

Fläche und Tiefenstruktur

Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise*

Dramatische Form und Geschichte

Ausgehend von dem von Gilles Deleuze und Félix Guattari formulierten Gedanken einer „Zeit der Koexistenz“, den Ulrike Haß auf Jelineks Theatertexte anwendet,¹ versucht dieser Beitrag, am Beispiel von Jelineks Theatertexten *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) und *Winterreise* (2011), der Konzeption von Geschichte in ihrem dramatischen Werk nachzuspüren. Jelineks „Textflächen“ konfrontieren Gegenwärtiges mit Vergangenen und Zukünftigen, sie machen das Verdrängte sicht- und hörbar, das fragmentarisch im Jetzt fortbesteht. Ihr Denken von Zeit und Geschichte bestimmt grundlegend das Schreiben und die Struktur ihrer Texte, die sich einer traditionellen Dramaturgie entziehen. Ohne die Texte Jelineks unter dem Begriff des postdramatischen Theaters subsumieren zu wollen, sind zweifellos ästhetische Verfahrensweisen zu erkennen, welche das Dramatische grundlegend in Frage stellen. Hans-Thies Lehmann verweist in seiner Studie *Postdramatisches Theater* (1999) auf die Zusammenhänge von Drama, Geschichte und Sinn:

Historiker haben immer wieder zur Metapher des Dramas, der Tragödie und Komödie gegriffen, um den Sinn und die innere Einheit geschichtlicher Prozesse zu beschreiben. [...] Geschichte als Drama zu betrachten, bringt aber fast unweigerlich die Teleologie ins Spiel, die diesem Drama eine endlich sinnerfüllte Perspektive weist – Versöhnung in der idealistischen Ästhetik, geschichtlicher Progress in der marxistischen Geschichtsbetrachtung. *Das Drama verspricht Dialektik.*²

Daran anschließend hält Lehmann fest: „Autoren wie Samuel Beckett oder Heiner Müller haben umgekehrt die dramatische Form nicht zuletzt ihrer geschichtsteleologischen Implikationen wegen gemieden.“³

Was bedeutet es also, wenn Jelinek mit ihren Theatertexten das teleologische Denken von Geschichte unterläuft, brüchig werden lässt, Gleichzeitigkeit transparent macht? Welches Konzept von Geschichte ist konstitutiv für die Texte?

So wie die Geschichte die Gegenwart formt, so formt die Jetzt-Zeit die Geschichte. In den Projektionsflächen des Vorbei finden sich Teile von Erinnerungen, die das gegenwärtige Bild und den Bildraum konstituieren, aber auch umgekehrt bestimmt das Hier und Jetzt die Konstruktion des Vorbei. Jelineks *Winterreise* hebt die lineare, chronologische Zeitstruktur auf und findet im Vergangenen das Gegenwärtige und vice versa. Beispielweise: Der Vater ima-

giniert die Tochter, nimmt deren Erinnerungen vorweg, die Tochter, die diesen Vater gleichsam zurück erinnert. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* ist es die Form des Botenberichts, die die Diskontinuität der Zeit bestimmt, der Bote als Figur des Zwischen.

In ihrem Essay *Nihon no dokusha ni (An die japanischen Leser)* (2012)⁴ spricht Jelinek von einer Überdeterminiertheit, die die rhizomartige Flächenstruktur ihrer Stücke betrifft, in der nichts offen gelassen ist. Wie in *Rechnitz (Der Würgeengel)* das Sprechen der Boten nicht den einen Ort der Wahrheit trifft, sondern wie Julia Lochte schreibt, das Sprechen „als eine redselige Form des Verdrängens, das Vergangenheitsbewältigen als eine Spielart des Sich-vom-Leib-Haltens“⁵ erfasst wird, bestimmt das (post)dramatische Gefüge, ohne dem „post“ eine zeitliche Zielrichtung eines nur „nach“ zu geben, die Koexistenz heterogener Zeitebenen. Die Geschichte ist und bleibt immer neu unabgeschlossen. Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise* machen die Probe aufs Exempel, hier wird nichts erledigt, im Gegenteil, es arbeitet weiter.

Vielleicht lässt sich die Struktur von Theatertext und Aufführung, von Sprache und Sprechen unmittelbarer begreifen, wenn wir Jelineks Hinweis auf das antimimetische Spielmodell des Kabuki-Theaters erinnern. „Sie sind Rhizome, meine Stücke, und ich weiß zwar wenig vom Kabuki-Theater, aber auch dort gibt es lange Monologe, künstlich verzerrte Stimmen, die aber alle dem strengen Kanon einer stilisierten Künstlichkeit folgen.“⁶ Diese Absage an Imitation und Mimesis verweist auf das Potential polyphoner Komposition.

Fläche und Langeweile

Wenn Elfriede Jelinek in ihrem Text *Nihon no dokusha ni* die Bambuspflanze mit der unterirdischen Wurzelrhizom-Wucherung zu ihren Stücken in Beziehung setzt, ist dieses Bild aus mehreren Gründen genauer zu betrachten. Das nicht Bezähmbare des Bambus-Wuchses, der sich an die Oberfläche vorarbeitet, korrespondiert mit dem Wortschwall der Texte, dem nicht Einzudämmenden der Rede, die eigentlich immer weiter gehen könnte und womöglich auch eine Struktur der Persuasion aufweist. Die wesentliche Differenz zum unterirdisch hemmungslosen Wachsen der Pflanze ist, dass die Texte Jelineks hör- und sichtbar sind, deren Bestimmung geradezu dieses Hören und Sehen ist. In diesem Zusammenhang kommt Jelinek abermals auf den Begriff der Fläche, der Textfläche zu sprechen, und schreibt: „Meine Stücke sind auch Flächen, sie arbeiten sich voran, wenn auch nicht unterirdisch, denn alles kann ja gesehen und gehört werden. Das Wort Textfläche ist in Europa, zumindest im deutschsprachigen Raum, inzwischen verpönt, denn es bedeutet: Langeweile.“⁷ Zu Langeweile assoziiert man in diesem Kontext das gänzliche Fehlen einer auf Spannung gerichteten Handlung, eines

Geschehens, bei dem sich das eine aus dem anderen entwickelt, aufeinander folgt, logisch sich aufbaut: die Negation der klassischen Fabelstruktur, die Aristoteles in seiner *Poetik* festlegt. Wenn dies alles nicht stattfindet, was findet dann statt? Was geht vor sich? Ist der „Stillstand“ das Geschehen? „Was erfährt man im Stillstand? Das, was man von seinem Standort aus sehen kann? Das, was man schon weiß? Kann man es sagen, wenn man nicht mehr vom Fleck kommt? Wenn es keinen Ausweg aus dem Stillstand gibt, kann man höchstens noch das Vergessen erfahren, aber darüber hat man keine Gewalt.“⁸

Geschichte und die leere Mitte

In Jelineks Theatertexten werden Stimmen des Erinnerns, des kulturellen Gedächtnisses hörbar. Diese Stimmen geben jedoch keine geschlossenen, linearen Erzählungen wieder, sondern es sind Fragmente von Erinnerungen, die abbrechen, ins Leere führen, nicht vom Fleck kommen, um eine Leerstelle kreisen. Damit wird deutlich, dass das, was war, nicht erinnert werden kann, sich entzieht. Es ist die Brüchigkeit des Erinnerns, es sind die Lücken bzw. Leerstellen subjektiver und kollektiver Narrative, die in Jelineks Texten ausgestellt werden.

Inmitten heftiger Wirbel herrscht Ruhe, Stille, trügerische Unbewegtheit. Dieses Bild des als Auge bezeichneten Zentrums des Sturms lässt sich übertragen auf die leere Mitte der Konstruktion von Geschichte und Geschichten, wie sie in den Texten Jelineks beständig kreisen, enger und enger werden, neu anheben und im Hier und Jetzt landen. Kontaminierte Gegenwart trifft auf ebensolche Vergangenheit, gleichzeitig sind die Formationen des Gewesenen und Seienden präsent. Es geht nicht länger um eine Ideologie der Kontinuität und deshalb greift der Terminus der Rekonstruktion zu kurz. „Etwas erreicht uns noch, die Tradition war nicht gestern. Ebenso wenig liegt sie als solche vor. Nimmt man jedoch Bezug zu ihr auf, der stets punktuell und eigenartig sein wird, dann lässt sie sich immer wieder neu und anders öffnen. Nicht weil sie als solche unerschöpflich wäre, sondern weil die Bezugnahmen immer wieder andere sind.“⁹

Sind Jelineks Texte der Sturm, der um diese Leere kreist? Sie selbst bezeichnet sich in ihrem Essay *Textflächen* (2013) als „Wortverdrehlerin“¹⁰, die mit Worten und Kalauern eine leere Mitte einwickelt. Also auch hier eine Kreisbewegung, die zum Wirbelsturm wird. In ihrem Essay *Das Parasitär drama* (2011) beschreibt sie ihr Schreibverfahren, das durch diese Kreisbewegung die leere Mitte sichtbar werden lässt:

Na ja, sicher nicht durch mich, durch mich können Sie gar nichts erkennen, das ist, da ich ja erfahrungslos und beinahe zur Gänze meinungslos bin, aber auch zur Beschrei-

bung unfähig, also das ist, als ob man, ich, um diesen blinden Fleck herum mit dem Bleistift oder dem Kuli – oder was man halt zur Hand hat – etwas ausmale, das ich mir selbst nicht ausmalen kann, denn ich habe keinen Begriff davon. Also muß ich möglichst viele Begriffe verwenden, nur um das Blinde (beim Psychiater: seine hellen Töchter) in der Mitte zum Vorschein zu bringen, das dann im Theater viele sehen können, weil es dort zum Scheinen gebracht wird, der Schein scheint dort, bitte nicht mit der lieben Sonne verwechseln!, aber auch an jedem andren Ort, nur ich kann es nicht, ich kann es nicht sehen, nein, auch den Schein nicht, da ist einfach irgendwas hell und aus.¹¹

Die Leere, die auf den Mangel verweist, auf das Ausgelassene, wird umkreist von Fragmenten des Erinnerns, welches ein Gedächtnismodell konstituiert, das nicht im Metaphysischen und Anthropologischen aufgeht. Mit Michel Foucault könnte es darum gehen, ein „Gegen-Gedächtnis“ und damit „eine ganz andere Form der Zeit zu entfalten“¹². Jelinek schreibt in ihrem Text *Das Parasitär drama*:

Ich versuche, mich als (nicht am!) Drumherum, das bei mir schon alles ist, abzuarbeiten, ich erkenne nicht, daß es Vorhandenes gibt, weil ich mich ja kaum je hineinbegebe, aber etwas in mir hat mir für etwas anderes, das mir (als diese Quellen, die ich mit dem Mund nicht erwische, als Fußspuren Verstorbener, die längst vermodert sind, als Fetzen der Geschichte, als Halden von Kleidungsstücken, deren Besitzer vernichtet worden sind, und nur ihre Kleidung, ihre Brillen, ihre Schuhe, ja, auch Kinderschuhe, denen keiner entwachsen wird, sind noch da) als Vorhandenes gezeigt worden ist, auch als Naturkatastrophe, als Unfall, als Unglück, als geschichtliche Tragödie, als Wasser und Erde, die Elemente, die kennt nun wirklich jeder!, dieses Etwas hat mir also die Augen geöffnet (die meist zu sind oder an einen Krimi oder eine DVD geheftet, schläfrig, wie in einem Aerosol-Nebel existierend, aus dem sich Gebilde herauschälen, für die ich nicht gebildet genug bin, sie zu deuten, ich versuche eben, sie deutlicher zu machen, damit ich selbst sie verstehe), ja, das ist es vielleicht, ein Augenöffnungsvorgang, durch Nebel und Verpuffungen hindurch, so daß ich dieses Vorhandene, an das ich mich klammere, es ist eh so wenig, je schon, seit immer schon, entdeckt habe, weil ich irgendwann einmal eine Verpackung aufgerissen habe, und darunter war es dann, ich habe selbst gestaunt.¹³

Die Ästhetik der Absenz, die sich besonders in der jüdischen Kultur in der Tilgung symbolischer Zeichen manifestiert, wird aus kunsthistorischer Perspektive als „Absage an ein Telos der Geschichte“¹⁴ gelesen. Das Nicht-Benennbare ist bei Elfriede Jelinek immer auch Symbol für die Opfer der Shoa bzw. das Verdrängte unseres kollektiven Narrativs. So zitiert sie in *Rechnitz (Der Würgeengel)* das Gedicht von T. S. Eliot *The Hollow Men* und bezieht das Bild dieser „hohlen Männer“ unmittelbar auf die jüdischen Opfer der Shoa: „Die Leeren. Ja, die Leeren, die sind irgendwo eingegraben worden, alles klar, aber eigentlich wäre das nicht nötig gewesen. Was leer ist, ist leer und muß nicht begraben werden. Was hohl ist, ist hohl und kann nicht Kunst sein. Es ist keine Kunst, hohl zu sein. Und es ist keine Kunst, leer zu sein.“¹⁵

Jelineks Ästhetik der Leere betrifft somit einmal mehr ein anderes Denken von Geschichte, das einem teleologischen Denken entgegengesetzt wird.

Gegenwart und Geschichte

Jelineks Stücke verweisen in ihrer apostrophierten Flächigkeit paradoxerweise auf die Tiefe: auf die Abgründe der Geschichte, die vielschichtigen Dimensionen und Strukturen von Geschichte und Geschichten. Das heißt, weil keine kausal gebaute Handlung vor sich geht, werden wir aufmerksam gemacht auf die Auslassungen, Lücken, Abbrüche, die Schichtungen chronologischer Anordnung. Damit wird zugleich grundlegend die teleologische Entwicklung von Geschehen in Frage gestellt und die Geschichte in ihrer Gegenwärtigkeit ins Blickfeld gerückt. „Aber meine Stücke sind keine historischen oder gar historistischen Stücke. Sie schieben die Zeitebenen ineinander. Sie wollen Gegenwart sichtbar machen in ihrer historischen Dimension [...].“¹⁶ Diese Konzeption von Geschichte ist auch zu bezeichnen als „geschichtete Geschichte“¹⁷, der „Koexistenz verschiedener Zeiten“¹⁸. Vor allem in den Übersetzungen antiker Tragödien, wie sie es in *Bambiland* mit Aischylos' *Persern* macht oder in *Rechnitz (Der Würgeengel)* die *Bakchen* des Euripides zitiert werden, kommt diesem Geschichtsmodell zentrale Bedeutung zu. Die Gegenwart koexistiert mit unterschiedlichen Ebenen der Geschichte. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise* überlagern sich die Formationen der Zeiten, eigener und fremder.

In ihrem Essay *Textflächen* spricht Jelinek in Bezug auf ihr Schreiben von einem „Hinterlassen von Resten“¹⁹ und ruft dafür das Bild des Eindringens / Einbrechens in eine Schneefläche auf: „Das Eindringen ist meine Methode, das Verschwinden, das teilweise Verschwinden, das Hinterlassen von Resten, die ich nicht mehr gebraucht und nicht mehr verwendet habe, damit Sie mein Teil nicht mehr hinterfragen können, damit Sie nicht merken, daß ich diesen Teil gar nicht habe, [...].“²⁰ Wenn Jelinek unterschiedliche Zeitebenen in ihren Texten präsent werden lässt, entsprechen diese Zeit-Fragmente Spuren im Schnee, sie sind nur noch Hinweis auf das Gewesene, nur der Negativabdruck der Vergangenheit (ähnlich dem Boten, der ebenfalls das Vergangene markiert/verkörpert). Diese Spuren werden von neuen Schneedecken überlagert, Reste davon bleiben jedoch sichtbar, zeichnen sich weiterhin ab.

Liedfragmente und Botenbericht

Geschichtliche Formen und Formationen der Poesie sind in Jelineks Theaterstücken in höchst unterschiedlicher Weise präsent. An diesen Formationen zeigt sich, wie sich „die konkrete Fortschreibung und Übermalung der Kollisionen von Geschichte und Gegenwart konstituiert.

Wie das Parasitäre wuchert und durch die Offenlegung seiner Konstitution den Ursprung anders als der Evolution zugehörig in den Diskurs bringt.“²¹

Die Lieder der *Winterreise* von Wilhelm Müller in der Vertonung von Franz Schubert bauen an der Struktur des Textes der *Winterreise* mit. Satzteile, Strophenpartikel und rhythmisch-musikalische Bruchstücke des romantischen Liedzyklus’ lösen sogleich vielschichtige Assoziationen einer verlorenen Zeit aus. Gleich zu Beginn des Jelinek-Textes werden die Zeit und eine teleologische Geschichtlichkeit in Frage gestellt. Die lineare Zeitlichkeit wird einem „anderen Sein“ (Ver-rückt-Sein) gegenübergestellt, das aus der Zeit gefallen zu sein scheint. Damit wird ein Raum des Dazwischen eröffnet, in dem alles möglich und zugleich unmöglich ist, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sich ineinander verschränken.

Ich wollte recht zeitlich kommen, damit man nicht merkt, daß ich da bin, und mich nicht hinauswirft, wollte mich klein machen, aber die Zeit ist nicht meine, diese Zeitlichkeit war auch nicht meine, ich komme aus einer andren Zeitlichkeit, nicht aus dieser, habe ich mir eingebildet, aber das ging nicht. Kann man auch sagen: Zu zeitig, zu unzeitig bin ich, eine Übriggebliebene? Da ist die eine Wirklichkeit, die der Zeit, da ist die andere: ich.²²

Keine vollständige Rekonstruktion des Vergangenen ist möglich, vielmehr verweisen einzelne Erinnerungsfragmente auf das Hier und Jetzt, auf das Nicht-Mehr, das durch seine Abwesenheit definiert ist. „Vorbei“ lautet der Grund des Textes, „das Verlieren von Möglichkeiten“²³ bestimmt das eigene und andere Vorbei. Aber: Vorbei ist nicht Vorbei. Dieses Wissen um die Bruchstücke des Vergangenen konstituiert die Gegenwart. „Was wunderst du dich, mein Herz [...]“²⁴ „Was soll ich länger weilen, daß man mich trieb hinaus?“²⁵ Schubert/Müller von Jelinek weitergedichtet, übermalt: „Gut. Von mir aus. Wenn man es so will, so treib ich also hinaus, die grünen Wiesen leuchten hell, da wars geschehn um mich Gesell.“²⁶

Im Teil sieben der *Winterreise* von Elfriede Jelinek werden die Zeiten des Vaters und die der Tochter gegenwärtig, sie überlagern sich, zugleich mit jener der Schubert/Müller-*Winterreise*. Die melancholische Sehnsucht nach dem Vorbei, das nicht einzuholen ist und die Position des einsamen Ich inmitten einer unendlichen Landschaft, wie in den Gemälden Caspar David Friedrichs. So wie das Gemälde *Der Mönch am Meer* (1810): Der Rahmen fehlt, wie uns Kleist in seinem Text *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* (1810) mitteilt.²⁷ Deshalb werden wir als BetrachterIn Teil des Bildes. Jelineks *Winterreise* zeigt, dass die Zeiten nicht vergangen sind, sich vielmehr hineinschieben in die Gegenwart und weitertreiben.

„Es bellen die Hunde, es rasseln die Ketten, es schlafen die Menschen in ihren Betten“.²⁸

Die hoch interpretierte Reisetraffer wird in Jelineks Text umgedreht: es geht um den Stillstand und die Bewegungslosigkeit, um die vergebliche Gewissheit der Erinnerung. In ihrer

Dankesrede zum Mülheimer Dramatikerpreis *Fremd bin ich* (2011) schreibt die Autorin: „Eine spricht im Stillstand. [...] Es ist also eine Reise im Stehen, nicht einmal im Warten, denn wenn man wartet, kommt ja möglicherweise noch mal was daher.“²⁹ Der Text aber stellt keine „Collage“ dar, keine Zusammensetzung von heterogenem Material. „Wie immer verwende ich bloß einzelne Zitate, um dem Stillstand etwas wie Türen einzubauen, Dreh- und Angelpunkte aus einer fremden Sprache, nicht Fremdsprache, an die ich mich dann wieder mit meiner eigenen Sprache andocke [...].“³⁰

Die Koexistenz von Stillstand und Wandern strukturiert die Wucherungen der Zeit. Dem Motiv des Wanderns als Bewegung durch Raum und Zeit werden die Lebensphasen Jugend und Alter sowie die sich wiederholenden Jahreszeiten beigelegt, wodurch Linearität und Kreisbewegung in Jelineks Text ein unauflösbares Paradox bilden. Die lineare, zielgerichtete Bewegung des Wanderns, die bereits bei Müller/Schubert brüchig wird, wird in Jelineks Text mit der Wiederholung, mit der ziellosen Bewegung des Umherirrens verschränkt. „Man kommt da nicht mehr raus. Denn dann ist nichts vorbei und nichts kommt an. Man selber kommt auch nicht an. Die Zeit, die man ist, kommt nie an, das ist so ihre Natur.“³¹

Das Umher-Iren stellt ein zentrales Motiv des Textes dar und figuriert Jelineks Denken von Zeitlichkeit und Geschichtlichkeit: „[...] so wie die Geschichte kein Ziel kennt und immer wieder zurückkommt, um als Gegenwart gleichzeitig auch zukünftig zu sein.“³²

Das Irren wird bei Jelinek mit dem Irr-Sein verschränkt. Diesem Zustand wird in ihrer *Winterreise* eine spezielle Zeitlichkeit zugeordnet, nämlich das Verharren in der Vergangenheit ohne Zukunft: „In diesem Haus, wo die Irren wohnen, kein Blühen, nur ein Rückwärtssehen, von den Irren, die sich hinsichtlich ihrer Zukunft vollkommen irren, denn sie haben keine, sie sehen nicht hin, da gibts nur noch ein Rückwärtssehen, weil sie nichts mehr haben, die Irren, [...]“³³ Das Irren, im Sinne von Ver-rückt-Sein, verweist unmittelbar auf Jelineks Schreibverfahren, auf ihr Ver-rücken von Worten, Bedeutungen, Zeit- und Raumdimensionen.

Im Kontext von Geschichte und Erinnerung kommt der Kategorie der Wiederholung Bedeutung zu. Es lässt sich keine Wiederholung denken im Horizont der vergehenden Zeit und dennoch bestimmen Variationen des Gleichen den Lauf der Dinge. Jelineks Sprechen behauptet dieses Paradox des Seins:

Wollte bleiben, aber man kann sich nicht NICHT wiederholen, wie die Geschichte oder die Zeit, beide wiederholen sich nie, das ist bewundernswert, die Geschichte ist bewundernswert, die probiert es wenigstens immer wieder, die versucht, sich wie von selbst zu wiederholen, und sie scheitert immer wieder an sich selbst, das ist ja klar.³⁴

Nicht zuletzt thematisiert das achte Kapitel, in dem Kunst- bzw. Textproduktion mit Müllers/Schuberts *Leiermann* eingeführt wird, die Wiederholung: „So, da steh ich also mit meiner alten Leier, immer der gleichen. Wer will dergleichen hören? Niemand. Immer dieselbe Leier, aber das Lied ist doch nicht immer dasselbe! Ich schwöre, es ist immer ein anderes, auch wenn es sich nicht so anhört, [...]“³⁵

Die Wiederholung ist nicht nur im Kontext von Geschichte und Gegenwart von Bedeutung, sondern auch für die Sprache selbst. Im Essay *Textflächen* schreibt Jelinek: „Das ist Sprache: Das Wiederholbare, aber immer anders, also vielleicht gar keine Wiederholung?, wie soll man etwas als Wiederholung erkennen, wenn man es schon beim ersten Mal nicht gekannt hat? Ist es gleich zum Vergessen? Das ist zum Vergessen, was ich da sage, [...]“³⁶

Jelineks Texte bauen auf eben diesem Prinzip auf, in der Wiederholung werden variierte semantische Felder sicht- und hörbar. Dasselbe Wort wird mit jeder Wiederholung neu hörbar, manchmal sind es minimale Verschiebungen, manchmal entstehen völlig neue Kontexte.

Die Kategorie der Wiederholung strukturiert Jelineks Texte sowohl in Hinblick auf das Verfahren des Zitierens als auch des Filterns öffentlicher Rede grundlegend. Was wird wiederholt und zugleich als Wiederholung negiert, wenn Jelinek die Form des Botenberichts zitiert? Der Bote, der das Außerhalb der Szene Geschehene in die Jetztzeit der Bühne setzt, indem er berichtet, was geschieht, bzw. geschehen ist, eröffnet eine Perspektive der Geschichte, die er durch seinen Bericht sicht- und hörbar macht. Der Bote als Überbringer einer Nachricht ist verankert in der Formstruktur der antiken Tragödie. Bereits dadurch schließt Jelinek an eine Theatertradition an, die jenseits der klassischen Dramenstruktur verortet ist, da die Tragödien der griechischen Antike „[...] einen weitaus freieren Umgang mit der Zeitlichkeit der Handlung durch Sprünge oder Verzögerungen, Rückblicke oder Vorhersagen sowie durch Berichte von außerhalb der Szene ‚gleichzeitig‘ gedachten Ereignissen“³⁷ aufweisen.

Die Figur des Boten verweist auf eine Form der Kommunikation, die unter der Bedingung des raum-zeitlichen Entferntheits stattfindet, und markiert somit immer schon Differenzen und Bruchstellen.³⁸ Die Ambivalenz zwischen Involviertheit und Distanz, die der Bote verkörpert, ist in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* stets präsent: Die Boten überbringen Informationen, unterstreichen jedoch die eigene Distanz zum Gesagten / zum Geschehenen. Aus-Sprache und Relativierung des Ausgesprochenen fallen ineins, eine Rekonstruktion der Vergangenheit wird somit unmöglich: „Wir sind ihre Instrumente. Wir stimmen jetzt. Wir stimmen die Geschichte mit uns ab. Unsere Aussagen sollen ja übereinstimmen. Nein. Wir stimmen nie, es hört uns eh keiner zu. Die Geschichte soll man also bes-

ser nachträglich in Ruhe betrachten, und während sie stattfindet, sollte man sie auch besser in Ruhe lassen, [...].³⁹

Der Bote als Figur des Da-zwischen vermittelt zwischen räumlich und zeitlich entfernten Positionen. In *Rechnitz (Der Würgeengel)* kreisen die Botenberichte um eine nicht fassbare Leere. Der Bote, der Vergegenwärtigung eines Machträgers in absentia ist,⁴⁰ spricht die Sprache der Mächtigen, der TäterInnen, während die Sprache der Opfer eine Leerstelle bildet. Anders als im Film *Totschweigen*, der für Jelineks Text einen wichtigen Bezugspunkt darstellt, sind in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nicht TäterInnen und Opfer präsent, sondern Jelineks Text zeigt drastisch, dass die Stimme / das Sprechen der Opfer ebenso ausgelöscht wurde wie deren Körper: „Zum Glück sind wir nicht demütig, soll der Bote Ihnen ausrichten, ich sage, wies ist, ich sage, wie man es mir gesagt hat, wörtlich: Verhaßt ist uns, wer sich nie wehren will, und genau solche Leute lassen wir uns jetzt vor die Läufe bringen. Und wir Boten überbringen diese Nachricht.“⁴¹

Durch die Form des Botenberichts entsteht ein Diskontinuum der Zeit: der Bote repräsentiert nicht nur die eigentliche Sprecherin / den eigentlichen Sprecher, sondern er macht sie / ihn auch gegenwärtig und verbindet somit Vergangenes mit dem Hier und Jetzt.⁴² In Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* koexistieren somit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

Wie im Unbewußten ist in Jelineks Theatertexten alles Gegenwart. Die Unterscheidung zwischen vergangenem Geschehen und gegenwärtigem Handeln ist abgeschafft. Nationalsozialismus und die Gesellschaft, die auf ihn folgte, fallen zusammen [...]. Was immer dieses Subjekt unternimmt, selbst wo es sich von der Vergangenheit abzugrenzen sucht, es lebt darin der Nationalsozialismus fort.⁴³

Diese Diskontinuität wird durch die Konfrontation verschiedener Zeitformen im Text nochmals gesteigert: Futur, Konjunktiv, Perfekt und Plusquamperfekt wechseln einander ab. Am deutlichsten zeigt sich diese Verschränkung der Zeitebenen in der Textpassage des „Ausnahmeboten“:

Wenn wir das gewußt hätten, was wir heute wissen! Wir hätten es nicht geglaubt. Wir mußten es qualvoll lernen. Wir hätten nicht geglaubt, daß man uns typische Nachgeborenenfragen stellen würde. Aber wir haben jetzt schon vor, uns gegen die moralische Überheblichkeit der Nachwelt zu wenden. Jetzt wenden wir uns, jetzt haben wir uns gewendet, jetzt wenden wir uns Ihnen zu, und dann sprechen wir zu Ihnen, ohne Zuwendung allerdings, die können Sie nicht auch noch von uns verlangen, aber doch, wir wenden uns, aber wir wenden uns Ihnen nicht zu. Sie verlangen sie, die Zuwendung, wenn wir uns nur einen Augenblick abwenden, ich glaubs nicht! Was soll man denn im nachhinein abwenden können? Sie verlangen also Zuwendung von uns! Sie verlangen, daß wir sagen, so und so war es, aber wenn das, was war, heute wäre, würden wir von uns sagen können, wir hätten, wir würden ganz bestimmt verfolgte Menschen oder ähnliches Gesindel verstecken. Und das tun wir auch. Wir würden es tun.

Wir werden gewußt haben, wie sich Eltern und Großeltern verhalten hätten sollen, [...].⁴⁴

Prae und Post

Inwieweit lässt sich der Begriff des Postdramatischen für Theatertexte in Anspruch nehmen, die bereits durch ihre Form ein Denken von Prae und Post unterlaufen und unmöglich machen? Jelineks Stücke sind nicht nur „nach“ dem Drama zu verorten, sondern schieben Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ineinander, indem sie unterschiedliche Formationen des Dramatischen aufrufen, sie gleichzeitig sicht- und hörbar werden lassen. Zugleich intervenieren Jelineks Texte in die Struktur des Dramatischen, unterbrechen die diskursive Anordnung und subvertieren die mögliche teleologische Ordnung des Prae und Post.

Anmerkungen

-
- ¹ Vgl.: Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf (11.3.2014).
- ² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 59.
- ³ Ebd., S. 60.
- ⁴ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Nihon no dokusha ni*. In: Jelinek, Elfriede: *Hikari no ai*. Tokio: Hakuuisha 2012.
- ⁵ Lochte, Julia: *Totschweigen oder die Kunst des Berichtens. Zu Jossi Wielers Uraufführungsinszenierung von Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“ an den Münchner Kammerspielen*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Wien: Praesens 2010, S. 411-425, S. 421.
- ⁶ Jelinek, Elfriede: *Nihon no dokusha ni*.
- ⁷ Vgl.: Ebd., S. 4.
- ⁸ Jelinek, Elfriede: *Fremd bin ich*. In: Theater heute 08/09/2011, S. 60.
- ⁹ Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*.
- ¹⁰ Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (10.4.2014), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ¹¹ Jelinek, Elfriede: *Das Parasitär drama*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fparasitaer.htm> (10.4.2014) datiert mit 12.5.2011 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ¹² Foucault, Michel: *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*. In: Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. hg. von Walter Seitter. München: Hanser 1974 (= Reihe Hanser 150), S. 83-109, S. 104.
- ¹³ Jelinek, Elfriede: *Das Parasitär drama*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fparasitaer.htm> (19.5.2011) datiert mit 12.5.2011 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ¹⁴ Gehring, Ulrike: *Die Ästhetisierung der Leere. ‚Jüdische‘ Kunst und Architektur im Widerstreit von Partikularismus und Universalismus*. <http://www.uni-trier.de/index.php?id=39508#c99617> (2.4.2014).
- ¹⁵ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 53-205, S. 74-75.
- ¹⁶ Roeder, Anke: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 143-160, S. 154.
- ¹⁷ Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*.
- ¹⁸ Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*.
- ¹⁹ Jelinek, Elfriede: *Textflächen*.
- ²⁰ Ebd.
- ²¹ Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*.

-
- ²² Jelinek, Elfriede: *Winterreise. Ein Theaterstück*. Reinbek: Rowohlt 2011, S. 7.
- ²³ Ebd., S. 8.
- ²⁴ Ebd., S. 62.
- ²⁵ Ebd., S. 73.
- ²⁶ Ebd., S. 73.
- ²⁷ Vgl.: Kleist, Heinrich von: *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. In: Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe*. 2. Bd. München: dtv 2001, S. 327-328.
- ²⁸ Jelinek, Elfriede: *Winterreise*, S. 94.
- ²⁹ Jelinek, Elfriede: *Fremd bin ich*, S. 60.
- ³⁰ Ebd., S. 61.
- ³¹ Jelinek, Elfriede: *Winterreise*, S. 32.
- ³² Ebd., S. 47.
- ³³ Ebd., S. 90-91.
- ³⁴ Ebd., S. 7-8.
- ³⁵ Ebd., S. 117.
- ³⁶ Jelinek, Elfriede: *Textflächen*.
- ³⁷ Primavesi, Patrick: *Zeit*. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 397-399, S. 397.
- ³⁸ Vgl.: Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 111.
- ³⁹ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 64.
- ⁴⁰ Vgl.: Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, S. 113.
- ⁴¹ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 95.
- ⁴² Krämer, Sybille: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, S. 213.
- ⁴³ Scheit, Gerhard: *Totschweigen und Wegreden. Das verborgene Motiv der Trauer in Elfriede Jelineks Theater-texten*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Wien: Praesens 2010, S. 176-191, S. 184.
- ⁴⁴ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*, S. 81.