksgemeinschaft siehe Canetti 1980: 198-200. Vgl. bereits Polt-Heinzl 2000: 61.

sich in die noch ausstehende Kollektivfigur des Waldes zu verwandeln. Dem scheint Jelineks Zitat zu folgen, indem es den letzten Satz um das Wir verkürzt. So in den nachträglichen Schallraum des kollektiven Sprechens von *Wolken. Heim.* versetzt, wird die Apostrophé von ihrer früheren Adresse jedoch abgelenkt. Das Zitat Hölderlins tritt als Paronomasie auf. Durch eine geringfügige Veränderung einzelner Buchstaben wird die Referenz auf eine angesprochene *persona* außer Kraft gesetzt. Dadurch scheint das Zitat, wenn man die syntaktisch gesetzte Zäsur überbrückt und den letzten Satz dem sprechenden Wir zuweist, auf Hölderlins Apostrophé zu antworten. Wenn Jelineks Stück diese in den Konstativ überführt, verleitet es dazu, das Zitat zu verstehen, *als ob* die Anrufung aus Hölderlins Ode im sprechenden Kollektiv von *Wolken. Heim.* seine bestätigende Resonanz finden würde.

Ausgangspunkt dieses Verfahrens, das den Eingangsvers von Hölderlins letzter Strophe wörtlich in den Plural übersetzt, ist die zitierte Form, der Satzbau also. Durch die sich daraus ergebende Subtraktion des Personalpronomens klingt, was in der Rede von *Wolken. Heim.* als letzter Satz auftritt, so zu kurz geraten wie ein Echo. Was die Akustik des Echoes ausmacht, die Verkürzung und Abwendung vom Ursprung der Rede, die Kluft zwischen dem sich verselbstständigenden Schall und der rufenden Person, stellt Jelinek in der wörtlichen Übersetzung Hölderlins syntaktisch nach. Das Sprechen wird hier mithin wie ein Echo fingiert, das im Rückprall des Schalls von anderswo die retrospektive Identifikation mit einer *persona* unterwandert. Durch die Vervielfältigung von Hölderlins Apostrophé und deren Verschiebung in den Konstativ erweckt das Zitat in *Wolken. Heim.* zwar den Anschein der Resonanz; das lautliche Resonieren aber erweist sich semantisch als arbiträre, unverantwortbare Wiederholung.⁴⁷³ In der ‚Verpfanzung‘ trägt es Differentes in das Verwendete ein, öffnet sich dadurch potenziell anderen Bedeutungseffekten und führt den Entzug des Intentionalen im Abständigen vom vormals Gesprochenen zum nun Hörbaren vor. Zitierend wird so ein technisches Phänomen differenter Wiederholung demonstriert, das unberechenbare Sinneffekte nach sich zieht.

Jelineks Erprobungskonstellation des Zitierens überträgt also die Metapher des Echoes in die rhetorisch gestaltlose, szenisch unabsehbare Auftrittsform der Rede⁴⁷⁴ und nutzt Hölderlins *Die Liebe* als Modell des Widerhalls. Dieses ist Gegenmodell zu dem des szenischen Dialogs beziehungsweise zur wechselseitigen Spiegelung von sprechender und hörender *persona* im Verstehen. *Wolken. Heim.* fingiert gerade keine intersubjektive Gesprächsszene, sondern inszeniert und provoziert nicht zu kalkulierende, kommende Lesarten im

⁴⁷³ Zum akustischen Modell des Echoes, mit dem sich die rhetorische Technizität von Bedeutungseffekten illustrieren lässt, siehe de Man: „kein Echo hat je eine Frage beantwortet, es sei denn vermöge einer Irreführung der Signifikanten – aber sicher ist es so, daß ein Echo wie eine Antwort klingt und daß diese Ähnlichkeit unendlich suggestiv klingt.“ (de Man 1988: 188)

⁴⁷⁴ Zu *Wolken. Heim.* als „Echo-Installation“ siehe bereits Stanitzek 1991: 62. Ausgehend von der Jelinek-Rezeption im allgemeinen, betont auch Kratz den Stellenwert des Echoes als Wiederholungsfigur (Kratz 2001).

offenen Schallraum zwischen den Texten. Dieses Zwischen wird von Jelineks Versuchsanordnung nicht als Intertextualität distinkter Entitäten präsentiert; es wird vielmehr in das Zitierte übersetzt. Dadurch funktioniert *Wolken. Heim.* als transtextuelles Reflexionsprojekt, das wie das Echo die Zuschreibung des Verlauteten an eine Gestalt mittels Prosopopoiia in Frage stellt. Jelineks Verfahren macht deutlich, dass das Zitieren nicht etwa voneinander abgrenzbare Stimmen in einen intertextuellen Dialog treten lässt, sondern als zwischentextliche Verschränkung des Materials mit dem Raum seiner neuerlichen Verwendung operiert.⁴⁷⁵

Damit trägt die Rede von *Wolken. Heim.*, gleichwohl gegen den Anthropomorphismus der lyrischen Stimme gewendet, dem Formprinzip von Hölderlins *Die Liebe* Rechnung. Wenn man den letzten Satz von Jelineks Stück als Echoinszenierung erkennt und auf Hölderlins Ode rückbezieht, ergibt sich für die Lesbarkeit dieses Formprinzips eine Art Rückkopplungseffekt: In der von Jelinek herausgegriffenen zentralen Stelle deutet die Apostrophé auf den Wald als etwas in dieser Figuration nicht Anwesendes hin. Der Wald wird hier von Hölderlin bereits nicht als präsente, überzeitliche Figur imaginert. Im Anschluss an die Apostrophé, in der vom Wald gesprochen wird, ist in der letzten Strophe von *Die Liebe* zudem eine markante Zäsur gesetzt; an die Stelle der Naturmetaphorik rückt die Rede über Sprache. Im Optativ wird die „Sprache der Liebenden“ adressiert und auf die zukünftige Landessprache bezogen.⁴⁷⁶ Als Seele der Sprache der Liebenden ruft die lyrische Stimme schließlich durch eine neuerliche Zäsur hindurch den „Laut des Volks“ an. Hölderlins Ode markiert hier eine Kluft zwischen der Rede vom Wald, jener von der Sprache der Liebenden und dem potenziellen Verweis auf Politisches; sie gilt es in der Lektüre jeweils zu überbrücken. Die Form des Gedichts exponiert zunächst einmal den Bruch zwischen den beiden Apostrophen – zwischen „Wachs und werde zum Wald“ und „Sprache der Liebe sei die Sprache des Landes“. Liest man die „Sprache der Liebenden“ als fortgesetzte Übertragung des Vorhergehenden, zeigen sich die Metamorphosen der Natur in *Die Liebe* als Reflexionsmodell für das transfigurative Potenzial poetischer Sprache und der Wald als deren Allegorie. Vom Ende des Gedichts zurückblickend, weisen diese Metamorphosen auf die Frage der Übersetzbartigkeit in Sprache hin. Mit der Rede vom Wald greift Hölderlin denn auch auf den entsprechenden Topos

⁴⁷⁵ Vgl. Kristeva's *Die Revolution der poetischen Sprache* (Kristeva 1978: 69). Darin ersetzt sie den von ihr geprägten Begriff der Intertextualität (Kristeva 1972: 348), den sie in ihrer Fortschrift von Bachtin (1985) und Vološinov (1975) entwickelt, durch den der Transposition, um sich vom quellenkundlichen Verständnis der Intertextualitätsforschung abzusetzen. Hier verdeutlicht sich möglicherweise auch die Problematik des von Pflüger verwendeten, von Bachtin zunächst am psychologischen Roman entwickelten Dialogizitätsbegriffs im Hinblick auf Jelineks Theatertexte (Pflüger 1996).

⁴⁷⁶ Dies im Unterschied zu Hellingrath, der Hölderlin in den Indikativ übersetzt und damit gewissermaßen durch die sprachphilosophische Brille Fichtes liest: „Sprache ist Seele des Volkes“ (Hellingrath 1936: 128). Siehe demgegenüber Minder 1968: 43.

der Allegorese zurück; der Wald ist Topos für jenen Raum der Poesie und der allegorischen Lektüre, in dem vergangene Stimmen nachtönen.⁴⁷⁷

Hölderlin siedelt den Wald *zwischen* Himmel und Erde, zwischen dem „Gott“ der zweiten Strophe und dem „ehernen,/Wilden Boden“ der fünften an. Er soll hervorgehen aus der zuvor als Gottes Tochter angerufenen himmlischen Pflanze. Diese Figuration des Zwischen wird vor dem Einsatz der Apostrophen in der letzten Strophe als Allegorie der Liebe verwendet und ist zugleich als Figur des Nachlebens gekennzeichnet. Sie ist dasjenige, was nach der kalten und gesanglosen Jahreszeit entspringt, und kann als Fortleben der „Seele der Liebenden“ gelesen werden, zu deren Ehrung die erste Strophe auffordert. Die Natur dient hier nicht der phantasmatischen Naturalisierung einer geschlossenen Gestalt. Sie tritt also nicht im organologischen Sinn auf. Stattdessen fungiert sie als metamorphotisches Denkmodell, das das Werden in der Sprache allegorisiert und die Liebe als Figur des Übersetzens im Sinne des Verwandelns lesbar macht.⁴⁷⁸ Weil Hölderlin Natur nicht als absolute Identität fingiert, sondern das Moment der Mortifikation in ihren Metamorphosen hervorhebt, kann sie zur Reflexion über die Voraussetzungen und Grenzen des in der Sprache Darstellbaren eingesetzt werden. Vor dem Hintergrund der Transfigurationen in den vorhergehenden Strophen lässt sich der Wald in der von Jelinek zitierten Apostrophé als zukünftiger Schallraum für ein metamorphotisches Nachleben in der Sprache lesen. So verweist er auch auf seine nachträgliche Lesbarkeit im Zitat. Er deutet auf jene Möglichkeit seines übersetzenden, ihn verwandelnden Gebrauchs hin, der sich in *Wolken. Heim.* zeigt.

Führt das lyrische Ich die „Sprache des Landes“ in *Die Liebe* gerade nicht als präsente vor und erscheint der Wald in der vorhergehenden Apostrophé als Allegorie eines ungegenwärtigen, zukünftigen Sprachraums, wird schließlich auch der „Laut des Volks“ als Modell flüchtiger, nicht stillzustellender Verwandlung bestimmbar. Die Stimme des Volks entzieht sich in Hölderlins *Liebe* der Gestalt.⁴⁷⁹ Was die „Sprache des Landes“ bezeichnet, wird *in suspense* gehalten. Die Rede vom Laut des Volks, die Jelineks Text ohne sie explizit zu zitieren für Hölderlin-Liebhaber ins Gedächtnis ruft, fingiert ‚das Volk‘ also gerade nicht als politisch-romantische *imago* des nationalen Körpers. Insofern widersetzt sich *Die Liebe* in der von Jelinek verwendeten Allegorisierung sprachlichen Werdens einer politischen Rezeption, die ‚Hölderlin‘ zum Resonanzkörper der Deutschen macht und den Wald im Gedicht als deren Kollektivsymbol interpretiert. Die Form vor allem der letzten Strophe von Hölderlins *Die Liebe* zeigt sich im Wechselspiel von Apostrophé und Zäsursetzung als Reflexion unabschließbarer referenzieller Produktivität. Sie ist

⁴⁷⁷ Zum Wald als Topos der Allegorese vgl. Nägeles *Echolalie* (Nägele 2001: 32-33).

⁴⁷⁸ In *Echoes of Translation* bestimmt Nägele Eros als “figure of translation” und umgekehrt (Nägele 1997: 93).

⁴⁷⁹ In seinem siebenstrophigen Entwurf experimentiert Hölderlin vor der Reinschrift mit Ton, Klang und Geist anstelle von Laut (Hölderlin 1984, FHA 5: 518); er verwendet also unterschiedliche Begriffe, die auf das Moment des Gestaltlosen verweisen.

technisches Implikat der zuvor lyrisch dargestellten Verwandlung von Natur, zeugt so nachträglich von deren rhetorischer Herstellung und verweist zugleich auf die offene Zukunft des Politischen.

Wolken. Heim. greift Hölderlins *Liebe* in diesem Sinn auf, um das ihr immanente Moment des Selbstreflexiven in der eigenen Versuchsanordnung fortzuschreiben und hervorzuheben. Der im Stück anklingenden nationalistischen Hölderlin-Rezeption und der damit verknüpften Fiktion kollektiver Selbstbespiegelung wird durch diese Zitierpraxis ein komplementäres Modell entgegengesetzt. Um diese Lesart zu stützen, möchte ich zum Narziss-Motiv zurückkommen, in dessen Kontext Jelinek ihr „Wachsen und werden zum Wald“ situiert. Durch die notwendige Bezugnahme auf den vorausgehenden Satz wird das Motiv von Jelinek aufgerufen – „Wir schauen mit offenen Augen und suchen immer nur uns“ –, um dabei den Akzent von der mythischen Figur, die ihr eigenes Bild liebt, auf den sie umgebenden Schallraum zu übertragen: den im ‚Wachsen und Werden‘ begriffenen Wald.

„Aber die Liebe, sie haftet und wächst mit dem Schmerz des Verschmächtseins, nimmer ruhender Kummer verzehrt den kläglichen Leib, und dörrend schrumpft ihre Haut, die Säfte des Körpers entweichen all in die Lüfte. Nur Stimme und Knochen sind übrig. Die Stimme blieb, die Knochen sind, so erzählt man, zu Steinen geworden. Seitdem hält sie im Wald sich versteckt, wird gesehen an keinem Berg, doch von allen gehört. Was in ihr noch lebt, ist der Klang nur.“

(Ovidius 1996: 107-109; III, 395-400)

Bereits die *Metamorphosen*, in denen Ovid den griechischen Mythos von Narziss und Echo ins Lateinische überträgt, beschreiben den Wald zum einen als Hintergrund von Narziss’ Spiegelszene, zum anderen als Schallraum, in dem die gestalthafte Stimme als unsichtbare andere – als die Stimme Echos – nachklingt.⁴⁸⁰ Die *Metamorphosen* können ihrerseits als von Jelinek herbeizitiertes Reflexionsmodell des Transfigurativen in der Sprache gelesen werden.⁴⁸¹ Der Wald, dem Ovids Überlieferung den Auftritt der gestaltlos gewordenen Echo zuschreibt und in dem sie schließlich die Stimme des sterbenden Narziss klagend nachhallen lässt, steht in den *Metamorphosen* gerade nicht für den klar umgrenzten und lokalisierbaren Ursprungsort des Sprechens. Mit ihm ist

⁴⁸⁰ Noch vor dem Verlust ihrer sichtbaren Gestalt wird ‚der stimmbegabten Nymphe‘ zur Strafe für ihr täuschendes Gerede, für den sinnettstellenden Redeschwall, die Macht über das erste Wort entzogen (Ovidius 1996: 107; III, 359-369); erst im Anschluss daran wird die oben zitierte Transformation der Stimme in ‚bloßen Nachhall‘ beschrieben. Zum Wald siehe auch Ovidius 1996: 109-113; III, 408-501. Über Jelineks Nähe zu Ovids *Metamorphosen* und deren Transposition in ‚Entstaltung‘ vgl. anhand der *Kinder der Toten* auch Vogel 1998c: 240.

⁴⁸¹ Siehe Hollander, der Ovids Echo als Allegorie der Sprache bestimmt (Hollander 1981: 8).

schon bei Ovid das akustische Modell des gesichtslosen Schalls assoziiert, das die Redeform in *Wolken. Heim.* doubelt und durch das sie sich auch von jener der lyrischen Stimme in Hölderlins Gedichten unterscheidet. Mit Ovid gelesen, untergräbt Jelineks Echokonstruktion die in *Wolken. Heim.* evozierte Liebe zur ‚eigenen‘ Figur. Was im Schlusssatz der Rede zunächst in Erinnerung an das Kollektivsymbol der Deutschen erscheinen mag und in der vermeintlichen Begrenzbarkeit auf *den deutschen Wald* als anderes Bild für den fichteschen Nationalkörper gesehen werden könnte, erweist sich aus diesem Blickwinkel als Allegorisierung eines offenen Wolkenkuckucksheims; der Wald ruft in *Wolken. Heim.* mithin das Echo als Modell metamorphotisch zitierenden Sprechens ins Gedächtnis.

Wie sich auch und gerade am Umgang mit Hölderlin verdeutlicht, funktioniert die Rede in Jelineks Stück somit nicht als repräsentativer Chor deutscher Dichter und Denker, durch den deren Stimmen als zeitlose wieder erklingen. Die Rede zeigt sich stattdessen als kollektiviertes Echo aus dem Zusammenhang gerissener Zitate, das sich nicht als Ganzheit – nicht einmal als monströses Wesen – figurieren lässt. So begriffen, ist *Wolken. Heim.* eine Art anführungsloser Nachhall, der zugleich nach kommenden Lesarten verlangt, weil das Stück Deutungsbegehren provoziert, aber die Vorwegnahme und Vereindeutigung des Gemeinten verweigert. Jelineks Verfahren gibt nicht vor, dass der Sinn der Rede durch den vermeintlichen Einklang von Sprechen und Verstehen unter Kontrolle zu halten sei. Spukhaft produziert es dissemnierende Effekte des Zitierten, die der Vorstellung von der Stimme des Textes als anthropomorpher, das Verstehen beglaubigender Gestalt widersprechen und den Abstand zwischen Auftritt der Sprache und nachträglicher Bedeutungsproduktion markieren. Durch seine Form lässt das Stück nicht zuletzt an die ovidsche Fortschrift des Echo-Mythos als Stimmengewirr im Haus der Fama denken; in diesem unabschließbaren Haus brechen sich wie in *Wolken. Heim.* die Echos der Echos von jenen, die anderswo gesprochen haben, um andern Orts widerzuhallen.⁴⁸² Das von Jelinek fingierte Geraune ineinander verschränkter, nachlebender, körperloser Stimmen fordert entsprechend das Theater als zukünftigen Raum des Verlautbaren und Hörens heraus. Dieses adressierend, entwirft *Wolken. Heim.* eine atopische Topografie des Zitierens. Und in ihr klingt wiederum das Echo einer bereits vorliegenden Lektüre von Hölderlins *Die*

⁴⁸² Vgl. das zwölfte Buch von Ovids *Metamorphosen*; an die Stelle der Personifikation tritt darin – im Unterschied zum vergilschen Ungeheuer – die Beschreibung eines offenen Klangraums, in dem ein unentwirrbares Geraune widerhallt (Ovidius 1996: 437; XII, 39-55; siehe demgegenüber Vergilius 1971: 142; IV, 174-183). Über die Verwandtschaft von Echo und Fama siehe auch Grimms *Über das Echo* von 1823 (Grimm 1966: 502); vgl. zu den anonymen Stimmen des Hörensagens zudem die neuere Fama-Forschung (Neubauer 1998: 36).

Zum Echo als „reminder of the temporal inexactness of fantasy’s condensations, condensations that nonetheless work to conceal or minimize difference through repetition“, vgl. darüber hinaus Scott – hier im Hinblick auf die Herstellung kollektiver Identität durch Überlieferung (Scott 2001: 292).

Liebe nach, die eben diese Topografie bereits formuliert und zitierend herstellt.

AUFGABE DES ÜBERSETZERS

Jelineks Echokonstruktion kann vor dem Hintergrund von Benjamins Hölderlin-Rezeption profiliert werden. Dabei geht es nicht um den Einfluss Benjamins auf Jelinek, sondern um die Korrespondenz ihrer Zitierweise. Benjamins 1923 veröffentlichter Essay *Die Aufgabe des Übersetzers*, Vorwort zu Baudelaires von ihm ins Deutsche übertragenen *Tableaux parisiens*, tritt durch die intrawie intertextuellen Anspielungen selbst als Echo auf. Das zugehörige Modell liefert Hölderlin, wie Benjamin mehrfach betont.⁴⁸³ Als ebenso monströs wie paradigmatisch führt er Hölderlins Sophokles-Übersetzungen an, um Wörtlichkeit in der Übertragung der Syntax, die sich der sprachlichen Form anbilde, gegen ein deutendes Verfahren zu stellen.⁴⁸⁴ Benjamin beschäftigt sich scheinbar nur mit Hölderlins Übersetzungen. Auf den zweiten Blick aber rekurriert sein Essay an jenen Stellen, die für seine sprachtheoretischen Überlegungen entscheidend sind, auf Hölderlins *Die Liebe*. Wenn vom Wachsen und Werden der Sprachen die Rede ist, zitiert Benjamin eben jene Apostrophé Hölderlins, die Jelinek in *Wolken.Heim.* einsetzt, um die Rede des Wir verklingen zu lassen: „Wachs und werde zum Wald!“ Untergründig verwendet Benjamin also das Gedicht, das den transtextuellen Rahmen für Jelineks Zitation in *Wolken.Heim.* liefert und die Frage der Übersetzbarkeit in Sprache aufwirft. Wie *Wolken.Heim.* funktioniert *Die Aufgabe des Übersetzers* im Zitieren ohne Anführungszeichen als Echo der im diachronen Sinn fremden Sprache Hölderlins und liefert als solches ein Reflexionsmodell des Zitierens, das auch Jelineks Verfahren erhellt.

Die Übersetzung, die sich am „ewigen Fortleben und am unendlichen Aufleben der Sprachen“ entzündet, soll Benjamin zufolge „immer von neuem die Probe auf jenes heilige Wachstum der Sprachen“ machen. Sie liefere so den Ausblick auf dasjenige, „was im Werden der Sprachen sich darzustellen, ja herzustellen sucht“⁴⁸⁵. In der Übersetzung wachse

„das Original in einen gleichsam höheren und reineren Luftkreis der Sprache hinaus, in welchem es freilich nicht auf die Dauer zu leben vermag, wie es ihn bei weitem nicht in allen Teilen seiner Gestalt erreicht, auf den es aber dennoch in einer wunderbar eindringlichen Weise wenigstens hindeutet als auf den vorbestimmten, versagten Versöhnungs- und Erfüllungsbereich der Sprachen. Den erreicht es nicht mit Stumpf und Stiel, aber in ihm steht dasjenige, was an einer Übersetzung mehr ist als Mitteilung.“ (Benjamin 1991, IV.1: 14-15)

⁴⁸³ Zu Hölderlins Echo in Benjamins Essay vgl. bereits Nägeles Aufsatz *Echolalie* (Nägele 2001: 22).

⁴⁸⁴ Vgl. Benjamin 1991, IV.1: 17-18.

⁴⁸⁵ Benjamin 1991, IV.1: 14 u. 19.

Den *versagten* Erfüllungsbereich von Übersetzbarekeit schlechthin, auf den das in eine fremde Sprache Transponierte hindeutet, ohne ihn mit ‚Stumpf und Stiel‘ zu erreichen, bezeichnet Benjamin als reine Sprache.⁴⁸⁶ Ihm zufolge zeigt sie sich nur in jenem Zwischen, das *in den Übersetzungen* statthat. Sie offenbart sich also in dem, was an einer Übersetzung nicht in Mitteilung aufgeht. Diese Vorstellung von der reinen Sprache ist Gegenmodell zum Reinheitsgebot einer eigenen Sprache, wie es sich etwa in den von Jelinek benutzten fichteschen *Reden an die deutsche Nation* abzeichnet. Darauf weist de Man in seinem Kommentar zu *Die Aufgabe des Übersetzers* hin:

„there is no homeland (...). Least of all is there something like a *reine Sprache*, a pure language, which does not exist except as a permanent disjunction which inhabits all languages as such, including and especially the language one calls one’s own. What is to be one’s own language is the most displaced, the most alienated of all.“ (de Man 1986: 92)

In der Übersetzung tritt nun Benjamin zufolge die reine Sprache als Nachleben des Originals auf, um die Grenzen der eigenen Sprache zu erweitern.⁴⁸⁷ Und dieses Erweitern ist nicht als Einverleibung oder räumliche Umschließung gedacht; es wird stattdessen – postromantisch – als ein Aufschließen auf Abwesendes hin bestimmt. Auf der Folie seiner Hölderlin-Zitation formuliert Benjamin eine Theorie des Übersetzens, die den Wald, Allegorie der Sprache, gerade nicht als *homeland* zu denken gibt, sondern als offenen Schallraum. Er greift seinerseits auf das akustische Modell des Echoes zurück. Die Aufgabe des Übersetzers, schreibt Benjamin, bestehe darin, „diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird.“⁴⁸⁸ In der entscheidenden Stelle entwirft Benjamin eine Topografie des Widerhalls, um zu demonstrieren, wie die Übersetzung zu operieren hat. Der Wald liefert die Kulisse, um die Technik des Übersetzens als „Umdichtung“⁴⁸⁹ zu skizzieren:

„Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag“ (Benjamin 1991, IV.1: 16)

Benjamin bestimmt die Arbeit des Übersetzens als Echo, das von anderswo Kommendes in einer präzisen technischen Versuchsanordnung widerhallen lässt. In Benjamins Topografie sind, wie Menke zeigt, „die Positionen des Eigenen und Ersten und des Fremden und Nachträglichen gegeneinander verschoben.“⁴⁹⁰ Die Echostimme der Übersetzung spricht in einer Bewegung des

⁴⁸⁶ Vgl. Benjamin 1991, IV.1: 19.

⁴⁸⁷ Vgl. Benjamin 1991, IV.1: 19-20.

⁴⁸⁸ Benjamin 1991, IV.1: 16.

⁴⁸⁹ Benjamin 1991, IV.1: 19.

⁴⁹⁰ B. Menke 2001: 385.

Abwendens von außen in die eigene Sprache hinein, um darin einen Widerhall zu erwecken und sich so zu verändern. Angedeutet ist hier eine Rhetorik der Stimme als Echo, in der sich offenbart, wie sie sich im Widerhall verwandelt und auf das ihr Fremde hin öffnet.

Diese Rhetorik der Stimme als Echo, die in Benjamins Übersetzer-Aufsatz angelegt ist, entspricht seinen Überlegungen zum Zitieren. Man kann seinen Essay also auch als Beitrag zur Theorie des Zitierens lesen. Wie Benjamin in *Die Aufgabe des Übersetzers* ausführt, ist die Übersetzung „später als das Original und bezeichnet (...) bei den bedeutenden Werken (...) das Stadium ihres Fortlebens“⁴⁹¹, in dem sich sowohl das Original als auch die Sprache des Übersetzers verwandelt. Was er mit Blick auf das Zitieren an anderer Stelle als Nachleben benennt, wird hier unter den Stichworten des Fort- oder Überlebens und der Nachreife verhandelt. „In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit“ versucht Benjamin die Metapher des Fortlebens zu gebrauchen: „nicht der organischen Leiblichkeit allein“ dürfe Leben zugesprochen werden; Leben sei vielmehr allem demjenigen zuzuerkennen, „wovon es Geschichte gibt und was nicht allein ihr Schauplatz ist“⁴⁹².

Jelineks Zitierpraxis lässt sich in einen Zusammenhang mit diesen Überlegungen Benjamins stellen: Sowohl Jelinek als auch Benjamin reflektieren den Doppelcharakter von Mortifikation und Nachleben, das der Verwendung des fremden Materials im eigenen Text zugrunde liegt. Benjamins Wortspiel im Titel von *Die Aufgabe des Übersetzers* deutet in diesem Kontext zudem bereits auf die Liquidation der *persona* im Prozess des Übersetzens hin.⁴⁹³ Diese wiederum vollzieht Jelineks Verfahren, wenn es dem Material, der Rede und der szenischen Figur die gestalthafte Darstellbarkeit nimmt.

Über Benjamin wird nun dieses Verfahren auf seine für *Wolken. Heim.* zentrale Funktion hin bestimmbar. Er beschreibt die Übertragung in eine andere Sprache als echohaften Liebesdienst. Ihm zufolge ist sie liebende Anbildung der Übersetzung ans Original, an die Art seines Meinens:

„so muß, anstatt dem Sinn des Originals sich ähnlich zu machen, die Übersetzung liebend vielmehr und bis ins Einzelne hinein dessen Art des Meinens in der eigenen Sprache sich anbilden, um so beide wie Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache erkennbar zu machen.“ (Benjamin 1991, IV.1: 18)⁴⁹⁴

⁴⁹¹ Benjamin 1991, IV.1: 10-11.

⁴⁹² Benjamin 1991, IV.1: 11. Siehe auch Benjamins Überlegungen zu Geschichte als zitierte Geschichte im *Passagen-Fragment* (Benjamin 1991, V.1: 574; N 2,3 u. 595; N 11,3) und in *Über den Begriff der Geschichte* (Benjamin 1991, I.2: 701).

⁴⁹³ Vgl. Jacobs' 1975 erstmals veröffentlichten Text *The Monstrosity of Translation* (Jacobs 1993: 139); siehe daran anknüpfend auch de Man 1986: 80.

⁴⁹⁴ Zur kabbalistischen Metaphorik, über die Benjamin die Uneinholbarkeit jener Vorstellung von der größeren Sprache im Sinne einer Figur der Ganzheit unterstreicht, vgl. Jacobs 1993: 225-226, Anm. 9; siehe außerdem de Man 1986: 90.

Mit dieser Konzeption der Übersetzung rückt Benjamin seine Hölderlins *Liebe* zitierenden Überlegungen in die Nähe der *Metamorphosen*. Totenklage ist die Funktion, die der gestaltlosen, nach ihrem Tod als nicht figurierbar fortlebenden Stimme Echos von Ovid zugeschrieben wird.⁴⁹⁵ Ihre Aufgabe ist es, die im doppelten Sinne von Arbeit und Auflösung in Benjamins Essay nachklingt: Die unerwiderte Liebe zu Narziss lässt Echo in den *Metamorphosen* zu Stein werden. Ihre vorher schon als nachträglich dargestellte Stimme lebt nur mehr körperbildlos nach. Angesichts des sterbenden Narziss, der sich in Liebe zum eigenen Bild verzehrt, übernimmt Echo die Totenklage als Liebesdienst. Deren Triebfeder wird von den *Metamorphosen* also in einem Modell der Liebe vorgeführt, das sich nicht in narzisstischer Fixierung stillstellen lässt. Die unverantwortete Rede der Echo, der weder das erste noch das letzte Wort zukommt, ist darin gestaltlose Figuration jenes Zwischen, das sich in der Übersetzung vorgängiger Rede, im Nachruf, zeigt.

In diesem Sinn greift Benjamin auf das Echomodell als Totenklage zurück. Er bleibt der Mortifikation des übersetzten Materials als Voraussetzung seines Nachlebens eingedenk. Hierin ist Benjamins Ansatz *Wolken. Heim.* ebenso verwandt wie in der Abwendung vom Deutungsanspruch im Zitat. Doch während Benjamin ausschließlich die Wörtlichkeit der Übersetzung thematisiert, überführt Jelinek die zugrunde liegende sprachtheoretische Einsicht – dem bereits mortifizierten, nationalistisch entstellten Hölderlin nachrufend – ins Buchstäbliche: Das Echo des verwendeten Materials, das sich dessen Form anbildet, wird über die Arbeit am einzelnen Buchstaben fabriziert. Es wird so zum An- und klagenden Abklang jenes deutschtümelnd gewendeten Hölderlin-Sounds, der die Rezeptionsgeschichte zur Zeit Benjamins bestimmt und in der Hölderlin zur Kultfigur des deutschen Nationalismus avanciert.

⁴⁹⁵ Zur Funktion der Totenklage vgl. Ovidius 1996: 113; III, 494-507. Siehe hierzu auch Erdle 1999: 110.

ZWISCHEN STAAT UND GEIST (HEIDEGGER)

Jeweils gefolgt von Hölderlin-Passagen setzen die Zitate aus Heideggers 1933 gehaltener Rektoratsrede im zweiten Drittel von *Wolken. Heim.* ein.⁴⁹⁶ Seine Vorlesung über *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, mit der er das Rektorat der Freiburger Universität übernimmt, hält Heidegger einige Monate nach der Machtergreifung.⁴⁹⁷ Mit diesem öffentlichen Bekenntnis zur NSDAP verleiht er dem nationalsozialistischen Regime zusätzliches Prestige. Forschung und Lehre werden darin in ihrer politischen Funktion als Wissensdienst bestimmt; zugleich versucht Heidegger, den Führungsanspruch seines eigenen Denkens im NS-Staat einzuklagen. Jelinek, die seit *Wolken. Heim.* immer wieder auf dessen Texte zurückgreift⁴⁹⁸, verwendet die Rektoratsrede in längeren, kaum veränderten Bruchstücken. Durch diese Materialauswahl wird der Akzent auf die politischen Implikationen von Heideggers Arbeit gesetzt.

Wie *Burgtheater* im Hinblick auf den Wessely-Hörbiger-Clan, so provoziert *Wolken. Heim.* durch Heidegger zur historiografischen Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus. Die Heidegger-Zitate allerdings eröffnen den Ausblick auf ein anderes Feld des Nazismus als jene in *Burgtheater* zitierte populäre ‚Theatralik des Faschismus‘. Sie machen das Verhältnis von Elfenbeinturm und Staat zum Gegenstand der Rede und stellen die Erinnerung an die gestaltlos auftretenden Dichter und Denker in den Kontext einer gelehrten Legitimation des nationalsozialistischen Staatsapparats. Gerade indem Jelinek kaum merklich auch Heideggers *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* einspeist, ermöglicht sie in *Wolken. Heim.* eine weitaus kompliziertere Auseinandersetzung mit nazistisch affizierten Denkformen als in ihren frühen Texten, in denen mit Hitler oder Goebbels die Protagonisten des NS-Staats verwendet werden.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ Zur Heidegger-Zitation in *Wolken. Heim.* vgl. H. Fischer 1995: v. a. Seite 195-230; Lossin 1994: 55-60. Siehe auch die verstreuten Bemerkungen von Janz 1995; Kohlenbach 1991; Stanitzek 1991. Vgl. darüber hinaus die allgemeineren Überlegungen zu ‚Jelineks Heidegger‘ im *Totenauberg*-Kapitel von Lange 1999: 104-111.

⁴⁹⁷ Das Vorwort der hier zugrunde liegenden Ausgabe, die Heideggers Sohn Hermann 50 Jahre nach der Erstveröffentlichung besorgt, inszeniert Heidegger als späteren Widerstandskämpfer (Heidegger 1983: 5); siehe demgegenüber Farias 1989: 131-391.

⁴⁹⁸ Zu Jelineks über *Wolken. Heim.* hinausgehende Heidegger-Zitation siehe etwa *Totenauberg*, *Die Kinder der Toten* sowie *Stecken, Stab und Stangl* und den Mittelteil von *Macht Nichts! Eine kleine Trilogie des Todes* (vgl. dazu Treude 2000).

⁴⁹⁹ Vgl. die Hitler-Zitate in *Was geschah* (WG 16). Goebbels' Bildungsroman *Michael* ist Folie für Jelineks gleichnamigen Text; siehe auch *Krankheit oder Moderne Frauen*, unter anderem die Danksagung an Goebbels zu Beginn des Stücks (Jelinek 1992: 192).

Heidegger im Faschismus zitierend, erkundet *Wolken. Heim.* das Verhältnis von Politik, Philosophie und Literatur.

NOTSTANDSRHETORIK: DIE REKTORATSREDE

Die Rektoratsrede tritt in *Wolken. Heim.* als Vermittlungsglied zwischen den Verweisen auf die politische Romantik und den Nationalsozialismus auf.⁵⁰⁰ Mit ihr werden gerade keine biologistischen Ideologeme aufgerufen. Jelinek zitiert vielmehr den Versuch einer „Vergeistigung des Nazismus“⁵⁰¹, wie Derrida die Rektoratsrede nennt. Deren Argumentation unterscheidet sich von den rassistischen Glaubenssätzen, die sich in der NSDAP zunehmend durchsetzen und an deren Vertretern Heideggers Konkurrenzunternehmen, seine Bemühungen um eine nationalsozialistische Universitätsreform unter eigener Federführung, schließlich scheitert. Das ‚Wesen der Deutschen‘ ist in der Rektoratsrede nicht über die Physis bestimmt. Entsprechend wird sie von Jelinek auch gar nicht eingesetzt, um die andern in der Rede von *Wolken. Heim.* auszugrenzen. Den Anklang eines biologistischen Rassismus und Antisemitismus besorgen schon die entstellten Hegel-Passagen, in denen es um die Kindernation der Neger mit ihren stumpfen Stirnen oder die aus ‚unserer‘ Betrachtung ausgeschlossene ganze Masse der slawischen Nation geht.⁵⁰² Jene Zitate, die *Wolken. Heim.* mit Heidegger aus der Zeit des Nationalsozialismus aufgreift, entziehen sich demgegenüber einer rassistischen Blut-und-Boden-Rhetorik. Sie kreisen um die geistige Bestimmung eines ‚deutschen Schicksals‘ in seiner äußersten Not. Die entscheidende Stelle der Rektoratsrede, in der tatsächlich von der geistigen Welt eines Volkes als ‚Macht der tiefsten Bewahrung seiner erd- und bluthaften Kräfte‘⁵⁰³ die Rede ist, bleibt demgegenüber ausgespart.

Wolken. Heim. weckt stattdessen ein Interesse an dem, was Kofman – in *Erstickte Worte* an Blanchot anknüpfend – als ‚Verrat‘⁵⁰⁴ an der Sprache bezeichnet: Heideggers Notstandsrhetorik zur Mobilisierung des wissenschaftlichen Denkens für die Politik des NS-Staats. Im 14. Abschnitt verwendet Jelinek eine wortlautlich unverändert übernommene Sequenz aus der Rektoratsrede; diese hebt Heideggers wissenschaftspolitischen Einsatz unter Bezugnahme auf den Staat hervor:

⁵⁰⁰ Zur Differenz zwischen politischer Romantik und nationalsozialistischer Ideologie, die die Reichsidee dem „Rassegefühl des deutschen Menschen“ zuweist, vgl. Bormann 1993: 421. Siehe in diesem Zusammenhang zudem Farías' These von Heideggers Affinität zu den Kategorien der bündischen Romantik (Farías 1989: 115).

⁵⁰¹ So Derrida 1992: 48.

⁵⁰² Vgl. WH 18 u. 22.

⁵⁰³ Heidegger 1983: 14. Vgl. zu dieser Textstelle Thomä ausführliche Bemerkungen (Thomä 1990: 581-607).

⁵⁰⁴ Siehe Kofman 1988: 94-95, Anm. 63; vgl. hierzu Erdle 1995: 86.

„Der Wille zum Wesen der deutschen Universität ist der Wille zur Wissenschaft als Wille zum geschichtlichen geistigen Auftrag des deutschen Volkes als eines in seinem Staat sich selbst wissenden Volkes. Wissenschaft und deutsches Schicksal müssen zumal im Wesenswillen zur Macht kommen. Und sie werden es dann und nur dann, wenn wir einmal die Wissenschaft ihrer innersten Notwendigkeit aussetzen und wenn wir zum anderen dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten.“ (WH 36; zit. n. Heidegger 1983: 10)

Kennzeichnend für die Heidegger-Zitation ist, dass Jelinek den Redegestus betont und die Redeposition ins Unbestimmte überführt. An dieser Stelle spart *Wolken. Heim.* einzig eine Klammer aus, die das akademische Wir als „Lehrerschaft und Schülerschaft“ qualifiziert. Dieses Wir, das bei Heidegger zwischen dem professoralen Pluralis Majestatis und der Inklusion der Studenten changiert, weist also im Zitat über das ursprünglich adressierte Auditorium hinaus und auf einen offenen Hörraum hin.

Im 20. Abschnitt tritt das genannte Bruchstück nochmals in verkürzter Form auf. Jelinek markiert die darin angelegte repetitive Rhetorik durch Binnenwiederholungen. Indem sie das Zitat Heideggers zum Stottern bringt, setzt sie den Akzent auf dessen Behauptung eines Ausnahmezustands: „dann und nur dann, wenn wir wenn wir wenn wir dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten“⁵⁰⁵. Durch die echohaft klingende, parodistische Konstruktion wird noch einmal Heideggers Notstandsrhetorik unterstrichen. So lässt Jelineks Zitierpraxis nach der Aktualität des verwendeten Redegestus fragen.

Zugleich weist die Wiederholungsstruktur im Zitat auf den angrenzenden intertextuellen Raum hin. Hier wird deutlich, dass *Wolken. Heim.* mit der zweifach verwendeten Rede vom deutschen Volk „als eines in seinem Staat sich selbst wissenden Volkes“ etwas aufgreift, was an die Vorstellung nationaler Einheit in der Zitation Fichtes und der entstellenden Verwendung Hegels erinnert. *Wolken. Heim.* wirft über die Konstellierung des Materials also auch die Frage auf, inwiefern der proklamierte „Wissensdienst“⁵⁰⁶ für den NS-Staat als Fortschrift etwa von Fichtes nationalerzieherischem, aus der „philosophischen Zeitgenossenschaft der Deutschen“ stammendem Programm gelesen werden kann. So perspektiviert, fordert das Stück dazu auf, die Relation von politischer Romantik und Heideggers akademischer Rechtfertigung des totalitären Staatsapparats zu untersuchen.⁵⁰⁷ Es verlangt gewissermaßen danach, das verwendete Material noch einmal recherchierend vorzuladen und es von der Gegenwart aus zurückblickend auf seine Faschismustauglichkeit hin zu überprüfen.

Mit der Rektoratsrede und deren Notstandsrhetorik bringt Jelinek hier bei den von Heidegger formulierten Führungsgedanken deutlich ins Spiel.

⁵⁰⁵ WH 47.

⁵⁰⁶ WH 41; zit. n. Heidegger 1983: 16.

⁵⁰⁷ Zur historischen Entwicklung der Relation von Volksgeist und Staatsgebilde im nationalistischen Denken vgl. Lämmert 1967: 28.

Diese Denkfigur, über die sich in *Wolken. Heim.* das Verhältnis von Philosophie und Politik beleuchten lässt, ist durch ihre referenzielle Uneindeutigkeit bereits in der Rede selbst in Frage gestellt. Die Rektoratsrede nämlich oszilliert zwischen der proklamierten Unterwerfung des wissenschaftlichen Denkens unter die nationalsozialistische Politik und der Idee, „des Führers Führer“ sein zu wollen.⁵⁰⁸ In einem weiteren Zitat, das sich in *Wolken. Heim.* vom Gros der übrigen Rede durch die Abwesenheit eines Personalpronomens unterscheidet, ist denn auch unklar, um wessen Führungsanspruch es gehen soll. Vom Zitierten bleibt nur mehr der Gestus souveräner Selbstbehauptung, den Jelineks ohne Anführungszeichen operierende Praxis ins Gedächtnis ruft und gleichzeitig leer laufen lässt:

„Das Entscheidende im Führen ist nicht das bloße Vorangehen, sondern die Kraft zum Alleingehenkönnen. Nicht aus Eigensinn und Herrschergelüste, sondern kraft einer tiefsten Bestimmung und weitesten Verpflichtung. Solche Kraft bindet an das Wesentliche, schafft die Auslese der Besten und weckt die echte Gefolgschaft derer, die neuen Muts sind.“ (WH 51; zit. n. Heidegger 1983: 14)

Der in sich bereits widersprüchliche Versuch, sich dem Faschismus anzudienen und ihn als Führerfigur vergeistigen zu wollen, geht im spukhaften Geraune von *Wolken. Heim.* fehl. Dabei unterbricht Jelinek die heideggersche Rede vorzugsweise durch Hölderlin-Zitate. So unterläuft sie den Stimmführer-Anspruch und exponiert die bei Heidegger bereits angelegte Unentscheidbarkeit darüber, in wessen Namen gesprochen wird. Dadurch kommt nicht zuletzt dasjenige zur Geltung, was den Klang der Hölderlin-Texte trotz ihrer opferkultischen Soundgeschichte vom konstatierenden „Gauleiterjargon“⁵⁰⁹ der Rektoratsrede unterscheidet. Über die tonale Konfrontation tritt Heideggers totalitäre, dezisionistische Rhetorik in ihrer Fragwürdigkeit umso mehr hervor. Ihr setzt *Wolken. Heim.* mit Hölderlin die Suspension vermeintlicher Souveränität als Formprinzip entgegen.

Im gleichen Zug liefert die Rektoratsrede den Verweis darauf, dass die Hölderlin-Zitate in *Wolken. Heim.* durch Heideggers Lektüren hindurchgegangen und mit Allusionen auf die *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* angereichert sind. Dadurch provoziert das Stück dazu, auch Heideggers Beschäftigung mit der Literatur während des Nationalsozialismus auf deren politische Implikationen hin zu untersuchen. *Wolken. Heim.* lässt von Heidegger aus also nicht nur nach der Vorgeschichte des Führergedankens in der politischen Romantik fragen. Indem Jelinek auch jene Texte ins Spiel bringt, die nach Heideggers Abkehr vom direkten wissenschaftspolitischen Engagement für die NSDAP entstehen, wird das Fortwirken der aus der Rektoratsrede zitierten Denkfigur, des Anführenkönnens, im Deutungsanspruch gegenüber dem

⁵⁰⁸ Siehe Habermas' Bemerkung über Heidegger, dem ein „spezifisch deutscher Professorenwitz (...) die Idee eingab, des Führers Führer sein zu wollen“ (Habermas 1989: 22).

⁵⁰⁹ So Minder zur nazistischen Stilphase der heideggerschen *Sprache von Meßkirch* mit ihrer „affektiert rustikalen Bilderwelt“ (Minder 1968: 124).

Gedichteten erkundbar. Die Zitation der *Erläuterungen* möchte ich nun an einer kaum bemerkbaren Passage vorstellen, die sich für die Relation von Hölderlin und Heidegger in *Wolken. Heim.* als Schlüsselstelle erweist.

DICHTEN UND DENKEN: „WIE WENN AM FEIERTAGE...“

Im dritten Abschnitt ihres Stücks spielt Jelinek den Volksbegriff erstmals ein. Zitiert wird aus der mehrmals verwendeten Feiertagshymne, die um 1800 an der Schwelle zu Hölderlins Spätwerk entsteht und wie *Die Liebe* als Selbstthematisierung des Dichtens gelesen werden kann. Diese überschriftlose Hymne, der nachträglich der Eröffnungsvers *Wie wenn am Feiertage* als Titel zugewiesen wird, knüpft formal an Pindars Chorlyrik an. Sie ist somit von Hölderlins Übersetzungsarbeit aus dem Griechischen geprägt. Als Fragment liegt sie in verschiedenen Entwürfen vor.⁵¹⁰ Hölderlins Zeitgenossen ist die Feiertagshymne nicht bekannt. Erst 1910 wird sie von George und Wolfskehl unter der Überschrift *Hymne* erstmals veröffentlicht.⁵¹¹ Dadurch ist sie Sache der neueren Geschichte und entsprechend gezeichnet von der völkischen Heroisierung Hölderlins als Dichterführer und Stiftungsfigur eines deutschen Nationalgeistes.⁵¹²

Dem trägt Jelinek Rechnung, wenn sie im dritten Abschnitt das Feiertagsfragment entstellend zitiert. Die Passage ist entscheidend, wenn man das Verhältnis von Hölderlin und Heidegger in *Wolken. Heim.* beleuchten will. Deutlich wird hier jene Lesart in die Verwendung Hölderlins eingespeist, über die sich deren Konstellierung genauer aufschließen lässt:

„Verharren und es kommen sehn! Und was wir sahn, das Heilige, ist unser Wort.“ (WH 11)

Jelinek transponiert einen Teil der dritten Strophe aus der Feiertagshymne in die Rede des Wir und verändert die Zeitlichkeit. Im Unterschied zu *Wolken. Heim.* nämlich setzt Hölderlins Hymne eine Zäsur zwischen der vergangenen Erkenntnis des Heiligen und seinem ausstehenden Zur-Sprache-Kommen:

„Ich harrt und sah es kommen,
Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort.“⁵¹³

⁵¹⁰ Vgl. Hölderlin 2000, FHA 8: 541-559.

⁵¹¹ Vgl. Hölderlin 1910.

⁵¹² Zum Hölderlin-Kult des Georgekreises und seines Umfelds siehe exemplarisch Kommerells *Der Dichter als Führer* von 1928 (zur Kritik vgl. Benjamin 1991, III: 252-259); Kommerell allerdings distanziert sich im Nationalsozialismus von seiner These und grenzt sich zugleich von Heideggers Hölderlin-Erläuterungen ab (vgl. Albert 1994b: 209; siehe auch 1994a).

⁵¹³ Siehe die Verse 19 und 20 in den unterschiedlichen Fassungen (Hölderlin 2000, FHA 8: 550-557; Σ 9₉₋₁₃).

Hölderlin verschränkt die zeitlichen Bezüge in doppelter Weise, wenn zum einen die vorgängige Erkenntnis des kommenden Heiligen, zum anderen dessen Verhältnis zum Wort angesprochen wird. Anders als die Identitätsbehauptung des Wir in *Wolken. Heim.* spart er die Gegenwart des Sakralen in der lyrischen Stimme aus. Insofern tritt das Gedichtfragment als allegorische Fortschrift auf, nicht aber als symbolische Darstellung oder Parusie des Heiligen. Darin ist ausschließlich die Bitte um dessen Anwesenheit im Wort angesprochen. Hölderlins Text markiert eine Lücke. Poetologisch wird das als Reflexion sprachlicher Mittelbarkeit im Gedichteten gelesen, an dem sich die unhintergehbar Differenz von rhetorischer Struktur und referenzieller Produktivität des Hermeneutischen zeigt: Im hymnischen Gebet, das explizit nicht die Präsenz des Sakralen fingiert, tritt das Referenzproblem, wie de Man ausführt, im Bewusstsein um die Nichtidentität von Heiligem und Sprache zutage.⁵¹⁴ Hölderlins Hymnenfragment ist mithin Gegenmodell zu einer Rhetorik der Anschaulichkeit und Gegenwärtigkeit.

Die entscheidende Veränderung, die Jelinek neben der Transposition in die erste Person Plural vornimmt, ist, dass sie Hölderlins Optativ in den Indikativ übersetzt: „Und was wir sahn, das Heilige, ist unser Wort.“ Damit wird im Zitat die gegenwärtige Erscheinung des Heiligen behauptet. Diese Entstellung, die das reflexive Potenzial von Hölderlins Text verdunkelt, ist ihrerseits Zitat. Stanitzek vermutet, *Wolken. Heim.* zitiere nicht Hölderlin, sondern eine nationalistische Hölderlinbegeisterung.⁵¹⁵ Das entspricht der Verwendung von *Der Tod fürs Vaterland*. An dieser Stelle aber schreibt Jelinek einen anderen Aspekt von Hölderlins Nachleben in das Material ein. Er ist weitaus beunruhigender als die in *Wolken. Heim.* anklingende opferkultische Hölderlinbegeisterung, der in der Gegenwart kaum Relevanz zukommt.

Gleich zweimal, 1939 und 1941, hält Heidegger seine Rede „Wie wenn am Feiertage...“. Zusammen mit drei anderen aus der Zeit des Nationalsozialismus stammenden Texten geht sie in die 1951er Auflage seiner *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* ein, in denen die Gedanken der Hölderlin-Vorlesungen aus dem Wintersemester 1934/1935 weitergeführt werden.⁵¹⁶ In seiner Rede zitiert Heidegger das Gedichtfragment in einer Fassung, die dessen

⁵¹⁴ Vgl. Heidegger's *Exegeses of Hölderlin* (de Man 1989: 246-266, hier Seite 258-263).

⁵¹⁵ Vgl. Stanitzek 1991: 17.

⁵¹⁶ Neben dem oben genannten, bereits 1941 bei Niemeyer publizierten Text sind darin die beiden Reden „Heimkunft/An die Verwandten“ von 1943 sowie *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* von 1936 enthalten (vgl. bereits Heidegger 1943). Darüber hinaus findet sich in den *Erläuterungen* eine Abhandlung unter dem Titel „Andenken“, die ebenfalls 1943 anlässlich des 100. Todestages von Hölderlin zur Gründung der Hölderlingesellschaft unter der Schirmherrschaft von Goebbels veröffentlicht wird. Ich greife auf die gängige 1951er Fassung der *Erläuterungen* zurück. Der 1981 publizierte vierte Band der Gesamtausgabe nimmt nach dem NS publizierte Hölderlin-Lektüren auf, etwa den 1959 gehaltenen Vortrag *Hölderlins Erde und Himmel*; darin tritt der Bezug auf Europa an die Stelle der Rede vom deutschen Wesen (Heidegger 1981, GA 4: 152-181).

offenen Schluss ausspart. Diese macht er zur Grundlage seiner Deutung.⁵¹⁷ Die „Unvollendung“ des Gedichteten wird zwar durchaus betont; Heidegger zufolge aber verlangt gerade das Unabgeschlossene, das „nur die Folge des Überflusses“ sei, „der aus dem innersten Anfang des Gedichtes quillt (...) das bündige Schlußwort“⁵¹⁸.

Seine abschließenden Bemerkungen zur Feiertagshymne sind es denn auch, die Jelinek in das entstellte Zitat Hölderlins einspeist:⁵¹⁹

„Das Wort ist das Ereignis des Heiligen. Hölderlins Dichtung ist jetzt anfängliches Rufen, das vom Kommenden selbst gerufen, dieses und nur dieses als das Heilige sagt. (...)

Hölderlins Wort sagt das Heilige und nennt so den einmaligen Zeit-Raum der anfänglichen Entscheidung für das Wesensgefüge der künftigen Geschichte der Götter und der Menschentümer.

Dies Wort ist, noch ungehört, aufbewahrt in die abendländische Sprache der Deutschen.“ (Heidegger 1951: 74)

Im Zentrum steht hier die dritte Strophe, die Heidegger als Herzstück der Hymne liest. *Wolken. Heim.* übernimmt die Transposition in den Indikativ und lässt seine Auslegung – das Wort als Ereignis des Heiligen, das es zu erhören gilt, – im Hölderlin-Zitat performativ werden: Die Rede des Wir präsentiert das Heilige als in der Sprache gegenwärtige Erscheinung. Jelineks Theatertext suggeriert also sein ‚szenisches‘ Jetzt im Wort.

Diese Fiktion szenischer Präsenz wird von Heidegger bereits nahe gelegt. Seine *Erläuterungen* gibt er als Zwiesprache des Denkens mit dem Dichten beziehungsweise als denkendes Gespräch mit dem Dichter aus.⁵²⁰ Heideggers Metaphorik gibt vor, auf den hölderlinschen Gesprächsbegriff zurückzugreifen, und ist doch zugleich der Fiktion absoluter Gegenwart in der dramatischen Rede nachgebildet.⁵²¹ Er überträgt die fingierte Präsenz, wie sie das Drama kennzeichnet, auf die Szene seiner Lektüre. Und wie sich das zwischenmenschliche Gegeneinander-Aussprechen im Drama innerhalb des Guckkastens abspielt, so lässt auch Heidegger den Raum seiner Zwiesprache als geschlossenen erscheinen. Dichterisch Gesagtes und denkerisch Gehörtes werden von ihm in einem einheitlichen Raum des Verstehens als das Selbe imaginiert.

⁵¹⁷ Vgl. Heidegger 1951: 50.

⁵¹⁸ Heidegger 1951: 73.

⁵¹⁹ Fischer liest bereits den Beginn von *Wolken. Heim.* als sinngemäße Übernahme von Heideggers Interpretation des Feiertagsfragments (H. Fischer 1995: 195).

⁵²⁰ Zum denkenden Gespräch siehe die Vorrede zu den *Erläuterungen* in der 1951er Fassung (Heidegger 1951: 7); den Begriff der Zwiesprache verwendet Heidegger etwa in der *Vorbemerkung zur Wiederholung der Rede über „Heimkunft/An die Verwandten“* der 1943er Fassung. Er findet sich darüber hinaus schon in den frühen Hölderlin-Vorlesungen und auch in Heideggers *Die Sprache im Gedicht*, seinem späteren Trakl-Text in *Unterwegs zur Sprache* (Heidegger 1959: 38-39). Vgl. zudem Föti, die die Vorstellung vom ‚denkenden Gespräch‘ im Kontext von Heideggers ‚crypto-politics‘ problematisiert (Föti 1992: v. a. 50).

⁵²¹ Zur absoluten Gegenwartsfolge im Drama vgl. Szondi 1978: 19.

Schon im Drama zielt der Dialog letztlich auf das finale Wort einer *persona* ab.⁵²² Es geht darum, sich im protagonistischen Sprechen gegen die andere Figur zu behaupten. Kehrseite der wechselseitigen Belebung der *dramatis personae* in der Rede ist deren Zweck, dass einer oder eine das letzte Wort behält. Darin korrespondiert Heideggers deutende Zwiesprache in der Tat mit der Funktionsweise dramatischer Rede. Deutlich wird das, wenn man die *Erläuterungen* von der Akzentuierung des Führergedankens und der Figur der Ganzheit aus untersucht, die *Wolken. Heim.* im Zitat der Rektoratsrede vornimmt.

Im doppelten Wortsinn von Lenken und Täuschen führt Heidegger das Fragment der Feiertagshymne als abgeschlossenen Text an.⁵²³ Er braucht diese Fiktion eines klar umgrenzten Korpus, um die von Jelinek verwendete dritte Strophe ins Zentrum seiner Auslegung stellen zu können. Seine Lesart des hölderlinschen Fragments unterschlägt dabei, was in Bruchstücken vorliegt und im Prosaentwurf angedeutet ist: die Warnung der lyrischen Stimme vor dem „falschen Priester“⁵²⁴. Mit dieser Warnung verwirft das Fragment die Möglichkeit seiner Abschließbarkeit und überträgt die Reflexion der poetischen Sprache in die Abkehr vom priesterlichen Anspruch der lyrischen Stimme. Heidegger hingegen wählt, nachdem er die Handschriften angeblich eingehend geprüft hat, die zu seiner Zeit gängige Überlieferung, für die nach „das Herz doch fest.“ mit dem Gedichteten Schluss ist. Dass die behauptete geschlossene Form der zugrunde liegenden triadischen Konstruktion der hymnischen Strophenform widerspricht, übergeht er stillschweigend.⁵²⁵ Damit aber steht beziehungsweise fällt seine von Jelinek zitierte Deutung, die das Ereignis des Heiligen im Wort erscheinen lässt und Hölderlin zum dichterischen – stiftenden – Propheten stilisiert.⁵²⁶ Heidegger muss den warnenden Gesang der lyrischen Stimme über den falschen Priester notwendigerweise überhören, will er an seiner Interpretation festhalten; denn seine Entsprechung findet der hermeneutische Claim in der Souveränität der Stimme, die Heidegger Hölderlin zuschreibt.⁵²⁷ Erst die vermeintlich geschlossene Form der Hymne,

⁵²² Vgl. Heeg 1999b: 262-265.

⁵²³ Zu Heideggers Verwendung von Anführungszeichen siehe mit Blick auf die Rektoratsrede Derrida 1992: 80.

⁵²⁴ Hölderlin 2000, FHA 8: 559; Σ 9₁₃: 75.

⁵²⁵ Zum pindarischen Formprinzip, das über den von Heidegger gesetzten Schluss hinausweist, vgl. de Mans *Patterns of Temporality in Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“* (de Man 1993b: 50-73, hier Seite 58); siehe hierzu auch Beissners Kommentar in der Stuttgarter Ausgabe (Hölderlin 1951, StA II.2: 677).

⁵²⁶ Vgl. die ausführlicheren Bemerkungen in *Andenken*; darin greift Heidegger auf die Feiertagshymne zurück, um das Prophetische als dichterisches Voraussagen zu bestimmen (Heidegger 1951: 108). Zur damit korrespondierenden Selbstermächtigung Heideggers als hermeneutischer Prophet Hölderlins siehe Stierle 1992: 98.

⁵²⁷ Die so behauptete „absolute Wahrheit“ allerdings wird, wie Adorno verdeutlicht, im fragmentarischen Schluss „zum Unwahren schlechthin“ (Adorno 1981: 485). In seiner Heidegger entgegengesetzten Lesart, die vom Formgesetz der Hymne ausgeht und ihr bruchstückhaftes „Ende“ berücksichtigt, ist die „Strafe für die Hybris (...) der Widerruf der Synthesis“ (Adorno

die doch ihrem neunstrophigen Bauprinzip widerspricht, ermöglicht also Heideggers Anspruch auf ein bündiges Schlusswort im Zwiegespräch mit Hölderlin.

Wolken. Heim. erinnert diesen selbstermächtigenden Gestus des autoritativen Zitierens, der Hölderlins Text erst nachträglich seine vermeintlich geschlossene Gestalt im ‚denkenden Gespräch‘ mit dem Gespenst des Dichters verleiht. Jelineks Stück verweist darauf, wenn es die entscheidende Verschiebung von Hölderlins Optativ in den Indikativ aufgreift und das wortlautliche Zitat durch Heideggers *Erläuterungen* hindurchgehen lässt. Zugleich wird Heideggers Lesart im Zitieren ohne Anführungszeichen unterlaufen; das heißt, seine Fiktion der geschlossenen Gestalt wird durch Jelineks Verfahren aufgerufen und außer Kraft gesetzt. Über die Kontamination mit der Rektoratsrede lässt *Wolken. Heim.* durch diese Zitierweise zudem nach dem Kontext der *Erläuterungen* fragen.⁵²⁸ Jelineks komplizierte Echokonstruktion provoziert dazu, vom Formgedanken aus auch die politischen Implikationen von Heideggers Beschäftigung mit Hölderlin im Nationalsozialismus zu untersuchen.

Heidegger gibt seiner Rede „*Wie wenn am Feiertage...*“ einen politischen Rahmen, der der von Jelinek akzentuierten dezisionistischen Rhetorik der Rektoratsrede entspricht. Am Anfang seines erstmals 1939 gehaltenen Vortrags über die Feiertagshymne redet er über den offenen Aufruhr der neuzeitlichen Weltgeschichte, um am Ende noch einmal darauf zurückzukommen. Der Gang der Geschichte erzwinge „die Entscheidung über das künftige Gepräge der unbedingt gewordenen Herrschaft des Menschen, der den Erdball im ganzen sich unterwirft“⁵²⁹. Vor diesem Hintergrund harre Hölderlins stiftendes Wort, in dem der „Zeit-Raum der anfänglichen Entscheidung für das Wesensgefüge der künftigen Geschichte“⁵³⁰ benannt sei, der gründenden Deutung. In dem Jahr, in dem die Nazis den Zweiten Weltkrieg entfachen, hängt die Zukunft, wie Heidegger sich selbst als Stimmführer stilisierend behauptet, von Hölderlins seinsgeschichtlicher Auslegung ab. Heidegger betont am Anfang und am Ende der Rede die geopolitische Dimension seines Denkens, die in den *Erläuterungen* immer wieder anklingt. Mit seinen Hölderlin-Lektüren nimmt er im Nationalsozialismus also selbst die Rolle des volksgemeinschaftlichen Priesters ein.

1981: 486). Dadurch wird die Ineinsetzung von Sprache und Sein hinfällig, die Heidegger de Man zufolge aus der Identifikation der Erkenntnis des Heiligen mit dem dichterischen Wort ableitet und Hölderlin als Begründung des eigenen philosophischen Entwurfs in den Mund legt; siehe *Heidegger's Exegeses of Hölderlin* (de Man 1989: 252).

⁵²⁸ Zum beunruhigenden Verhältnis von Heideggers Beschäftigung mit Hölderlin und seinem politischen Engagement für den Nationalsozialismus siehe Stierle 1992: 99. Vgl. auch de Man mit Blick auf die Rektoratsrede in *Patterns of Temporality in Hölderlin's „Wie wenn am Feiertage...“* (de Man 1993b: 55) und Wright zu „Heideggers Ermächtigung der Dichtung Hölderlins“ seit den Vorlesungen im Winter 1934/35 (Wright 1992: 94).

⁵²⁹ Heidegger 1951: 50.

⁵³⁰ Heidegger 1951: 74. Zum Verhältnis von ‚stiften‘ und ‚gründen‘ vgl. Föti 1992: 60.

Am nachdrücklichsten zeigt sich Heideggers Wendung ins Völkische vielleicht in *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* von 1936. Darin wird der Dichter mit dem Willen zur Macht einer letztinstanzlichen Lesart als Prophet eines deutschen Wir fingiert.⁵³¹ Heideggers Zwiesprache mit Hölderlin transformiert hier den romantischen Dichterkult in einen politischen Führerkult.⁵³² In *Hölderlin und das Wesen der Dichtung* ist davon die Rede, dass der Dichter „stellvertretend (...) seinem Volke die Wahrheit“⁵³³ erwirke, die es wiederum denkerisch auszulegen gelte. Das bringt Heidegger über eine Widmung für den 1916 „vor Verdun“ gefallenen Hellingrath ganz im Sinne der nationalsozialistischen Kriegspropaganda mit der Wiederkehr der Gefallenen in Verbindung.⁵³⁴ Damit bezieht er sich explizit auf den nationalistischen Opferkult und bedient so die apokalyptische Heilserwartung der Nazis.

Auf diese hier offenbar werdende Korrespondenz der Hölderlin-Lektüren zu Heideggers politischem Engagement wird man von *Wolken. Heim.* aus aufmerksam. Das von Minder benannte „autoritäre Denkschema“⁵³⁵ Heideggers, das seine politisch instrumentalisierende Fehllektüre Hölderlins leitet, lässt sich dann über den Umweg der Rektoratsrede und deren Zusammenspiel mit den *Erläuterungen* als symptomatisch bestimmen: Heideggers Bezugnahme auf das deutsche Volk korrespondiert mit jener Figur der Ganzheit, die er dem Feiertagsfragment im Sinne eines geschlossenen, durch den Autor beglaubigten Körpers unterstellen muss, um die eigene Lesart zu legitimieren. Wenn Jelinek nun deren Herzstück ohne Anführungszeichen zitiert, polemisiert sie gegen die zugrunde liegende Fiktion. Der politische Gehalt der *Erläuterungen* ist – das wird von *Wolken. Heim.* nahe gelegt – keineswegs Betriebsunfall von Heideggers Denken, von dem sich abstrahieren ließe. Er verdoppelt vielmehr den Versuch, die referentielle Produktivität hermeneutischer Lektüre im ‚Dialog‘ mit der Literatur stillzustellen und im Namen des Dichters das finale Wort als Wahrheit zu verkünden.

MIT UND GEGEN HEIDEGGER

Wenn *Wolken. Heim.* Hölderlin mit Heideggers Lesart vermischt und thematisch in die Rede vom Bei-sich-Sein des Wir einfließen lässt, deutet der Text auf das hin, was bereits Adorno als das „endogamische Ideal Heideggers“⁵³⁶ kritisiert und im Kontext der politischen Romantik situiert. In *Parataxis* rückt

⁵³¹ Vgl. Stierle 1992: 98.

⁵³² Zur Relation von Politik und Kunst bei Heidegger siehe beispielsweise Lacoue-Labarthe 1990: 77.

⁵³³ Heidegger 1951: 44.

⁵³⁴ Vgl. Haverkamp 1991b: 76-77.

⁵³⁵ Minder 1968: 152.

⁵³⁶ Adorno 1981: 456.

er Heideggers *Erläuterungen* treffend in die Nähe Fichtes.⁵³⁷ Dabei bringt er das Konzept eines nationalistischen Narzissmus ins Spiel:

„Hölderlin wird über Stock und Stein für eine Vorstellung von Liebe eingespannt, die in dem kreist, was man ohnehin ist, narzißtisch fixiert ans eigene Volk; Heidegger verrät die Utopie an Gefangenschaft in der Selbstheit.“ (Adorno 1981: 456)

Die narzisstische „Gefangenschaft in der Selbstheit“, die Adorno hier anspricht, ist zentrales Motiv von Jelineks Auseinandersetzung mit dem deutschen Nationalismus. Insofern kann die vom ‚Wir-sind-Wir‘ durchsetzte, zitathafte Rede ideologiekritisch befragt werden. In *Wolken. Heim.* aber wird das Modell narzisstischer Fixierung unterlaufen, indem die gestaltlose, das Material kontaminierende Rede des Wir über sich im Zitat auf die rhetorische Konstruktion eines figurierbaren Selbst hindeutet. So wird die Bezugnahme auf das Deutsche mit der fundamentalen Nichtbestimmbarkeit dessen konfrontiert, was das Wir bezeichnet. Durch die von Jelinek fingierte Unentscheidbarkeit darüber, wer da spricht, weist ihr Stück über Adornos Kritik hinaus und erkundet, wie sich die Referenz auf die Fiktion eines ‚eigenen Volkes‘ aller erst herstellen lässt.

Die permanente Entstellung der Darstellungsfunktion, die sich in der Rede des Wir vollzieht, konnte bereits als formales Echo jener Einsicht in den Mechanismus sprachlichen Übersetzens bestimmt werden, die Hölderlins Arbeit kennzeichnet. Auch Jelineks Verwendung von Heideggers Lesart der Feiertagshymne greift durch die offene Zitierweise gerade dasjenige auf, was sich in Hölderlins Darstellung der Hybris einer abschließenden Wahrheit widersetzt. Sie übernimmt von Hölderlins Fragment die darin exponierte Unmöglichkeit seiner Schließung zum abgezirkelten Textkorpus. Die Form der Rede von *Wolken. Heim.* zitiert so gegen Heidegger, was Hölderlin in Auseinandersetzung mit dem prädramatischen Theater der Antike und der Beschäftigung mit dem Tragischen von seiner Übersetzungsarbeit aus entwickelt und in sein Feiertagsfragment überträgt: die Skepsis gegenüber der priesterlichen Deutungsmacht.⁵³⁸ Sie lebt in *Wolken. Heim.* nach, indem das Stück szenisch wie sprachlich den Vorschriftscharakter der Rede verweigert. Vermittelt über Hölderlins Lyrik wird also die prädramatisch vorgeprägte, von dessen Ästhetik fortgeschriebene Kritik der Hybris in die nichtdramatische Form der szenischen Rede übersetzt und im Vollzug des Zitierens an Heidegger reflektiert. Das Stimmengewirr von *Wolken. Heim.* widersteht seinem priesterlichen Anspruch. Es belässt die Rede im Zustand des niemals eindeutig Verstehbaren.

Wozu aber wird Heideggers Lesart überhaupt in Jelineks Hölderlin-Zitation eingeschrieben? Warum seinen *Erläuterungen* aus jener Zeit, in der Benjamin

⁵³⁷ Vgl. Adorno 1981: 460.

⁵³⁸ Zur Beschäftigung Hölderlins mit der Hybris als dem Wesen des Tragischen, das in der Zäsur die Bedingung seiner Möglichkeit hat, vgl. Lacoue-Labarthe 2001: 20 u. 70.

„im Exil vor die Hunde ging, während Heidegger mit vollen Backen den Führerstaat und die Härte des Daseins unter ihm feierte“⁵³⁹, ein Nachleben bescheren? Wenn Jelinek Heideggers *Erläuterungen* in die Hölderlin-Verwendung einträgt, operiert *Wolken. Heim.* im entstellenden Zitieren nicht nur gegen, sondern auch mit Heidegger: Ausgangspunkt seiner *Erläuterungen* ist der selbstreflexive Gestus von Hölderlins Gedichten.⁵⁴⁰ Dieser macht Hölderlin für Heidegger zum „Dichter des Dichters“⁵⁴¹. Er bringt – wie es an anderer Stelle heißt – die „Sprache als die Sprache zur Sprache“⁵⁴². Die Öffnung rhetorischer Darstellung auf ihr Produziert-Sein hin ist für Heidegger die Voraussetzung, um Hölderlins Dichtung als „jetzt anfängliches Rufen, das vom Kommenden selbst gerufen“⁵⁴³ wird, zu lesen. Das ist die Kehrseite von Heideggers Versuch, seiner Deutung Geschlossenheit zu verleihen. Wenn er das Wechselspiel von anfänglichem und kommendem Rufen beschreibt, zeigt sich, was die Metapher der Zwiesprache und die Fiktion eines klar umgrenzbaren Textkorpus zur politischen Instrumentalisierung Hölderlins verstellt: Heideggers Einsicht in die verschränkte Zeitlichkeit allegorischen Lesens.⁵⁴⁴ Mit dieser Temporalitätsvorstellung wirft Heideggers Denken den Willen zur Macht einer letztinstanzlichen Deutung wieder über den Haufen und gibt den Ausblick auf die Möglichkeit und Notwendigkeit der Relektüre frei.

Heideggers Lesart der Feiertagsymne nutzend, um ihr Hölderlin-Zitat zu entstellen, greift Jelinek somit auf ein Denkmodell zurück, das in diesem Punkt Benjamins Nachdenken über die *Aufgabe des Übersetzers* und eine Theorie des Zitierens nahe kommt. Der maßgebliche Unterschied zwischen den beiden Hölderlin aufgreifenden Texten liegt darin, dass Benjamin Hölderlin ohne Anführungszeichen zitiert, um seine Übersetzungstheorie praktisch werden zu lassen. Damit bringt er die eigenen Überlegungen in ein Spannungsverhältnis mit dem verwendeten Text. So demonstriert Benjamin seine These, dass Treue und Freiheit der Übersetzung in der Anbildung an eine Art des Meinens bestehe, nicht in der deutenden Mitteilung und der damit verknüpften Hybris einer finalen Entscheidung über den Sinn. Dadurch wird das übersetzte Material, wie sich am Einsatz von *Die Liebe* verdeutlicht, zerschrieben. Und auch der eigene Text präsentiert sich als offen für intertextuelle Verweisungen. Beide verlieren ihre Gestalt.

Hingegen behauptet Heideggers Zwiesprache den eigenen Führungsanspruch in der Deutung. Sie zielt darauf ab, ein geschlossenes Korpus zu fingieren und

⁵³⁹ So Minder in *Heidegger und Hebel oder die Sprache von Meßkirch* (Minder 1968: 141).

⁵⁴⁰ Zur daraus resultierenden Relevanz Heideggers für die Literaturwissenschaft vgl. Haverkamp 2003, hier insbesondere Seite 496. Dies im Unterschied etwa zu Schrimpf 1957.

⁵⁴¹ So Heidegger in *Der Weg zur Sprache* (Heidegger 1951: 32 u. 44).

⁵⁴² Heidegger 1959: 242.

⁵⁴³ Heidegger 1951: 74.

⁵⁴⁴ Zur Einsicht in die immer nur nachträgliche Lesbarkeit des Textes vgl. auch den Beginn von Heideggers Rede: „Der hier zugrunde gelegte Text beruht (...) auf dem folgenden Versuch einer Auslegung.“ (Heidegger 1951: 50)

so Hölderlin für die Nazis als Stifter der „Zukunft des geschichtlichen Wesens der Deutschen“⁵⁴⁵ in Szene zu setzen. Man kann seine *Erläuterungen* als Versuch lesen, jene Einsicht in die Monströsität, die dem ‚wahren‘ Übersetzen Benjamin zufolge innwohnt,⁵⁴⁶ in der Selbstbehauptung des eigenen Denkens zu bannen. Und dieses Denken stellt er – sehenden Auges – in den Dienst nationalsozialistischer Politik. Darin besteht Heideggers von Kofman so benannter ‚Verrat‘ an der Sprache.⁵⁴⁷

Die gesteigerte Vorliebe für Heidegger, die Jelineks Zitierarbeit kennzeichnet, trägt dem Wechselspiel seiner Einsichten und seines nazistischen Engagements Rechnung. Über Heidegger wird im Zitat Hölderlins sowohl auf die Reflexion der poetischen Sprache als auch auf ihre Instrumentalisierbarkeit für eine völkische Politik verwiesen. Wer Jelineks Verfahren ausschließlich auf Heideggers politische Biografie und den von ihm formulierten Führungsanspruch im Nationalsozialismus Bezug nehmen lässt, bannt den verstörenden, in *Wolken.Heim.* anklingenden Doppelcharakter seines Denkens. Liest man die Heidegger-Zitate ausschließlich als Mythenkritik einer völkischen Hölderlin-Rezeption, bleibt also die von Jelineks Text eröffnete verwickelte Konstellation unberücksichtigt.

Mit dem An- und Abklang Heideggers im Zitat wird man von *Wolken.Heim.* allerdings auch mit der Frage konfrontiert, was von ihm nachlebt, wenn dessen ‚Verrat‘ an der Sprache heute nur als zu vernachlässigende Verblendung erscheint. Deshalb rückt Jelineks Stück Heideggers andeutungsweise zitierte Hölderlin-Lektüren neben die Erinnerung an seinen Auftritt als Repräsentationsfigur eines vergeistigten Nazismus. Indem *Wolken.Heim.* die Zitate zudem von Hölderlins Ode *Die Liebe* rahmen lässt, die den Hintergrund von Benjamins Echomodell liefert und zwischen den Zeilen im Übersetzer-Essay anklingt, markiert das Stück die Differenz zu Heideggers Denken. Sie liegt in der Aufgabe einer sich selbst als souverän behauptenden Dezision über den Sinn. Darin besteht die ‚Treue‘ zur Monströsität der Sprache, auf der Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* im Unterschied zu Heidegger insistiert und die die Form der Rede in *Wolken.Heim.* bestimmt.

⁵⁴⁵ Heidegger 1951: 29.

⁵⁴⁶ Vgl. Benjamin mit Blick auf Hölderlins Sophokles-Übersetzungen (Benjamin 1991, IV.1: 17); siehe daran anknüpfend Jacobs' *The Monstrosity of Translation* (Jacobs 1993).

⁵⁴⁷ Vgl. Kofman 1988: 94-95, Anm. 63.

ANSPRUCH AUF ANTWORT (BENJAMIN UND CELAN)

Jelineks Stück schließt weder mit dem Ende des theatralen Sprechens noch beginnt der Text damit. Ein Vor- und ein Nachsatz, darauf habe ich eingangs bereits hingewiesen, rahmen die Rede des Wir, um den echohaften Widerhall anderer Stimmen in *Wolken. Heim.* zu betonen. Das Zitieren wird am äußeren Rand des Textes hervorgehoben: Eine Danksagung zu Beginn des Stücks weist aus, woher Jelinek ihre Anregungen bezieht. Nach dem Verklingen der Rede werden „unter anderem“ die Namen der bereits untersuchten Autoren benannt. Stellvertretend für das herangezogene Material deutet das Stück so auf einen über das Sprechen hinausreichenden intertextuellen Raum hin.⁵⁴⁸ Von seinem Rand aus gibt sich *Wolken. Heim.* als unabsließbares Geraune zu denken, das durch den schemenhaften Auftritt berühmter Dichter und Denker hindurch der Abwesenheit und Ungegenwärtigkeit jener, die schon vorgesprochen haben, ebenso eingedenk bleibt wie derer, die andern Orts zukünftig sprechen werden.

VERWENDEN

„Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus Briefen der RAF von 1973-1977.“ (WH 57)

Die Kennzeichnung der Sprechenden über Figurennamen scheint durch diesen Autorenverweis im Nachsatz von *Wolken. Heim.* substituiert zu sein. Allerdings ist er nicht als repräsentative Überschrift, sondern als allegorisches Postskriptum eingesetzt. Wenn man darin den Schlüssel zum Umgang mit den ‚verwendeten Texten‘ zu finden versucht, stößt man auf eine namenlos zitierte Notiz über das Verfahren der literarischen Montage. Wiederum wird man auf Umwegen an Benjamin erinnert:

„Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall; die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzige mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.“ (Benjamin 1991, V.1: 574; N 1a, 8; Hervorhebungen, EA)

Nicht die Aneignung von Geistvollem, sondern der angemessene Umgang mit dem Abfall interessiert Benjamin in seinem Fragment gebliebenen *Passagen-Projekt*. Ihm liegt daran, die „Lumpen“ in der literarischen Montage zu ihrem Recht kommen zu lassen: zeigend, durch ihre *Verwendung*. Diese Methode

⁵⁴⁸ Siehe bereits Stanitzek, der den Auftritt der Namen als „Adressen für Nachforschungen“ und „Aufforderung zum Studium, zur Autopsie, zur Verifikation“ bestimmt (Stanitzek 1991: 64 u. 47).

greift *Wolken. Heim.* über den Begriff der Verwendung – über die „verwendeten Texte“ – im Nachsatz auf. Zitierend wird hier die Verwandtschaft von Jelineks Verfahren zu Benjamins Einsatz angedeutet, die in der „Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren“ besteht und deren Theorie nach Benjamin „aufs engste mit der Montage“⁵⁴⁹ zusammenhängt.

Geht man weniger aus vom jeweiligen Textkorpus, dem sich das Material im Namen eines Autors zuschreiben lässt, als von seiner *Verwendung*, erschließt sich dasjenige, was *Wolken. Heim.* zwar nicht sagt, wie es bei Benjamin heißt, aber zeigt. Die Rede tritt als Abfall vom Geistvollen der zitierten Kulturgüter auf und ist zugleich Anbildung an ihre Form. Jelineks transtextuelle Echokonstruktion lässt die verwendeten Texte gerade zu ihrem Recht kommen, indem sie nicht im fiktiven Körper eines Werks, dem die Figur des Autors ein Gesicht verleiht, eingeschlossen werden. Die Zitierpraxis öffnet sie auf ihre Nachgeschichte hin und provoziert so eine potenzielle zukünftige Auseinandersetzung über ihr Fortleben. Wenn Leben Benjamin zufolge dem zuzuerkennen ist, „wovon es Geschichte gibt“⁵⁵⁰, so lässt Jelinek dem Nachleben im Zitat selbst Gerechtigkeit widerfahren: In *Wolken. Heim.* wird die beglaubigende Funktion von Autorschaft zugunsten des Materialcharakters der Texte aufgegeben; über den Nachsatz betont das Stück deren allegorische Lesbarkeit.

Durch den Verweis auf den namenlos bleibenden Benjamin, der an der Grenze des Verifizierbaren angesiedelt ist, zeugt Jelineks Zitierkunst auch davon, dass *Wolken. Heim.* Lesarten einfordert, die den Worten die Erinnerung an unbenannt bleibende Stimmen aufpackt. Folglich muss eine angemessene Lektüre dieses Geraunes die Last des Hinausweisens auf einen nicht eingrenzbaren transtextuellen Raum tragen. Ein der Form gemäßer Umgang mit Jelineks Text, wie ich ihn hier vorschlagen möchte, kann also gerade nicht im schlichten Auffinden erkennbar „hereingelegter“⁵⁵¹ Zitate bestehen. Das lässt sich am ‚Auftritt‘ eines weiteren, in *Wolken. Heim.* namenlos bleibenden, Schreibers verdeutlichen.

⁵⁴⁹ Benjamin 1991, V.1: 572; N 1, 10. Dies im Unterschied zu Kohlenbachs Montagebegriff (Kohlenbach 1991: 128).

⁵⁵⁰ Benjamin 1991, IV.1: 11.

⁵⁵¹ Vgl. Stecken, *Stab und Stangl* (Jelinek 1997a: 68); hier ironisch verweisend auf Stanitzek 1991: 63.

DANKEN

In *Wolken. Heim.* finden sich Allusionen auf Celans Texte, die sich nicht beglaubigen lassen.⁵⁵² Selbst die dreimalige Wiederholung des Wir im Zitat Fichtes ließe sich in den Kontext von Celans „ich, ich, ich...“⁵⁵³ stellen, das sich in der Echoszenerie von *Gespräch im Gebirg* findet. Jelineks spätere Arbeit legt diese Bezugnahme auf Celan nahe. Darin nämlich gerät er zunehmend ins Zentrum von Jelineks Materialauswahl: In *Stecken, Stab und Stangl* zitiert sie Celans Lyrik in ganzen Blöcken.⁵⁵⁴ Sie setzt ihn als Irritationssignal gegen Heideggers 1949 formulierte Analogisierung von industrieller Landwirtschaft und Massenvernichtung ein.⁵⁵⁵ In den Alpen wiederum lässt Celan als allegorische Figur auftreten.⁵⁵⁶ Wenn bereits *Wolken. Heim.* nur mit Hilfe einzelner Worte und kaum merklich auf seine Texte anspielt, lehnt sich Jelineks Zitierpraxis in diesem Stück an Celans Verfahren an:

„Dank an Leonhard Schmeiser („Das Gedächtnis des Bodens“) und Daniel Eckert.“ (WH 5)

Dieser Vorsatz kann als poetologischer Nachhall Celans gelesen werden, der seinerseits Hölderlins Erbe mit und gegen Heidegger antritt.⁵⁵⁷ Als trans-textuelles Glied fungieren die *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. In der Danksagung seiner *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen* nimmt Celan begrifflich auf Heideggers in den *Erläuterungen* enthaltene Lektüre von Hölderlins *Andenken* Bezug.⁵⁵⁸

⁵⁵² Zum Widerhall von Celans Hölderlin-Gedicht *Tübingen, Jänner* in *Wolken. Heim.* (WH 55) vgl. Kohlenbach 1991: 136. Das nicht zitierte „Grab in den Wolken“ (Celan 1986, 1: 42) aus der *Todesfuge* umschreibt Janz zufolge Jelineks Titel (Janz 1995: 126). Den darin fehlenden Kuckuck liest wiederum Stanitzek im Kontext von Celans „Der schwärzliche Kuckuck/malt mit demantinem Sporn sein Bild an die Tore des Himmels.“ (Celan 1986, 1: 24)

⁵⁵³ Celan 1986, 3: 171; vgl. WH 28.

⁵⁵⁴ Zur Celan-Zitation in *Stecken, Stab und Stangl* vgl. Janz 1999.

⁵⁵⁵ „Ackerbau ist jetzt motorisierte Ernährungsindustrie, im Wesen das Selbe wie die Fabrikation von Leichen in Gaskammern und Vernichtungslagern, das Selbe wie die Blockade und Aus-hungerung von Ländern, das Selbe wie die Fabrikation von Wasserstoffbomben“, behauptet Heidegger 1949 in seinem Bremer Vortrag *Das Ge-Stell* (Heidegger 1994, GA 79: 27; zit. in Jelinek 1997a: 43).

⁵⁵⁶ Vgl. den MANN, der in der szenischen Anweisung mit Celan-Apostrophen eingeführt wird, um dann unter anderem Passagen aus *Gespräch im Gebirg* zu zitieren (Jelinek 2002a: 41-60).

⁵⁵⁷ Celan beschäftigt sich seit Mitte der 1950er Jahre mit Heidegger, steht seit 1957 in Briefkontakt und trifft ihn schließlich 1967 auf dessen Schwarzwaldhütte in Todtnauberg. Man kann diese gesuchte Nähe (vgl. André 1999: 223) auch als gescheiterten Versuch einer politischen Intervention verstehen, um Heidegger zur Stellungnahme zu bewegen; siehe zudem Fótis Kapitel *A Missed Interlocution: Heidegger and Celan*, insbesondere ihre Lektüre von Celans Gedicht *Todtnauberg* (Fóti 1992: 78-98 zu Celan 1986, 2: 255-256), das sich als eine der Folien für Jelineks Stück *Totenauberg* lesbar machen ließe.

⁵⁵⁸ Zum Verhältnis von Celan und Hölderlin vgl. Böschenstein 1988, im Kontext meiner Fragestellung siehe zudem vor allem Fóti 1992: 82-83.

Folgt man diesem Verfahren und spürt die Celan-Verweisungen in *Wolken-Heim*. auf, klingt seine Danksagung in Jelineks Vorsatz an:

„Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein- und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‚gedenken‘, ‚eingedenk sein‘, ‚Andenken‘, ‚Andacht‘. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.“ (Celan 1986, 3: 185)

Heidegger wird von Celan immer wieder wörtlich zitiert und in eine Konstruktion übersetzt, die zukünftige ‚Antworten‘ reklamiert. Ohne jemals beim Namen genannt zu werden, liefert er den Subtext zu Celans poetologischen Äußerungen. In der hier zitierten *Ansprache* von 1958 ebenso wie in der Büchner-Preis-Rede *Der Meridian* von 1960 und dem im Kontext dieser Überlegungen stehenden Text *Gespräch im Gebirg* finden sich eine ganze Reihe von Anspielungen – unter anderem auf Benjamin;⁵⁵⁹ „but the name written, so to speak, in invisible ink throughout and across the text is that of Heidegger“⁵⁶⁰, wie Fóti an der *Meridian*-Rede ausführt. Diesem unsichtbaren Namen allerdings wird in Celans Texten kein Gesicht gegeben. Widerhallend vielmehr wird die Stimme Heideggers zur Sprache gebracht.

Wenn etwa das Gedicht in der Bremer *Ansprache* und in *Der Meridian* als dialogisch beziehungsweise als Gespräch bezeichnet wird, zitiert Celan Heideggers Rede von der denkenden Zwiesprache mit dem Dichten.⁵⁶¹ Celans Interesse gilt dabei nicht der Ineinssetzung von Dichten und Denken, sondern den Bedingungen der Möglichkeit, die ein Gedicht zum Gespräch werden lassen. Für ihn ist entscheidend, dass Heidegger in den *Erläuterungen* auch dasjenige akzentuiert, was die poetische Sprache aufschließt für deren zukünftige Deutung. Wenn Heidegger Hölderlin als „Dichter des Dichters“⁵⁶² bestimmt, scheint ja bereits die Möglichkeit kommender Zitierbarkeit in der Selbstreflexion poetischen Sprechens auf. An Heideggers Einsicht in die verschränkte Zeitlichkeit dessen, was er mit Hölderlin Gespräch nennt, knüpft Celan an, um die zukünftige Lesbarkeit des Gedichteten zu betonen: „Das Gedicht wird (...) Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch“⁵⁶³, heißt es in *Der Meridian*. Im Zitat widerspricht Celan so dem Modell von Geschlossenheit und Gegenwart, das Heideggers metaphorische Rede von der Zwiesprache suggeriert und zur Selbstbehauptung des eigenen Denkens gegenüber dem Gedichteten einsetzt. Der Nachhall von Heideggers Hölderlin-Lektüre unterminiert die geschlossene, präsentische Szene, in der Dichten und Denken die selbe Sprache sprechen. Celan markiert in einer zitierenden Abwendung von

⁵⁵⁹ Zur namentlichen Bezugnahme auf Benjamin in *Der Meridian* siehe Celan 1986, 3: 198. Vgl. auch die Rede von den „unsichtbar zugelächelten Anführungszeichen“ als Umschreibung von Büchners Schreibweise (Celan 1986, 3: 202), die mit Benjamins Vorstellung des Zitierens korrespondiert.

⁵⁶⁰ Fóti 1992: 99.

⁵⁶¹ Siehe Celan 1986, 3: 186 u. 198 mit Bezug etwa auf Heidegger 1951: 7.

⁵⁶² Heidegger 1951: 32 u. 44.

⁵⁶³ Celan 1986, 3: 198.

Heidegger die Kluft zwischen dem, was er als Sprechen des Gedichts bezeichnet, und seinem imaginierten Gegenüber: Als *verzweifeltes* Gespräch zu denken gegeben, deutet das Gedicht auf das Fehlgehen der Worte in der Apostrophé von Abwesendem hin und klagt dennoch das Ausstehen einer Antwort ein. Celans Rede vom *werdenden* Gespräch verweist darüber hinaus auf die nicht eingeholte, potenzielle Lesbarkeit des Gedichts – auf seinen „unerhörten Anspruch.“⁵⁶⁴ Damit umschreibt Celan das noch unbestimmte Nachleben des Gedichteten im offenen Schallraum der Zukunft.

Seine Gegenlektüre lässt Celan performativ werden, wenn er ausschließlich im namenlosen Zitieren den Anklang dessen provoziert, was Heideggers Ein-sicht in Hölderlins Dichtung ausmacht und ihren letztinstanzlichen Deutungs-anspruch unterläuft. In Celans Echo auf Heidegger wird also nicht nur der unüberbrückbare Abstand zwischen dem reflexiven Ruf der poetischen Sprache und ihrem Widerhall im Denken entborgen, den Heideggers Rede von der Zwiesprache latent hält. Celan nimmt der *persona* des Denkers im unsichtbaren Zitieren zudem die Gestalt und das letzte Wort. Er betont so die Öffnung des sprachlich Dargestellten für sein echohaftes Nachleben und deutet durch die Form des Zitierens auf die Möglichkeit der Relektüre hin.

Dieses Verfahren stellt Celan in einen spezifischen historisch-politischen Kontext und tritt damit auch gegen Heideggers nationalsozialistische Feiertagsreden an. In *Der Meridian* geht die echohafte Erinnerung an Heidegger mit dem Versuch einher, jenes Datums der Wannseekonferenz eingedenk zu bleiben, das den Plan einer nationalsozialistischen ‚Endlösung‘ ins Gedächtnis ruft:

„Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?

Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?“ (Celan 1986, 3: 196)⁵⁶⁵

Das ist als ‚Antwort‘ auf Heideggers beredtes Schweigen lesbar. Dem fällt 1945 nichts weiter ein, als das eigene Engagement herunterzuspielen und seine wissenschaftliche Tätigkeit nach 1934 nur mehr als ‚Selbstgespräch des wesentlichen Denkens mit sich selbst‘⁵⁶⁶ zu präsentieren. Heidegger nutzt hier die Metapher der Zwiesprache im Kontext der romantischen Vorstellungswelt, um sich als inneren Emigranten zu inszenieren. In seinem ersten öffentlichen

⁵⁶⁴ Celan 1986, 3: 199.

⁵⁶⁵ Zum Gespenstischen und zur Zeugenschaft des Datums vgl. – im Anschluss an Celan – Derrida 1986: hier v. a. Seite 42 u. 71.

⁵⁶⁶ Siehe den 1945 verfassten, posthum erschienenen Text *Das Rektorat 1933/34. Tatsachen und Gedanken* (Heidegger 1983: 21-43, hier Seite 38). Zum Versuch, das letzte Wort und damit die Deutungsmacht über das eigene Engagement im Nationalsozialismus zu behalten, vgl. auch das 1966 geführte Spiegel-Interview, das auf Heideggers Entscheidung hin als eine Art politisches Testament erst 1976 veröffentlicht wird (Heidegger 1976).

Auftritt nach dem Nationalsozialismus nimmt er 1949 in Bremen ein einziges Mal auf die Shoah Bezug, um sie mit industrieller Landwirtschaft zu vergleichen.⁵⁶⁷ Vor diesem Hintergrund wird in Celans 1958 ebenfalls in Bremen gehaltener, oben bereits zitierter *Ansprache* die Kluft zwischen Ruf und Antwort mit der Shoah als historischer Zäsur in Verbindung gebracht:

„Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbare Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.“

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht, um zu sprechen, (...) um mir Wirklichkeit zu entwerfen.

(...) das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu (...), auf eine ansprechbare Wirklichkeit. (...) Es sind die Bemühungen dessen, der, (...) mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend.“ (Celan 1986, 3: 185-186)

Celans poetologische Texte verwandeln Heideggers Denken in ein Nachdenken über die politische Funktion des Dichtens nach Auschwitz. Dem poetischen Sprechen überträgt Celan im namenlosen Zitat Heideggers die Aufgabe, durch die sprachliche Exposition unabschließbarer Referenzialität erinnerbar zu machen, wovon es aus nationalsozialistischer Perspektive keine Geschichte geben soll.⁵⁶⁸ Dabei schreibt er dem Gedicht jene Funktion zu, die dem Echo, Reflexionsfigur des narzistischen Dramas, schon von Ovids *Metamorphosen* zugewiesen wird: Das Echo ist ja nicht nur Modell einer Stimme, der weder das erste noch das letzte Wort zukommt. Es ist auch Modell eines noch unerwiderten Nachrufens, das für den Anderen die Totenklage übernimmt. Als solches steht Echo für eine Forderung nach Antwort ein, die es unabhängig von der Frage nach der Möglichkeit einer glücklichen, unmittelbaren Bezugshypothese des Rufens auf das Kommende zu denken gilt.⁵⁶⁹ Ohne den Anschein

⁵⁶⁷ Vgl. den bereits genannten Vortrag *Das Ge-Stell* (Heidegger 1994, GA 79: 27).

⁵⁶⁸ Zur Funktion von Celans Lyrik als Totenklage vgl. Werner 1998; allerdings widerspricht ihre Rede von Textgräbern, die eine Leibwerdung der Vernichteten ermöglichen würden, in diesem Punkt dem Formprinzip der celanschen Texte.

⁵⁶⁹ Vgl. Nouvet zu Narziss' Tod als Strafe für seine „criminal unresponsiveness“ (Nouvet 1991: 104) – für jene Verantwortungslosigkeit also, die Replik zu verweigern; der Imperativ zu antworten ist in den *Metamorphosen*, wie Nouvet ausführt, unabhängig von der Möglichkeit einer unmittelbaren Bezugnahme auf den Anderen: „the ethical imperative to respond does not need to concern itself with the possibility of its fulfillment in order to remain an imperative.“ (Nouvet 1991: 116)

eines erfüllten Gesprächs zwischen Dichter und Denker im Hier und Jetzt zu erwecken, wird das Gedicht in diesem Sinn von Celan als Adressierung einer zukünftigen Wirklichkeit entworfen. Celans allegorische Fortschrift Heideggers bestimmt die Auseinandersetzung mit dem Gedichteten entsprechend weder als Drama noch als romantisches Selbstgespräch. In der poetischen Sprache scheint ihm zufolge vielmehr der Anspruch der Toten und der Nachgeborenen auf. So gibt Celan das Gedichtete als politisches zu denken.

Heidegger zitierend zeigt Celans Poetologie etwas anderes als den *Ausdruck* perennierenden Leidens; diesen will Adornos *Negative Dialektik* der Dichtung nach Auschwitz schließlich einzig zugestehen.⁵⁷⁰ Adorno bleibt damit dem romantischen Modell eines sich im lyrischen Ich aussprechenden Subjekts verhaftet. Celan hingegen lässt das Gedicht – auf Heidegger Bezug nehmend und sich von ihm abwendend – nach den *zukünftigen Daten* fragen, denen wir uns zuschreiben. Nicht das beschädigte Subjekt ist es, das Celan zufolge spricht. Es ist das solcher Daten wie des 20. Januars eingedenk bleibende Gedicht. Zu dessen Hoffnungen gehöre es, Gespräch werdend „*in eines Anderen Sache* zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines *ganz Anderen Sache*. (...)“ vielleicht ist sogar ein Zusammentreffen dieses „*ganz Anderen*“ (...) mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen „*anderen*“ denkbar – immer und wieder denkbar.“⁵⁷¹

Durch „das ganz Andere“ der Sprache hindurch, das die Form der Rede von *Wolken. Heim.* demonstriert, klingen in Jelineks Stück diese Hoffnungen nach. Die formale Nähe von Celans und Jelineks Heidegger-Lektüre, ihre Korrespondenz, besteht in der Absage an ein Sprechen, das absolute Gegenwärtigkeit und Geschlossenheit fingiert. Sowohl Celans poetologisches als auch Jelineks nichtdramatisches, dem Dialog und der Guckkasten-Szene entzogenes Echo auf Heidegger bezeugen die Potenzialität des zukünftigen „Gesprächs“, das sich dem Raunen vorgängiger Stimmen verdankt. Beide klagen, die Suggestion unmittelbaren Verstehens im Zitat unterlaufend, die Fortsetzung der Rede auf einer anderen, noch ausstehenden Szene ein.

⁵⁷⁰ Sein 1951 in *Kulturkritik und Gesellschaft* formuliertes Diktum, es sei barbarisch, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“ (Adorno 1975a: 65; zit. in Stecken, *Stab und Stangl*, Jelinek 1997a: 46-47), modifiziert Adorno 1966 in der *Negativen Dialektik* so: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“ (Adorno 1975b: 355) Siehe demgegenüber die ebenso kurzen wie hellsichtigen Bemerkungen zu Celan in der *Ästhetischen Theorie* (Adorno 1973: 477).

⁵⁷¹ Celan 1986, 3: 196-197.

GEDÄCHTNIS DER NAMENLOSEN

Im Zusammenspiel von Celans und Benjamins namenlosem Echo lässt sich der Anspruch auf Zukünftiges und dessen politische Dimension in *Wolken.-Heim.* präzisieren:

„Die Länge der Zeit ist etwas Relatives, und der Geist gehört der Ewigkeit an. Eine eigentliche Länge gibt es für ihn nicht, und wir sind wir und dauern fort, wir sind noch fern, aber gleich sind wir da, Engel der Geschichte.“ (WH 21-22; Hervorhebungen zit. n. Hegel 1986, 12: 141)

Nach einer wortlautlich übernommenen Passage aus den Hegel nachträglich zugeschriebenen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* nennt der siebte Abschnitt von *Wolken.Heim.* eine der bekanntesten Figuren Benjamins. Das Zitat stammt aus den später so genannten geschichtsphilosophischen Thesen, die posthum 1942 vom Institut für Sozialforschung im Exil publiziert werden und als letzter größerer Text Benjamins gelten. Verwendet wird mit der Engelsallegorie die neunte These aus dem zur Veröffentlichung offenbar nicht vorgesehenen, auf der Flucht vor den Nazis entstandenen Entwurf *Über den Begriff der Geschichte*:

„Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“ (Benjamin 1991, I.2: 697-698)⁵⁷²

Der Engel der Geschichte ist bei Benjamin Allegorie historiografischer Zeugenschaft, des Eingedenkens. Er verweist auf die Figur des Historikers als eines rückwärts gewandten Propheten.⁵⁷³ Während Heidegger den Dichter als Stifter, den Denker als Gründer eines zukünftigen deutschen Wesens stilisiert, kehrt Benjamin das Modell des Prophetischen um. Er stellt es in den Dienst „von

⁵⁷² Jelineks Substitution des hölderlinschen Stroms durch Sturm im Zitat von *Die Liebe* (WH 10) könnte vor dem Hintergrund der Verwendung Benjamins lesbar gemacht werden. Vgl. zudem Sander über den Zusammenhang von Benjamins neunter These und Jelineks Titel (Sander 1996: 54). Zur Zitation von *Über den Begriff der Geschichte* in *Wolken.Heim.* siehe auch Polit-Heinzl 2000: 47-48.

⁵⁷³ Zur inversen Konzeption des Prophetischen, die er von Turgot bezieht, siehe auch Benjamins Notizen (Benjamin 1991, I.3: 1235, 1250 u. 1245)

Generationen Geschlagener“⁵⁷⁴, wie es in der zwölften These heißt: Anstatt das Kommende zu verkünden, diene es der Kritik am Kontinuum einer katastrophalen Vergangenheit, um die ‚Gegenwart vorherzusehen‘⁵⁷⁵.

In *Wolken. Heim.* wird nun der Engel der Geschichte in die Rede des sich zeitlos gebenden, geisterhaften Wir über sich selbst eingelassen. Jelinek überträgt damit in die Form des Zitierens, was Benjamin im *Passagen*-Fragment als montierende Verwendung beschreibt und im Nachsatz von *Wolken. Heim.* erinnerbar gemacht wird; gleichzeitig parodiert die sinnentstellende Zitation im siebten Abschnitt von Jelineks Stück das, was Benjamin in der siebten These als barbarischen Prozess herrschender Überlieferung bezeichnet:

„Die jeweils Herrschenden aber sind die Erben aller, die je gesiegt haben. Die Einfühlung in den Sieger kommt demnach den jeweils Herrschenden allemal zugut. (...) Wer immer bis zu diesem Tage den Sieg davontrug, der marschiert mit in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen. Die Beute wird, wie das immer so üblich war, im Triumphzug mitgeführt. Man bezeichnet sie als die Kulturgüter. Sie werden im historischen Materialisten mit einem distanzierten Betrachter zu rechnen haben. Denn was er an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den anderen gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“ (Benjamin 1991, I.2: 696-697)

Benjamin kritisiert die Aneignung von Kulturgütern zum Zweck der Einfühlung. Er polemisiert gegen den Historismus, der ihm zufolge „das ‚ewige‘ Bild der Vergangenheit“⁵⁷⁶ in eine als leer und homogen imaginierte Zeit stellt. Diese von Benjamin attackierte Operation demonstriert *Wolken. Heim.* durch die Art und Weise, in der der Engel der Geschichte darin als Name für ein ewiges Wir beansprucht wird. Dadurch scheint Benjamin im Zitat als dessen Beute aufzutreten. Und doch untergräbt er als namenlos Zitiert den im Nachsatz vermeintlich fingierten Triumphzug deutschen Geistes von Hölderlin über Hegel, Fichte und Heidegger bis Kleist.

Mit dem ungenannt bleibenden Benjamin wendet sich Jelinek wie mit Celan deutlich von einem Modus der Überlieferung ab, der als Einfühlung in die *persona* des Siegers funktioniert. Auch wenn Celan und Benjamin längst zum Kanon der überlieferten Kulturgüter zählen: Über ihre namenlose Verwendung legt Jelineks Text es nahe, die kanonische Konstruktion einer Kulturgeschichte deutscher Dichter und Denker gegen den Strich zu bürsten und

⁵⁷⁴ Benjamin 1991, I.2: 700.

⁵⁷⁵ Siehe Benjamins Turgot-Zitat (Benjamin 1991, I.3: 1250).

⁵⁷⁶ So Benjamins sechzehnte These (Benjamin 1991, I.2: 702).

aufzusprengen. Benjamins Reflexionen über die Bedingungen einer materialistischen Gegengeschichte werden anzitiert, um durch die Relektüre der benannten Autoren hindurch einem anderen Gedächtnis Rechnung zu tragen. Die namenlose Form zitathaftener Rede kann hierbei auf eine Notiz zur siebten These *Über den Begriff der Geschichte* bezogen werden:

„Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten, (...) Gefeierten, das der Dichter und Denker nicht ausgenommen. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.“ (Benjamin 1991, I.3: 1241)

Im untergründigen Bezug auf diese Notiz, die wie das Gegenstück zur Benennung berühmter Dichter und Denker in Jelineks Nachsatz erscheint, wird an die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit den politischen und historischen Produktionsbedingungen des herangezogenen Materials wie seines Nachlebens erinnert. An der Verwendung Benjamins und Celans zeigt sich, dass Jelineks Zitation geflügelter Worte nicht nur den Modus autobiografischer Zuschreibung mittels Prosopopoeia unterminiert; deren Entstellung klagt gerade vor dem Hintergrund der hier genannten Notiz eine Form der geschichtlichen Konstruktionsarbeit ein, die sich der Kulturgüter im Zitat bedient, um die Geschichte der Namenlosen ins Gedächtnis zu rufen.

DER WIRKLICHE AUSNAHMEZUSTAND

In einem Brief an Gretel Adorno von April 1940, in dem er sein Manuskript über den Geschichtsbegriff ankündigt, nimmt Benjamin Bezug auf den „Krieg und die Konstellation, die ihn mit sich brachte“; das damit verknüpfte „Problem der Erinnerung (und des Vergessens)“⁵⁷⁷ stellt er in den Kontext seiner bereits zwanzig Jahre zuvor entstandenen Arbeiten und der neuerlichen Beschäftigung mit Baudelaire. *Über den Begriff der Geschichte* kann also unter anderem als Fortdenken von *Die Aufgabe des Übersetzers* gelesen werden. Das Modell des Echos setzt Benjamin in diesem frühen Text zur Bestimmung von Nachlebendem in der Sprache ein. Was darin zunächst als esoterische Betrachtung des Übersetzens und Zitierens von Kulturgütern erscheinen mag, offenbart nun in *Über den Begriff der Geschichte* nachträglich seine historiografische und politische Dimension. Das zeigt sich an der zweiten These. Darin greift Benjamin auf den bereits im Übersetzer-Aufsatz anklingenden Aspekt der Totenklage zurück, der dem Echo-Modell zugeschrieben wird:

⁵⁷⁷ Benjamin 1991, I.3: 1223.

„Die Vergangenheit führt einen heimlichen Index mit, durch den sie auf die Erlösung verwiesen wird. Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die Früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummt? (...) Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden. Dann ist uns wie jedem Geschlecht, das vor uns war, eine schwache messianische Kraft mitgegeben, an welche die Vergangenheit Anspruch hat.“ (Benjamin 1991, I.2: 693-694)

Der Zuspruch, den das Echo den Toten „spendet“, kann Benjamin zufolge einzlig in der Erinnerung an ihr Scheitern bestehen. In einer Notiz zu *Über den Begriff der Geschichte* zitiert er das von Jelinek in *Burgtheater* verwendete Gedicht *An die Nachgeborenen*. Er greift Brechts Forderung auf, von den Nachgeborenen keinen Dank für „*unsere Siege*“, sondern das Eingedenken vergangener Niederlagen zu verlangen. Benjamin sieht darin jenen Trost, „*den es ja einzlig für die geben kann, welche keine Hoffnung auf Trost mehr haben*“⁵⁷⁸. Dieser besteht in der Möglichkeit, die Geschichte der Niederlagen nachzuvollziehen, zu unterbrechen und dem politischen Kalender in diesem Sinn Rechnung zu tragen.⁵⁷⁹

Wie Celan deutet auch Benjamin auf die politische Kehrseite des Echo-modells hin: auf den Auftrag, trotz der Kluft zwischen vorgängiger Rede und zukünftigem Sprechen den Ruf des Anderen zu erwidern. Der Blickwinkel, aus dem der Nationalsozialismus betrachtet wird, allerdings ist ein anderer. Im Unterschied zu Celans Fokus auf die Shoah als historischer Zäsur betont Benjamin in der achten These die Frage, inwiefern der „Ausnahmezustand“, den der Faschismus darstellt, in einem historischen Kontinuum begriffen werden muss:

„Die Tradition der Unterdrückten belehrt uns darüber, daß der ‚Ausnahmezustand‘, in dem wir leben, die Regel ist. Wir müssen zu einem Begriff der Geschichte kommen, der dem entspricht. Dann wird uns als unsere Aufgabe die Herbeiführung des wirklichen Ausnahmezustands vor Augen stehen; und dadurch wird unsere Position im Kampf gegen den Faschismus sich verbessern. Dessen Chance besteht nicht zuletzt darin, daß die Gegner ihm im Namen des Fortschritts als einer historischen Norm begegnen. – Das Staunen darüber, daß die Dinge, die wir erleben, im zwanzigsten Jahrhundert ‚noch‘ möglich sind, ist *kein* philosophisches. Es steht nicht am Anfang einer Erkenntnis, es sei denn der, daß die Vorstellung von Geschichte, aus der es stammt, nicht zu halten ist.“ (Benjamin 1991, I.2: 697)

In seinen Notizen rückt Benjamin den wirklichen Ausnahmezustand in die Nähe jenes Eingedenkens, das die Namenlosen erinnerbar macht.⁵⁸⁰ Die Rede

⁵⁷⁸ Benjamin 1991, I.3: 1240.

⁵⁷⁹ Zum politischen Kalender, hier allerdings im Hinblick auf die Revolutions- als Feiertage, vgl. Benjamins fünfzehnte These (Benjamin 1991, I.2: 701-702).

⁵⁸⁰ Benjamin bringt das Eingedenken mit der Angel zu jener Pforte in Verbindung, durch die der Messias treten kann (Benjamin 1991, I.3: 1252). Dieser fungiert, wie er an anderer Stelle nahe

von ‚unserer Aufgabe‘, der Herbeiführung eines wirklichen Ausnahmezustands, ist im oben Zitierten entsprechend wie jene von der *Aufgabe des Übersetzers* im doppelten Sinn von Arbeit und Auflösung zu verstehen.

Als solche nimmt *Wolken. Heim.* sie beim Wort und übersetzt sie in die gestaltlose Auftrittsform des Wir, das im Zitat über sich spricht und über dessen Sinn sich im reflexiven Entzug der Prosopopoiia nicht souverän entscheiden lässt. *Wolken. Heim.* verweigert dem Wir die protagonistiche Theatralik, die Benjamin wie Brecht dem Faschismus zuschreiben und deren Voraussetzung die fingierte Souveränität der sprechenden Instanz ist. Das Stück ‚antwortet‘ so durch die echohafte Form der Rede und die Entstellung des Engels der Geschichte auf Benjamins Denkmodell, das sich gegen die „*falsche Lebendigkeit der Vergegenwärtigung, die Beseit[ig]ung jedes Nachhalls der ‚Klage‘ aus der Geschichte*“⁵⁸¹ wendet. Damit deutet Jelineks Auftragsarbeit für das Theater auf dasjenige voraus, was Benjamin den wirklichen Ausnahmezustand nennt: die potenzielle Herbeiführung eines Unabsehbaren, das die Wiederherstellung der – katastrophalen – Regel nicht mehr ermöglicht.

Im Kleist-Kapitel habe ich Jelineks Zitierweise, die sich der deutenden Dezision widersetzt, als Erinnerung an einen Ausnahmezustand jenseits seiner souveränen Herstellung bestimmt. Der von Jelinek fingierte Ausnahmezustand der Darstellung, der keine letztinstanzliche Entscheidung darüber erlaubt, welches Wir da spricht, wurde als Gegenmodell zu Schmitts *Politischer Theologie* profiliert. Vor diesem Hintergrund kann das Stück nun im Kontext einer *Kritik der Gewalt* gelesen werden, wie sie Benjamin schon um die Jahreswende zwischen 1920 und 1921 formuliert. Darin nimmt er seine Absage an Schmitts affirmative Theorie staatlicher Souveränität vorweg, die er im Trauerspielbuch auf die *Politische Theologie* reagierend formuliert, um auf die Frage der Kreatürlichkeit zu verweisen.⁵⁸²

Die Allusionen auf Benjamin und Celan, mit denen Jelinek ihren Text rahmt, spannen einen historischen Bogen, der diese Frage seinerseits ins

legt, als Allegorie einer Welt „*integraler Aktualität*“, die er im Zusammenhang mit seinen sprachtheoretischen Überlegungen nennt (Seite 1239); zum Messianischen „ohne Messianismus“ bei Benjamin vgl. Derrida 1995: 94, Anm. 9. Vor diesem Hintergrund kann auch Jelineks in der ersten Druckfassung unentscheidbares Spiel mit 23 oder 24 Abschnitten gelesen werden, als inszeniere sie eine Art Adventskalender, dessen letzte Pforte in Frage steht. Erst die Druckfassung von 1997 nämlich erlaubt eine klare Zählung der Abschnitte (Jelinek 1997a: 154; siehe demgegenüber WH 46-47).

⁵⁸¹ So eine undatierte Notiz Benjamins (Benjamin 1991, I.3: 1231).

⁵⁸² Zur Auseinandersetzung Benjamins mit der politisch-theologischen These Schmitts, dass souverän sei, „wer über den Ausnahmezustand entscheidet“ (Schmitt 1990: 11), vgl. die Abschnitte zur Souveränität im 1925 verfassten *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Benjamin 1991, I.1: 244-253, zur Kreatürlichkeit des Souveräns vgl. Seite 263-264). Im Hinblick auf die liberalismuskritischen Bezugspunkten von Benjamin und Schmitt, ihre Differenz in der Bewertung des Verhältnisses von Souveränität und Ausnahmezustand sowie zu den daraus folgenden gegensätzlichen politischen Konsequenzen siehe Heil 1996 und Weber 1997. Agamben liest Schmitts *Politische Theologie* als apotropäische Antwort auf Benjamins *Zur Kritik der Gewalt* (Agamben 2004: 64-77).

Gedächtnis ruft. Untergründig erinnert *Wolken. Heim.* als Echokonstruktion an die Niederlage der namenlos Zitierten: an Celans Suizid 1970 und an Benjamins 1940 auf der Flucht vor den Nazis begangenen Selbstmord. Das Stück verweist auf die Effekte politischer Gewalt, die dem vermeintlichen Freitod Benjamins und Celans zugrunde liegen. Gegen die nationalistische Mobilisierung ‚unsterblicher‘ Dichter und Denker ebenso wie gegen das Verschweigen politischer Gewalt fordert Jelinek zum Nachdenken über den Tod im Schatten einer katastrophalen Geschichte heraus. Durch die Materialauswahl, auf die ich im Folgenden eingehe, wird nun in einem anderen Kontext dasjenige zur Sprache gebracht, was Celan – mit Benjamins Kritik der Gewalt korrespondierend – den ‚Neigungswinkel der Kreatürlichkeit‘⁵⁸³ nennt. Im Zitat von Gefangenen aus der RAF provoziert *Wolken. Heim.* dabei zur Selbstverständigung über jenen Ausnahmezustand, ‚in dem wir leben‘.

HEIMLICHE SENDUNGEN – ,AUS BRIEFEN DER RAF VON 1973-1977‘

Bislang werden die verwendeten ‚Briefe der RAF‘ in der Forschungsliteratur weitgehend ausgeblendet.⁵⁸⁴ Sofern sie überhaupt einer genaueren Betrachtung wert erscheinen, bringt man sie mit der Anschlagspolitik der RAF in Verbindung. Ein ganzes Kapitel widmet ihr Pflügers *Vom Dialog zur Dialogizität*. Darin wird die RAF „als spezifisch deutsches Phänomen“ gelesen; Pflügers Meinung nach frönt sie „einem regelrechten Kult des Ausnahmezustandes“ und agiert zugleich „außerhalb der Gesellschaft“⁵⁸⁵. Diese Kritik der RAF wird auf die Lektüre von *Wolken. Heim.* projiziert. So lässt Pflüger Jelineks Stück das Gegenteil von dem sagen, was es im Zitieren unternimmt. Am Material kann man zeigen, dass hier gerade keine spezifisch deutsche Erscheinung in Szene gesetzt wird. Zudem untersucht Jelineks Text über die herangezogenen Briefe kein ‚außerhalb der Gesellschaft‘ angesiedeltes Phänomen. *Wolken.-Heim.* erinnert vielmehr an deren verstellte Bedingungen und ihre ideologischen Symptome. Wie bringt Jelinek die RAF ins Spiel?

⁵⁸³ Siehe Celan 1986, 3: 197.

⁵⁸⁴ Kurze Bemerkungen finden sich bei Kohlenbach, die die RAF-Zitate von der Verwendung nationalistischer Ideologeme unterscheidet (Kohlenbach 1991: 124 u. 137), sowie bei Janz, die eine Nähe zwischen dem ‚tötungs- und todessüchtigen Pathos‘ (Janz 1995: 124) der zitierten Briefstellen und der Rede des Wir behauptet.

⁵⁸⁵ Pflüger 1996: 243-245. Zur treffenderen Symptomatologie der RAF siehe demgegenüber Schulz 1974: 148 u. Theweleits *Bemerkungen zum RAF-Gespenst* (Theweleit 1998: 13-99, hier Seite 37).

KOLLEKTIVE AUTORSCHAFT

Im Nachsatz wird die RAF namentlich erwähnt und dennoch von den anderen Quellenverweisen abgesetzt. Die darin benannten ‚Briefe der RAF von 1973-1977‘ markieren eine diskursgeschichtliche Referenz, die Jelineks Stück für die Kritik gegenwärtiger Politik öffnet. Hervorgehoben wird diese diskursgeschichtliche Kontextualisierung, indem Jelinek das Material erstens der Gattung Brief zuordnet, zweitens datiert und drittens auf die personale Referenz des Namens verzichtet. Statt eines Personennamens nennt der Nachsatz das Kürzel eines Kollektivsubjekts. Jelinek exponiert den Namen hier buchstäblich als Abbreviatur, über den Fragen nach dem Verhältnis von realem und fiktionalem, nach singulärem und kollektivem Körper anklingen. Er changiert zwischen der Nennung gefeierter Dichter und Denker und der unbenannten Bezugnahme auf jene in *Wolken. Heim.* zitierten Schriften Benjamins und Celans, in denen es jeweils um das Gedächtnis der Namenlosen geht.

Mit den Briefen verwendet Jelinek ihrem Nachsatz zufolge denn auch nicht einfach Texte „von“ jemandem, sondern „aus“ den Briefen der RAF. Sie unterstreicht damit den Akt des Zitierens als ein Herausreißen⁵⁸⁶, das hier den Modus autobiografischer Zuschreibung an eine Person deutlich untergräbt. Und während Jelinek, ohne das auszuweisen, von Hölderlin die Gedichte, von Kleist vor allem die Stücke und von Hegel, Heidegger wie Fichte die Vorlesungen oder Reden heranzieht, werden die Texte im Namen der RAF explizit der Gattung Brief und damit der Schrift zugeordnet. Hervorgehoben wird jene Form der Rede, die ein Abwesender an einen Abwesenden richtet.⁵⁸⁷ Spielt Jelinek über die Materialauswahl, die sie im Namen der genannten Dichter und Denker trifft, mit dem fingierten oratorischen Ereignischarakter der verwendeten Texte, klingt im Verweis auf die RAF die Echokonstruktion ihrer Zitierpraxis an; denn über die genannten Briefe wird bereits im Nachsatz der Abstand zwischen Sprechen und Verstehen exponiert.

Bei dem datierten Quellenverweis handelt es sich seinerseits um ein Zitat. Er entpuppt sich als Ortsangabe. Jelinek verwendet in verkürzter und leicht verstellter Form den Untertitel der *Dokumente*, die der niederländische Anwalt Bakker Schut zum Entstehungszeitpunkt von *Wolken. Heim.* 1987 herausgibt: *das info. briefe von gefangenen aus der raf aus der diskussion 1973-1977.*⁵⁸⁸ In echohafter Abbreviatur nimmt Jelinek also auf einen vorhergehenden Titel Bezug. Erst durch die Auslassung der Gefangenen und die Permutation einzelner Worte funktioniert die von *Wolken. Heim.* nachträglich vorgenommene

⁵⁸⁶ Vgl. Benjamin 1991, V.1: 595; N 11,3.

⁵⁸⁷ Am Brief – *sermo absentis ad absentem* – zeigt sich, was Derrida im Postkarten-Buch ausführt: dass „eine Letter“ aufgrund ihrer Struktur „niemals wahrhaftig ankommt“ (Derrida 1987: 273).

⁵⁸⁸ So das Titelblatt; auf Seite 3 wird der Titel in anderer Weise genannt, also bereits immanent ver stellt (Bakker Schut 1987). Bereits in Jelineks Vorlage untergräbt das die Funktion des Titels, ein ‚Rechtsverhältnis‘ zu stiften; zur Titelproblematik vgl. Derrida 1994, hier Seite 224.

Zuschreibung; „briefe von (...) aus der raf (...) 1973-1977“ würfelt Jelinek in „aus den Briefen der RAF von 1973-1977‘ neu zusammen. Sie entwendet den Titel, könnte man sagen, um an den Briefen das von Bakker Schut benannte auktoriale Rechtsverhältnis zu reinszenieren. Urheberschaft zeigt sich hier als *a posteriori* im Zitat figurierte, die die Rückrechenbarkeit auf die Schreibsituation in Gefangenschaft ausblendet.

Sieht man sich das Material genauer an, stellt sich die im Zitat Bakker Schuts erscheinende kollektive Autorschaft entsprechend als fragwürdig heraus. Jelinek greift eben keine politischen Verlautbarungen auf, wie es der Verweis auf die RAF zunächst nahe zu legen scheint. Sie verarbeitet ausschließlich Kassiber einzelner Gefangener, die in Isolationshaft entstanden sind. Was Jelineks Nachsatz als Briefe der RAF bezeichnet, sind also keine an die Öffentlichkeit gerichteten Statements. Es handelt sich um ‚interne‘, heimliche Sendungen von einer Hochsicherheits-Zelle zur anderen. Wenn man die verklausulierten Briefe aus dem heimlichen Kommunikationssystem der Gefangenen heute liest und versucht, die von Jelinek verwendeten Zitate zu orten, erscheinen sie denn auch wie eine Art durch die Schrift vermitteltes romantisches Selbstgespräch. Die Briefe klingen, als seien sie in einer fremden Sprache geschrieben, an einen geschlossenen Adressatenkreis gerichtet, dem man nicht angehört.⁵⁸⁹ Ursprüngliche Funktion dieser Kassiber ist es, die in Einzelhaft gehaltenen Gefangenen mittels Schrift kollektiv handlungsfähig zu machen: Sie dienen dazu, eine gemeinsame Strategie zur Verteidigung im Stammheimer Verfahren und im Kampf gegen Sonderhaftbedingungen zu finden. Folglich kreisen sie um den totalen Einschluss der Gefangenen bis hin zu deren sensorischer Deprivation; dadurch zeugen sie in *Wolken.Heim.* von einer zwangsweise hergestellten ‚politischen Romantik‘. Die Schreibsituation, die den Briefen zugrunde liegt, überbietet dabei sozusagen jenes um 1800 etablierte bürgerliche Modell solitärer Autorschaft, auf das Jelinek über die erwähnten berühmten Dichter und Denker hindeutet. Das herauszuarbeiten überlässt ihr Nachsatz allerdings der zukünftigen Beschäftigung mit *Wolken.-Heim.* Er vollzieht ausschließlich das Versinken der zitierten Gefangenen im Namen eines Kollektivsubjekts.

AN BONN

Ob nun der Wald im Schlussatz oder das Heim im Titel: Vom Verweis auf die Briefe aus wird man in *Wolken.Heim.* immer wieder an Stammheim erinnert. Zehn Jahre nach dem Deutschen Herbst von 1977 gerät dieser Ortsname noch einmal in aller Munde. Mit den Kassibern greift Jelinek also die zeitgenössische politische Auseinandersetzung auf. Bakker Schut veröffentlicht die *Dokumente*

⁵⁸⁹ Zum Nachleben des romantischen Kollektivkörper-Phantasmas im Gruppen- und Verrats-Syndrom der Gefangenen siehe Theweleit 1998: 54.

gerade im Kontext seiner ein Jahr vorher publizierten rechtshistorischen Habilitationsschrift *Stammheim. Die notwendige Korrektur der herrschenden Meinung*. Am Stammheimer Verfahren und dem Umgang mit den Gefangenen analysiert er die zunehmende Aussetzung verbürgter Rechte in der bundesdeutschen Justizgeschichte der 1970er Jahre. Aus seiner Perspektive lebt darin der totalitäre Untergrund politischer Justiz fort. Wenn man den Quellenhinweis im Nachsatz als Zitat Bakker Schuts erkennt, wird deutlich, dass *Wolken.Heim.* auch dazu provoziert, sich mit dieser These zu beschäftigen. Als politische Adresse von Jelineks Auftragsarbeit für das Bonner Theater kann mithin weniger die RAF als die Hauptstadt der alten Bundesrepublik gelten.

Am 200. Geburtstag Kleists, darauf deutet Jelineks Materialauswahl hin, werden in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim die Untersuchungsgefangenen Baader, Ensslin und Raspe tot in ihren Zellen aufgefunden.⁵⁹⁰ Die Form der Rede, das Geraune von *Wolken.Heim.*, ruft in diesem Zusammenhang die Fama um die umstrittenen Stammheimer Ereignisse ins Gedächtnis. Mit den Briefen allerdings bezieht sich Jelinek auf das, was sich zwischen den beiden Gründungs-Erklärungen der RAF⁵⁹¹ und 1977 abspielt. Sie greift auf Kassiber von Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Holger Meins, Ulrike Meinhof und Helmut Pohl zurück. Neben Pohl zitiert sie damit jene vier Ikonen der ‚Gründergeneration‘, die in der Zeit bis 1977 in bundesrepublikanischen Hochsicherheitstrakten zu Tode kommen.

Im Folgenden möchte ich den Blickwinkel zunächst auf die Effekte der Haftsituation richten, von denen die verwendeten Briefe zeugen. Darin tritt die Denkfigur des Menschen als Symptom eines Konflikts auf, in dem der Körper zum Spieleinsatz der Politik wird. Danach werde ich an einem Zitat genauer zeigen, wie Jelineks Stück den auf seine physischen Funktionen reduzierten Körper thematisch macht und so auf die derzeitige Auseinandersetzung mit der latent gehaltenen Gewaltförmigkeit gegenwärtiger Biopolitik vorausweist, um nach der Relation von Physis und Staat zu fragen. Davon ausgehend kann *Wolken.Heim* schließlich auf den politischen Kalender bezogen werden, über den das Stück das Theater als Raum für Gegenöffentlichkeit und des Widerstreits in Anspruch nimmt.

MENSCH UND TIER

Auffällig ist, dass in Jelineks ‚Briefen der RAF‘ jene Rede vom Volk fehlt, über die sie sich so einfach mit dem zeitlos erscheinenden deutschnationalen Tenor von *Wolken.Heim.* gleichschalten ließen. Das notorische „dem volke

⁵⁹⁰ Zu den Stammheimer Ereignissen von 1977 vgl. Bakker Schut 1986: 475-502 u. Tolmein 1997: 87-155, v. a. Seite 111ff.

⁵⁹¹ Vgl. die beiden Erklärungen von 1971 *Das Konzept Stadtguerilla* und *Über den bewaffneten Kampf in Westeuropa, Die neue Straßenverkehrsordnung* (ID-Verlag 1997: 27-111).

dienen“⁵⁹², mit dem beispielsweise Meins in einem Kassiber auf die Erklärung der RAF vom April 1972 Bezug nimmt, taucht in *Wolken. Heim.* gerade nicht auf. Über die Briefe bringt Jelineks Stück stattdessen die in Isolationshaft sitzenden Gefangenen als Objekte anonymer staatlicher Fürsorge ins Spiel. Entsprechend nehmen sie in *Wolken. Heim.* eine Sonderstellung ein. Obwohl Jelineks Zitierverfahren die Übergänge des Materials innerhalb der jeweiligen Abschnitte bis zur Unkenntlichkeit verwischt und die Briefe der herrschenden Rechtschreibung unterwirft, wird mit ihnen mehr und mehr ein gänzlich anderer Sound eingespeist. Grammatikalisch ist diese tonale Diskontinuität bereits im ersten Einsatz markiert. Die Zitatreihe beginnt mit einer bezuglosen Konjunktion. Ein „Oder“⁵⁹³ unterbricht plötzlich den Redefluss und deutet die Abwendung vom vorher Gesagten an. Im Verlauf der Rede zeigt sich das Störpotenzial der Kassiber zunehmend auch semantisch: Von Isolation und Folter, Liquidiertwerden und Intensivstationen, von Agonie und Streik, Klinik und Wasserentzug wird ansonsten nicht gesprochen. Mit den Briefen bringt *Wolken. Heim.* allmählich die aufs Kreatürliche reduzierte Physis zur Sprache.

Zunächst allerdings greift Jelinek auf Passagen zurück, in denen der Mensch-Tier-Metaphorik der Gefangenen eine zentrale Rolle zukommt. In den verwendeten Briefstellen geht es erst einmal um die idealistische Berufung auf die eigene Menschlichkeit – um eine Form des Selbstentwurfs, die die anderen aus der Bestimmung des Humanen ausschließt. In den von Jelinek zitierten Brief-Passagen scheinen die ansonsten herangezogenen nationalistischen Ausschlussdiskurse in verwandelter Form nachzuhalten. Die Exklusion der anderen aus der menschlichen Gemeinschaft wird hier zur Schnittstelle für Jelineks Zitierpraxis. Im fünfzehnten Abschnitt setzt die Verwendung der Kassiber mit einem wortlautlich übernommenen Brief Ensslins vom 12. August 1974 ein, der den Anspruch auf ‚menschliche Selbstbehauptung‘ formuliert:

„Oder diese unerträglichen Entzückungen, dieser ganze Betrug, in den ein Mensch sich in der gegenwärtigen Gesellschaft flüchten mußte – Himmel, Beichte, Sekte, eben weil er eine Seele hat, im Unterschied zum Affen denkt, und wo er sich genau nur verlieren, sich selbst betrügen, entfremden, zum Schwein, zum Ekel werden konnte. In der Isolation der Folter jetzt ganz nackt: Mensch und Imperialismus, was sich ausschließt. Was rauskommt, ist diese einzige Produktivkraft, auf dies ankommt: revolutionäre Gewalt, die Fähigkeit zur Gegengewalt.“ (WH 38; zit. n. Bakker Schut 1987: 138-139)

Im Zentrum dieser Briefsequenz, die aus jener Zeit stammt, in der die Gefangenen ihre Erklärung zum dritten Hungerstreik vorbereiten, steht die autobiografische Gedankenfigur des Menschen.⁵⁹⁴ Sie wird in Abgrenzung vom Tier als dasjenige bestimmt, was „eine Seele hat, im Unterschied zum Affen denkt“

⁵⁹² Zit. n. Bakker Schut 1987: 184. Zur verwendeten RAF-Erklärung siehe ID-Verlag 1997: 143.

⁵⁹³ WH 38.

⁵⁹⁴ Zur „Auto-Biographie des Menschen“ als „Selbstabgrenzung, Selbstauffassung, Selbstverortung des Menschen oder des menschlichen Daseins gegenüber dem Tier und dem tierischen Leben“ siehe Derrida 2003: 193.

und das es folglich davon zu befreien gilt, in der Entfremdung „zum Schwein“ zu werden. Während der Affe das bloß Physische vertritt, übernimmt das Schwein die Rolle einer von den entfremdeten Verhältnissen kolonisierten, inhuman gewordenen Seele.

Mit dem Verhältnis von Mensch und Tier beschäftigt sich Jelinek auch in ihren späteren Theatertexten immer wieder, beispielsweise in *Raststätte* oder *In den Alpen*.⁵⁹⁵ Erstmals steht dieses Verhältnis jedoch in *Wolken. Heim.* im Vordergrund. Darüber werden im Zitat der Gefangenen die materialen Voraussetzungen der geistig bestimmten Figur des Menschen erkundet. Das zeigt sich an einer später verwendeten Briefstelle, in der Jelinek die Mensch-Tier-Metaphorik in einen Zusammenhang mit der Physis als *token* der politischen Auseinandersetzung stellt. Sie trägt hier den Verweis auf jene humanitäre Maßnahme ein, die das Selbstopfer der Gefangenen im Hungerstreik verhindern und ihr Leben erhalten soll:

„Sobald einer wie ein Hund liquidiert werden kann, bleibt ihm nur noch übrig, mit allen Mitteln sein Gewicht als Mensch wieder herzustellen. (...) Laß dich festschnallen und Nahrung durch den Schlauch fließen!“ (WH 40; Hervorhebungen zit. n. Bakker Schut 1987: 36 u. 66)

Im Anschluss an eine Briefpassage, die den von der Liquidierung bedrohten und als tierhaft bezeichneten Körper aus der Figuration des Menschen ausschließt, nimmt Jelinek hier Bezug auf künstliche Ernährung. *Wolken. Heim.* greift auf ein Zitat zweiter Ordnung zurück, das sich in Bakker Schuts *Dokumenten* gleich doppelt findet. Sowohl in einem Kassiber von Ensslin als auch von Meins, die beide noch aus der Zeit vor dem dritten Hungerstreik stammen, wird angeblich Fanon angeführt. Den aus der Karibik kommenden Vertreter der Front de Libération Nationale, der in den 1950er Jahren zunächst Gefolterte in Algerien medizinisch versorgt und sich dort schließlich für den bewaffneten Kampf gegen die französische Kolonialmacht einsetzt, führen Ensslin und Meins als internationalistische Repräsentationsfigur an. Im Zitat Fanons wird die Figur des Menschen prominent gemacht, um ein ideologisches Fundament für die Gegenwehr gegen jene Haftbedingungen zu formulieren, die, wie es später in *Wolken. Heim.* heißt, von „den hohen Tieren“⁵⁹⁶ angeordnet werden. Merkwürdig an Jelineks Auswahl, die zielsicher die Untiefen des Zitierens hervorhebt, ist nebenbei bemerkt auch, dass beide vorgeben, Fanon wortlautlich heranzuziehen, das oben Zitierte aber jeweils anders – in Anführungszeichen – fortsetzen.

Die Fanon zugeschriebene Metapher von der Wiederherstellung menschlichen Gewichts, die darauf reagiert, „wie ein Hund“ der Todesdrohung ausgesetzt zu sein, nimmt Jelinek wörtlich: Lass „Nahrung durch den Schlauch fließen!“, verschiebt den Bezugspunkt von der Rede über Liquidierbarkeit und

⁵⁹⁵ Zur Rede über Mensch und Tier in Jelineks *In den Alpen* vgl. exemplarisch Jelinek 2002a: 106.

⁵⁹⁶ WH 53; zit. n. Bakker Schut 1987: 182.

die damit verknüpfte Mensch-Tier-Metaphorik aufs ‚Leben-Machen‘.⁵⁹⁷ Jene Apostrophé, die vorgibt, den Körper anzurufen, ihn zur Fixierung und künstlichen Ernährung zu überreden, ‚antwortet‘, als ob sein „Gewicht als Mensch“ dadurch wieder herstellbar sei. Von künstlicher Ernährung ist in den oben zitierten Briefen gar nicht die Rede. Jelinek macht sie in einer Abwendung von dem, was in den Kassibern ausgesprochen wird, erst zum Gegenstand. Dadurch transponiert sich in einer paradoxalen Umkehr der Bezüge die Referenz von der Figur des Menschen auf Biopolitik. Jelineks entstellende, rekontextualisierende, Verwendung des oben genannten, wortlautlich unveränderten Zitats funktioniert mithin als Brücke von der Eingangsthematik, dem humanistischen Anspruch im Brief Ensslins, zur Erinnerung an den körperpolitischen Zugriff auf die Gefangenen. *Wolken. Heim.* suggeriert einen Zusammenhang zwischen ‚dem Menschen‘, von dessen Befreiung in Abgrenzung vom Tier gesprochen wird, und jener humanitären Praxis, die an den Gefangenen exekuiert wird. So provoziert das Stück zur genaueren Recherche.

Die in *Wolken. Heim.* vorgenommene Rekontextualisierung entspricht, wie sich dabei herausstellt, den Hintergrundbedingungen des Materials. Jelineks Stück deutet auf den Erfahrungshorizont der Gefangenen hin: Die Kassiber, auf die Jelinek zurückgreift, stammen allesamt aus den Jahren 1974 und 1975. Sie lassen sich als bestimmte Reaktionsbildung lesen. Künstliche Ernährung wird seit dem zweiten Hungerstreik 1973 als Zwangsmaßnahme⁵⁹⁸ praktiziert, 1977 gesetzlich verankert und damit auf eine legale Grundlage gestellt. Zum Entstehungszeitpunkt der von Jelinek verwendeten Briefe wird sie offiziell als Ausnahme im Sonderstrafvollzug angesichts der Notstandsprovokation staatlicher Organe durch die Hungerstreikenden begriffen. Für die in Sondertrakten isolierten Gefangenen bedeutet die Einführung medizinischer Zwangsmaßnahmen, dass ihre Strategie, um reguläre Haftbedingungen durchzusetzen, in Frage gestellt ist. Sie rücken von der ursprünglichen Forderung ab, in den Regelvollzug aufgenommen zu werden, und beginnen, sich auf ihre menschliche Identität zu berufen.⁵⁹⁹ An dem Punkt also, an dem den Sondergefangenen der Körper als politisches Mittel entzogen wird, kommt das Phantasma einer revolutionären, eigentlichen Menschlichkeit ins Spiel. *Wolken. Heim.* akzentuiert dieses Phantasma durch die ausgesuchten Briefstellen als ‚humanistischen‘ Rückkopplungseffekt. Im Verlauf des Zitierens werden die biopolitischen Voraussetzungen und ideologischen Grenzen der Figur des Menschen an den Kassibern kenntlich.

⁵⁹⁷ Zum ‚Leben-Machen‘ im Sinne eines biopolitischen Zugriffs auf die Physis vgl. Foucault 1992.

⁵⁹⁸ Zum Verhältnis von Gesetz und Maßnahme vgl. nochmals Schmitt 1958: 263-350, hier v. a. Seite 319-335.

⁵⁹⁹ Vgl. die idealistische Wende in der dritten Hungerstreikerkklärung, in der die Befreiungsvorstellungen nicht mehr auf gesellschaftliche Verhältnisse, sondern auf ‚Entmenschung‘ bezogen werden (ID-Verlag 1997: 190-192).

BÜRGERLICHER HUMANISMUS UND BIOPOLITISCHER TERROR

Über die Auswahl des Materials aus der Zeit um 1800 situiert *Wolken. Heim.* den zitierten ‚Humanismus‘ der Gefangenen in einer spezifischen geschichtlichen Konstellation. Auf die Okkupation durch napoleonische Truppen reagieren die Texte der politischen Romantik mit der Gleichsetzung von Menschheit und Deutschheit sowie mit dem Phantasma des Nationalkörpers. *Wolken.-Heim.* ruft diesen zeitgeschichtlichen Horizont auf, in dem die deutsche Nation erfunden wird, ohne politisch zu existieren. Wenn ihn das Stück mit dem Verweis auf die Sonderhaftbedingungen in der bundesrepublikanischen Gegenwart verschränkt, konfrontiert es das verwendete Kollektivkörper-Phantasma mit der Erinnerung an die staatlich verwaltete, isolierte Physis. Es setzt dem imaginären Nationalkörper das Gedächtnis jener Körper entgegen, die zwangsweise ‚Leben-machenden‘ Maßnahmen unterworfen sind.

Durch die Überblendung der zeitlichen Bezüge verweist Jelineks Stück so auch auf die Zwillingsgeburt des Gefängnisses und des Menschen im Kontext bürgerlicher Vergesellschaftung. Die Briefe rufen in *Wolken. Heim.* von der Gegenwart aus den Auftritt dessen ins Gedächtnis, was Foucault in *Überwachten und Strafen* als ‚neue, verschleierte Person einer körperlosen Realität⁶⁰⁰ beschreibt und am modernen Strafsystem diskursgeschichtlich untersucht. Von den Gefängnisrevolten der 1970er Jahre zurückblickend, beschreibt er exemplarisch die biopolitische Entwicklung am Haftsystem in Frankreich: Um 1800 verschwindet das abscheuliche Theater des Strafschauspiels, wie Foucault es nennt.⁶⁰¹ Das Spektakel der peinlichen Strafen und des öffentlichen Tötens wird von einem humanistischen Strafsystem des ‚Körperlosen‘ verdrängt, das den einzelnen, hinter Kerkermauern verborgenen Körper zum Objekt anonymer staatlicher Disziplinartechniken macht.⁶⁰² Die in Zellen ein-, aus der Gesellschaft durch eine Ökonomie zeitweilig suspendierter Rechte ausgeschlossenen Gefangenen begreift Foucault als paradigmatisches Objekt einer ‚Leben machenden‘, den Bevölkerungskörper optimierenden Politik, wie sie sich zu diesem Zeitpunkt im alten Europa herausbildet. Deren humanitäre Gewaltförmigkeit verdeutlicht er unter anderem an der medizinischen Zwangsbehandlung von Häftlingen.

Foucault zeichnet die humanistischen Effekte der neuen Körperpolitik im Denken nach, als deren Symptome noch die Briefe in *Wolken. Heim.* begriffen werden können. Die Isolierung und Disziplinierung, mithin die neue politische Ökonomie der Körper, wird ihm zufolge zum Fundament des Individuums. In der humanistischen Fiktion der Seele finde ‚der Mensch‘ um 1800 seine unkörperliche Existenzform und der Körper sein geistiges Gefängnis:

⁶⁰⁰ Siehe Foucault 1977: 26.

⁶⁰¹ Vgl. Foucault 1977: 16.

⁶⁰² Vgl. Foucault 1977: 25.

„Der Mensch, von dem man uns spricht und zu dessen Befreiung man einlädt, ist bereits in sich das Resultat einer Unterwerfung, die viel tiefer ist als er. Eine ‚Seele‘ wohnt in ihm und schafft ihm eine Existenz, die selber ein Stück der Herrschaft ist, welche die Macht über den Körper ausübt. Die Seele: Effekt und Instrument einer politischen Anatomie. Die Seele: Gefängnis des Körpers.“ (Foucault 1977: 42)⁶⁰³

Über die Lektüre Foucaults lässt sich die Verwendung der Kassiber als Frage nach dem Nachleben der humanistischen Figuration und ihrer biopolitischen Bedingungen in der Gegenwart bestimmen. Aus dieser Perspektive wird die mehrfach zitierte Berufung der Gefangenen auf die eigene Menschlichkeit, die Abgrenzung von Affen, Schweinen, hohen Tieren und dem wie ein Hund liquidierbaren Körper, auf ihre materiale Kehrseite hin diskutierbar.

Mit Foucault ergibt sich eine gänzlich andere, die spezifische Materialauswahl Jelineks berücksichtigende Lesart als jene eingangs erwähnte. Als Phantasma der Gefangenen aus der RAF offenbart sich nicht der Kult um den Ausnahmezustand, wie Pflüger nahe legt. Das Phantasma der Kassiber, das *Wolken.Heim.* zum Verhandlungsgegenstand macht, besteht vielmehr in jenem letztlich bürgerlichen Humanismus, den Foucault in *Überwachen und Strafen* als die normierende Wirkmacht biopolitischer Gewalt untersucht. Insofern interessiert sich *Wolken.Heim.* auch nicht für die RAF als einen Haufen terroristischer, sich im Partisanenkampf wähnender Politdesperados. Ins Gedächtnis gerufen werden über die zitierten Briefe die regulären entpolitisierenden Technologien des Selbst, die die Gefangenen in dem Moment doublen, in dem ihnen von staatlicher Fürsorge sozusagen das Streikrecht genommen wird. Die humanistische Konstruktion, die Jelinek im Zitat der Kassiber hervorhebt, kann so als Effekt des Ausschlusses aus dem regulären Haftsystem und einer gewaltsam vollzogenen Politik des Einschlusses in den Bevölkerungskörper bestimmt werden.

Durch die Zitation der idealistischen Ideologeme in den Briefen erinnert *Wolken.Heim.* die Niederlage einer Revolte gegen den politisch-juridischen ‚Körper‘, der diesen Humanismus evoziert. Mit Foucault gesprochen, klingt in den Kassibern das Donnerrollen⁶⁰⁴ einer verlorenen Schlacht gegen die Anatomie gegenwärtiger Politik nach. Das Entscheidende für Jelineks an das Theater gerichtete Versuchsanordnung ist deren Austragungsort: die isolierte, der politischen Artikulation entzogene Physis, deren Opferung die medizinische Zwangsbehandlung im Hungerstreik verhindert. *Wolken.Heim.* kontaminiert und konfrontiert also die gestaltlose, vermeintlich im Namen des Volkes auftretende Rede mit dem Verweis auf Körper, denen die Handlungsmacht genommen ist. Die Zerlegung des theatralen Sprechens in entstellte Prosopopoiia und darstellerisch überflüssige Physis, die die Form des Stücks produziert,

⁶⁰³ Zur Präfiguration ‚des Menschen‘ in einer Technik der Einschließung, wie sie mit der Mönchszelle entwickelt wird und im modernen Kerkersystem fortlebt, vgl. auch Foucault 1977: 158.

⁶⁰⁴ Siehe Foucault 1977: 397.

wird hier über die Thematik, die Jelineks Material aufruft, in spezifischer Weise biopolitisch situierbar gemacht.

DER SCHREIENDE KÖRPER

Über Körper wird in *Wolken. Heim.* explizit in drei Abschnitten geredet. Vor der dreimaligen, Fichte zitierenden Apostrophé des Wir spricht dieses über seine zitternden, einander wärmenden, zugleich toten Körper.⁶⁰⁵ Anknüpfend an Kleists *Erdbeben in Chili* fingiert Jelinek, wie sich an dieser Textstelle zeigen ließ, den Ausnahmezustand der Darstellung und lässt gestaltlose Stimmen über ihre mortifizierten Körper reden. Exponiert wird hier bereits der Riss zwischen einem spukhaft sprechenden Wir ohne Körper und besprochenen Körpern ohne Worte. Gegen Ende von *Wolken. Heim.* prophezeit das Wir dann mit Fichte die geisterhafte Belebung toter Knochen, die sich zum Nationalkörper fügen.⁶⁰⁶ Auch an dieser Stelle vergegenwärtigt die Rede den Körper nicht als Ort, von dem aus im Hier und Jetzt gesprochen wird.

Zwischen der Rede des Wir über seine Leichen und über seine zukünftige Kollektivgestalt bringt Jelinek den Körper als schreienden zur Sprache. Das in *Wolken. Heim.* anklingende romantische Phantasma einer geschlossenen nationalen Gestalt wird hier mit der Erinnerung an zwangsernährtes Leben konfrontiert. Im Sprechen über die sozial abgetötete, ihrer Artikulationsfähigkeit beraubte Physis nimmt *Wolken. Heim.* der künstlichen Ernährung den vorher angedeuteten humanitären Anstrich. Sie führt im Verweis auf Zwangsernährung das Schreckbild eines gewaltförmig verschlossenen Körpers vor:

„Und dieses vernichtende Schweigen – der Körper schreit natürlich, der Schlauch wird ihm in den Rachen gestoßen – dieses Schweigen, das den Folterer vernichtet! Wir treffen hier, sage ich, auf das sehr alte Gesetz, das es irgendeinem Teil der Existenz verbietet, unberührt zu bleiben, wenn der Mensch seine unbegrenzte Menschlichkeit gleichzeitig fordert und behauptet.“ (WH 42, Hervorhebungen zit. n. Bakker-Schut 1987: 66-67)

Das abstrakte Sprechen über den schreienden Körper bezieht *Wolken. Heim.* aus einem Kassiber von Meins. Jelinek greift eine Briefstelle vom 5. Juni 1974 heraus. Hervorgehoben wird im Zitat eine abstrahierende Beschreibung körperlicher Schmerzen. Ohne Possessivpronomen fehlt ‚dem Körper‘ im Zitat die mögliche Referenz auf eine Person. Die schreiende Physis wird also niemandem zugeordnet. Sie wird stattdessen von der Figur des schweigenden Menschen abgetrennt und aus dem imaginierten stummen Drama zwischen Folterer und Mensch ausgeschlossen. Das korrespondiert mit der Rede eines abstrakten Wir, das über die ‚sehr alten‘ Gesetzmäßigkeiten menschlicher

⁶⁰⁵ Vgl. WH 27.

⁶⁰⁶ Vgl. WH 49.

Existenz philosophiert und sie sozusagen im Geiste einer Betrachtung von außerhalb aussetzt.

Den Körper im Schmerz⁶⁰⁷, das heißt den Körper ohne artikulierte Stimme, setzt das Zitat als ein auszuklammerndes Randphänomen in Szene und schließt die Erinnerung an ihn syntaktisch ein. In Parenthese tritt der schreiende Körper als Geisel jenes humanistischen Anspruchs auf, der im Zitierten anklingt, wenn menschliche Selbstbehauptung darin als das vom bloß Physischen abgekoppelte Eigentliche dargestellt wird. Es ist, als ob hier Foucaults Befund über die Erfindung des Menschen als Gefängnis des Körpers zitiert würde: Die Bauform der Rede schließt ihr konstitutives Außen ein, macht den Körper zum Gefangenen. Besprechung der Physis und grammatischen Operation doublen einander.

Der „Körper schreit natürlich“, heißt es in dieser Passage, in der vom Abbruch des Dialogs, vom Sprachstreik, die Rede ist. In *Wolken. Heim.* wird der Sermon des Wir also von einem Satz unterbrochen, der eine Zäsur im Sprechen thematisiert und dann selbst innehält, um die krude Physis ins Spiel zu bringen. Jelinek verdoppelt die vorgezeichnete Selbstunterbrechung: „der Schlauch wird ihm in den Rachen gestoßen“, ergänzt sie die Parenthese. An diesem Punkt des Stücks fließt erstmals ein anderer Wortlaut in das Zitat eines Gefangenen ein. Über die Addition, die in die Unterbrechung eingespeist wird, macht *Wolken. Heim.* Zwangernährung nicht nur innerhalb des Zitierten zum Gegenstand; die im Zitat bereits angelegte Spiegelung von Sinn und sprachlicher Operation wird noch eine Schraube weiter gedreht. Der Text spielt Zwangernährung gewissermaßen nach: als Stimmentzug des Materials, dem der Hinweis auf seine verschwiegenen Voraussetzungen einverleibt wird.

Wie in der Rede von bedürftigen toten Körpern aus dem neunten Abschnitt, bedient sich Jelinek auch hier einer widersprüchlichen Bildlichkeit: Mit dem in den Rachen gestoßenen Schlauch ruft Jelinek ein Körperbild auf, in dem jene Öffnung versperrt ist, durch die die Stimme nach außen dringt. An die Stelle einer ausdrucksfähigen Innerlichkeit, die es auf der Bühne zu verkörpern gilt, tritt hier das gestaltlose Sprechen über die Verschließung des schreienden Körpers und die gleichzeitige Einverleibung von Fremdem. Wird dem romantisch vorgestellten Körper mit dem Phantasma der natürlichen Gestalt Geschlossenheit zugeschrieben und die Stimme im Drama als Expression seines Innenraums begriffen, so invertiert Jelineks Meins-Zitat dieses Schema: *Wolken. Heim.* ruft das Bild eines abgedichteten Körpergrabs auf, das sein Außen einschließt; der besprochene schreiende Körper wird hier durch den Schlauch gewaltsam zum Schacht der Innerlichkeit gemacht. Sinn und Form unterlaufen im Zitat die klare Trennung von Innen und Außen. Über den Verweis auf den mit einem Schlauch zwangernährten Körper wird die Schließung

⁶⁰⁷ Vgl. Scarrys gleichnamige Untersuchung, die den gefolterten, von ihr so genannten substantiierten Körper als stimmlos, den Folterer als gewaltige „Stimme ohne Körper“ begreift (Scarry 1992: 87; siehe auch Seite 216).

der Gestalt als Mündung präsentiert. Dieses postromantische Modell einer pervertierten Imago isolierter Physis öffnet die Rede von der vermeintlich ‚unbegrenzten Menschlichkeit‘ für ein Nachdenken über das in sie Eingeflossene. So unterstreicht *Wolken. Heim.* die Frage nach den biopolitischen Voraussetzungen des zur Sprache gebrachten schreienden Körpers und reflektiert zugleich sein mortifizierendes Nachleben.

TOTENKLAGE

Erkundet *Burgtheater* geschichtliches Verstehen im Zitat einer nationalsozialistischen Familienbiografie und führt die „Allegorisierung der Physis“⁶⁰⁸ an einer demontierten *persona ficta* vor, so spitzt *Wolken. Heim.* das Experiment mit der Erinnerung des Realen über die verwendeten Briefe nochmals zu. Wenn man das genannte Zitat als das eines Gefangenen aus der RAF erkennt, glaubt man, durch die abstrahierende Redeweise hindurch die autobiografische Beschreibung einer gewaltförmigen Körpererfahrung herauszulesen. Auf den ersten Blick scheint das Zitat wie eine Art Authentizitätssignal zu funktionieren: als ob sich ein Gefangener seines vor Schmerz brüllenden zwangsernährten Körpers entsinnen würde. Es klingt, als würde ausgerechnet jenes Meins-Zitat, das von der physischen Existenz abstrahiert, über einen Körper in seiner Faktizität sprechen. Und doch offenbart dieses Zitat in mehrfacher Hinsicht die Referenz auf das Reale als allegorische Verweisung.

Gerade an jenen Stellen, an denen Existzielles ins Gedächtnis gerufen wird, setzt *Wolken. Heim.* keineswegs auf die „*falsche Lebendigkeit der Vergegenwärtigung*“⁶⁰⁹. Schon die Materialauswahl stellt den vermeintlichen Authentizitätseffekt in Frage, den die Rede über den schreienden Körper im Zitat aus dem Brief eines RAF-Gefangenen zu signalisieren scheint. Die von Meins übernommene Briefpassage ist ihrerseits Echo einer anderen Stimme. In Fortsetzung des vorher von Ensslin und Meins Zitierten über die Wiederherstellung menschlichen Gewichts wird wieder Fanon herangezogen. Jelinek bearbeitet also eine von Meins verwendete Übersetzung aus dem Französischen. Die Rede über die schreiende Physis ist gerade nicht authentische Darstellung eines RAF-Gefangenen, der über den eigenen geschundenen Körper spricht. Zitiert wird vielmehr ein karibischer Arzt, der retrospektiv kommentiert, wie sich algerische Gefangene gegen Folter zur Wehr setzen, um nicht zu Kollaborateuren der französischen Kolonialmacht zu werden. Was über das im Brief Thematisierte zunächst als Evokation körperlicher Unmittelbarkeit erscheint, verweist mithin auf anderes. Durch die nachträgliche Recherche der intertextuellen Bezüge hindurch macht das Zitierte auf unterschiedliche Räume der Wiedergabe beziehungsweise des Widerhalls aufmerksam.

⁶⁰⁸ Benjamin 1991, I.1: 391.

⁶⁰⁹ Benjamin 1991, I.3: 1231.

So wird auch erinnerbar, was zum Bildbestand des hiesigen öffentlichen Gedächtnisses gehört. Bindet man das Zitat zurück an Meins, dem es in Bakker Schuts *Dokumenten* zugeschrieben wird, kommen zwei Bilder ins Spiel: sein Totenfoto, das die Zeitschrift *Stern* im November 1974 publiziert, und das Bild seiner Festnahme, das das *Zeit-Magazin* 1972 im Anschluss an die damalige Tagesschau-Übertragung unter dem Titel „Der Schrei des Holger Meins“ veröffentlicht.⁶¹⁰ Dieses zeigt einen von mehreren Polizisten festgehaltenen nackten, brüllenden Körper. Noch heute fehlt das Bild in kaum einer Dokumentation über die RAF. So zeugt es von der allegorischen Funktion jenes Zitats, das in *Wolken. Heim.* den schreienden Körper zur Sprache bringt. Durch die Nachgeschichte der Festnahme von Meins hindurchgegangen, tritt dieses Zitat mithin als metonymischer Abklang dessen auf, was zum Bildgedächtnis bundesrepublikanischer Politikgeschichte gehört.⁶¹¹

Barthes bestimmt Fotografien in *Die helle Kammer* als mortifizierende Beglaubigung von Präsenz.⁶¹² Im Umkehrschluss ließe sich sagen, dass ein Totenfoto den Tod festhält, ihm Dauer verleiht, und seine Rezeption das Nachleben des Todes hervorbringt. Dem Totenfoto von Meins, das seinen im dritten Hungerstreik umgekommenen, zur Unkenntlichkeit entstellten Körper abbildet, wird von Teilen der Linken eine Art opferkultische Rolle zugewiesen.⁶¹³ Dieser Indienstnahme des Toten entgeht *Wolken. Heim.* durch die sprachliche Form; weder der lebende noch der tote Meins ist durch Jelineks Zitierpraxis darstellbar. Wenn die Zitation zweiter Ordnung seine Stimme nur als gestaltlose auftreten lässt, kann man durch das Fanon-Zitat hindurch das mit ihm aufgerufene Totenfoto allerdings in einem anderen, übertragenen Sinn ‚beschriften‘. Man kann das Foto auf Form und Funktion des Zitierens beziehen. So gelesen, verweist es auf die Dissoziation der im Zitat nachlebenden Stimme vom verhungerten, verstummen Körper.⁶¹⁴

Wiederum liefern die *Metamorphosen* den Schlüssel zu Jelineks Verfahren. Die nachlebende Stimme übernimmt in Ovids Echo-Beschreibung, wie gezeigt, die Funktion der Klage.⁶¹⁵ Und wie der zu Stein gewordene Leib der Nymphe, so deutet das schemenhaft erinnerbare Foto von Meins' nur mehr aus Haut und Knochen bestehendem toten Körper auf dessen echohaftes Nachleben in der verselbständigte Stimme hin. In der Rede vom schreienden Körper, dem der Schlauch in den Rachen gestoßen wird, lässt *Wolken. Heim.* zu seinem Recht kommen, was Meins mit Fanon als Abfall der eigentlichen Auseinandersetzung

⁶¹⁰ Vgl. die Abbildung aus der Tagesschau-Übertragung in Conradt 2001: 131 und den Titel des damaligen *Zeit-Magazins* auf dem Cover; siehe auch den Wiederabdruck des *Stern*-Fotos (*Stern* 48/1974; Conradt 2001: 163).

⁶¹¹ Dies in Anlehnung an Amelunxens Überlegungen zum Verhältnis von Echo und Fotografie (Amelunxen 1991: 33).

⁶¹² Vgl. Barthes 1989: 97.

⁶¹³ Zur Kritik an der Rezeption des Totenfotos vgl. Reemtsma 2005: 104.

⁶¹⁴ Zur Übersetzung von Totenfotos in Jelineks *er nicht als er* und *Stecken, Stab und Stangl* vgl. Vogel 1998b: 27.

⁶¹⁵ Vgl. Ovidius 1996: 107-109; III, 395-400.

anführt: den auf seine bloße Kreatürlichkeit reduzierten Körper. In diesen Zusammenhang gestellt, übernimmt das von Jelinek verwendete Zitat die Funktion nicht der phantasmatischen Totenbeschwörung, sondern der echohaften Totenklage. Es fungiert als Nachruf und als Anspruch, eine spezifische *Form* des Leben-Machens und des Zu-Tode-Kommens zu bedenken. Setzt sich *Burgtheater* im Zitat mit der protagonistischen ‚Theatralik des Faschismus‘ und deren thanatopolitischer Hinterszene auseinander, wird durch das Geraune von *Wolken. Heim.* auf gesichtslose Strukturen und anonyme, extralegal im Namen des Volkes auftretende Praxen verwiesen. In Erinnerung an den bundesdeutschen Justizvollzug der 1970er Jahre wird man dazu aufgefordert, den Zusammenhang von Körper und *body politic* zu erkunden.

NACKTES LEBEN

Über die Briefe der Gefangenen ruft Jelineks Stück einen Ausnahmeraum *innerhalb* des Gefängnisses ins Gedächtnis, in dem Justizvollzug *außerhalb* der Norm statthatt. Im Unterschied zu Foucaults Untersuchungsgegenstand in *Überwachen und Strafen* geht es hier um den Hochsicherheitstrakt und damit um Sonderhaftbedingungen innerhalb des regulären Strafsystems. Mit der Thematisierung zwangsernährter Physis erinnert *Wolken. Heim.* einen auf diesen Ausnahmeraum begrenzten körperpolitischen Notstand: den Rückgriff staatlicher Organe auf bis dato gesetzlich nicht abgesicherte Maßnahmen zwangsweisen ‚Leben-Machens‘, die die Ausnahme vom Regelvollzug durch Isolationshaft gewissermaßen verdoppeln.

Mit *Homo Sacer* versucht Agamben, Foucaults Thesen im Hinblick auf die zugrunde liegende juridische Struktur und die gegenwärtige Ausformung von Biopolitik zu spezifizieren. Darauf zurückgreifend, lässt sich verdeutlichen, was vor dem Hintergrund der in *Wolken. Heim.* verwendeten Briefe als Notstand beziehungsweise als Ausnahmezustand⁶¹⁶ des Rechtsstaats begriffen werden kann. Im kritischen Rekurs auf Schmitts *Politische Theologie* sowie unter Bezugnahme auf Benjamins *Kritik der Gewalt* und *Über den Begriff der Geschichte* bestimmt Agamben den Ausnahmezustand als einschließenden Ausschluss der Ausnahme in die Regel.⁶¹⁷ Daran zeigt sich ihm zufolge die paradoxale Logik staatlicher Souveränität, deren regelhafte Struktur vom verstellten Setzungsakt des Rechts und damit von der Ausnahme definiert wird. Agambens – letztlich postromantische – Pointe ist, dass sich in der Ausnahme die strukturelle Verschränkung von Innen und Außen des Rechts offenbart. In diesem Schwellenbereich könne zwischen der Überschreitung der Gesetze und deren Ausübung nicht differenziert werden. Agamben geht nun davon aus,

⁶¹⁶ Zur Begriff des Ausnahmezustands, des heute so genannten Notstands, im neuzeitlichen Staatsrecht vgl. Boldt 1972.

⁶¹⁷ Vgl. Agamben 2002: 25-40 u. 68.

dass diese Zone der Unentscheidbarkeit zunehmend den gegenwärtigen biopolitischen Raum bestimmt und der Ausnahmezustand inzwischen in die normale Form des Regierens transformiert wird.⁶¹⁸

Im Anschluss an Benjamins Reflexion des zur Regel gewordenen ‚gewollten Ausnahmezustands‘ im Faschismus verweist er auf die Topologie des Lagers.⁶¹⁹ Nach Agamben ist sie auslagernde Verortung dessen, worauf auch die gegenwärtige rechtsstaatliche Ordnung gründet. Das Lager ist ihm zufolge Ausnahmerraum und zugleich Paradigma eines absoluten biopolitischen Zugriffs, der sich als verborgene Matrix der zeitgenössischen politisch-juridischen Struktur erweist. Darin unterscheidet er es kategorial vom Gefängnis:

„Eine der Thesen dieser Untersuchung ist die, daß gerade der Ausnahmezustand als fundamentale politische Struktur in unserer Zeit immer mehr in den Vordergrund rückt und letztlich zur Regel zu werden droht. Als man in unserer Zeit versucht hat, diesem Unlokalisierbaren eine dauerhafte sichtbare Lokalisierung zu verleihen, kam das Konzentrationslager heraus. Das Lager, und nicht das Gefängnis, ist der Raum, der dieser originären Struktur des Nomos entspricht. Das zeigt unter anderem die Tatsache, daß das Strafvollzugsrecht nicht außerhalb der normalen Rechtsordnung liegt, sondern bloß einen besonderen Bereich des Strafrechts bildet, während die juristische Konstellation, unter der das Lager steht, das Kriegsrecht und der Belagerungszustand ist (...). Deshalb ist es nicht möglich, die Analyse des Lagers in jene Bahnen einzuschreiben, die Foucault von *Wahnsinn und Gesellschaft* bis *Überwachen und Strafen* gezogen hat. Das Lager als absoluter Ausnahmerraum ist topologisch verschieden von einem einfachen Haftraum.“ (Agamben 2002: 30)

Der topografische Bezugspunkt, den *Wolken. Heim.* mit den Briefen der Gefangenen ins Gedächtnis ruft, ist zwischen dem von Agamben skizzierten absoluten Ausnahmerraum und dem von Foucault untersuchten einfachen Haftraum angesiedelt. Auf Stammheim verweisend, geht es in *Wolken. Heim.* um das Ob-Szöne biopolitischer Regulierungsmechanismen, das sich in der Ausnahme vom Regelvollzug zeigt. Hierbei wird der Sondertrakt von Jelineks Stück aus als jener Raum erinnerbar gemacht, an dem „die gegenseitige Integration von Medizin und Politik“⁶²⁰, die Agamben als Kennzeichen zeitgenössischer Biopolitik hervorhebt, deutlich ablesbar ist. Mit *Wolken. Heim.* lässt sich die Frage stellen, inwiefern an den zitierten Notkompetenzen zwangsweise ‚Leben-machender‘

⁶¹⁸ Vgl. *Homo Sacer* aktualisierend Agamben 2004, hier v. a. Seite 9 u. 102.

⁶¹⁹ Zur Konstruktion des für zwölf Jahre auf Dauer gestellten, von den Nazi-Juristen so genannten gewollten Ausnahmezustands vgl. Agamben 2002: 177 u. Agamben 2004: 8-9. Wenn Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte* 1940 davon spricht, dass „der ‚Ausnahmezustand‘, in dem wir leben, die Regel ist“ (Benjamin 1991, I:2: 697), verweist er auch auf diesen rechtlichen Zusammenhang. Im Hinblick auf die zeitdiagnostische Verwendung von Benjamins These siehe wiederum Agamben 2002: 22 u. Agamben 2004: 13.

⁶²⁰ Agamben 2002: 152. In den von Jelinek verwendeten Briefen wird die Klinik akzentuiert (vgl. etwa WH 45). Zur Agambens These korrespondierenden Funktion, die die Ärzte im Hochsicherheitstrakt einnehmen, siehe Bakker Schut u. a. 1995: 63-76.

staatlicher Organe im Hochsicherheitstrakt in der Tat eine politisch-juridische Struktur zutage tritt, die einen potenziell totalen Zugriff auf die ihr unterworfenen Körper offenbart.

Agamben zufolge besteht die innerste „Solidarität zwischen Demokratie und Totalitarismus“⁶²¹ in der Produktion des biopolitischen Körpers als nacktem Leben (*nuda vita*). So übersetzt er in *Homo sacer* den benjaminschen Begriff des bloßen Lebens aus *Zur Kritik der Gewalt*.⁶²² Bloßes Leben wird von Benjamin im Unterschied zum Opfer als Heiliges bestimmt: als dasjenige, an dem „die Herrschaft des Rechtes über den Lebendigen“⁶²³ aufhört. Entsprechend denkt Agamben das Heilige – im Unterschied übrigens zu Heideggers Lektüre des hölderlinschen Feiertagsfragments – nicht vom Opfer her. Agamben bezieht es vielmehr auf jene, die aus der politischen Ordnung ausgeschlossen sind und auf ihre Physis reduziert werden. Sein Ausgangspunkt ist die vom Recht verstorbene Figur des *homo sacer*; ihn bezeichnet Agamben als den, der „getötet werden kann, aber nicht geopfert werden darf“⁶²⁴. Nacktes Leben gilt Agamben mithin nicht als extrapolitisches Faktum, als natürliches Leben. Stattdessen bestimmt er diese Lebensform als Konsequenz und Kehrseite des politischen Körpers: als jene „Schwelle, auf der das Recht jedesmal ins Faktische und das Faktum ins Rechtliche übergeht und wo die Ebenen dazu tendieren, ununterscheidbar zu werden.“⁶²⁵

Bislang habe ich mich auf die ‚Leben-machende‘ Erscheinungsform der zitierten Sonderhaftbedingungen konzentriert, die über die Briefe in *Wolken.-Heim.* ins Gedächtnis gerufen wird. Agamben hingegen akzentuiert den thanatopolitischen Aspekt dessen, was er als Produktion nackten Lebens bestimmt. Auf den ersten Blick scheint der zwangsernährte Körper, um den es in Jelineks Zitat der Gefangenen geht, Agambens *homo sacer* nur bedingt zu entsprechen; denn dieser darf zwar nicht als Opfer eingesetzt werden, kann aber ohne rechtliche Konsequenzen zu Tode gebracht werden. Inwiefern lässt sich Jelineks Thematisierung zwangsernährter Körper in einen derartigen Zusammenhang mit Liquidierbarkeit stellen? Ist der Einschluss des konstitutiven Außen, den das Meins-Zitat exponiert, überhaupt auf den von Agamben so genannten „*nómos* des politischen Raumes, in dem wir auch heute noch leben“⁶²⁶, beziehbar? Und in welcher Weise gibt *Wolken.Heim.* den ‚politischen Körper‘ zu denken? Lädt die gestaltlose Form der Rede im Zusammenspiel mit dem Zitierten möglicherweise dazu ein, Agambens zeitdiagnostischen Befund zu spezifizieren? Wäre nicht zu untersuchen, inwiefern die in *Wolken.Heim.* anklingende

⁶²¹ Agamben 2002: 20.

⁶²² Vermutlich übernimmt Agamben den Begriff vermittelt über Blanchots Antelme-Lektüre, in der von der nackten „Beziehung zum nackten Leben“ im Lager die Rede ist (Blanchot 1991: 199; Antelme 2001); sie liefert einen der Subtexte zu Agambens Kritik des Rechts.

⁶²³ Benjamin 1991, II.1: 200. Zum Begriff des bloßen Lebens siehe Benjamin 1991, II.1: 199-202.

⁶²⁴ Agamben 2002: 18.

⁶²⁵ Agamben 2002: 180. Vgl. auch Agamben 2004: 103.

⁶²⁶ Agamben 2002: 175.

Maßnahmenpolitik eine – wie Butler es für den gegenwärtigen Kontext formuliert – entfesselte, „gespenstische Souveränität im Feld der Gouvernementalität“⁶²⁷ erzeugt?

LEBEN-MACHEN UND STERBEN-LASSEN

Durch die Verwendung des genannten Briefs von Meins, den Jelinek mit „der Schlauch wird ihm in den Rachen gestoßen“ anreichert, verweist *Wolken-Heim.* sehr genau auf dessen Sonderbehandlung. Er ist der einzige der zitierten Gefangenen, dem im dritten Hungerstreik mit Hilfe einer Mundsperrre ein 12 mm dicker Schlauch gewaltsam in den Rachen eingeführt wird. Die Zwangsernährung der anderen geschieht zu diesem Zeitpunkt durch die Nase. Meins' Verteidiger erstattet in dessen Namen Anzeige gegen den behandelnden Anstalsarzt: Der Gefangene werde dem Risiko zu ersticken ausgesetzt, um ihn dazu zu zwingen, den Streik abzubrechen.⁶²⁸ Nach dieser Argumentation darf er sich nicht selbst opfern, ist aber potenziell liquidierbar. Das entspräche Agambens Bestimmung von nacktem Leben. Nach der Anzeige seines Rechtsanwalts allerdings ernährt man Meins mit einem dünnernen Schlauch. Über das Zitat, das den schreienden Körper zur Sprache bringt, wird der Einsatz von *Wolken.Heim.* dennoch auf Agambens These beziehbar.

Die Erinnerung an die paradoxale Lebensform der Gefangenen, an ihr staatlich verwaltetes Zwangslieben, wird mit diesem Zitat in die Erinnerung an Meins' ebenso paradoxale Todesart überführbar: Zwangsernährung mit Todesfolge. Sein Tod ist Ausnahme von der Ausnahme, die Gefangenen zwangsweise am Leben zu erhalten. Meins stirbt im dritten Hungerstreik an der Reduktion der Kalorienzahl, nachdem er in bereits kritischem Zustand ohne ärztliche

⁶²⁷ Butler 2005: 81. So Butlers Relektüre von Foucaults Gouvernementalitätsvortrag; darin verdeutlicht er bereits das von Agamben möglicherweise zu wenig beleuchtete Problem, den Regierungsstaat als personale Einheit zu mythisieren und sich verselbständigte Techniken des Regierens außer Acht zu lassen (Foucault 2000: 66).

⁶²⁸ Meins' Rechtsanwalt Plottnitz begründet die Anzeige, die er am 15. Oktober 1974 einreicht, so: „Demgegenüber zielt die von dem Beschuldigten zu verantwortende Verwendung eines Schlauches, der nur geringfügig dünner als die Speiseröhre des Anzeigerstatters ist, und die Einführung dieses Schlauchs durch den Rachen darauf ab, den Anzeigerstatter durch Zufügung von Schmerzen und Qualen bei der täglichen Durchführung der Zwangsernährung zum Abbruch seines Hungerstreiks zu zwingen. Schwere Gefahren für das Leben bzw. die körperliche Unversehrtheit des Anzeigerstatters werden von dem Beschuldigten dabei billigend in Kauf genommen. Denn angesichts der krampfartigen Zustände, die bei der Durchführung der Zwangsernährung auftreten und die bislang in keinem Falle zu ihrem Abbruch bzw. zu einem geänderten Verfahren bei der Durchführung der Zwangsernährung geführt haben, besteht ständig die Gefahr der Erstickung bzw. einer Atemlähmung.“ (zit. n. Bakker Schut u. a. 1995: 78-79) Siehe auch die spätere Darstellung dieser Vorgänge durch die Staatsanwaltschaft Trier (Bakker Schut u. a. 1995: 93).

Aufsicht in seiner Wittlicher Zelle zurückgelassen wird.⁶²⁹ Nach herrschender Rechtsauffassung ist diese Form tödlicher Zwangsernährung weder Mord noch Strafvollzug. Die Ermittlungsverfahren gegen den zuständigen Gefängnisarzt und den Vorsitzenden Richter werden eingestellt. Meins ist, so die offizielle Begründung, für seinen Tod selbst komptabel. Die Verantwortung für potenziell tödliche Maßnahmen in Sonderhaft tragen mithin ausschließlich die Gefangenen, denen zugleich die Kontrolle über ihren Körper entzogen wird.

Am Tod von Meins zeigt sich, wie *Wolken. Heim.* durch die Anreicherung des Zitats nahe legt, etwas Brüchiges in jener Praxis, die mit allen Mitteln versucht, den selbstinszenierten Opfertod der Gefangenen zu verhindern, um die Herrschaft des Rechtsstaats zu sichern. Jelineks Stück deutet an diesem Punkt auf die thanatopolitische Kehrseite der humanitären Zwangsmaßnahmen gegenüber den Gefangenen hin. Man braucht die inzwischen sagenumwobenen Ereignisse in der ‚Nacht von Stammheim‘ nicht zu bemühen, um die Sprengkraft der Gefangen-Zitate in *Wolken. Heim.* zu verdeutlichen: Auf ein gleichzeitig exekutiertes Leben-Machen und Sterben-Lassen verweisend, bringt das Stück modellhaft den körperpolitischen Ausnahmezustand bundesrepublikanischer Justizgeschichte zur Sprache.

Durch die referentielle Verwirrung darüber, welches Wir da zitathaft über sich selbst spricht, deutet *Wolken. Heim.* im fingierten Ausnahmezustand der Darstellung auf das hin, was sich möglicherweise als zeitgenössische Version der Souveränität begreifen lässt und den starken Staat gerade nicht als einheitlichen politischen Körper zur Anschauung bringt: die undurchsichtige Verselbständigung von Verwaltungsmacht in einer Maßnahmenpolitik, die sowohl ihre eigene als auch die ‚Unverantwortlichkeit‘ politischer Entscheidungsträger produziert.⁶³⁰ Jelineks Stück erinnert durch seine Form an die Unentscheidbarkeit darüber, wer für die Herstellung des *homo sacer*, die das Meins-Zitat ins Gedächtnis ruft, verantwortlich zu machen ist. Wie sich an einer weiteren Briefpassage zeigt, lässt es dabei nach dem Modellcharakter und dem gegenwärtigen Gewicht der zitierten Maßnahmenpolitik fragen:

„Die Schmerzen, weiß nicht so genau, bei Widerstand kommen sie dann. Und
lässt dich und die Prozedur begutachten, was wollt ihr schon wieder beweisen?
Den dünnen Schlauch wegen den hohen Tieren, die da waren, durchgesetzt, das
werden die sein, die den Wasserentzug anordnen.“ (WH 53; zit. n. Bakker Schut
1987: 182)

⁶²⁹ In seinen Tagebüchern bezeichnet Dutschke den Tod von Meins entsprechend als „Halb-Mord“ (Dutschke 2003: 223); zu den Todesumständen siehe Bakker Schut 1986: 117-122; Bakker Schut u. a. 1995: 76-95; Conradt 2001: 142-146.

⁶³⁰ Vgl. Butlers Kapitel „Unbegrenzte Haft“ in *Gefährdetes Leben*; ähnlich argumentierend setzt sie sich darin mit dem Status der ‚feindlichen Kämpfer‘ im US-amerikanischen Gefangenengelager Guantánamo Bay auseinander (Butler 2005: 69-120).

Die Rede von den Tieren wird hier nicht mehr im Kontext menschlicher Selbstbehauptung vorgeführt wie in den anderen Zitaten der Gefangenen. Man „weiß nicht so genau“, aus welcher Perspektive über die Schmerzen geredet wird, von denen das Zitat dennoch zeugt und damit auf die körperpolitische Produktion nackten Lebens verweist. In *Wolken.Heim.* thematisiert es die längst verdrängte Praxis des Wasserentzugs. Sie wird als lebensbedrohendes Komplement der künstlichen Ernährung mit einem dünnen Schlauch benannt.⁶³¹ Damit macht der Brief in Jelineks Stück noch einmal explizit auf die Verschränkung von zwangswissem Leben-Machen und Sterben-Lassen in der Geschichte bundesdeutscher Sonderhaftbedingungen aufmerksam.

Diesen Brief aufgreifend entstellt Jelinek nun nicht die darin formulierte These; wovon sich die Zitierweise an dieser Stelle abwendet, ist die Art des Meinens, der belehrende Gestus. *Wolken.Heim.* überführt das Zitat von der darin angelegten selbsttherosierenden Todesbereitschaft in ein unsouveränes Sprechen zur Selbstverständigung. Möglich wird das, indem Jelinek die Personalpronomen verändert, das Zitierte zäsuriert und so die Referenzen auf die sprechende und die angesprochene, kritisierte Instanz durcheinander bringt:

„harry – die schmerzen, weißt nicht so genau, bei widerstand kommen sie dann... so wird's sein. biste nicht bereit? und lässt dich und die prozedur begutachten. was willste denn schon wieder beweisen. den dünnen schlauch wegen den hohen tieren, die da waren, durchgesetzt – du hast den arsch offen, das werden die sein, die den wasserentzug anordnen.“ (Bakker Schut 1987: 182)

Dieses Zitat stammt aus der Zeit des dritten Hungerstreiks. Datiert ist es auf den 29. Oktober 1974, als Meins noch lebt. Verwendet wird ein Brief von Pohl, der offenbar darauf zielt, den Abbruch des Hungerstreiks durch andere Gefangene zu verhindern. Damit untergräbt Jelinek ihre ‚Zitierregel‘ und spannt den Bogen über die Erinnerung an die toten Gefangenen hinaus: Ab 1972 mit kurzen Unterbrechungen unter Sonderhaftbedingungen im Gefängnis, ist Pohl der einzige der zitierten Briefeschreiber, der 1977 überlebt und 1998, mehr als ein viertel Jahrhundert später, als erster Gefangener aus der RAF begnadigt wird. Mit ihm wird der Zusammenhang von Leben-Machen und Sterben-Lassen in *Wolken.Heim.* benannt und aus der Zukunft des von ihm verwendeten Kassibers der Anspruch auf eine historische Zäsur ins Gedächtnis gerufen. Jelineks Bonner Auftragsarbeit von 1987 nutzt das Theater als möglichen öffentlichen Raum, von dem aus in der Gegenwart über den zitierten körperpolitischen Ausnahmezustand verhandelt und gegen sein Nachleben in der bestehenden Rechtsordnung ermittelt werden kann.

⁶³¹ Wasserentzug führt im Unterschied zum Hungerstreik nach kurzer Zeit zu irreparablen Nierenschäden. Das hessische Justizministerium begründet diese Zwangsmaßnahme, der Baader im zweiten Hungerstreik als erster Gefangener ausgesetzt wird, mit der Fürsorgepflicht gegenüber den Gefangenen, da sich „der menschliche Körper bei der bloßen Zufuhr von Wasser und zwar über viele Monate am Leben halten könne, dabei andererseits jedoch irreparable Gewebs- und Organenschäden auftreten.“ (Heidelberger Tageblatt vom 29. Mai 1973; zit. n. Bakker Schut 1986: 101)

RECHTFERTIGENDER NOTSTAND

Vor dem Hintergrund der Briefe lässt sich das übrige Material auf seine Gegenwartsbezogenheit hin erkunden: Heideggers 1933er Rede vom „geschichtlichen Auftrag des deutschen Volkes als eines in seinem Staat sich selbst wissenden Volkes“ wird in *Wolken. Heim.* entsprechend aufgegriffen, um deren dezisionistischen Gestus zu akzentuieren: „wenn wir wenn wir wenn wir dem deutschen Schicksal in seiner äußersten Not standhalten.“⁶³² Im selben Abschnitt, der die Zitation der Briefe unterbricht, wird diese markierende Binnenwiederholung auf ein Fichte-Zitat übertragen. Darin ist vom inneren Frieden die Rede, für dessen Zweck „freilich die natürliche Freiheit des einzelnen auf mancherlei Weise beschränkt beschränkt beschränkt werden“⁶³³ müsse. Im Anschluss verwendet Jelinek mit Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* ein Stück, das um die Ausnahme vom Kriegsrecht als Souveränitätsproblem kreist. Durch das Zitat hindurch klingt die Frage nach den Voraussetzungen ‚innerer Sicherheit‘ an: „Und worauf stützt sich unsre Sicherheit?“⁶³⁴ Im Zusammenhang mit den Briefen funktionieren diese Passagen, als ob sie die unzitiert bleibende Notstandsrhetorik vertreten würden, mit der jene Maßnahmenpolitik gerechtfertigt wird, an die *Wolken. Heim.* erinnert. So rufen diese Zitate auch die irregulären Praxen ins Gedächtnis, die – über die Haftsituation von zwangsernährten Sondergefangenen hinausweisend – erstmals in den 1970er Jahren von bundesdeutschen Behörden, Gerichten und schließlich von der Regierung im Namen der inneren Sicherheit getroffen werden. Es sind Maßnahmen, die später in die Antiterror-Gesetzgebung eingehen, zu geltendem Recht gemacht werden und als solches den Rechtsstaat durch die Kompetenzweiterung entscheidungsbefugter Beamter aushöhlen.

Das wird an der Krisensituation von 1977 deutlich, die von dem zeugt, was zu diesem Zeitpunkt in bundesdeutschen Hochsicherheitstrakten längst als körperpolitische Regel begriffen werden kann: die Suspension gesetzlich verbürgter Rechte im fingierten Notstand. Sie dient dazu, die politische Entscheidung über die Installation von Ausnahmebefugnissen zu legitimieren und den Spielraum der ausführenden Organe, der Verwaltungsmacht, zu erweitern. Nach der Schleyer-Entführung im September 1977 werden entscheidende Beschlüsse nicht mehr von der Regierung getroffen, sondern von einem parteienübergreifenden Kleinen Krisenstab.⁶³⁵ Der parlamentarischen Kontrolle entzogen, soll er angeblich die Handlungsfähigkeit des Staates sichern. Er beschließt eine erstmals in der Geschichte der BRD geltende totale Nachrichtensperre für alle Medien. So wird der öffentliche Blick auf die beschlossenen Maßnahmen verstellt: Über 100 Gefangene, die im Zusammenhang mit den

⁶³² WH 47; zit. n. Heidegger 1983: 10.

⁶³³ WH 47; zit. n. Fichte 1978: 131.

⁶³⁴ WH 48. In entstellender Weise wird Hohenzollerns Frage an den Prinzen verwendet: „Und worauf stützt sich deine Sicherheit?“ (Kleist 1987, 1: 670; III, 1, 867)

⁶³⁵ Zur rechtlichen Problematik des Kleinen Krisenstsabs vgl. Bakker Schut 1986: 479.

Paragrafen 129 und 129a⁶³⁶ beschuldigt werden, sind der Kontaktsperrre unterworfen. Damit ist ihre Verbindung zur Außenwelt völlig unterbrochen. Ihnen wird mithin auch die Möglichkeit des Rechtsbeistands genommen.

Für die von *Wolken. Heim.* eröffnete Frage nach dem gegenwärtigen Ausnahmzustand ist die rechtliche Begründung dieser Sonderregelungen aus der Zukunft des Zitierten wichtig: Die Möglichkeit von Personen, sich auf die Figur des rechtfertigenden Notstands zu berufen, wird 1977 auf den politischen Körper übertragen; so kann die Aufhebung des wirksamen Rechtszustands und die Erzeugung „gouvernementaler Souveränität“ kurioserweise im Rekurs auf das Individualstrafrecht als Notkompetenz staatlicher Organe im Namen des Volkes legitimiert werden.⁶³⁷ Schließlich peitscht das Parlament in atemberaubender Kürze ein generalisiertes Kontaktsperrgesetz „selbst wie eine Maßnahme durch das Gesetzgebungsverfahren“⁶³⁸; der Ausschluss der Verteidigung wird, wie Böckenförde hier in *Der verdrängte Ausnahmzustand* verdeutlicht, mit dem Kontaktsperrgesetz nicht nur nachträglich für rechtens erklärt, sondern gesetzlich normiert. Damit ist die Grenze zwischen Normallage und Ausnahmzustand beseitigt. Das Gesetz mutiert selbst „zur gezielten, situationsgeprägten Abwehr-Maßnahme, nur in genereller, auf Dauer gestellter Form“⁶³⁹. Durch die Übertragung von Sonderkompetenzen auf den bürokratischen Apparat werden zum einen die zugrunde liegenden politischen Entscheidungen verstellt, zum anderen der Selbstermächtigung gesichtsloser Träger von Ausnahmebefugnissen Tür und Tor geöffnet. Letztlich kann so zwischen Faktum und Recht nicht mehr unterschieden werden, weil die Differenz zwischen Maßnahme und Gesetz in einer Sondernormallage aufgehoben ist.

Über das Spiel mit der Notstandsthematik wird in *Wolken. Heim.* durch das zitierte Material hindurch mithin nicht nur erinnerbar, dass 1977 in einer – mit

⁶³⁶ Zum § 129 (Bildung einer kriminellen Vereinigung), der in der Weimarer Republik als Gesinnungsparagraf eingesetzt wird, und zu dessen 1976 erfolgter Erweiterung durch den § 129a (Verbot der Mitgliedschaft, Unterstützung und Werbung für eine terroristische Vereinigung) sowie seiner Ergänzung um den § 129b in Reaktion auf den 11. September 2001 vgl. die Textsammlung unter www.freilassung.de. Zur Kritik an der Inkorporation von Ausnahmeregelungen in die Rechtsordnung siehe mit Blick auf den § 129a auch Böckenfördes in der *Neuen Juristischen Wochenschrift* erschienenen Beitrag (Böckenförde 1978: 1888, Anm. 57).

⁶³⁷ „Wer in einer gegenwärtigen, nicht anders abwendbaren Gefahr für Leben, Leib, Freiheit, Ehre, Eigentum oder ein anderes Rechtsgut eine Tat begeht, um die Gefahr von sich oder einem anderen abzuwenden, handelt nicht rechtwidrig, wenn bei Abwägung der widerstreitenden Interessen, namentlich der betroffenen Rechtsgüter und des Grades der ihnen drohenden Gefahren, das geschützte Interesse das beeinträchtigte wesentlich überwiegt. Dies gilt jedoch nur, soweit die Tat ein angemessenes Mittel ist, die Gefahr abzuwenden.“ (§ 34 StGB) Vgl. zur Berufung auf den rechtfertigenden Notstand im Kontext von Nachrichten- wie Kontaktsperrre Aust 1989: 502 u. Bakker Schut 1986: 475-487. Zur Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts über die Vereinbarkeit von Kontaktsperrgesetz und Grundgesetz vgl. den Beschluss des Zweiten Senats vom 1. August 1978 (BvR 1013, 1019, 1034/77-).

⁶³⁸ Böckenförde 1978: 1888.

⁶³⁹ Böckenförde 1978: 1888.

Benjamin gesprochen – „gespenstischen Vermischung“⁶⁴⁰ rechtsetzender und -erhaltender Gewalt die Exekutive der Kontrolle durch Parlament, Justiz und Öffentlichkeit weitgehend entzogen ist, ohne dass der Ausnahmezustand offiziell ausgerufen werden müsste. Mit der nachträglichen Legalisierung der getroffenen Maßnahmen in Form des Kontaktsperrgesetzes ist ihm vielmehr, wie sich in der von *Wolken.Heim.* provozierten Recherche zeigt, im Kontext der Terrorismusbekämpfung Dauer verliehen. Der Ausnahmezustand ist dadurch im Sinne Agambens als „Technik des Regierens“⁶⁴¹ etabliert. Von Jelineks Stück wird man durch die zitierte Körperpolitische Vorgeschichte zur Selbstverständigung über diesen verdrängten Ausnahmezustand, sein biopolitisches Fundament und das in ihm angelegte zukünftige Gefahrenpotenzial, herausgefordert. So lässt es an das Unheimliche gegenwärtiger Politik, die kafkaeske Erzeugung einer in der Tat gespenstischen Souveränität, denken.

POSTSKRIPTUM: 9.11.

Die RAF ist zwar Geschichte, wie es in der Erklärung zur Selbstauflösung von 1998 heißt. Aber auch wenn die Eskalation der 1970er Jahre vergangen, fremd und tot erscheinen mag, schreibt sich Jelineks Stück durch die verwendeten Briefe einem zum Entstehungszeitpunkt unabsehbaren Datum und damit ungeheurer Aktualität zu. Im Verweis auf den Geburtstag Kleists und den Todestag der Stammheimer Gefangenen, wird bereits deutlich, dass Jelinek wie in anderen Texten auch mit signifikanten Daten spielt. Wenn *Wolken.-Heim.* dem Fanon-Zitat von Meins, in dem vom schreienden Körper die Rede ist, eine Schlüsselrolle im Hinblick auf die Thematisierung eines verdrängten Ausnahmezustands zuweist, deutet der Text wiederum auf den politischen Kalender hin. Meins stirbt 1974 am 9.11. Sein Tod, der an die gewaltförmige Produktion nackten Lebens in der bundesdeutschen Rechtsgeschichte erinnert, ist also mit einem historischen Datum verknüpft. Ist Jelineks Stück demnach sein 9.11. eingeschrieben, so macht es uns für die Signifikanz des politischen Kalenders mitverantwortlich. Es ruft im Zitat gewissermaßen dazu auf, die Niederlage eines kategorischen Anspruchs an die Gegenwart im Gedächtnis zu behalten: des Anspruchs, dass sich nichts wiederhole, das auch nur im Entferntesten dem Umschlag von Biopolitik in den gewollten Ausnahmezustand des ‚Sterben-Machens‘ ähnelt.⁶⁴²

⁶⁴⁰ So Benjamin bereits um 1920 zur Polizei als jener Institution des modernen demokratischen Staates, in der Verfügungs- und Verordnungsrecht ineinander übergehen: „Das Schmachvolle einer solchen Behörde (...) liegt darin, daß die Trennung von rechtsetzender und rechtserhaltender Gewalt aufgehoben ist.“ (Benjamin 1991, II.1: 189). Siehe darüber hinaus Agamben 2002: 50-59 u. 74-78.

⁶⁴¹ Agamben 2004: 9.

⁶⁴² Vgl. den kategorischen Imperativ der *Negativen Dialektik* (Adorno 1975b: 358).

Benjamin richtet von den Daten politischen Eingedenkens aus den Blick auf das, was er als fortgesetzte Katastrophe des ‚Ausnahmezustands‘ begreift, um die Jetzzeit ‚vorherzusehen‘.⁶⁴³ Celans Poetologie fragt danach, welchen Daten wir uns zuschreiben.⁶⁴⁴ Im Rekurs auf diese beiden namenlos verwendeten Historiografen ließen sich mit *Wolken. Heim.* jene Politiken zum Verhandlungsgegenstand machen, die seit dem 11.9. im Namen eines ‚Kriegs gegen den Terror‘ auftreten: die faktische Ausdehnung einer Präventivschlagslogik im internationalen wie innenpolitischen Kontext, das Skandalon unbegrenzter Untersuchungshaft in dem außergesetzlichen Bereich von Guantánamo Bay, auch die neuerliche, anhaltende Berufung auf den rechtfertigenden Notstand in der hiesigen Folterdiskussion und die Konstruktion eines gesonderten Feindstrafrechts für mutmaßliche Terroristen.⁶⁴⁵ Eine der entscheidenden Fragen, die so vom Zitat der Briefe aus aufgeworfen werden kann, ist, wie schnell und mit welcher Begründung geltende Rechte zum Schutz von Freiheit und Demokratie in der gegenwärtigen, gänzlich veränderten globalen Situation, in der wir leben, außer Kraft gesetzt und bei Bedarf deren Suspensionen gesetzlich verankert werden können.

Mit dem dritten Teil ihres Theatertexts *Babel* bringt Jelinek 2004 den globalisierten Ausnahme- als ‚Aufnahmezustand‘ ins Spiel: An den Folterfotos aus dem US-amerikanischen Militärgefängnis Abu Ghraib wird die Reduktion irakischer Gefangener auf nacktes Leben erinnert und im Zusammenhang neuer Formen der Bildübertragung erkundet.⁶⁴⁶ Die dadurch provozierte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von politisch-juridischer Ordnung, Gouvernementalität und der Produktion nackten Lebens aber ist in *Wolken. Heim.* bereits präfiguriert und darin an ein Formzitat geknüpft, das nach Kleist den Ausnahmezustand der Darstellung fingiert. Wie ich abschließend zeigen möchte, wird er eingesetzt, um den unabsehbaren Ausblick auf einen wirklichen, die herrschende Politik unterbrechenden Ausnahmezustand des Politischen frei zu geben.

⁶⁴³ Siehe Benjamin 1991, I.3: 1250.

⁶⁴⁴ Vgl. Celan 1986, 3: 196.

⁶⁴⁵ Inzwischen sind die bundesdeutschen Antiterror-Gesetze der 1970er Jahre auf den europäischen Rechtsraum übertragen und werden weiter verschärft. Zur derzeitigen Tendenz, staatliche Schutz- beziehungsweise Präventivstrafrechte in den westlichen Demokratien auszubauen und zu vereinheitlichen, vgl. Peter-Alexis Albrechts *Die vergessene Freiheit* in der FAZ vom 24. April 2003, Seite 8. Im Hinblick auf Guantánamo siehe noch einmal Butler 2005: 69-120; bezüglich der US-amerikanischen Folterdiskussion vgl. Greenberg/Dratel 2005. Zur neuerlichen Berufung auf den rechtfertigenden Notstand in der hiesigen Folterdebatte vgl. bereits Albert Scharenbergs kritische Überlegungen in *Folter dipolter. Zur schleichenen Aufweichung des Folterverbots in Deutschland* (ak. analyse+ kritik, Nr. 471 vom 21.3.2003; www.akweb.de/). Wissenschaftlich sekundiert werden derzeitige Bestrebungen den Rechtsstaat auszuhöhlen etwa von Jakobs’ Konstruktion eines Feind-, das heißt eines Sonderstrafrechts zur vorwegnehmenden Sicherungsverwahrung (Jakobs 2004).

⁶⁴⁶ Vgl. die Rede unter der Überschrift „Peter sagt:“ in Jelinek 2004a: 135-228; hier v. a. Seite 191-203. Siehe dazu auch Lücke 2004: 251-260.

GESCHICHTE UND GERAUNE

In ihrer Danksagung nennt Jelinek Schmeisers Essay *Das Gedächtnis des Bodens*, aus dem sie einen Teil ihres Materials bezieht. Die Zeitschrift *Tumult* veröffentlicht ihn 1987. Schmeiser beschäftigt sich darin mit den agrarromantischen Diskursen um 1800 – er liest sie als Ausdruck geschichtlicher Uneigentlichkeit – und deren Umschlag in die Vernichtungsrhetorik der so genannten Befreiungskriege. Einer der Verweise, die Jelinek aus Schmeisers Text übernimmt, ist das *Märchen vom eigensinnigen Kind*. Von seiner Verwendung ausgehend, wird das historiografische Potenzial der im Zitierverfahren von *Wolken. Heim.* praktisch gewordenen Kritik politischer Gewalt erkennbar.

NACHLEBEN IN DER SPRACHE

Das von den Brüdern Grimm überlieferte Volksmärchen taucht bei Schmeiser in der Lesart von Negt und Kluge auf.⁶⁴⁷ Es erzählt von der kleinen Meret, die Gottvater für ihren Eigensinn mit dem Tod bestraft. Der Eigensinn aber, Negt und Kluge zufolge keine natürliche Eigenschaft, sondern aus der bitteren Not enteigneter Sinne entstanden, lebt untergründig nach. Er produziert symptomatische Folgeerscheinungen. Negt und Kluge lesen die aus dem Grab wachsende Hand des eigensinnigen Kindes als „Verarbeitung eines deutschen geschichtlichen Elends“⁶⁴⁸. Wenn die Mutter Merets Hand im Märchen schließlich zur Ruhe prügelt, interpretieren sie das als spezifisch deutsches, misslungenes, Happy End.

Wolken. Heim. zitiert die aus dem Grab wachsende Hand. Die Allegorie des eigensinnigen Kindes überträgt Jelineks Stück in die personifizierende Rede über eine nicht tot zu kriegende Geschichte, mit der auch die Shoah ins Gedächtnis gerufen wird:

„Das Ende der Geschichte ist uns mißlungen. Sie kommt immer wieder auf uns zu, rasend auf ihren Schienen. Warum stirbt sie nicht? Was haben wir getan? Was haben wir getan? Warum wächst ihr die Hand aus dem Grab? Und zeigt auf uns?“ (WH 24)

Über die genannten Schienen wird auf das spätestens seit Lanzmanns Film von 1986 etablierte Bild personaler Understellbarkeit der Shoah hingedeutet. Zugleich zitiert Jelineks Text die marxsche Revolutionsmetapher, die Lokomotive der Geschichte, der Benjamin 1940 das Bild von der Notbremse

⁶⁴⁷ Vgl. Schmeiser 1987: 38. Schmeiser bezieht sich auf die mentalitätsgeschichtlichen Ausführungen zum deutschen Eigensinn in *Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“* (Kluge/Negt 1979: 161) und auf Kluges *Patriotin* (Kluge 1979); anknüpfend an Grimm, J. u. W. 1980, 2: 156.

⁶⁴⁸ Kluge/Negt 1979: 161; siehe auch Kluge/Negt 1993: 768.

entgegengesetzt.⁶⁴⁹ Auf diese Vorstellung von der Revolution als Unterbrechung der herrschenden Gewaltspirale anspielend, lässt Jelinek die Erinnerung an die Shoah in das Zitat vom eigensinnigen Kind einfließen. Damit verschiebt sie den Bezugspunkt auf etwas, was bei Negt und Kluge gar nicht zur Sprache kommt. Sie greift das auf, was die dunkelste Stelle von Schmeisers Essay ausmacht und darüber auf Negt und Kluge zurückweist.

In Schmeisers *Gedächtnis des Bodens* ist gegen Ende ein Satz eingelassen, der aus dem Zusammenhang gerissen zu sein scheint. Er korrespondiert mit dem von Schmeiser zuvor angeführten *Märchen vom eigensinnigen Kind*, indem darin die Zeichen an der Oberfläche des Bodens thematisiert und im Hinblick auf ihre historiografische Lesbarkeit zu denken gegeben werden:

„Nach dem Zweiten Weltkrieg wird, im Konzentrationslager Flossenbürg, zum Gedenken an die vergangenen Greuel, eine Pyramide errichtet aus der Asche verbrannter Juden.“ (Schmeiser 1987: 53)

Schmeiser setzt eine Zäsur, um plötzlich über die Shoah zu sprechen. Damit wirft sein Essay bereits die Frage nach dem Verhältnis auf, in das die von ihm skizzierten, von Jelinek verwendeten Diskurse und das Gedenken an die nationalsozialistische Vernichtungspolitik heute treten. Der unterbrechende Verweis auf die Shoah affiziert nachträglich die zitierten Texte aus der Zeit um 1800: die Rede über den gedächtnisbildenden ‚eigenen‘ Boden und deren Umschlag in die Affirmation einer totalen Zerstörung der ‚anderen‘. Ist die nationalsozialistische Massenvernichtung auf die Auslöschung noch der toten Körper der aus der Volksgemeinschaft Ausgeschlossenen gerichtet, um die Ermordeten der Erinnerbarkeit zu entziehen, setzt Schmeiser sein Material *a posteriori* zur Allegorisierung von Körperspuren der unbegrabenen Toten der Shoah ein. Schmeiser verbindet also die von Negt und Kluge übernommene These, die deutsche Geschichte sei unabsließbar, mit der Erinnerung an den thanatopolitischen Terror der Nationalsozialisten. Die verwendeten Diskurse sind in Schmeisers Essay plötzlich nur mehr lesbar aus einer nach der Shoah angesiedelten Perspektive. Durch die zitierende Rede über den deutschen Boden versucht er so, den Ermordeten ein Nachleben jenseits des personal Vorstellbaren zu verleihen.

In *Wolken. Heim.* gibt es Anspielungen auf die Shoah, die Schmeisers Einsatz fortschreiben. Das zeigt sich bereits daran, wie Jelinek in der oben genannten Passage Negt und Kluge einbringt. An anderer Stelle ist auf der paradigmatischen Ebene der Worte Auschwitz klangmetonymisch assoziierbar: „Es rinnt uns Geist von der Stirne“⁶⁵⁰, spielt mit der Referenz auf jenen Ortsnamen, der

⁶⁴⁹ Zu den Revolutionen als „Lokomotiven der Geschichte“ siehe Marx 1960, MEW 7: 85, als „Griff des in diesem Zug reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse“ siehe demgegenüber Benjamin 1991, I,3: 1232. Jelinek verschärft das mit Benjamins Konzeption des rückwärts gewandten Propheten, indem sie die Geschichte auf „uns“ zu rasiert lässt.

⁶⁵⁰ WH 13.

auf die Geschichte nationalsozialistischer Vernichtungspolitik verweist und als Allegorisierung der Shoah bereits in *Burgtheater* auftritt.

Darüber hinaus betont *Wolken. Heim.* auch dasjenige, was Schmeisers Spiel mit transtextuellen Bezügen weglässt. Wenn Jelinek die Briefe der Gefangenen zitiert, deutet sie auf jenen Ortsnamen hin, den Negt und Kluge anführen, um das *Märchen vom eigensinnigen Kind* als Allegorie der misslungenen Geschichte zu lesen.⁶⁵¹ Im Unterschied zu Schmeiser beziehen sie das Märchen auf die Stammheimer Ereignisse. Sie glauben, ein ‚irgendwie Deutsches‘ am rückhaltlosen Zu-Ende-Kämpfen beider Seiten ausmachen zu können; diese Haltung wird vom Nibelungenlied bis 1977 als Ausdruck der „Monstrosität einer nicht aufeinander bezogenen Dialektik“⁶⁵² begriffen.

Wolken. Heim. verknüpft die Erinnerung an die Shoah und an Stammheim. Dabei evoziert und unterminiert das Stück die negative Fixierung auf die Fiktion eines Volksgeistes. Durch die Form der Rede und des Zitierens entreißt Jelinek das verwendete Material der beschränkten Perspektive auf ein ‚irgendwie Deutsches‘. Ihr Stück verweigert sich der vereindeutigenden Antwort auf die Frage, was ‚deutsch‘ bezeichnet, und untergräbt monokausale, letztlich mentalitätsgeschichtliche Deutungsversuche, wie sie Negt und Kluge vorschlagen. So ermöglicht *Wolken. Heim.* im Zitat des *Märchens vom eigensinnigen Kind* die Reflexion nicht eines deutschen Schicksals falsch zusammen gewachsener Geschichte, sondern einer biopolitischen Katastrophe, die sich der Regionalfigur des Deutschen entzieht.⁶⁵³

SCHLAUCH

Um zu zeigen, wie Jelinek ihre Bezugnahme auf den Nationalsozialismus und die bundesrepublikanische Justizgeschichte verschränkt und dadurch zum Erkunden biopolitischer Prozesse provoziert, möchte ich auf das Meins-Zitat zurückkommen, in dem vom schreienden Körper gesprochen wird. Die Zitierweise lässt sich mit der Bauform von Schmeisers Essay in Verbindung bringen. Schmeiser setzt eine Zäsur, um das Denkmal nationalsozialistischer Vernichtung in Flossenbürg zu nennen. Jelinek unterbricht ihr Zitat, in dem vom *vernichtenden Schweigen* die Rede ist, um im Verweis auf Zwangernährung den *homo sacer* des bundesrepublikanischen Justizvollzugs ins Gedächtnis zu rufen: „der Schlauch wird ihm in den Rachen gestoßen“⁶⁵⁴.

Immer wieder wird der Schlauch in *Wolken. Heim.* genannt. Später zitiert Jelinek einen Brief von Baader, mit dem sie die Rede vom Schlauch deutlich

⁶⁵¹ Vgl. den 1979er Entwurf, der sich bereits im Kapitel *Deutschland im Herbst* von *Die Patriottin* findet und später auch in *Geschichte und Eigensinn* veröffentlicht wird (Kluge 1979: 37; Kluge/Negt 1993: 453).

⁶⁵² Kluge/Negt 1993: 446.

⁶⁵³ Zur Shoah vgl. in diesem Sinn Altwege in Kofman 1988: 19.

⁶⁵⁴ WH 42.

hervorhebt und den Begriff sozusagen vorlädt. Wie das „Au!“ des ALPEN-KÖNIGS, das in *Burgtheater* die Erinnerung an Auschwitz eröffnet, wird der Schlauch in ritualisierter Form dreimal wiederholt: „durch den Schlauch den Schlauch den Schlauch“⁶⁵⁵. So klingt im Schallraum von Jelineks Stück, das sich durch die Zitierweise für vorgängige Stimmen öffnet, die in den Briefen ungegenwärtige Geschichte des Begriffs nach.

In der Sprache der SS bezeichnet der Schlauch den Weg von den Auskleidebaracken zu den Gaskammern; es ist der Name für die Passage nackten Lebens in jenen industriell hergestellten massenweisen Tod, der sich nicht personal darstellen lässt und dessen Erinnerbarkeit die Nazis zu verhindern suchen.⁶⁵⁶ Man kann von *Wolken.Heim.* aus dem Sinn der Worte folgen und sich in den Bedeutungsbereich von ‚gedenken‘ begeben, von dem Celan in seinem bereits zitierten, im Vorsatz von *Wolken.Heim.* anklingenden Dank spricht. *Unsere* Sprache, sagt er, musste durch furchtbare Verstummen hindurchgehen, um „angereichert“ von all dem⁶⁵⁷ wieder hervorzutreten. Celan betont, dass ‚unse-re‘ Sprache geteilte Sprache, das heißt auch Sprache der Täter ist. Gerade als mit allen geteilte aber, kann sie „unverloren“, wie Celan es formuliert, wieder hervortreten und gegen das Nachleben eines vom Nazismus affizierten Denkens und Handelns verwendet werden. Liest man *Wolken.Heim.* vor diesem Hintergrund, verdoppelt Jelineks Zitierweise die Metaphorik des Anreicherns, spiegelt diese im Zwangernährungsthema und weist in der Rede vom Schlauch auf die politische Notwendigkeit des Gedenkens als Diskurspraxis hin.

WIR MENSCHEN

Unschwer ließe sich das Echo der *Lingua Tertii Imperii*, die Klemperer einsichtig als „Gefängnissprache“⁶⁵⁸ bezeichnet, in den von Jelinek verwendeten Kassibern aufstöbern. Mit der Rede von der politischen Gegenseite als ‚den Schweinen‘ übernehmen die Gefangenen in einer vermeintlichen Umkehr und dennoch historisch bewusstlos den Vernichtungsjargon der Nazis. Jelinek aber unterstreicht die weitaus verstörendere Seite der Medaille. Wie sich bereits gezeigt hat, setzt sie den Akzent nicht auf jenen Begriff, der in der LTI ‚den Juden‘ als liquidierbares, inhumanes Leben bezeichnet, sondern auf dessen Komplement: die autobiografische Figur des Menschen, die in Abgrenzung vom Inhumanen fingiert wird. Über die nun deutlich gewordenen Anspielungen auf die Shoah zeugt Jelineks Stück von der nachhaltigen Diskreditierung auch

⁶⁵⁵ WH 44; zit. n. Bakker Schut 1987: 202. Jelinek verwendet einen Brief vom 20. November 1974, in dem Baader auf den Tod von Meins reagiert.

⁶⁵⁶ Zur Topografie der Vernichtungslager Belzec, Sobibor und Treblinka vgl. Hilberg 1990, 2: 941; siehe auch Sereny 1995: 169-170.

⁶⁵⁷ Celan 1986, 3: 186.

⁶⁵⁸ Siehe LTI (Klemperer 1975: 109).

dieser Figur und klagt, die historische Konsequenz ziehend, durch seine Form einen anderen ‚Humanismus‘ ein.

Damit lässt *Wolken. Heim.* an Kofmans *Paroles suffoquées* denken. In ihrem 1987 erschienenen Buch *Erstickte Worte* greift Kofman vermittelt über Blanchots *Das Unzerstörbare* ein Buchenwald-Zeugnis auf: *Das Menschengeschlecht – L’espèce humaine* – von Antelme.⁶⁵⁹ Durch die Texte Blanchots und Antelmes hindurch erinnert Kofman an ihren von den Nazis in Auschwitz ermordeten Vater, dessen Stimme in ihrem Text keine Gestalt annimmt. Kofmans Form des Eingedenkens entzieht ihn der protagonischen ‚Theatralik‘ biografischer Rede.⁶⁶⁰ Dieser stellt Kofman entgegen, was sie an *Das Menschengeschlecht* als Sprechen erstickter Worte beschreibt: trotz einer gleichsam physischen Unmöglichkeit, Zeugnis für die Toten abzulegen. Antelmes ‚machtfreie Schrift‘ kann uns Kofman zufolge „das Schweigen derer hören lassen (...), die nicht haben sprechen können“⁶⁶¹. Davon ausgehend fordert sie eine Haltung ein, die sich der – autobiografischen – Rede von der Selbstbehauptung ‚des Menschen‘ widersetzt. Über Antelmes Buch schreibt Kofman:

„Indem es zeigt, daß die erniedrigende Veräußerung, der die Deportierten unterworfen wurden, die Unzerstörbarkeit der Alterität, ihren absoluten Charakter, bedeutet, indem es die Möglichkeit eines ‚wir‘ neuer Art eröffnet, gründet es (ohne zu gründen, denn dieses ‚wir‘ ist immer schon aufgelöst, destabilisiert) die Möglichkeit einer neuen Ethik: Eines neuen Humanismus, könnte man sagen, wenn man dieses verhunzte und idyllische Wort noch aussprechen dürfte, da ja ‚kein feierlich klingendes Wort nach Auschwitz unverändert ein Recht behält‘ (Antelme), denn die Lehre des Lagers ist es auch, daß die Figur des Menschen für immer erschüttert wurde.“ (Kofman 1988: 90)

Kofman beruft sich auf Antelmes Einspruch gegen eine Rhetorik des Ausschlusses aus der Menschheit, wie sie der Figur ‚des Menschen‘ zugrunde liegt. Anstatt die SS als unmenschlich zu qualifizieren, stellt Antelme sie als einen Gegner dar, dessen Herrschaft an der Liquidierung nackten Lebens seine Grenze findet:

„Und wenn wir dann das denken, was hier sicherlich das Beachtlichste ist, was man denken kann: ‚Die SS-Leute sind Menschen wie wir‘; wenn wir zwischen SS-Leuten und uns – das heißt im Augenblick der größten Distanz zwischen den Menschen, im Augenblick, in dem die Grenzen der Unterwerfung der einen und die Grenzen der Macht der andern in einer übernatürlichen Beziehung erstarrt zu sein scheinen – im Angesicht der Natur und im Angesicht des Todes keinen wesentlichen Unterschied sehen können, müssen wir sagen, daß es nur eine menschliche Gattung gibt. Daß alles, was diese Einheit in der Welt verstellt, alles das, was die Menschen in die Situation von Ausgebeuteten, von Unterjochten bringt und gerade dadurch das Vorhandensein verschiedener Gattungen implizieren

⁶⁵⁹ Siehe auch Jelineks Anspielung auf *Das Unzerstörbare* in *Babel* (Jelinek 2004a: 203).

⁶⁶⁰ Vgl. Kofman 1988: 21; hier in einer Wendung gegen Duras 1988.

⁶⁶¹ Kofman 1988: 57-58. Siehe einschränkend Lyotard 1988: 40.

würde, falsch und wahnsinnig ist; und daß wir hier den Beweis dafür haben, und zwar den unwiderlegbarsten Beweis, denn selbst das ärmste Opfer kann nichts anderes tun als festzustellen, daß die Macht des Henkers selbst bei seinem schlimmsten Tun immer nur die eines Menschen sein kann: die Mordmacht. Er kann zwar einen Menschen töten, aber er kann ihn nicht in etwas anderes verwandeln.“ (Antelme 2001: 307)

Antelme bestimmt das Lager als paradigmatischen Raum gesellschaftlichen Ausschlusses und zieht daraus die politische Konsequenz: Er wendet sich gegen die Figurierbarkeit ‚des Menschengeschlechts‘ in einer einheitlichen geschlossenen Gestalt. Darin korrespondiert sein Denken mit der Form der Rede in *Wolken.Heim.*, die das Wir der Prosopopoiia und der szenischen Darstellbarkeit entzieht. Antelmes Parole „wir Menschen“, die die Figuration des Menschen ‚liquidiert‘, das heißt auflöst, kann denn auch untergründig in einem Zitat gefunden werden, das Jelinek aus Kleists *Familie Schroffenstein* bezieht:

„Wir, wir Menschen fallen ja nicht für Geld, auch nicht zur Schau. Wir sind hier in den Boden zu sickern wie Wasser.“ (WH 26; Unterstreichung zit. n. Sylvester in Kleists *Familie Schroffenstein*, Kleist 1987, 1: 84; II,2, 967-968)

Aus dieser Perspektive lässt sich wiederum die Parenthese innerhalb des Meins-Zitats, in der vom Schrei gesprochen und die mit der Rede vom Schlauch angereichert wird, als Übersetzung der Metaphorik von Kofmans *Paroles suffoquées* verstehen. So gelesen, klingt durch Jelineks Zitierweise – und zwar in Konsequenz ihrer biopolitischen Bezugspunkte – auch die von Kofman aufgegriffene Forderung Blanchots an, „die Sprache zu ihrem Recht kommen“⁶⁶² zu lassen, indem man dem gestaltlosen, abwesenden Anderen antwortet. *Wolken.Heim.* trägt diesem unpersönlichen, gemeinschaftlichen Anspruch Rechnung, den Benjamin und Celan gleichermaßen artikulieren. Es ist der Anspruch, den Anderen in der „Gerechtigkeit einer wahren Sprache“⁶⁶³ aufzunehmen, anstatt sich im Dialog gegen den ‚Nächsten‘ zu richten. Mit einem Sprechen, dem die souveräne Auftrittsform genommen ist und über dessen Referenz nicht eindeutig entschieden werden kann, folgt *Wolken.Heim.* also dem ethischen Imperativ, den Kofman nach Antelme formuliert und mit Blanchot dem ‚Verrat‘ an der Sprache entgegensezтtzt.

Jelinek gebraucht das Inhumane der Sprache, ihre Rhetorizität, um die Unbestimbarkeit des Menschlichen in ‚unserer‘ Sprache auszustellen.⁶⁶⁴ Sich vom nazistisch affizierten Bild des Menschen beziehungsweise des Deutschen abwendend, wird die Frage, welches Wer da spricht, in Unentscheidbarkeit überführt; deshalb bleibt der szenischen Rede, die im gleichen Zug an die Erzeugung gespenstischer Souveränität erinnert, die Gestalt und der vorgegebene

⁶⁶² Blanchot 1991: 203.

⁶⁶³ Blanchot 1991: 201.

⁶⁶⁴ Zum non-humanen Charakter von Sprache vgl. de Mans Erläuterung seiner *Conclusions: Walter Benjamin's „The Task of the Translator“* (de Man 1986: 96). Siehe auch Frey 1990: 73.

Schauplatz entzogen. Der Shoah eingedenk, verleiht das Geraune von *Wolken.-Heim.* auch den gestaltlosen Stimmen der Namenlosen ein Nachleben und entsetzt die Funktion des *ius dicere*, die der Rede im Namen des Volkes zugeschrieben wird. Im fingierten Ausnahmezustand der Darstellung jenseits souveräner Entscheidungsmacht über das Signifizierte findet so das politische Ideal eines unabsehbar offenen *wir*, das sich aus der Kritik der Gewalt ergibt, sein sprachliches Echo.⁶⁶⁵

AUDITORIUM

An die Stelle szenischer Darstellung in personaler Gestalt rückt *Wolken.Heim.* das Zusammen- und Widerspiel ohne Anführungszeichen zitierter Texte von gefeierten Dichtern und Denkern, in denen überhörte Stimmen aufgehoben sind. Ihnen ‚antwortend‘ übergibt Jelinek das Geraune dem Theater zur Verlautbarung. Die Absage an den Guckkasten fordert es dazu heraus, Schauspieler von nicht vorherzusagenden Positionen aus als Vehikel einer uneinig kollektiven Rede sprechen zu lassen. Diese verunmöglicht es dem Publikum, sich als Menge in einer Bühnenperson zu spiegeln. Sie gibt mithin nicht vor, auf eine homogen urteilende Instanz zu spekulieren. Durch die sprachlich unabschließbare und szenisch unabsehbare Form des zitataft pluralen, polylogischen, Sprechens über sich selbst tritt stattdessen das Moment gemeinsamen Hörens und heterogenen Deutens, von geteilter Sprache und differenzieller Aufnahme, hervor. *Wolken.Heim.* akzentuiert den raumkonstituierenden, über den szenischen Ausschnitt hinausgehenden Aspekt des Sprechens. So wird das Theater als Auditorium vorgeführt, innerhalb dessen Schauspieler und Publikum gleichzeitig anwesend sind, aber unterschiedliche Rollen einnehmen. Die im Stück fehlende Gegenrede verweist hierbei auf das gemeinhin latent gehaltene, rezeptive Schweigen des Publikums, das sich in der klassischen Theatersituation als stumme Menge konstituiert.⁶⁶⁶ Durch die produzierte Verwirrung darüber, wer da von wo aus in wessen Namen sprechen soll, fordert Jelineks Theatertext sein Publikum zugleich auf mitzuspielen und das Gesprochene zu kontextualisieren.

Dadurch steht auch *Wolken.Heim.* in der Nachfolge des Lehrstücktheaters, das Brecht zufolge ja nicht dadurch lehrt, dass es gesehen, sondern dass es gespielt wird.⁶⁶⁷ Indem Jelinek die szenischen Vorgaben verweigert, schreibt sie deutlich an dieser Bestimmung des Lehrstücktheaters fort. Sie transponiert die Praxis des Mitspielens in eine echohafte Konstruktion, die weder den Ursprung noch das Ende der Rede für sich reklamiert und so das Publikum beteiligt. Die uralte Funktion des Theaters, die Toten zu beklagen, wird darin im

⁶⁶⁵ Vgl. Meyers ähnlichen Befund im Hinblick auf *Die Kinder der Toten* (E. Meyer 1997: 244).

⁶⁶⁶ Zur Bestimmung des Publikums als schweigender Masse vgl. Benthien 2002.

⁶⁶⁷ Vgl. Zur Theorie des Lehrstücks (Brecht 1993, GBA 22: 351).

Namen der namenlos Gemachten für die Selbstverständigung der Lebenden über die gewaltförmigen Fundamente der Gegenwart eingesetzt: Durch die umstrittenen politischen Bezüge gibt *Wolken.Heim.* die Relation von *body politic*, Physis und dem Phantasma nationaler Einheit zu denken.

Wenn die Schauspieler, deren Körpern die szenische Darstellungsfunktion genommen ist, im Zitat über die Physis als stummes Objekt biopolitischer Maßnahmen sprechen, wird die theatrical ausgestellte Unfähigkeit sprachlich zu handeln auf einen gesellschaftlichen Kontext beziehbar, der des Einspruchs bedarf. In der Erinnerung an die Produktion nackten Lebens verweist das fingierte Raunen, das vorgibt, im Namen des Volkes zu sprechen, auf die in der Arbeit des Zitierens begründete Chance zukünftigen Widerspruchs. Das Stück provoziert mithin sein Publikum zur nachträglichen Gegenrede und damit zur Entgrenzung der theatricalen Situation. Das Ereignis der Aufführung wird auf einen darüber hinaus reichenden gesellschaftlichen Raum hin geöffnet, innerhalb dessen (Gegen-)Öffentlichkeit hergestellt werden kann. *Wolken.Heim.* präsentiert also die in der theatricalen Versammlung zur Sprache gebrachte Fama als potenziellen Verhandlungsgegenstand derjenigen, die in dieser Situation noch nicht zu Wort kommen.

Damit ist der Anspruch verbunden, gegenwärtige, dem öffentlichen Blick entzogene Katastrophen ‚vorherzusehen‘; nicht, um finale Deutungsmacht zu behaupten, sondern als unaufhörliche, immer wieder neu zu fokussierende Kritik bestehender Gewaltverhältnisse. Ermöglicht wird so der Ausblick auf den Aggregatzustand eines uneinigen, temporär zusammentreffenden Wir, das das zukünftige gesellschaftliche Feld im Widerstreit mitkonstituiert: das heißt, der Ausblick auf das Un-Ganze und damit die Unverkörperbarkeit des Politischen. Als Organisationsmodell mag diese emphatische Vorstellung unbrauchbar sein; als kritisches Korrektiv zu denken gegeben, artikuliert sie das unhintergehbar Begehr nach einer Praxis der Ausnahme gegen die Regeln herrschender Politik.

Mit ihrem 1987 entstandenen Stück schickt Jelinek einen offenen Auftrag an das staatlich subventionierte Hauptstadt-Theater zurück, für das *Wolken.-Heim.* entstanden ist. Das Theater wird damit betraut, sich gegen seine politische Funktionalisierung als kulturelles Aushängeschild, in dem berühmte Dichter und Denker aufgeführt werden, zu wenden. Denn indem das Aufzuführende über die widersprüchliche Rede der Schauspieler und das exponierte Hören des Publikums deren wechselseitiger Spiegelung im Modus kollektiven Einverständnisses entgeht, kann das Theater anders genutzt werden. Es wird zum potenziellen Ausnahmeraum für die Erinnerung an zukünftige politische Praxen. So ließe sich der in *Wolken.Heim.* zitierend fingierte Ausnahmezustand der Darstellung, der den einschließenden Ausschluss des Aktes in der Figur der Prosopopoeia offenbart, als spielerischer Vorgriff und ungeheuerer Anspruch auf die Herbeiführung eines wirklichen Ausnahmezustands im Namen der Namenlosen begreifen.

THEATER DER ZUKUNFT

Jelineks Theater des Nachlebens richtet sich an ein unabsehbares Theater der Zukunft. Dieses kommende Theater ergibt sich aus dem nachträglichen Spiel mit der Frage, welches Wer *da* spricht. Eröffnet wird sie durch die Art und Weise des Zitierens. Von der mortifizierenden Vorstellung einer einzelnen szenischen Figur im dramatischen Formzitat (*Was geschah*) über den mumienhaften Auftritt einer Personifikationsallegorie familiär erscheinender Darstellungen des Vergangenen (*Burgtheater*) bis hin zum Echo berühmter Dichter und Denker in einem kollektiven Geraune (*Wolken. Heim.*) experimentieren die hier ausgewählten Theatertexte mit einem selbstbezüglichen Sprechen im Zitat, um die Aufführungsvoraussetzungen der Rede zu erforschen. Das reflexive Spiel mit der Prosopopoeia zeugt von deren Temporalität und ihrem disjunktiven Doppelcharakter als Akt und Figur. Es stellt die sprechende Instanz im Zitieren als Figur verliehenen Nachlebens aus und entzieht das Sprechen auf der Bühne der personalen Referenz.

Weil Jelineks Verfahren das Figürliche der Prosopopoeia in seiner performativen Einsetzung demonstriert, kann der Körper des sprechenden Schauspielers nicht als symbolische Totalität einer sich souverän ausdrückenden Innerlichkeit agieren. Im Theater zur Sprache gebracht, lässt sich die Rede in Jelineks Texten nicht mit physischer Evidenz ausstatten; das Sprechen weist über die Kontur des Körperbilds und damit über den Ort hinaus, von dem aus gesprochen wird. Sie trennt die sprachlichen von den korporealen Elementen des szenischen Auftritts, widersetzt sich dadurch der Schließung zur Gestalt und verhindert die potenzielle Spiegelung der Zuschauer in einer Bühneperson. Gerade weil sich dieses Sprechen gegen seine Verkörperbarkeit sperrt, lenkt es – im Hier und Jetzt des theatralen Raums vollzogen – die Aufmerksamkeit auf seine Trägerschaft und Ortsgebundenheit. Die ebenso arbiträr erscheinende wie notwendige Anbindung unabschließbarer Rede an einzelne Körper deutet auf differente Positionen in diesem aktuell geteilten, öffentlichen Raum hin. Sie macht das Gesprochene zur gemeinsamen Sache, ohne dass sich dadurch eine einheitliche und vermeintlich immer gültige Perspektive fingieren ließe.

Ist das Theater von jeher Ort kollektiver Totenbeschwörung, so wenden sich Jelineks Stücke durch die Zitierpraxis gegen die kultische, gemeinschaftsstiftende Vergegenwärtigung von Abwesendem in personaler Gestalt. Ob im Namen ‚der Frau‘, die als Subjekt des Feminismus permanent den Ort wechselt, als Personifikation der ‚Familie Österreich‘ auf einer immer gleichen nationalsozialistischen Szene oder als gestaltloses Sprechen für ein ewiges deutsches Wir: die zitathafte Form der Rede im Namen einer phantasmatischen Ganzheit operiert reflexiv, zeigt sich als allegorische und widersetzt sich dem Modus

des Anführrens. Sie verweigert sich der Potenz der Prosopopoiia, Kollektiva das Gesicht einer Person zu verleihen, das sich von einem Schauspieler in idealbildlicher Gestalt beleben und damit vermeintlich authentifizieren ließe. Bei Jelineks Absage an die personale Darstellbarkeit des Sprechens handelt es sich, so mein Fazit, keineswegs um ein ästhetizistisches Spiel mit der Referenzillusion dramatischer Bühnenfiktion. Vielmehr erkunden ihre Texte die Prosopopoiia auf deren performative Seite hin, um im Zitat deren Darstellungsmodus zu erinnern und die in der zitierenden Praxis offenbar werdende Möglichkeit der Revision beziehungsweise der nachträglichen Gegenrede zu demonstrieren. Durch ihre Form mithin wenden sich Jelineks Texte an ein zukünftiges Rezeptionstheater, das zum Möglichkeitsraum politischen Widerstreits werden kann.

Auf eine andere Form des Politischen vorgreifend, ist diese Praxis Fortschrift der brechtschen Lehrstückexperimente, die im permanenten Positionswechsel der Selbstverständigung über die Relation von Singularität und Gemeinschaft dienen.⁶⁶⁸ Hierin ist auch Jelineks formale Nähe zu den Texten Heiner Müllers begründet, die sie zugleich von oftmals genannten Autoren wie Bernhard, Goetz, Roth, Schwab, Steinwachs, Strauß, Streeruwitz oder Wysocki unterscheidet.⁶⁶⁹ An ‚den anderen‘ Brecht anknüpfend, widerstreitet sowohl Jelineks als auch Müllers Arbeit – darin sind ihre Texte Lehrstückpraxis in Potenz – der kalkulierbaren Didaxe und überantwortet sich dem Publikum zur politischen Selbstverständigung. Jelineks Theater des Nachlebens freilich übersetzt, anders als Müller, den Anspruch der Lehrstückversuche in den reflexiven Umgang mit der Prosopopoiia und entstellt die sprechende Instanz im Zitat der personalen Darstellungsform.

Wegen dieser Verschränkung des rhetorisch fingierten ‚Tods‘ mit der Erinnerung an die Toten werden ihre Texte verschiedentlich als Ausdruck einer Unfähigkeit zu abschließender Trauer gelesen.⁶⁷⁰ Gerade das Spiel mit der eigenen Familienbiografie trägt Jelinek in diesem Zusammenhang die Diagnose der Melancholie ein. Im Fehlgehen der personalen Referenz vergegenwärtigt sie die Toten in der Tat immer nur in ihrer unaufhörlichen Abwesenheit, in ihrer Ungegenwart also, und widersetzt sich dadurch der apotropäischen Geste gegenüber dem Tod. An dieser Formspezifik der jelinekschen Versuchsanordnungen allerdings möchte ich die produktive Seite des Zitierverfahrens, das die Funktionsweise der Prosopopoiia demonstriert, als dessen politisches

⁶⁶⁸ Vgl. entsprechend bereits Brechts Nennung der *Maßnahme* als Beispiel für ein Theater der Zukunft (zit. in Steinweg 1976a: 201).

⁶⁶⁹ Vgl. demgegenüber die Bezugnahme auf die oben genannten Autoren etwa bei Pflüger 1996: 284-298 oder – im Hinblick auf Schwab – bei Caduff 1996. Zur Absage an ein didaktisches Modell sei an das eingangs zitierte Motto aus *MACHT NICHTS!* erinnert (Jelinek 1999a: 90), das als Echo auf Müllers *Traumtext* gelesen werden kann (Müller 1996: 9).

⁶⁷⁰ Zur Melancholiekritik an Jelineks *Klavierspielerin* siehe *Der Trauer auf der Spur* von Mahler-Bungers 1988; vom Umgang mit Robert Walser in *er nicht als er ausgehend*, vgl. auch Deuber-Mankowsky 2000: 62-63.

Potenzial stark machen; denn in der entstaltenden Reflexion der personalen Darstellungsfunktion von Sprache entzieht sich die Erinnerung an die Toten gerade der Reduktion auf eine Theatralik des Persönlichen. Jelineks Verfahren führt so im allegorischen Verweisen die Notwendigkeit des Erwiderns und die Möglichkeit des Entgegnens im Hinblick auf jene politischen Praxen und Strukturen vor, die die Lebenden mortifizieren.

In diesem Sinn zeugen auch Jelineks spätere Texte im Selbstzitat von der nachhaltigen Relevanz der hier unter dem Aspekt der Rhetorizität, der Sichtbarkeit und der Akustik vorgestellten frühen Laborversuche für das Theater. *Stecken, Stab und Stangl* von 1995 – das Stück, in dem Jelinek Celan verwendend die Ermordeten eines neonazistischen Anschlags als stumme, besprochene Figuren auftreten lässt, – verlangt nach einer anderen, nicht funktionalisierenden Rede im Namen der Toten. An der mit *Burgtheater* hervorgehobenen Frage nach der historiografischen Funktion personaler Darstellungen wiederum schreibt Jelinek mit *MACHT NICHTS!* von 1999 weiter. Sie gibt darin die Problematik der Zeugenschaft im Hinblick auf die Shoah als ‚event without a witness‘ neu zu denken.⁶⁷¹ Wilkomirskis erfundene Auschwitz-Autobiografie zitierend, geht sie in diesem Stück der diskursgeschichtlichen Verschiebung vom verleugnenden Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit zum identifikatorischen Einverleiben der Ermordeten im öffentlichen Gedenken nach.⁶⁷² *Babel* von 2004 knüpft, wie gesagt, formal und thematisch an die in *Wolken. Heim.* exponierte Problematik des biopolitischen Ausnahmezustands an, um nun den globalisierten ‚war on terrorism‘ zu erforschen. Das diesen hier nur exemplarisch genannten Texten zugrunde liegende sprachliche Experiment ist in Jelineks Theaterdebüt bereits präfiguriert. Hier wird zwar der Effekt der Rede über sich selbst im Zitat, das heißt die Produktion des darstellerisch ‚überflüssigen‘ Körpers, noch nicht an die Thematisierung jener Körper ohne Worte geknüpft, die aus der politisch-juridischen Ordnung ausgeschlossen sind und zu nacktem Leben gemacht werden; seitdem allerdings wird das selbstbezüglich zitathafte Sprechen von Jelinek in je spezifischer Weise und unterschiedlichen Konstellationen immer neu erprobt und zunehmend auf die Kritik politischer Gewalt bezogen.

⁶⁷¹ Jelineks *Nachbemerkung* bestimmt den *Erlköniginnen*-Teil, das Zitat der KÄTHE-Figur, als Epilog zu *Burgtheater* (Jelinek 1999a: 85). Zur Shoah als ‚zeugenlosem Ereignis‘ vgl. Felman/Laub 1992, v. a. Seite 75-92; siehe auch Agamben 2003.

⁶⁷² Zur Kritik an Wilkomirski vgl. Jelinek 1999a: 89 (dies im Unterschied zu Jelinek 1998f: 21 u. 1998g: 138; siehe demgegenüber bereits Ganzfried über die Darstellungs- und Rezeptionsform von Wilkomirskis geliehener *Holocaust-Biographie* in *Die Weltwoche* vom 27. August 1998). Zur Frage der Prosopopoeia als Trope der Autobiografie vgl. im Zusammenhang mit Wilkomirski Angele/Sorg 1999; zu den Hintergründen seines Falls siehe Mächler 2000.

Springt man nun für einen Moment auf die Bühne und richtet den Blick von der Rampe aus auf Jelineks Theater des Nachlebens, zeigt sich, dass deren zunächst für unspielbar gehaltene Stücke nicht nur mit dem *state of the art* gegenwärtiger nichtprotagonistischer Theaterpraxen korrespondieren.⁶⁷³ In neueren Jelinek-Inszenierungen werden die Schauspieler vielmehr zu Auftrittsformen jenseits der Verkörperung von Personen herausgefordert, um den szenischen Ausblick auf die Formspezifik der Rede zu eröffnen. Schleefs viel beachtete Übertragung von Jelineks *Ein Sportstück* in chorisches Sprechen am Wiener Burgtheater von 1998 akzentuiert szenisch die Unüberblickbarkeit von Jelineks ‚Sprachflächen‘ und akustisch die formierende Potenz einer Rede im Namen des ‚Ganzen‘. Dem stellt Schleef den schweigenden, von ihm selbst angeführten Auftritt der ‚leibhaften‘ Jelinek gegenüber. So macht er die im *Sportstück* über die Figur der AUTORIN exponierte Auseinandersetzung mit der Prosopopoeia als Verstehensfigur zum Gegenstand der Bühne.

Marthalers *In den Alpen*, 2002 an den Münchner Kammerspielen und dem Zürcher Schauspielhaus aufgeführt, löst im Unterschied zu Schleef den Chor der zunächst gemeinsam singenden Schauspieler in ein unscharfes Gewirr sukzessiv erklingender Einzelstimmen auf. Die Rede der szenischen Figuren als Kapruner Unfalltote, durch die hindurch Jelinek an zu Tode gekommene Zwangsarbeiter im Nationalsozialismus erinnert, wird in Marthalers Inszenierung wie der Text einer zerstreuten und dennoch lose zusammenhängenden Menge gesprochen. Klanglich markiert das die Differenz der jelinekschen Sprachexperimente zum Hervortreten des formierten, gleichzeitig sprechenden Chors.⁶⁷⁴ Die Entstellung der Prosopopoeia wird hier in den Hörraum transponiert und am Zerfall der Chor-Figur präsentiert. Darüber hinaus trägt Marthaler Jelineks Zitierweise auch auf dem Schauplatz der Bühne Rechnung: In seiner szenischen Übersetzung des Stücks nämlich schleppen die Schauspieler, die als sprechende Tote auftreten, Überreste ihrer entstellten Angehörigen in Müllsäcken mit sich, vertauschen sie gegenseitig und schlagen damit aufeinander ein. Marthaler demonstriert das in der zitathafte Sprache aufgehobene, gestaltlose Nachleben der Toten und die Trägerschaft der Rede durch die Schauspieler. Diese nichtpersonale Darstellung der entstalteten Rede zeugt vom fehlenden Körper der szenischen Figuren, denen die Schauspieler hier

⁶⁷³ Zum nichtprotagonistischen Entwurf des Gegenwartstheaters siehe etwa Heeg und Kurzenberger mit Blick auf die Rückkehr des Chors (Heeg 1999a u. Kurzenberger 1999).

⁶⁷⁴ Zur Differenz zwischen Auftritt und Zerfall des Chors, von der aus sich unterschiedliche Formen des transpersonalen Sprechens bestimmen ließen, siehe anhand von Jelineks *Ein Sportstück* bereits Bartens 1999: 118. Dies auch im Unterschied zur Akzentsetzung der theaterwissenschaftlichen Jelinekforschung; sie bestimmt primär die Polyvozität und Unüberblickbarkeit der schlefschen Chor-Figuren als szenisches Komplement zu Jelineks Figurenrede (vgl. Haß 1998c, 1999a, 1999b, 2000 u. C. Schmidt 2000) und hat daher bislang keine Typologie nichtpersonalen Bühnensprechens entwickelt.

zwar ihr Körperbild verleihen, sie jedoch nicht gestalthaft verkörpern können, weil die Rede vom ‚Tod‘ affiziert ist. So wird nicht etwa Bedeutung gestisch illustriert, sondern die Zitierweise auf die Szene gebracht.

Castorfs 1995er, für das Deutsche Schauspielhaus Hamburg produzierte Fassung von *Raststätte oder Sie machens alle* untersucht ebenfalls die Form der Rede auf der Bühne. Seine Inszenierung stellt die Frage nach Prosopopoiia und Autorfunktion am Auftritt der einzelnen Figur. Castorf setzt Jelineks szenische Anweisungen als Parekbase ein: Er lässt den im Nebentext überzeichneten Gestus souveräner Rede von einer jungen, das Publikum ansprechenden Schauspielerin parodieren. Hingegen wird einer stummen Sexpuppe Jelineks Gesicht gegeben, während ihre Stimme vom Band zu hören ist.⁶⁷⁵ In dieser Zerlegung von ‚posthumem‘, autorativem Sprechakt im Namen der Autorin und Jelineks ‚mortifiziertem‘ Auftritt, stellt Castorf erstens den ermächtigenden Akt autobiografischer Zuschreibung und zweitens die Stummheit der Prosopopoiia als Figur zur Schau.

Die genannten Inszenierungen zeugen von einer Einsicht in Jelineks Formexperimente, an der es einem Teil der Forschung mangelt. Dieser zieht die poetologischen Essays und Interviewäußerungen als Folie heran, um Jelinek in den Mund zu legen, was die hermeneutische Lektürearbeit am Text nicht einholen kann. Mit der autobiografischen Inszenierung im Namen ELFI ELEKTRAS antwortet Jelineks *Sportstück* von 1998 seinerseits bereits auf die von der Rezeption produzierte Figur der Autorin und setzt sie in einer Anspielung auf deren frühbarthes’sche Brille als Trivialmythos in Szene.⁶⁷⁶ Zitierend lässt sie auch das sprechende Ich der AUTORIN – Metapher des Verstehens und Double ELFI ELEKTRAS – in einem Gewirr verwendeter Stimmen untergehen. So weist das *Sportstück* deutlich darauf hin, wie der Personenkult der Forschung um Jelinek als Stimmführerin ihrer Texte von diesen selbst unterminiert wird.⁶⁷⁷

Der letztlich autoritären Fixierung auf eine nur nachträglich fingierbare Position der Autorin widersetzt sich Jelineks Arbeit immer schon.⁶⁷⁸ Hierin korrespondieren die Theatertexte mit der Aufgabe der auktorialen Rolle in der Prosa und den poetologischen Entwürfen. Sie inszenieren eine Form der Rede, die die eigene als verliehene Stimme präsentiert und sich dem ersten wie dem letzten Wort verweigert. Von der Rede in den hier untersuchten Stücken ausgehend, wird das als politischer Grundzug aller Texte Jelineks offenbar. Die Möglichkeit personaler Darstellung unterlaufend, greifen diese Texte auf eine

⁶⁷⁵ Vgl. auch Hoff 2000: 47.

⁶⁷⁶ Zu ELFI ELEKTA vgl. Jelinek 1998e: 8-16, 170-174 u. 181; zur AUTORIN, die „sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen“ könne, siehe 184-188, hier Seite 184.

⁶⁷⁷ Siehe Stanitzeks Beitrag zum ‚Jelinek-Effekt‘ und dessen Kritik an den Bequemlichkeiten der Jelinekforschung (Stanitzek 1999); zu Jelineks Selbstinszenierungen vgl. auch Bartens 1997, Haß 1998b, Holzer 1989, Riedle 1987/88 und Vogel 1990.

⁶⁷⁸ Vgl. bereits die autobiografische Inszenierung, den Auftritt des fräulein j., am Ende von Jelineks 1968 entstandenem Prosadebüt und ‚Hörroman‘ *bukolit* (Jelinek 1979: 90).

figurativ nicht integrierbare Form des Politischen vor und übergeben die Frage, welches Wer *da* – im Hier und Jetzt – für wen spricht, den Kommenden. Deren Arbeit besteht keineswegs in einem beliebigen Spiel mit kontingenten Sinnbezügen. Sie besteht vielmehr in selbst zu verantwortenden und zugleich niemals finalen Entscheidungen darüber, wie und in welchem Kontext man ‚Jelinek‘ zukünftig ein Nachleben verleiht. Folgt man dieser Einsicht, tritt die Selbstverständigung über den eigenen Standort, von dem aus im Namen Jelineks gesprochen wird, an die Stelle der fiktiven Konstruktion auktorialer Souveränität. Im Wissen um die Unhaltbarkeit der eigenen Rede öffnet sich diese, flüchtig wie sie nun einmal ist, für zukünftige ‚Antworten‘ von einer anderen, unabsehbaren Szene.

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. 1969: „Auf die Frage: Was ist deutsch“. In ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt a. M. S. 102-112.
- 1973: *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.
 - 1975a: „Kulturkritik und Gesellschaft“. In ders.: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*. Frankfurt a. M. S. 46-65.
 - 1975b: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.
 - 1981: *Noten zur Literatur*. Frankfurt a. M.
 - 1991: *Minima Moralia*. 20. Auflage. Frankfurt a. M.
- Agamben, Giorgio 1992: „Noten zur Geste“. Aus dem Italienischen von Elisabetta Fontana-Hentschel. Bearbeitung Alexander García Düttmann. In Georg-Lauer, Jutta (Hg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen. S. 97-107.
- 2002: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von Hubert Thüring. Frankfurt a. M.
 - 2003: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge. Homo Sacer III*. Aus dem Italienischen von Stefan Monhardt. Frankfurt a. M.
 - 2004: *Ausnahmezustand (Homo sacer II.I)*. Aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Schöll. Frankfurt a. M.
- Albert, Claudia 1994a: „Abstand, nicht Widerstand: Max Kommerell“. In dies. (Hg.): *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin*. Stuttgart/Weimar. S. 249-253.
- 1994b: „Sakralisierung der Dichtergestalt“. In dies. (Hg.): *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus. Schiller, Kleist, Hölderlin*. Stuttgart/Weimar. S. 189-209.
- Albrecht, Peter-Alexis 2003: „Die vergessene Freiheit“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24. April. S. 8.
- Alth, Minna 1955: *Unser Burgtheater*. Wien.
- Amelunxen, Hubertus von 1991: „Das Echo. Zu einem Zustand der Fotografie“. *Fotogeschichte* 40. S. 31-38.
- Amon, Michael 1985/86: „Elfriede Jelinek und die österreichische Kulturkritik –meist aufreizend, immer entlarvend“". *Wiener Journal*. Dezember/Januar. S. 27.
- André, Robert 1999: *Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin*. Hamburg.
- Angele, Michael/Sorg, Reto 1999: „Selbsterfindung und Autobiographie. Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn am Beispiel von Benjamin Wilkomirskis *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*“. In Herwig, Henriette/Wirtz, Irmgard/Würffel, Stefan Bodo (Hg.): *Lese-Zeichen. Semiotik und Hermeneutik in Raum und Zeit*. Tübingen/Basel. S. 325-345.
- Annuß, Evelyn 1999: „Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. 2., erweiterte Auflage. S. 45-50.
- 2000: „Zwangslügen und Schweigen in Elfriede Jelineks *Wolken. Heim*.“ *Sprache im technischen Zeitalter* 153. S. 32-49.

- 2003: „*Burgtheater* als historiographisches Lehrstück“. In Duden, Barbara/Schulte, Regina/Weckel, Ulrike (Hg.): *Geschichte in Geschichten*. Frankfurt a. M./New York. S. 161-167.
- Antelme, Robert 2001: *Das Menschengeschlecht*. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. Frankfurt a. M.
- Aristophanes 1971: *Die Vögel*. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Christian Voigt. Stuttgart.
- Aust, Stefan 1989: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München.
- Bachtin, Michail M. 1985: *Probleme der Poetik Dostojewskisj*. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm. Frankfurt a. M./Berlin/Wien.
- Baier, Lothar 1988: „Dekonstruierter Antifaschismus. Der Fall Paul de Man und das intellektuelle Showbusiness“. In ders.: *Zeichen & Wunder. Kritiken und Essays*. Berlin. S. 107-121.
- Bakker Schut, Pieter H. 1986: *Stammheim. Der Prozeß gegen die Rote Armee Fraktion*. Kiel.
- 1987: *Dokumente. das info. Briefe der Gefangenen aus der RAF 1973-1977*. Kiel.
- Bakker Schut , Pieter H. u. a. (Hg.) 1995: *Todesschüsse, Isolationshaft, Eingriffe ins Verteidigungsrecht*. 4. Auflage. Berlin.
- Balibar, Etienne 1990: „Gibt es einen ‚Neo-Rassismus‘?“. In ders./Wallerstein, Immanuel: *Rasse Klasse Nation. Ambivalente Identitäten*. Aus dem Französischen von Michael Haupt und Ilse Utz. Hamburg. S. 23-38.
- Bartens, Daniela 1997: „Vom Verschwinden des Textes in der Rezeption“. In dies./Pechmann, Paul (Hg.): *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*. Graz/Wien. S. 28-51.
- 1999: „Mein Vater, mein Vater, warum hast du mich verlassen?“ Eine Lesart von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*. *Manuskripte* 144. S. 114-120.
- 2000: „Das Häkeln und die Avantgarde. Zu Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl – Eine Handarbeit*“. In Bartsch, Kurt (Hg.): *Avantgarde und Traditionalismus. Kein Widerspruch in der Postmoderne?* Innsbruck. S. 153-175.
- Barthes, Roland 1964: *Mythen des Alltags*. Aus dem Französischen von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.
- 1978: *Über mich selbst*. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. München.
- 1988: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.
- 1989: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Aus dem Französischen von Dietrich Leube. Frankfurt a. M.
- 1990: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a. M.
- 1993-1995: *Oeuvres complètes*. Herausgegeben von Éric Marty. Paris.
- 2001: „Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin.“ *Schriften zum Theater*. Herausgegeben von Jean-Loup Rivière. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Berlin.
- Bartsch, Kurt 1997: „Unter Mördern und Irren“. Eine Momentaufnahme österreichischer Literatur 1995“. In Knobloch, Hans-Jörg/Koopmann, Helmut (Hg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Tübingen. S. 31-44.
- Baur, Detlev 1999: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen.

- Bazin, André 1975: „Ontologie des fotografischen Bildes“. In ders.: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Mit einem Vorwort von Eric Rohmer und einem Nachwort von François Truffaut. Herausgegeben von Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling. Aus dem Französischen von Barbara Peymann. Köln. S. 21-27.
- Benjamin, Walter 1991: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.
- Benninghoff-Lühl, Sibylle 1998: *Figuren des Zitats. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede*. Stuttgart/Weimar.
- Benthien, Claudia 2002: „Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen“. In Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie (Hg.): *Kollektivkörper. Kunst und Politik in Verbindung*. Bielefeld. S. 169-188.
- Betz, Hans-Dieter (Hg.) 1998ff: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (RGG). 4., völlig neu bearbeitete Auflage. Tübingen.
- Bibliothek Warburg (Hg.) 1934: *Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike*. Bearbeitet von Hans Meier u. a. Leipzig/Berlin.
- Blättler, Sidonia 2002: „Nationale Identität, nationaler Gegensatz und die Geschlechterdifferenz am Beispiel von Fichtes *Reden an die deutsche Nation*“. *IWM Working Paper* 2. Herausgegeben von Institut für die Wissenschaften vom Menschen. Wien.
- Blanchot, Maurice 1991: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München/Wien.
- Blasius, Dirk 2001: *Carl Schmitt. Preußischer Staatsrat in Hitlers Reich*. Göttingen.
- Böckenförde, Erwin-Wolfgang 1978: „Der verdrängte Ausnahmezustand. Zum Handeln der Staatsgewalt in außergewöhnlichen Lagen“. *Neue Juristische Wochenschrift* 38. S. 1881-1890.
- Böhn, Andreas 2001: *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*. Berlin.
- Böschenstein, Bernhard 1988: „Hölderlin und Celan“. In Hamacher, Werner/Menninghaus, Winfried (Hg.): *Paul Celan*. Frankfurt a. M. S. 191-200.
- Boldt, Hans 1972: „Ausnahmezustand: necessitas publica, Belagerungszustand, Kriegszustand, Staatsnotstand, Staatsnotrecht“. In: *Geschichte der Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 1. Herausgegeben von Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck. Stuttgart. S. 343-376.
- Bormann, Alexander von 1990: „Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*“. In Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. S. 56-74.
- 1993: „Reinheit Gemeinheit. Das dritte Reich“. In Scheuer, Helmut (Hg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a. M. S. 411-427.
- Bornscheuer, Lothar 1993: „Heinrich von Kleists ‚vaterländische‘ Dichtung, mit der kein ‚Staat‘ zu machen ist“. In Scheuer, Helmut (Hg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a. M. S. 216-236.
- Bovenschen, Silvia 1977: „Die aktuelle Hexe, die historische Hexe und der Hexenmythos. Die Hexe: Subjekt der Naturaneignung und Objekt der Naturbeherrschung“. In Becker, Gabriele u. a. (Hg.): *Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes*. Frankfurt a. M. S. 259-312.
- 1979: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.

- Brandstetter, Gabriele 2000: „Eine Tragödie von der Brust heruntergehustet“. Darstellung von *Katharsis* in Kleists *Penthesilea*“. In: *Käthchen und ihre Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, 12. und 13. Juni 1997 in der Kreissparkasse Heilbronn. Heilbronn. S. 81-104.
- Brecht, Bertolt 1967: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann. Frankfurt a. M.
- 1972: *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*. Frankfurt a. M.
 - 1988-2000: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan, Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus Detlef Müller. Berlin/Weimar/Frankfurt a. M.
- Brüster, Birgit 1993: *Das Finale der Agonie: Funktionen des „Metadramas“ im deutschsprachigen Drama der 80er Jahre*. Frankfurt a. M. u. a.
- Brunner, Maria Elisabeth 1997: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried.
- Büchmann, Georg 1961: *Geflügelte Worte. Der Zitatenschatz des deutschen Volkes*. Gesammelt und erläutert von Georg Büchmann. Fortgesetzt von Werner Rust und Gunther Haupt. Berlin.
- Burdorf, Dieter 1990: „Wohl gehen wir täglich, doch wir bleiben hier“. Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks“. *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 66. S. 29-36.
- Butler, Judith 2005: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*. Aus dem Englischen von Karin Wördemann. Frankfurt a. M.
- Caduff, Corina 1991: „Ich gedeihe inmitten von Seuchen.“ *Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Frankfurt a. M. u. a.
- 1996: „Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab“. In dies./Weigel, Sigrid (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln/Weimar/Wien. S. 154-174.
- Canetti, Elias 1980: *Masse und Macht*. Frankfurt a. M.
- Carrière, Mathieu 1981: *für eine literatur des Krieges, Kleist*. Frankfurt a. M.
- Cavell, Stanley 1979: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Erweiterte Ausgabe. Cambridge, Massachusetts/London.
- Celan, Paul 1986: *Gesammelte Werke*. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a. M.
- Chase, Cynthia 1998: „Einem Namen ein Gesicht geben“. Aus dem Englischen von Sebastian Rödl. In Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a. M. S. 414-436.
- Chion, Michel 1996: „Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino“. Aus dem Französischen von Birgit Flos. *Meteor* 6. S. 48-58.
- Chorherr, Thomas 1985: „Gemma denkmalzertrümmern!“. *Die Presse* vom 30. November. S. 1.
- Cicero, Marcus Tullius 1976: *De oratore/Über den Redner*. Übersetzt und herausgegeben von Harald Merklin. Stuttgart.
- Cixous, Hélène 1977: *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Aus dem Französischen von Eva Meyer. Berlin.
- 1980: *Weiblichkeit in der Schrift*. Aus dem Französischen von Eva Duffner. Berlin.
- Claes, Oliver 1994: *Fremde. Vampire: Sexualität, Tod und Kunst bei Elfriede Jelinek und Adolf Muschg*. Bielefeld.
- Conradt, Gerd 2001: *Starbuck Holger Meins. Ein Porträt als Zeitbild*. Berlin.

- de Man, Paul 1986: *The Resistance to Theory*. Minneapolis.
- 1988: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Englischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt a. M.
- 1989: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2., überarbeitete Auflage. London.
- 1993a: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. Aus dem Englischen von Jürgen Blasius. Frankfurt a. M.
- 1993b: *Romanticism and Contemporary Criticism. The Gauss Seminar and Other Papers*. Herausgegeben von E. S. Burt, Kevin Newmark und Andrzej Warminski. Baltimore/London.
- 1998: „Hypogramm und Inschrift“. Aus dem Englischen von Andrea Kern. In Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a. M. S. 414-436.
- Deiters, Franz-Josef 1999: *Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuche zu einer Konstitutionstheorie*. Berlin.
- Derrida, Jacques 1976: *Randgänge der Philosophie*. Frankfurt a. M./Berlin/Wien.
- 1986: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur. Graz/Wien.
- 1987: *Die Postkarte bis an Freud und Jenseits. 2. Lieferung*. Aus dem Französischen von Hans-Joachim Metzger. Berlin.
- 1988: *Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel... Paul de Mans Krieg. Memoires II*. Aus dem Französischen von Elisabeth Weber. Wien.
- 1991/1992: „Onto-Theology of National-Humanism (Prolegomena to a Hypothesis)“. *Oxford Literary Review* 13-14. S. 3-23.
- 1992: *Vom Geist. Heidegger und die Frage*. Aus dem Französischen von Alexander García Düttmann. Frankfurt a. M.
- 1994: „Titel (noch zu bestimmen)“. Aus dem Französischen von Friedrich A. Kittler. In Derrida, Jacques: *Gestade*. Wien. S. 219-244.
- 1995: *Marx' Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Aus dem Französischen von Susanne Lüdemann. Frankfurt a. M.
- 1997: „INTERPRETATIONS AT WAR. Kant, der Jude, der Deutsche“. Aus dem Französischen von Elisabeth Weber. In Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Understellbaren*. Wien. S. 71-139.
- 2003: „Das Tier, Welch ein Wort! Können sie leiden? Über die Endlichkeit, die wir mit Tieren teilen“. Aus dem Französischen von Stefan Lorenzer. In: *Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung*. Herausgegeben von der Stiftung Deutsches Hygiene-Museum. Begleitbuch zur Ausstellung. Ostfildern-Ruit. S. 191-209.
- Deuber-Mankowsky, Astrid 2000: „Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks er nicht als er (zu, mit Robert Walser)“. *Sprache im technischen Zeitalter* 153. S. 50-64.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn 1994: „Die Österreicher und ihr Grillparzer“. In Haider-Pregler, Hilde/Deutsch-Schreiner, Evelyn: „*Stichwort Grillparzer*“. Wien/Köln/Weimar. S. 181-194.
- Diderot, Denis 1967: *Ästhetische Schriften*. Herausgegeben von Friedrich Bassenge. Aus dem Französischen von Friedrich Bassenge und Theodor Lücke. Berlin/Weimar.
- Doll, Annette 1994: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart.
- Dramaturgische Gesellschaft (Hg.) 1988: „Bericht über die Podiumsdiskussion. Zur FiT-Veranstaltung der dg-Jahrestagung November 1987 in Wien“. In: *Frauen im Theater (FiT). Dokumentation 1986/87. Autorinnen*. Berlin. S. 95-98.

- Dratel, Joshua L./Greenberg, Karen J. (Hg.) 2005: *The Torture Papers. The Road to Abu Ghraib*. Mit einer Einleitung von Anthony Lewis. New York.
- Drobner, Hubertus R. 1986: *Personexegese und Christologie bei Augustinus*. Leiden.
- Duras, Marguerite 1998: *Der Schmerz*. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé. München.
- Dutschke, Rudi 2003: *Jeder hat sein Leben ganz zu leben. Die Tagebücher 1963-1979*. Herausgegeben von Gretchen Dutschke. Köln.
- Ebner, Jakob 1980: *Duden. Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch der österreichischen Besonderheiten*. 2., vollständig überarbeitete Auflage. Mannheim/Wien/Zürich.
- Eco, Umberto 1990: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig.
- Eichberg, Henning 1977: *Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell*. Marburg.
- Elis, Ingeborg 1979: „Der Grazer ‚Nora‘-Streit: Dichterin kontra Regisseur“. *Kleine Zeitung* (Graz) vom 26.10. S. 13.
- Erdle, Birgit R. 1989: „Die Kunst ist ein schwarzes glitschiges Sekret.“ Zur feministischen Kunst-Kritik in neueren Texten Elfriede Jelineks“. In Knapp, Mona/Labroisse, Gerd (Hg.): *Frauen-Fragen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Amsterdam/Atlanta. S. 323-341.
- 1995: „Sarah Kofmans Paroles suffoquées. Eine Lektüre mit Adorno“. In Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln/Weimar/Wien. S. 73-89.
 - 1999: „Echo's Echo: das verlorene Geschlecht der Klage“. *entwürfe. zeitschrift für literatur* 18. S. 101-111.
- Ernst, Wolfgang 1987: „Identität und Differenz. Johann Gottlieb Fichtes *Reden an die deutsche Nation* und jenseits“. *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 10. S. 143-161.
- Eybl, Franz M. 1995: „Hanswurststreit und Broschürenflut. Die Struktur der Kontroversen in der österreichischen Literatur des 18. Jahrhunderts“. In Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin. S. 24-35.
- Fanon, Frantz 1981: *Die Verdammten dieser Erde*. Vorwort von Jean-Paul Sartre. Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt a. M.
- Farías, Victor 1989: *Heidegger und der Nationalsozialismus*. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Aus dem Spanischen und Französischen von Klaus Laermann. Frankfurt a. M.
- Felman, Shoshana 1975: „Women and Madness: The Critical Phallacy“. *Diacritics* 4. S. 2-10.
- Felman, Shoshana/Laub, Dori 1992: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York/London.
- Fend, Franz/Huber-Lang, Wolfgang 1994: „Eine lautlose Implosion“. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek über *Wolken. Heim.*, europäische Visionen, österreichische Literatur und deutsche Heimat erde“. *Theater Phönix. Zeitschrift für dramatische Kultur* 73. Linz. S. 4-5.
- Fichte, Johann Gottlieb 1964: „Beitrag zur Berichtigung der Urtheile des Publikums über die Französische Revolution“. In ders.: *Werke 1791-1794*. Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. I.1. Herausgegeben von Reinhard Lauth und Hans Jacob unter Mitwirkung von Manfred Zahn und Richard Schottky. Stuttgart-Bad Cannstatt. S. 203-404.
- 1978: *Reden an die deutsche Nation*. 5., durchgesehene Auflage nach dem Erstdruck von 1808, mit neuer Einleitung von Reinhard Lauth. Hamburg.

- Fiddler, Allyson 1993: „Demythologizing the Austrian ‚Heimat‘: Elfriede Jelinek as ‚Nestbeschmutzer‘“. In Schmidt, Ricarda/McGowan, Moray (Hg.): *From High Priests to Desecrators. Contemporary Austrian Writers*. Sheffield. S. 25-44.
- 1994: *Rewriting Reality. An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford.
- Finney, Gail 1996: „The Politics of Violence on the Comic Stage. Elfriede Jelinek’s *Burgtheater*“. In Cocalis, Susan L./Rose, Ferrel (Hg.): *Thalia’s Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*. Tübingen/Basel. S. 239-251.
- Fischer, Heike 1995: *Materialistische Theoreme in ausgewählten Werken Elfriede Jelineks*. Aachen.
- Fischer, Michael 1991: *Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“*. St. Ingberg.
- Fischer-Lichte, Erika 1983: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Bd. 1-3. Tübingen.
- 1992: „Die semiotische Differenz. Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne“. In Schmidt, Herta/Striedter, Jurij (Hg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen. S. 123-140.
- 1993: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen/Basel.
- 2001: „Theatralität. Zur Frage nach Kleists Theaterkonzeption“. *Kleist-Jahrbuch* 2000. Stuttgart. S. 25-37.
- Fleig, Anne 2000: „Zwischen Text und Theater: Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schleef“. In Fischer-Lichte, Erika/Fleig, Anne (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen. S. 87-104.
- Fliedl, Konstanze 1991: „„Echt sind nur wir!“ Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek“. In Bartsch, Kurt/Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz. S. 57-77.
- Fontana, Oskar Maurus 1959: *Paula Wessely*. Berlin.
- Fóti, Véronique M. 1992: *Heidegger and the Poets. Poiēsis/Sophia/Technē*. New Jersey/London.
- Foucault, Michel 1977: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a. M.
- 1983: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit* 1. Aus dem Französischen von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a. M.
- 1988: „Was ist ein Autor?“. In ders.: *Schriften zur Literatur*. Aus dem Französischen von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt a. M. S. 7-31.
- 1992: „Leben machen und sterben lassen: Die Geburt des Rassismus“. In ders./Reinfeldt, Sebastian/Schwarz, Richard: *Bio-Macht*. Herausgegeben von Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung. Duisburg. S. 27-53.
- 2000: „Die Gouvernementalität“. In Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Aus dem Französischen von Hans-Dieter Gondek. Frankfurt a. M. S. 41-67.
- Franz, Michael 2004: „Personalfigur oder Selbst ohne Eigenschaften? Zur Rezeption antiker Personalitätsmodelle in der Gegenwart“. *Weimarer Beiträge* 50. S. 325-343.
- Freud, Sigmund 1982: „Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds“. In ders.: *Sexualleben*. Studienausgabe. Bd. 5. Frankfurt a. M. S. 253-266.
- Frey, Hans-Jost 1990: „Die Verrücktheit der Wörter“. *Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée* 11/12. Paul de Man Kolloquium 1989. Frankfurt a. M. u. a. S. 71-101.
- Fröhlich, Elke (Hg.) 1987: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*. Sämtliche Fragmente. Teil I. Aufzeichnungen 1924-1941. Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv. München.

- Fuhrich, Edda/Prossnitz, Gisela (Hg.) 1985: *Paula Wessely – Attila Hörbiger. Ihr Leben – ihr Spiel*. München/Wien.
- Funk, Julika 1995: „Die schillernde Schönheit der Maskerade: Einleitende Überlegungen zu einer Debatte“. In dies./Bettinger, Elfi (Hg.): *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Berlin. S. 15-27.
- Gebauer, Gunther 1982: „Ausdruck und Einbildung“. In Kamper, Dietmar/Wulf, Christof (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt a. M. S. 313-329.
- Gleich, Joseph Alois 1820: *Der Berggeist oder die drey Wiünsche. Komisches Zauberspiel mit Gesang in 3 Aufzügen*. Brünn.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1986: *Werke*. Hamburger Ausgabe. München.
- Greiffenhagen, Martin 1986: *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*. Frankfurt a. M.
- Greiner, Bernhard 2000: *Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum ‚Fall‘ der Kunst*. Tübingen/Basel.
- Grillparzer, Franz 1986: „König Ottokars Glück und Ende. Trauerspiel in fünf Aufzügen“. In ders.: *Werke*. Bd. 2: Dramen 1817-1828. Herausgegeben von Helmut Bachmaier. Frankfurt a. M. S. 391-509.
- Grimm, Jacob 1966: „Über das Echo“. Gelesen in der akademie der wissenschaften am 25. juni 1863“. In ders.: *Kleinere Schriften*. Bd. 7: Recensionen und vermischt Aufsätze. 4. Teil. Hildesheim. S. 499-512.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm 1980: *Kinder- und Hausmärchen*. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Mit einem Anhang sämtlicher, nicht in allen Auflagen veröffentlichter Märchen und Herkunftsnotizen. Herausgegeben von Heinz Rölleke. Stuttgart.
- 1984: *Deutsches Wörterbuch*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854-1960. München.
- Gross, Raphael 2000: *Carl Schmitt und die Juden. Eine deutsche Rechtslehre*. Frankfurt a. M.
- Gürtler, Christa 1990: „Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität“. In dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. S. 120-134.
- Gulielmetti, Angela 1997: „Häuptling Abendwind und Präsident Abendwind. Nestroy und Elfriede Jelinek“. *Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft* 1/2. S. 39-49.
- Habermas, Jürgen 1989: „Heidegger – Werk und Weltanschauung“. In Farias, Victor: *Heidegger und der Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M. S. 11-37.
- Haider-Pregler, Hilde 1994: „König Ottokars Glück und Ende – Ein ‚Nationales Festspiel‘ für Österreichs ‚Nationaltheater‘? Die Burgtheater-Inszenierungen von Grillparzers Trauerspiel im 20. Jahrhundert“. In dies./Deutsch-Schreiner, Evelyn: „Stichwort Grillparzer“. Wien/Köln/Weimar. S. 195-222.
- Hamacher, Werner 1998: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a. M.
- Hartman, Geoffrey 1999: *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*. Aus dem Englischen von Axel Henrici. Berlin.
- Haß, Ulrike 1993: „Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. S. 21-30.
- 1998a: „Elemente einer Theorie der Begegnung: Theater, Film“. In Brandstetter, Gabriele/Finter, Helga/Weißendorf, Markus (Hg.): *Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste*. Tübingen. S. 55-63.

- 1998b: „Elfriede Jelinek“. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. München. S. 1-14.
 - 1998c: „Im Körper des Chores. Einar Schleef inszeniert Ein Sportstück von Elfriede Jelinek am Wiener Burgtheater“. *Freitag* 6. Februar. S. 13-14.
 - 1999a: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks Ein Sportstück am Burgtheater durch Einar Schleef“. In Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit. Recherchen 2. Berlin. S. 71-81.
 - 1999b: „Sinn egal. Körper zwecklos. Anmerkungen zur Figur des Chores anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von Ein Sportstück“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. 2., erweiterte Auflage. S. 51-62.
 - 2000: „Chorkörper, Dingkörper: vom Geist der Drogen. Ein Sportstück von Elfriede Jelinek und Einar Schleefs Theater des Chores“. *Kaleidoskopien* 3. S. 151-161.
- Haverkamp, Anselm 1991a: „Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik“. In ders./Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst: Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt a. M. S. 25-52.
- 1991b: *Laub voll Trauer. Hölderlins späte Allegorie*. München.
 - 1993: „LICHTBILD. Das Bildgedächtnis in der Photographie: Roland Barthes und Augustinus“. In ders./Renate Lachmann (Hg.) unter Mitwirkung von Reinhart Herzog: *Memoria – vergessen und erinnern*. München. S. 47-66.
 - 2000: „Allegorie“ I u. II. *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Herausgegeben von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Bd. 1. Stuttgart. S. 49-70.
 - 2001: *Hamlet. Hypothek der Macht*. Berlin.
 - 2002: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a. M.
 - 2003: „Heidegger und die Literaturwissenschaft. Die poetologischen Quellen der seinsgeschichtlichen Subjektkritik“. In Thomä, Dieter (Hg.) unter Mitarbeit von Katrin Meyer und Hans Bernhard Schmid: *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar. S. 492-500.
- Heeg, Günther 1999a: „Der Tod der Gemeinschaft“. In Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit. Recherchen 2. Berlin. S. 93-100.
- 1999b: „Szenen“. In Bosse, Heinrich/Renner, Ursula (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Freiburg. S. 251-269.
 - 2000: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M./Basel.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1986: *Werke*. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832-1845. Neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.
- Heidegger, Martin 1943: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a. M.
- 1951: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a. M.
 - 1954: „...dichterisch wohnet der Mensch...““. In ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart. S. 181-198.
 - 1959: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen.
 - 1976: „Nur noch ein Gott kann uns retten“. SPIEGEL-Gespräch mit Martin Heidegger am 23. September 1966“. *Der Spiegel* 23. S. 193-219.
 - 1980: *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“*. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1934/35. Gesamtausgabe. Bd. 39. Frankfurt a. M.

- 1981: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Gesamtausgabe. Bd. 4. Frankfurt a. M.
 - 1982: *Hölderlins Hymne „Andenken“*. Freiburger Vorlesung Wintersemester 1941/42. Gesamtausgabe. Bd. 52. Frankfurt a. M.
 - 1983: *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität/Das Rektorat 1933/34*. Herausgegeben von Hermann Heidegger. Frankfurt a. M.
 - 1984: *Hölderlins Hymne „Der Ister“*. Freiburger Vorlesung Sommersemester 1942. Herausgegeben von Walter Biemel. Gesamtausgabe. Bd. 53. Frankfurt a. M.
 - 1994: *Bremer und Freiburger Vorträge*. Vorträge 1949 u. 1957. Herausgegeben von Petra Jaeger. Gesamtausgabe. Bd. 79. Frankfurt a. M.
- Heil, Susanne 1996: *Gefährliche Beziehungen. Walter Benjamin und Carl Schmitt*. Stuttgart/Weimar.
- Hein, Jürgen 1997: *Das Wiener Volkstheater*. 3., neu bearbeitete Auflage. Darmstadt.
- Hellingrath, Norbert von 1936: „Hölderlin und die Deutschen“. In ders.: *Hölderlin-Vermächtnis. Forschungen und Vorträge. Ein Gedenkbuch zum 14. Dezember 1936*. Eingeleitet von Ludwig Pigenot. München. S. 123-188.
- Helwig, Heide 1994: „Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks“. *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 2. S. 389-402.
- Herzmann, Herbert 1997: *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen.
- Hilberg, Raul 1990: *Die Vernichtung der europäischen Juden*. Aus dem Englischen von Christian Seeger, Harry Maor, Walle Bents und Wilfried Szepan. Frankfurt a. M.
- Hirzel, Rudolf 1914: *Die Person. Begriff und Name derselben im Altertum*. Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. 10. Abhandlung. München.
- 1962: *Der Name. Ein Beitrag zu seiner Geschichte im Altertum und besonders bei den Griechen*. 2. Auflage. Amsterdam.
- Hobbes, Thomas 1966: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*. Herausgegeben und eingeleitet von Iring Fetscher. Aus dem Englischen von Walter Euchner. Berlin/Neuwied.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate 2004: „Es ist, als liefe das Bellaria-Kino Amok.“ Elfriede Jelineks *Burgtheater. Posse mit Gesang*. *Maske und Kothurn* 2. Burgtheater. Mythos – Eros – Imago. S. 43-58.
- Hock, Erich 1980/1981: „Hölderlins Ode ‚Der Tod fürs Vaterland‘“. *Hölderlin-Jahrbuch* 22. S. 158-202.
- Hodina, Karl 1979: *O du lieber Augustin. Die schönsten Wienerlieder*. Wien.
- Hölderlin, Friedrich 1910: „Hymne“. In George, Stefan/Wolfskehl, Karl (Hg.): *Deutsche Dichtung*. Bd. 3: Das Jahrhundert Goethes. 2. Ausgabe. Berlin. S. 48-50.
- 1943-1985: *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Herausgegeben von Friedrich Beissner. Stuttgart.
 - 1975ff: *Sämtliche Werke*. Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Dietrich E. Sattler. Frankfurt a. M.
- Hörbiger, Paul 1979: *Ich hab für euch gespielt. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Georg Markus*. München/Berlin.
- 1989: *Ich hab für euch gespielt. Erinnerungen*. München/Berlin.
 - 1994: *Ich hab für euch gespielt. Erinnerungen. Aufgezeichnet von Georg Markus*. Neu durchgesehene, erweiterte 3. Ausgabe. München.

- Hoff, Dagmar von 1990: „Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion“. In Görtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. S. 112-119
- 2000: „Straße. Bühne. Internet. Die Dramatikerin Elfriede Jelinek“. *Ästhetik & Kommunikation* 110. S. 43-48.
- Hoffmann, Yasmin 1991: „Hier lacht die Sprache sich selbst aus“. Sprachsatire – Sprachspiele bei Elfriede Jelinek“. In Bartsch, Kurt/Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz. S. 41-55.
- 1999: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Opladen/Wiesbaden.
- Hollander, John 1981: *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and After*. Berkeley/Los Angeles/London.
- Holzer, Stefanie 1989: „Selbstdarstellung. Elfriede Jelineks Foto-Parade“. *Lesezirkel* 42. S. 27-28.
- Horn, Eva 2001: „Die Regel der Ausnahme. Revolutionäre Souveränität und bloßes Leben in Brechts *Maßnahme*“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4. S. 680-709.
- Ibach, Alfred 1943: *Die Wessely. Skizze ihres Werdens*. Mit 129 Bildern. Wien.
- Ibsen, Henrik 1951: *Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten*. Aus dem Norwegischen von Richard Linder. Nachbemerkung von Aldo Keel. Stuttgart.
- 1990: *Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten*. Aus dem Norwegischen von Hans Egon Gerlach. Nachwort von Aldo Keel. Stuttgart.
- ID-Verlag (Hg.) 1997: *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*. Berlin.
- Irigaray, Luce 1979: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin. Aus dem Französischen von Gerlinde Koch und Monika Metzger.
- Irnberger, Harald 1980: „Ein Lehrstück der anderen Art“. In Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. Wien/München. S. 3-4.
- Jacobs, Carol 1993: „The Monstrosity of Translation: Walter Benjamin's ,The Task of the Translator‘“. In dies.: *Telling Time. Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke*. Baltimore/London. S. 128-141.
- Jakobs, Günther 2004: „Bürgerstrafrecht und Feindstrafrecht“. *Höchstrichterliche Rechtsprechung Strafrecht – HRRS* 3. S. 88-95.
- Janke, Pia (Hg.) 2002: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg/Wien.
- Janz, Marlies 1990: „Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek.“ In Görtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. S. 81-97.
- 1993: „Mythendestruktion und ‚Wissen‘. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgespererten*“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. S. 38-50.
 - 1995: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart/Weimar.
 - 1997: „Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal ganz von vorne zu beginnen...“. Elfriede Jelineks Destruktion des Mythos historischer ‚Unschuld‘“. In Bartens, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*. Graz/Wien. S. 225-238.
 - 1999: „Das Verschwinden des Autors. Die Celan-Zitate in Elfriede Jelineks Stück *Stecken, Stab und Stangl*“. *Celan-Jahrbuch* 7 (1997/98). S. 279-292.
- Jeannée, Michael 1985: „Miese Hetzjagd“. *Kronenzeitung* vom 1. Dezember. S. 18-19.

Jelinek, Elfriede 1970a: *wir sind lockvögel baby!* Reinbek bei Hamburg.

- 1970b: „WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums“. *Protokolle* 1. S. 129-134.
- 1971: „DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs“. In Handke, Peter (Hg.): *Der gewöhnliche Schrecken*. Salzburg. S. 146-160.
- 1972: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg.
- 1975: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg.
- 1979: *bukolit. hörroman*. Wien.
- 1983: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg.
- 1984: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“". *Theaterzeitschrift* 7. S. 14-16.
- 1989: *Lust*. Reinbek bei Hamburg.
- 1990a: „Ich möchte seicht sein“. In Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. S. 157-161.
- 1990b: *Wolken.Heim*. Göttingen.
- 1991a: „Nebenschauplätze“. *Parkett* 29. S. 81-90.
- 1991b: *Totenauberg. Ein Stück*. Reinbek bei Hamburg.
- 1992: *Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften – Clara S. musikalische Tragödie – Burgtheater – Krankheit oder Moderne Frauen*. Reinbek bei Hamburg.
- 1993a: „Präsident Abendwind. Ein Dramolett sehr frei nach J. Nestroy“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. S. 3-21.
- 1993b: „Trigger your text 1993. In Zusammenarbeit mit Gottfried Hüngsberg und Hannes Franz“. In Hartwanger, Georg/Iglhaut, Stefan/Rötzer, Stefan (Hg.): *Künstliche Spiele*. München. S. 306-311.
- 1995a: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg.
- 1995b: „Die weiße Frau und der Fluß“. *Der Standard* vom 24. Februar. S. 3.
- 1996: „Ein Grab in Nirgends“. *Frankfurter Rundschau* vom 10. Dezember.
- 1997a: *Neue Theaterstücke. Stecken, Stab und Stangl – Raststätte – Wolken.Heim*. Reinbek bei Hamburg.
- 1997b: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In dies.: *Neue Theaterstücke. Stecken, Stab und Stangl – Raststätte – Wolken.Heim*. Reinbek bei Hamburg. S. 7-13.
- 1998a: „Alles oder Nichts“. In: *drive b: brecht 100. Theater der Zeit Arbeitsbuch/ Das Brecht Jahrbuch* 23. Herausgegeben von Marc Silberman. Mitarbeit: Stefan Mahlke und Kristin Schulz. Berlin. S. 66-69.
- 1998b: „Brecht aus der Mode“. *Der Tagesspiegel* vom 10. Februar.
- 1998c: „Das Maß der Maßlosigkeit“. *Die Zeit* vom 5. Februar. S. 42.
- 1998d: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Ein Stück. Frankfurt a. M.
- 1998e: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg.
- 1998f: „Nicht bei sich und doch zu Hause“. In dies./Landes, Brigitte (Hg.): *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. München. S. 11-22.
- 1998g: „wer ist denn schon zu hause. Paul Celan, Imre Kertész, Benjamin Wilkomirski, Danilo Kiš“. In dies./Landes, Brigitte (Hg.): *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. München. S. 135-139.
- 1999a: *MACHT NICHTS! Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg.
- 1999b: „Zum Beispiel Rudolf Melichar“. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [20. Oktober 2002].
- 2000a: *Das Lebewohl*. 3 kl. Dramen. Berlin.
- 2000b: „Die Kriegsgewinnerin“. *Format* 20. S. 150.
- 2001: „sich mit der Sprache spielen. Johann Nestroy“
- 2002a: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin.

- 2002b: „Schleef oder mit der Natur streiten“. Dankrede zur Verleihung des Berliner Theaterpreises. *Theater der Zeit* 6. S. 4-5.
 - 2003: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin.
 - 2004a: *Bambiland. Babel*. Zwei Theatertexte. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensief und einem Essay von Bärbel Lücke. Reinbek bei Hamburg.
 - 2004b: „Im Abseits“. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [9. Januar 2005]
 - 2005: „Maria Stuart. Ausschnitt“. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [10. Februar 2005].
 - 2005b: „Theatergraben“. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [15. Juli 2005].
- Johanning, Antje 2004: *Körperstücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken*. Dresden.
- Kafka, Franz 1994: *Tagebücher. 1909-1912*. Gesammelte Werke. Bd. 9. Nach der Kritischen Ausgabe. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M.
- Kerschbaumer, Marie-Thérèse 1989: *Für mich hat Schreiben etwas mit Fließen zu tun. Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur*. Wien.
- Kiebzinska; Christine 1998: „Elfriede Jelinek's *Nora Project*: Or What Happens When Nora Meets the Capitalists“. *Modern Drama* 41. S. 134-145.
- Kittler, Friedrich A. 1985: „Ein Erdbeben in Chili und Preußen“. In Wellbery, David E. (Hg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. 8 Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erdbeben in Chili*. München. S. 24-38.
- 1993: „Romantik – Psychoanalyse – Film: eine Doppelgängergeschichte“. In ders.: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*. Leipzig. S. 81-104.
- Kittler, Wolf 1987: *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie. Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*. Freiburg.
- Kleist, Heinrich von 1987: *Sämtliche Werke und Briefe*. Herausgegeben, mit einem Nachwort und mit einem umfangreichen Anhang versehen von Helmut Sembdner. 7., ergänzte und revidierte Auflage. München.
- 1988ff: *Sämtliche Werke*. Brandenburger Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel/Frankfurt a. M.
- Klemperer, Victor 1975: *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig.
- Kluge, Alexander 1979: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt a. M.
- Kluge, Alexander/Müller, Heiner 1996: „Ich bin ein Landvermesser“. *Gespräche mit Heiner Müller. Neue Folge*. Hamburg.
- Kluge, Alexander/Negt, Oskar 1979: „Der antike Seeheld als Metapher der Aufklärung; die deutschen Grübelgegenbilder: Aufklärung als Verschanzung; ‚Eigensinn‘“. In Habermas, Jürgen (Hg.): *Stichworte zur ‚Geistigen Situation der Zeit‘*. Bd. 1: Nation und Republik. Frankfurt a. M. S. 135-163.
- 1993: *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt a. M.
- Knopf, Jan 1996: *Brecht Handbuch. Eine Ästhetik der Widersprüche. Theater*. Stuttgart/Weimar.
- Köppen, Manuel 1997: „Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust“. In ders./Scherpe, Klaus (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln/Weimar/Wien. S. 145-170.
- Kofman, Sarah 1988: *Erstickte Worte*. Aus dem Französischen von Birgit Wagner. Wien.
- Kohlenbach, Margarete 1991: „Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolkenheim*.“ In Bartsch, Kurt/Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz. S. 121-153.
- Kolb, Frank 1981: *Agora und Theater. Volks- und Festversammlung*. Berlin.

- Kommerell, Max 1928: *Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin*. Berlin.
- Krankenhagen, Stefan 2001: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*. Köln/Weimar/Wien.
- Kratz, Stephanie 2001: „Echo – eine Stimme von Gewicht? Zur Rhetorik einer weiblichen Wiederholungsfigur“. In Gutenberg, Andrea/Poole, Ralph J. (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*. Berlin. S. 172-186.
- Kraus, Karl 1989: „Wolkenkuckucksheim. Phantastisches Versspiel in drei Akten auf Grundlage der ‚Vögel‘ von Aristophanes (mit Beibehaltung einiger Stellen der Chöre in der Schinck’schen Übersetzung)“. In ders.: *Schriften 11. Dramen*. Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. S. 107-203.
- Kristeva, Julia 1972: „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“. In Ihwe, Jens (Hg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a. M. S. 345-375.
- 1978: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Aus dem Französischen übersetzt und mit einer Einleitung versehen von Reinold Werner. Frankfurt a. M.
 - 1979: „Kein weibliches Schreiben?“. *Freibeuter* 2. S. 79-84.
- Kurzenberger, Hajo 1999: „Chorisches Theater der neunziger Jahre“. In Fischer-Lichte, Erika /Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit. Recherchen 2. Berlin. S. 83-91.
- Lachmann, Renate 1984: „Thesen zu einer weiblichen Ästhetik“. In Opitz, Claudia (Hg.): *Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur internationalen Frauentagung Konstanz 1983*. Weingarten. S. 181-194.
- Lacoue-Labarthe, Philippe 1990: *Heidegger, Art, and Politics. The Fiction of the Political*. Aus dem Französischen von Chris Turner. Oxford.
- 2001: *Metaphrasis. Das Theater Hölderlins*. Zwei Vorträge. Aus dem Französischen von Bernhard Nessler. Freiburg i. Br.
- Lämmert, Eberhard 1967: „Germanistik – eine deutsche Wissenschaft“. In ders./Killy, Walther/Conrady, Karl Otto/Polenz, Peter von: *Germanistik – eine deutsche Wissenschaft*. Frankfurt a. M. S. 7-41.
- Lange, Sigrid 1999: *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart*. Bielefeld.
- Lanzmann, Claude 1994: „Ihr sollt nicht weinen. Einspruch gegen Schindlers Liste“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 5. März. S. 27.
- 2000: „Der Ort und das Wort“. Aus dem Französischen von Stefanie Buchenau. In Baer, Ulrich (Hg.): *Niemand zeugt für den Zeugen*. Erinnerungskultur nach der Shoah. Frankfurt a. M. S. 101-118.
- Lehmann, Hans-Thies 1987: „Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*“. In Profitlich, Ulrich (Hg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt a. M. S. 186-202.
- 1991: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart.
 - 1999a: „Die Gegenwart des Theaters“. In Fischer-Lichte, Erika /Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Theater der Zeit. Recherchen 2. Berlin. S. 13-26.
 - 1999b: *Postdramatisches Theater. Essay*. Frankfurt a. M.
 - 2001a: „Kleist/Versionen“ *Kleist-Jahrbuch* 2000. Stuttgart. S. 89-103.
 - 2001b: „Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann“. *Theater der Zeit* 10. S. 10-14.
- Leiser, Erwin 1989: „Deutschland erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg.

- Lejeune, Philippe 1994: *Der autobiographische Pakt*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.
- Lengauer, Hubert 1992: „Elfriede Jelineks ‚Posse mit Gesang‘ *Burgtheater*“. In Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück*. Akten des internationalen Symposions, University College Dublin, 28. Februar bis 2. März 1991. Tübingen. S. 217-228.
- Levi, Primo 1993: *Die Untergegangenen und die Geretteten*. Aus dem Italienischen von Moshe Kahn. München.
- Lindhoff, Lena 1995: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Stuttgart.
- Lindner, Burkhardt 1993: „Das Messer und die Schrift: Für eine Revision der ‚Lehrstückperiode‘“. *The Other Brecht II/Der andere Brecht II. The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch*. Herausgegeben von Marc Silberman u. a. Bd. 18. S. 43-57.
- Lingens, Peter Michael 1985: „Wieweit verdient Paula Wessely Elfriede Jelinek?“ *Profil* 48. S. 12-16.
- Löffler, Sigrid 1985: „Erhalte Gott dir deinen Ludersinn“. *Profil* 47. S. 72-73.
- 1986: „Was habe ich gewußt? – Nichts“. Künstler im Dritten Reich: Fragen nach der verdrängten Vergangenheit. *Theater heute* 1. S. 2-6 u. 9-11.
 - 1995: „Elfriede Jelinek und ihr ‚Burgtheater‘“. In dies.: *Kritiken, Porträts, Glossen*. Wien. S. 235-250.
- Loraux, Nicole 1994: „Das Band der Teilung“. Aus dem Französischen von Andreas Knop. In Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. S. 31-64.
- Lossin, Dorothee 1994: *Aspekte parodistischer Intertextualität. Eine Untersuchung zu Elfriede Jelineks „Wolken. Heim.“*. Magisterarbeit. Freie Universität Berlin.
- Lothar, Ernst 1961: *Das Wunder des Überlebens. Erinnerungen und Ergebnisse*. Neu durchgesehene Ausgabe. Ausgewählte Werke. Bd. 5. Wien/Hamburg.
- 1963: *Der Engel mit der Posaune. Roman eines Hauses*. Ausgewählte Werke. Bd. 4. Wien/Hamburg.
- Lücke, Bärbel 2004: „Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay“. In Jelinek, Elfriede: *Bambiland. Babel*. Zwei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg. S. 229-270.
- Lukács, Georg 1963: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. 2., um ein Vorwort vermehrte Auflage. Neuwied/Berlin.
- Lyotard, Jean-François 1988: *Heidegger und „die Juden“*. Aus dem Französischen von Clemens-Carl Härle. Wien.
- Macho, Thomas H. 1987: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt a. M.
- Mächler, Stefan 2000: *Der Fall Wilkomirski. Über die Wahrheit einer Biographie*. Zürich.
- Mahler-Bungers, Annegret 1988: „Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*“. In Cremerius, Johannes u. a. (Hg.): *Masochismus in der Literatur*. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Bd. 7. Würzburg. S. 80-95.
- Markus, Georg 1992: „Mit 85 kann ich endlich ich sein.“ *Krone Bunt*. Sonntagsbeilage der Neuen Kronenzeitung vom 5. Januar. S. 6.
- Marx, Karl 1960: „Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850“. In ders./Engels, Friedrich: *Werke*. MEW Bd. 7. Berlin. S. 9-107.
- Matala de Mazza, Ethel 1999: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*. Freiburg i. Br.
- Mattis, Anita Maria 1987: „Sprechen als theatrales Handeln?“ *Studien zur Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks*. Dissertation. Universität Wien.

- Meisl, Carl 1820: „Der Esel des Timon. Eine satirische Karrikatur in zwey Akten mit Gesang, in Knittelreimen“. In ders.: *Sämmliche dramatische Beyträge für die Leopoldstädter Bühne*. Bd. 2. Wien. S. 1-60.
- Menasse, Robert 1995: *Das Land ohne Eigenschaften. Essay zur österreichischen Identität*. Frankfurt a. M.
- Menke, Bettine 1991: „Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte“. In Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Frankfurt a. M. S. 74-110.
- 1993: „Die Ver-Stellung und die schöne Stimme. Zum Konzept eines dekonstruktiven Feminismus“. In Huber, Jörg/Müller, Alois Martin (Hg.): *Raum und Verfahren: Interventionen 2. Museum für Gestaltung Zürich*. Basel/Frankfurt a. M. S. 65-87.
 - 1995: „Prosopopoia. Die Stimme des Textes – die Figur des ‚sprechenden Gesichts‘“. In Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar. S. 226-251.
 - 1997: „Körper-Bild und -Zerfällung, Staub. Über Heinrich von Kleists *Penthesilea*“. In Öhlschläger, Claudia (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin. S. 122-156.
 - 1998: „Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster“. In Horn, Eva/Weinberg, Manfred (Hg.): *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*. Opladen/Wiesbaden. S. 59-73.
 - 2000a: „Allegorie“ III u. IV. *Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB). Historisches Wörterbuch in 7 Bänden*. Herausgegeben von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhardt Steinwachs und Friedrich Wolfzettel. Stuttgart. S. 70-104.
 - 2000b: *Prosopopoia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München.
 - 2001: „Wie man in den Wald hineinruft...‘ Echos der Übersetzung“. In Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. S. 367-393.
 - 2003: „Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens“. In Bischoff, Doerte/Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz*. Freiburg i. Br. S. 135-159.
 - 2005a: „Die Ordnung der Darstellung und deren Zersetzung. Pathosformeln der Antike und christliche Passionen (Zur Intertextualität der *Penthesilea*)“. In Campe, Rüdiger/Theisen, B. (Hg.): *Penthesilea – Jenseits der Methode. Exemplarische Analysen literarischer und literaturwissenschaftlicher Referenz*. Freiburg [im Druck].
 - 2005b: „Die Worte und die Wirklichkeit. Anlässlich von ‚Literatur und Selbsttötung‘ (z.B. Heinrich von Kleist)“. In Medick, Hans/Baehr, Andreas (Hg.): *Sterben von eigener Hand – Selbsttötung als kulturelle Praxis*. Köln/Weimar/Wien [im Druck].
- Menke, Christoph 1993: „Unglückliches Bewußtsein“: Literatur und Kritik bei Paul de Man“. In de Man, Paul: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Herausgegeben von Christoph Menke. Frankfurt a. M. S. 265-299.
- Mennemeier, Franz Norbert 1993: „Montage und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek“. In Fritz, Horst (Hg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen/Basel. S. 53-82.
- Meyer, Adolf-Ernst 1995: „Elfriede Jelinek im Gespräch“. In ders.: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Elfriede Jelinek – Jutta Heinrich*. Hamburg. S. 7-74.
- Meyer, Eva 1997: „Rezitation und Emigration“. In Bartens, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*. Graz/Wien. S. 239-252.
- Meyer, Herman 1988: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des Europäischen Romans*. Frankfurt a. M.

- Meyer-Gosau, Frauke 1995: „Das mit bloßen Schatten von Namen bestückte Darunter“. Elfriede Jelineks System der Text-Inszenierung“. In Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *O Österreich*. Göttingen. S. 64-74.
- Meyhöfer, Annette 2000: „Schauspielerinnen im Dritten Reich“. In Möhrmann, Renate (Hg.): *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Frankfurt a. M. S. 342-367.
- Miller, Norbert 1984: „Verstörende Bilder in Kleists *Hermannsschlacht*“. *Kleist-Jahrbuch*. Berlin. S. 98-105.
- Minder, Robert 1968: „*Hölderlin unter den Deutschen*“ und andere Aufsätze zur deutschen Literatur. Frankfurt a. M.
- Moi, Toril 1988: *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London/New York.
- Müller, Heiner 1978: „Hamletmaschine“. In ders.: *Mauser. Texte 6*. Berlin. S. 89-97.
- 1985: „Bildbeschreibung“. In ders.: *Shakespeare Factory 1. Texte 8*. Berlin. S. 7-14.
- 1987: „Widerstand gegen das ‚Genau-wie-Otto-Theater‘“. *Schauspiel Bonn* 3. S. 36.
- 1996: „Traumtext“. In Theweleit, Klaus: *Heiner Müller. Traumtext*. Basel/Frankfurt a. M. S. 6-9.
- Müller-Schöll, Nikolaus 2002: *Das Theater des „konstruktiven Defaitismus“*. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Frankfurt a. M./Basel.
- Müller-Seidel, Walter 1961: *Versehen und Erkennen. Eine Studie über Heinrich von Kleist*. Köln/Graz.
- Nägele, Rainer 1992: „Trauerspiel und Puppenspiel“. In Weigel, Sigrid (Hg.): *Leib- und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*. Köln/Weimar/Wien. S. 9-34.
- 1997: *Echoes of Translation. Reading between Texts*. Baltimore/London.
- 2001: „Echolandie“. In Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Übersetzen: Walter Benjamin*. Frankfurt a. M. S. 17-37.
- Nagel, Ivan 1998: „In der Mitte bebt und zuckt die Lüge. Elfriede Jelinek und der Schrecken der Montage“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 19. Oktober. S. 49.
- Nancy, Jean-Luc 1988: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Aus dem Französischen von Gisela Febel und Jutta Legueil. Stuttgart.
- 1994: „Das gemeinsame Erscheinen. Von der Existenz des ‚Kommunismus‘ zur Gemeinschaftlichkeit der ‚Existenz‘“. Aus dem Französischen von Gisela Febel und Jutta Legueil. In Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. S. 167-204.
- Neubauer, Hans-Joachim 1998: *Fama. Eine Geschichte des Gerichts*. Berlin.
- Neumann, Gerhard 2000: „Erkenntnungsszene und Opferritual in Goethes *Iphigenie* und in Kleists *Penthesilea*“. In: *Käthchen und ihre Schwestern. Frauenfiguren im Drama um 1800*. Internationales Kolloquium des Kleist-Archivs Sembdner, 12. und 13. Juni 1997 in der Kreissparkasse Heilbronn. Heilbronn. S. 38-80.
- Nouvet, Claire 1991: „An Impossible Response: The Disaster of Narcissus“. *Yale French Studies* 79. S. 103-134.
- Opel, Anna 1996: „Inszenierte Anblicke – Rosalinde, Kunigunde und Moderne Frauen“. *DRAMATURg. Nachrichten der dramaturgischen Gesellschaft* 1. S. 14-20.
- Orth, Elisabeth 1975: *Märchen ihres Lebens. Meine Eltern Paula Wessely und Attila Hörbiger*. Wien/München/Zürich.
- 1985: „Liebe Eltern“. *Die Furche* 47. S. 20.
- Ovidius Naso, Publius 1996: *Metamorphosen*. Lateinisch – Deutsch. In deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch. Herausgegeben von Niklas Holzberg. Düsseldorf/Zürich.

- Panofsky, Erwin 1993: „Stil und Medium im Film“. In ders.: *Die ideologischen Vorfälder des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Aus dem Englischen von Helmut Färber. Frankfurt a. M. S. 17-51.
- Perthold, Sabine 1991: *Elfriede Jelineks dramatisches Werk. Theater jenseits konventioneller Gattungsbegriffe: Analyse des dramatischen Werks der Schriftstellerin Elfriede Jelinek unter Einbeziehung einiger Hörspiele und Prosatexte, sofern diese mit dem dramatischen Werk thematisch oder formal in Verbindung stehen*. Dissertation. Universität Wien.
- Pfister, Manfred 1988: „Meta-Theater und Materialität. Zu Robert Wilsons „the CIVIL warS““. In Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M. S. 454-473.
- Pflüger, Maja Sibylle 1996: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen.
- Poe, Edgar Allan 1966: „The Facts in the Case of M. Valdemar“. In ders.: *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. Garden City/New York. S. 276-283.
- Polt-Heinzl, Evelyne 2000: „Nachwort“. In Jelinek, Elfriede: *Wolken. Heim*. Stuttgart. S. 40-63.
- Pongs, Hermann 1967: „Neue Aufgaben der Literaturwissenschaft“. *Dichtung und Volkstum. Neue Folge des Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 38/1937. Herausgegeben von Julius Petersen und Hermann Pongs. Nachdruck. Nendeln. S. 1-17 u. 273-324.
- Poschmann, Gerda 1997: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen.
- Prignitz, Christoph 1976: „Der Gedanke des Vaterlands im Werk Hölderlins“. *Jahrbuch des deutschen Hochstifts* 1976. Herausgegeben von Detlev Lüders. Tübingen. S. 88-113.
- Quintilianus, Marcus Fabius 1975: *Institutionis Oratoriae/Ausbildung des Redners*. Lateinisch – Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Rahn. Darmstadt.
- Rabelhofer, Bettina 1993: „Die suspendierte Revolution. Jelinek liest Ibsen“. *Script* 3. S. 13-17.
- Raimund, Ferdinand 1966: *Sämtliche Werke*. Berlin/Darmstadt/Wien.
– 1990: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwei Aufzügen*. Herausgegeben von Wiener Burgtheater. Wien.
- Rathkolb, Oliver 1991: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien.
- Raykoff, Ivan 1999: „Piano and Nation in Karl Hartl's *Der Engel mit der Posaune*“. *Modern Austrian Literature* 4. S. 314-322.
- Reemtsma, Jan Philipp 2005: „Was heißt ‚die Geschichte der RAF verstehen‘?“ In Kraushaar, Wolfgang /Reemtsma, Jan Philipp/Wieland, Karin: *Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF*. Hamburg. S. 100-142.
- Reinhardt, George 1994: „Elfriede Jelinek's Burgtheater: Language as Exorcism“. In Kuhn, Anna K./Wright, Barbara D. (Hg.): *Playing for Stakes. German-Language Drama in Social Context. Essays in Honor of Herbert Lederer*. Oxford/Providence. S. 225-243.
- Riedle, Gabriele 1987/88: „They call her Elfie“. *Literatur Konkret* 12. S. 6-9.
- Ritter, Renate 1981: „Das wird der größte Theaterskandal“. Burgtheater will Elfriede Jelineks „Burgtheater“ mit Erika Pluhar spielen“. *Kurier* vom 31. März. S. 17.
- Roessler, Peter 1982: „Vom Bau der Schweigemauer. Überlegungen zu ‚Reaktionen‘ auf Elfriede Jelineks Stück *Burgtheater*“. *TheaterZeitSchrift* 2. S. 85-91.

- Rühm, Gerhard (Hg.) 1967: *Die Wiener Gruppe. Achleitner Artmann Bayer Rühm Wiener. Texte Gemeinschaftsarbeiten Aktionen*. Reinbek bei Hamburg.
- Sander, Margarete 1996: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel „Totenauberg“*. Würzburg.
- 2000: „Geschickte stellen Geschicke von ins Geschirr gespannten zweibeinigen Kreaturen dar.“ Der theaterästhetische Entwurf von Elfriede Jelinek“. In Brueckel, Ina/Fuchs, Dörte/Morrien, Rita/Sander, Margarete (Hg.): *Bei Gefahr des Untergangs. Phantasien des Aufbrechens*. Festschrift für Irmgard Roebling. Würzburg. S. 295-306.
- Scarry, Elaine 1992: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Aus dem Englischen von Michael Bischoff. Frankfurt a. M.
- Schade, Sigrid 1993: „Der Schnapschuß als Familiengrab. Entstellte Erinnerung im Zeitstil der Photographie“. Tholen, Georg Christoph u. a. (Hg.): *Zeitreise: Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel*. Museum für Gestaltung, Zürich. Basel/Frankfurt a. M. S. 287-300.
- Scharenberg, Albert 2003: „Folter dipolter. Zur schleichenden Aufweichung des Folterverbots in Deutschland“. *ak. analyse+ kritik* 471. www.akweb.de/ [9. November 2003].
- Schlüpmann, Heide 1988: „Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie“. *Frauen und Film* 44/45. Faschismus. S. 44-66.
- Schmeiser, Leonhard 1987: „Das Gedächtnis des Bodens“. *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 10. S. 38-56.
- Schmidt, Christina 2000: „SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen“. *Sprache im technischen Zeitalter* 153. S. 65-74.
- 2005: „Chor der Untoten. Vertriebene Zeit und geschichtete Sprache in Elfriede Jelineks Theatertext *Wolken. Heim.*“ In Karschnia, Alexander/Kohns, Oliver/Kreuzer, Stefanie/Spies, Christian (Hg.): *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Experimente – Lektüren – Bilder*. Bielefeld [im Druck].
- Schmidt, Jochen 1993: „Deutschland und Frankreich als Gegenmodelle in Hölderlins Geschichtsdenken: Evolution statt Revolution“. In Scheuer, Helmut (Hg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt a. M. S. 176-199.
- Schmidt-Dengler, Wendelin 1977: „Raimund: Der Alpenkönig und der Menschenfeind“. In Hinck, Walter (Hg.): *Die deutsche Komödie*. Düsseldorf. S. 160-174.
- Schmitt, Carl 1933a: „Führertum als Grundbegriff des nationalsozialistischen Rechts“. *Europäische Revue* 11. S. 676-679.
- 1933b: „Weiterentwicklung des totalen Staats in Deutschland“. *Europäische Revue* 2. S. 65-70.
- 1934: „Der Führer schützt das Recht. Zur Reichstagsrede Adolf Hitlers vom 13. Juli 1934“. *Deutsche Juristen-Zeitung*. Sp. 945-950.
- 1936: „Die deutsche Rechtswissenschaft im Kampf gegen den jüdischen Geist. Schlußwort auf der Tagung der Reichsgruppe Hochschullehrer des NSRB vom 3. und 4. Oktober 1936“. *Deutsche Juristen-Zeitung*. Sp. 1133-1135.
- 1958: „Legalität und Legitimität“. In ders.: *Verfassungsrechtliche Aufsätze aus den Jahren 1924-1954. Materialien zu einer Verfassungslehre*. Berlin. S. 263-350.
- 1975: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. 2. Auflage. Berlin.
- 1982: *Politische Romantik*. 4. Auflage. Berlin.
- 1990: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. 5. Auflage. Berlin.
- Schneider, Georg 1951: *Die Schlüsselliteratur*. Bd. 1: Das Literarische Gesamtbild. Stuttgart.

- Schneider, Manfred 2001: „Die Welt im Ausnahmezustand. Kleists Kriegstheater“. *Kleist-Jahrbuch* 2000. Stuttgart. S. 104-119.
- Schnell, Ralf 2000: „Ich möchte seicht sein“ – Jelineks Allegorese der Welt: *Die Kinder der Toten*. In Wende, Waltraud (Hg.): *Nora verläßt ihr Puppenheim. Autorinnen des 20. Jahrhunderts und ihr Beitrag zur ästhetischen Innovation*. Stuttgart/Weimar. S. 250-268.
- Schrimpf, Hans Joachim 1957: „Hölderlin, Heidegger und die Literaturwissenschaft“. *Euphorion* 51. S. 308-323.
- Schuller, Marianne 1990: „Wenn's im Feminismus lachte...“. In dies.: *Im Unterschied. Lesen/Korrespondieren/Addressieren*. Frankfurt a. M. S. 199-210.
- Schulz, Til 1974: „Der Kampf als inneres Erlebnis“. Abenteuer des falschen Bewusstseins“. *Kursbuch* 35. S. 135-152.
- Scott, Joan W. 2001: „Fantasy Echo: History and the Construction of Identity“. *Critical Inquiry* 27. S. 284-304.
- Semprun, Jorge 1997: *Schreiben oder Leben*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.
- Sereny, Gitta 1995: *Am Abgrund: Gespräche mit dem Henker. Franz Stangl und die Morde von Treblinka*. München/Zürich.
- Sontag, Susan 1982: „Theater und Film“. In dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Aus dem Englischen von Mark W. Rien. Frankfurt a. M. S. 213-235.
- Späth, Sybille 1991: „Im Anfang war das Medium... Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosaexzerten“. In Bartsch, Kurt/Höfler, Günther (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz. S. 95-120.
- Spanlang, Elisabeth 1992: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien.
- Spivak, Gayatri Chakravorty 1996: „Echo“. In Landry, Donna/McLean, Gerald (Hg.): *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York/London. S. 175-202.
- Stanitzek, Georg 1991: „Kuckuck“. In Baecker, Dirk/Hüser, Rembert/Stanitzek, Georg: *Gelegenheit, Diebe. 3 x deutsche Motive*. Bielefeld. S. 11-80.
- 1999: „Elfriede Jelinek“: Fiktion und Adresse“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. 2., erweiterte Auflage. S. 8-16.
- Steiner, Maria 1996: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*. Wien.
- 1997: „...they want to do Liliom, of course“. Vom ungebrochenen Spieltrieb am Wiener Theater nach 1945“. In Haider-Pregler, Hilde/Roessler, Peter (Hg.): *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. Wien. S. 65-83.
- Steinweg, Reiner (Hg.) 1976a: *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt a. M.
- 1976b: *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. 2., verbesserte Auflage. Stuttgart.
- Stierle, Karlheinz 1992: „Ein Auge zuwenig. Erde und Welt bei Heidegger, Hölderlin und Rousseau“. In Jamme, Christoph/Harries, Karsten (Hg.): *Kunst, Politik, Technik: Martin Heidegger*. München. S. 95-104.
- Stommer, Rainer 1985: *Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die „Thing-Bewegung“ im Dritten Reich*. Marburg.
- Szczepaniak, Monika 1998: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. u. a.
- Szondi, Peter 1978: „Theorie des modernen Dramas (1880-1950)“. In ders.: *Schriften I. Theorie des modernen Dramas (1880-1950). Versuch über das Tragische. Hölderlin-Studien*. Frankfurt a. M. S. 9-148.

- Tálos, Emmerich 1984: „Das Herrschaftssystem 1934-1938: Erklärungen und begriffliche Bestimmungen. Ein Resümee“. In ders./Neugebauer, Wolfgang (Hg.): „*Austrofaschismus*“. *Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934-1938*. Wien. S. 267-284.
- Theweleit, Klaus 1998: *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*. Frankfurt a. M./Basel.
- Thomä, Dieter 1990: *Die Zeit des Selbst und die Zeit danach. Zur Kritik der Textgeschichte Martin Heideggers 1910-1976*. Frankfurt a. M.
- Thunecke, Jörg 2001: „Bucina Angelica“ oder was für ein Schmarrn? Ernst Lothars *Der Engel mit der Posaune* (1948): Roman und Film – ein Vergleich“. *Maske und Kothurn* 1. Das Märchen vom Glück. Österreichischer Film in der Besatzungszeit. S. 83-90.
- Tolmein, Oliver 1997: „RAF – Das war für uns Befreiung“. *Ein Gespräch mit Irmgard Möller über bewaffneten Kampf, Knast und die Linke*. Hamburg.
- Treude, Sabine 1999a: „Die Kinder der Toten oder: Eine Verwicklung der Geschichten mit einer Geschichte, die fehlt“. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. 2., erweiterte Auflage. S. 100-109.
- 1999b: „Die Kontextualität des Gespenstischen in Elfriede Jelineks Roman ‚Die Kinder der Toten‘“. *Script* 1. S. 9-15.
 - 2000: „Vom Übersetzen zum Verschwiegenen. Einige Überlegungen zum Übersetzungsverfahren in den Texten von Elfriede Jelinek und Martin Heidegger“. *Sprache im technischen Zeitalter* 153. S. 75-87.
- Trimmel, Gerald 1998: *Heimkehr. Strategien eines nationalsozialistischen Films*. Wien.
- Urbach, Reinhard 1973: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien/München.
- Verband deutscher Vereine für Volkskunde (Hg.) 1927-1942: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin/Leipzig.
- Vergilius Maro, Publius 1971: *Aeneis*. Lateinisch – Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte. In Zusammenarbeit mit Maria Götte. 3. Auflage. München.
- Vernant, Jean-Pierre 1991: „Mortals and Immortals: The Body of the Divine“. In ders.: *Mortals and Immortals. Collected Essays*. Herausgegeben von Froma I. Zeitlin. Princeton. S. 27-49.
- Vogel, Juliane 1990: „Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm“. In Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt a. M. S. 142-156.
 - 1998a: „Harte Bandagen. Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*“. *Schauspielhausmagazin* 21. Deutsches Schauspielhaus Hamburg. S. 10-11.
 - 1998b: „Vollkommenes Fortsein“. *Programmheft der Salzburger Festspiele. 24.7.-30.8.1998*. Salzburg. S. 24-27.
 - 1998c: „Wasser, hinunter, wohin? Elfriede Jelineks *Kinder der Toten* – ein Flüssigtext“. In Fiddler, Allyson (Hg.): *‘Other’ Austrians: Post-1945 Austrian Women’s Writing*. Bern. S. 235-242.
- Vogl, Joseph 1994: „Einleitung“. In ders. (Hg.): *Positionen zu einer Philosophie des Politischen*. Frankfurt a. M. S. 7-27.
- Voigts, Manfred 2000: „Zitat“. In: *Benjamins Begriffe*. Herausgegeben von Michael Opitz und Erdmut Wizisla. Frankfurt a. M. S. 826-848.
- Vološinov, Valentin N. 1975: *Marxismus und Sprachphilosophie. Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft*. Herausgegeben und eingeleitet von Samuel M. Weber. Aus dem Russischen von Renate Horlemann. Frankfurt a. M.

- Wagenknecht, Christian 1989: „Anhang“. In Kraus, Karl: *Schriften 11. Dramen*. Herausgegeben von Christian Wagenknecht. Frankfurt a. M. S. 347-410.
- Wagner, Karl 1994: „Österreich – eine S(t)imulation. Zu Elfriede Jelineks Österreich-Kritik“. In Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert. Studien zu Walter Serner, Theodor Kramer, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Peter Handke und Elfriede Jelinek*. Ergebnisse eines Symposions in Stanford Mai 1991. Wien. S. 129-141.
- Weber, Samuel 1997: „Von der Ausnahme zur Entscheidung. Walter Benjamin und Carl Schmitt“. Aus dem Englischen von Michael Scholl. In Weber, Elisabeth/Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren*. Wien. S. 204-224.
- Wedekind, Frank 1969: „Erdgeist. Tragödie in vier Aufzügen“. In ders.: *Dramen 1. Werke in drei Bänden*. Herausgegeben und eingeleitet von Manfred Hahn. Berlin/Weimar. S. 233-315.
- Werner, Uta 1998: *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. München.
- Wessely, Paula 1946: „Heimkehr nach Österreich. Paula Wessely spricht mit der Jugend“. *Jugend*. Herausgegeben von der Freien Österreichischen Jugend. Mai. S. 11.
- Wilkomirski, Benjamin 1998: *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939-1948*. Frankfurt a. M.
- Willms, Bernard 1967: *Die totale Freiheit. Fichtes politische Philosophie*. Köln/Opladen.
- Wilpert, Gero von 1994: *Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung*. Stuttgart.
- Winnacker, Susanne 1997: „Wer immer es ist, den ihr hier sucht, ich bin es nicht“. *Zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück „Die Maßnahme“*. Frankfurt a. M. u. a.
- Wright, Kathleen 1992: „Heidegger und die Ermächtigung der Dichtung Hölderlins“. In Jamme, Christoph/Harries, Karsten (Hg.): *Kunst, Politik, Technik: Martin Heidegger*. München. S. 85-94.
- Young, James E. 1997: *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*. Aus dem Englischen von Christa Schuenke. Frankfurt a. M.
- Zimmermann, Bernhard 1984: *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien*. Bd. 1: Parodos und Amoibaion. Königstein/Ts.

