

Anna Brod

Chancen und Grenzen künstlerischer Auseinandersetzung mit dem NSU in Elfriede Jelineks *Das schweigende Mädchen*

Seit der Spielzeit 2012/13 haben sich Theaterschaffende in Deutschland kontinuierlich mit den Verbrechen der Terrorgruppe ‚Nationalsozialistischer Untergrund‘ (NSU, Selbstbezeichnung) – rassistisch motivierten systematischen Serienmorden sowie Sprengstoffanschlägen¹ – und ihren gesellschaftlichen Auswirkungen befasst. 25 dramatische Texte, die eindeutig auf den NSU Bezug nehmen,² wurden bisher uraufgeführt, wobei unterschiedliche thematische Schwerpunktsetzungen und formale Zugriffe zu beobachten sind. So ist zuletzt eine Verschiebung des Fokus von personenbezogenen Perspektiven³ auf Institutionen zu beobachten: Vermehrt wird in den Stücken danach gefragt, welche Fehler Ermittlungsbehörden beim Versuch der Aufklärung der Morde sowie im Umgang mit Angehörigen der Opfer begangen haben, es wird die Rolle des Verfassungsschutzes kritisch beleuchtet und/oder es werden Chancen und Grenzen juristischer Aufarbeitung im sog. NSU-Prozess diskutiert.

Dies tut auch Elfriede Jelinek in ihrem Theatertext *Das schweigende Mädchen*, der im Juni 2015, also etwa ein Dreivierteljahr nach seiner Uraufführung gemeinsam mit dem bis dato unveröffentlichten Text *Ulrike Maria Stuart* (UA 28.10.2006) bei Rowohlt erschienen ist.⁴ Es handelt sich damit um den zweiten Theatertext, in dem Jelinek das Thema NSU aufgreift. Bereits in ihrem als ‚Bühnenessay‘ bezeichneten Text *rein GOLD*,⁵ der 2013 veröffentlicht wurde, finden sich Passagen, die auf den NSU verweisen, etwa vermittelt durch die darin aufgenommene Figur des rosaroten Panthers, die auch durch das Bekennervideo des NSU führt. Der NSU dient in *rein GOLD* jedoch nur als eines von mehreren aktuellen Beispielen, anhand derer auf der Folie von Wagners *Der Ring der Nibelungen* die Verkettung von Heldensymbolik und Ökonomie vorgeführt wird.⁶ In *Das schweigende Mädchen*, einem Auftragswerk für die Münchner Kammerspiele, ist der NSU hingegen durchgängiges Thema, und der NSU-Prozess wird zum Bildspender für das Gerichtsszenario, das der Text abbildet. Diese juristische Sphäre wird in *Das schweigende Mädchen* zudem um eine religiöse Bedeutungsebene ergänzt. Es wird also das ‚Setting‘ eines Gerichts abgebildet, das zwischen der Darstellung eines religiösen, vielleicht des „Jüngsten Gerichts“,⁷ und einer verfremdeten Wiederholung der Prozessabläufe im Münchner Oberlandesgericht changiert, wie ich bereits in meinem ersten Beitrag für die Nachwuchsworkshop 2016 ausgeführt habe.⁸

Mit seiner aktuellen Thematik kann *Das schweigende Mädchen* als Einmischung in den Prozess der Aufarbeitung des NSU durch die Mittel von Literatur und v.a. von Theater verstanden werden. Damit ist dem Text die implizite Aufforderung eingeschrieben, ihn (zeitnah) aufzuführen. Dem sind Theaterschaffende mehrfach nachgekommen: Bereits vor der Veröffentlichung des Theatertexts wurde er zweimal inszeniert und auch danach sind weitere Inszenierungen entstanden,⁹ bei denen – wie von Jelinek intendiert – DramaturgInnen und RegisseurInnen in die Rolle der Co-Autorschaft¹⁰ treten, wenn sie Passagen aus dem für eine komplette Aufführung zu ausführlichen Originaltext für die jeweilige Inszenierung auswählen, neu kombinieren und ein Konzept für die Darstellung auf der Bühne entwickeln.

In einem der wenigen literaturwissenschaftlichen Beiträge, die bisher zu dem Theatertext erschienen sind, konstatiert Andreas Heimann, dass darin „die generelle Möglichkeit einer Bewältigung der Geschehnisse in der künstlerischen Auseinandersetzung in Frage“¹¹ gestellt werde. Diese Schlussfolgerung möchte ich mit meinen folgenden Ausführungen zu widerlegen versuchen: Mein Ziel ist es zu zeigen, dass Jelineks Theatertext, der für eine Aufführung vor ZuschauerInnen bestimmt ist, das Potenzial besitzt, als Schauspiel eine Erfahrung des Erschauens zu ermöglichen, die rein diskursive Erkenntnis überschreiten und eine intuitive Einsicht in größere Zusammenhänge ermöglichen kann. Dazu analysiere ich die intertextuellen Bezüge in *Das schweigende Mädchen* zu Giorgio Agambens *Das unsagbare Mädchen* und stelle Elemente aus den beiden Inszenierungen in München und Dortmund vor, die diese Form der Erkenntnis unterstützen können.

Eine ausführliche Analyse der Sprechinstanzen¹² im Theatertext – die ich an dieser Stelle aus Platzgründen nicht komplett wiedergeben kann¹³ – kommt zu dem Ergebnis, dass diese die Grenzen der Performativität von Sprache sowohl in juristischen als auch in religiösen Kontexten vorführen: Die Figur ‚Der Richter‘ verweist mit ihren ungehört verhallenden Aufrufen an die anderen Figuren, Zeugnis abzulegen bzw. auf ihre Fragen zu antworten, ihrem Verstummen im Verlauf des Theatertexts und mit den unterschiedlichen Darstellungen ihrer Machtlosigkeit in den Inszenierungen auf das Scheitern des Versuchs, die epistemischen und ethischen Leerstellen im Zusammenhang mit dem NSU¹⁴ in einem Gerichtsverfahren zu füllen. Sie steht für die Probleme, die komplexen Geschehnisse um den NSU angemessen in Sprache zu übersetzen und somit ordnen, einordnen und damit abschließen zu können. Insbesondere in diesem sprachkritischen Aspekt steht *Das schweigende Mädchen* in der Tradition anderer Texte von Elfriede Jelinek.¹⁵ Auch das im Text fehlende Gerichtsurteil verweist darauf, dass die im Theatertext verhandelten Themen noch nicht abgeschlossen sind.

Engel und Propheten als hybride Figuren zwischen Irdischem und Göttlichem treten im Theater-
text von *Das schweigende Mädchen* in einem hybriden Kontext – dem Szenario eines welt-
lichen Gerichts, das nach und nach Züge eines Jüngsten Gerichts annimmt – auf. Da sie weder
die idealisierten Anforderungen an GerichtszeugInnen erfüllen, wie sie beispielsweise Sibylle
Krämer festhält,¹⁶ noch in ihren Aussagen den metakommunikativen Anweisungen der ‚Richter-
Figur‘ folgen, wird durch ihre Aussagen keine Evidenz geschaffen, sodass das wirklich-
keitserzeugende Potenzial einer Gerichtsverhandlung ins Leere läuft. Auch als Glaubenszeu-
gInnen sind ‚Der Engel‘ und ‚Der Prophet‘ nicht überzeugend: Ihre (scheinbare) Zeugenschaft
erschöpft sich in hohlen Selbstbestätigungen („Ich bin der Engel des Herrn“¹⁷) und entleerten
religiösen Floskeln, die nichts dazu beitragen, die Leerstellen um den NSU mit Bedeutung zu
füllen. Der Beitrag der Institutionen von Gericht bzw. Recht wie auch Kirche bzw. Religion zur
Aufarbeitung des NSU wird im Theater-
text somit in Frage gestellt. Mit dem Fokus auf Sprache
werden in *Das schweigende Mädchen* dabei auch Grenzen (verbaler) Zeugenschaft und (dis-
kursiven) Wissens angesprochen.

In *Das schweigende Mädchen* wird also vorgeführt, dass mit dem Scheitern von Zeugenschaft
in juristischer wie in religiöser Hinsicht auch die Performativität des Richter- und des Gottes-
Wortes versagt. Die Krise der institutionellen Aufarbeitung des NSU wird im Theater-
text so um eine Sprachkrise ergänzt. Diese Grenzen der Sprache schränken jedoch nicht das Potenzial
theatraler Aufarbeitung ein, wie die folgende Analyse der Figuren des ‚Mädchens‘ und ‚Ich‘
zeigen soll: Wo auf der Bühne vorgeführte Zeugenschaft an ihre Grenzen gerät, wird für das
Publikum im Theater vielmehr die Möglichkeit einer ZuschauerInnenzeugenschaft jenseits von
rein diskursiver Erkenntnis eröffnet, die auch politisches Bewusstsein aktivieren kann.

Die Figur, die die SprecherInnenbezeichnung ‚Ich‘ trägt und mit ihren Meinungsäußerungen,
aber insbesondere den Kommentaren zum Stellenwert des Geschriebenen und zum Prozess des
Schreibens als Form der Selbstinszenierung auf die Autorin verweist,¹⁸ betont mehrfach, dass
sie eigentlich nichts zum Thema NSU zu sagen habe. Die vagen SprecherInnenbezeichnungen
sowie die im Text ausgedrückte Skepsis gegenüber dem eigenen Wissen („andre Leute sind
eben im Bild, ich bins nicht“¹⁹) sprechen Andreas Heimann zufolge dafür, dass neben den ord-
nenden Instanzen des Gerichts und der Sprache „selbst die ordnende Instanz des Autors bzw.
der Autorin ihre Autorität, aber auch den Primat der Wahrheit, verloren zu haben scheint“.²⁰
Im Theater-
text inszeniert sich die Figur ‚Ich‘ zunächst als genauso unwissend wie das von ihr
angesprochene Auditorium, das genauso wie ‚Ich‘ im Zeitraum der Morde diese nicht in ihrer

tatsächlichen Bedeutung wahrgenommen habe („für uns Unaufmerksame“²¹). Die häufigen Interjektionen „Keine Ahnung.“²² und Kommentare wie „[V]on wem spreche ich überhaupt?“²³ oder „Mein Gott, ist das alles viel. Was? Ich weiß es nicht.“²⁴ die den Sprachfluss kurzzeitig unterbrechen, beziehen das Unwissen über den Zeitraum der Morde hinaus auch auf die Gegenwart des Schreibens bzw. Sprechens. Wenn sich die Figur ‚Ich‘ von der Position als ‚Bote‘ abgrenzt, markiert sie nicht nur, dass ihr der für die Rolle als Botschafterin²⁵ (und damit auch als Zeugin) notwendige epistemische Vorsprung gegenüber ihrem Publikum fehlt – sie charakterisiert ihr nachträgliches Sprechen zudem als nicht autorisiert:

Ich bin das Nachher, ins Nachher hab ich mich hineingezwängt, sonst könnte ich ja gar nichts sagen, bin doch nicht einmal der Bote. Ich bin der, der sich unbotmäßig, unrechtmäßig und ungeschrieben – deshalb schreibe ich ja selber so viel, weil ich ein unbeschriebenes Blatt bin – in die Handlung hineinzwängt, aber nicht einmal den Saum heben kann.²⁶

Statt als Botin oder Zeugin inszeniert sich die Figur ‚Ich‘ vielmehr als Medium, als „[d]ie Frau, welche dies hier für [...] [die Figuren, A.B.] aufschreibt“²⁷ ohne sich den Inhalt des Protokollierten zu eigen zu machen.²⁸ Dabei wendet sie sich häufiger als die anderen Figuren direkt an ein imaginiertes Publikum und fordert dieses dazu auf, sich an der Auseinandersetzung zu beteiligen:

Jetzt kommen Sie einmal her, ja, Sie, keine Ahnung, wer Sie sind, und jetzt sagen Sie uns frei, wie dieser Familienvater ohne Recht gemordet wurde. Und wenn er in Ihren Augen, die die Augen aller sind, zu Unrecht gemordet wurde, dann können Sie das hier ruhig auch sagen. Es tut Ihnen keiner was. Ihnen tut keiner was.²⁹

Wenn das Publikum sich durch Passagen wie „Haben Sie wirklich nichts mitbekommen? Kann das sein? Echt? Da sind Sie jetzt aber in einer ordentlichen Erklärungsnot [...]“³⁰ angesprochen fühlen kann, wird es in die Position des Mitwissens und der Mitschuld gerückt. Die Rezeption des Theatertexts selbst, die ‚Ich‘ v.a. gegen dessen Ende als lang und beschwerlich charakterisiert,³¹ kann somit nicht der moralischen Entlastung des Publikums dienen. Sich selbst identifiziert die Figur ‚Ich‘ hingegen weniger mit den mutmaßlichen (Mit-)TäterInnen des NSU, sondern eher mit den Opfern, indem sie sich von den Deutschen abgrenzt und sich kurz als mögliches Opfer imaginiert, was sie kurz darauf wieder zurücknimmt.³²

Obwohl in den Repliken der Figur ‚Ich‘ ähnlich wie bereits zuvor in den Passagen der Auseinandersetzung der Figuren ‚Der Richter‘, ‚Der Engel‘ und ‚Der Prophet‘ die Grenzen des Wissens durch diskursive Aushandlung thematisiert werden, wird die Möglichkeit, ‚die Wahrheit zu erkennen‘, von der Figur ‚Ich‘ jedoch nicht ausgeschlossen. So betont sie, dass sie zwar selbst die Wahrheit nicht aufschreibe, also nicht diskursiv vermittele, dass das angesprochene Publikum diese jedoch selbst erkennen könne, wenn es ‚dranbleibt an meinem Wort‘:

Wenn ihr dranbleibt an meinem Wort, [...] besteht [...] eine andre Gefahr [...], daß ihr nämlich die Wahrheit erkennen werdet und die Wahrheit euch freimachen wird, wie die Jungfrau die Briefe mit Marken freigemacht hat. So frei! Freier gehts nicht. Aber von

mir könnt ihr sowas nicht erwarten. Ich schreibe keine Briefe mehr und die Wahrheit schon gar nicht.³³

Welcher Art diese Erkenntnis sein kann, wenn rein diskursive Vermittlung ausscheidet, macht ein genauerer Blick auf die Figur ‚Das Mädchen‘ deutlich.

Das Schweigen der titelgebenden Figur ‚Das Mädchen‘ ist Ausgangspunkt für die Aushandlungen von ‚Richter‘-, ‚Engel‘-, ‚Propheten‘- und weiteren Figuren in einem Zwischenraum von Gericht und Religion. Wie auch in den anderen Figuren überschneiden sich in der Figur ‚Das Mädchen‘ verschiedene Kontexte. Da ‚Das Mädchen‘ selbst nicht spricht, werden diese Kontexte über die Zuschreibungen anderer Figuren deutlich, die dessen Schweigen kommentieren und die auf der Textoberfläche unsichtbare Figur ‚Das Mädchen‘ somit sichtbar machen.³⁴ Auf den Gerichtskontext beziehen sich die Äußerungen der Figuren ‚Der Engel‘ und ‚Der Prophet‘, in denen die Verschleierung von Wissen als Konsequenz der juristisch legitimen Schweigestrategie abgeleitet wird.³⁵ Ob das Schweigen somit eher auf Selbstkontrolle und Macht der Figur ‚Das Mädchen‘ oder vielmehr auf deren Fremdbestimmung hindeutet, bleibt im Text ambig.³⁶ Neben dem Gerichtskontext wird aber durch den intertextuellen Verweis des Titels *Das schweigende Mädchen* auf das Buch des italienischen Philosophen Giorgio Agamben und der Malerin Monica Ferrando, das mit *Das unsagbare Mädchen*³⁷ betitelt ist, auch ein mythologischer Kontext, nämlich der Kore- bzw. Persephone-Mythos aufgerufen. Tatsächlich handelt es sich mit dieser Anspielung, die in der Quellenliste, aber auch in einzelnen Textstellen³⁸ bei Jelinek konkretisiert wird, nur um die letzte Ebene einer mehrfach geschachtelten intertextuellen Beziehung: Jelineks Theatertext bezieht sich auf die Publikation von Agamben, der darin u.a. eine Auslegung des euripideischen Kore (d.h. ‚Mädchen‘)-Fragments durch Karl Kerényi und C.G. Jung bespricht.

Die mythologische Figur der Kore/Persephone erweist sich als hybride Gestalt und reiht sich als eine der Vorlagen für ‚Das Mädchen‘ in die Reihe weiterer hybrider Figuren in Jelineks Theatertext ein: Durch ihren regelmäßigen Wechsel zwischen dem Reich der Lebenden und der Toten, der in der griechischen Mythologie die jahreszeitlichen Veränderungen erklärt,³⁹ steht Kore/Persephone – ähnlich wie Engel und Propheten, die der christlichen Vorstellung entstammen, – zwischen göttlicher und irdischer Sphäre. Agamben bezieht sich in seinen Ausführungen jedoch v.a. auf einen weiteren Hybriditätsaspekt der Kore/Persephone, den Kerényi und Jung als deren „androgyn Unbestimmtheit“⁴⁰ diskutieren, da Kore/Persephone mit dem Wechsel der Welten auch die Rollen von Ehefrau und Tochter, Mutter und Jungfrau tauscht:⁴¹

[Z]wischen Tochter und Mutter, Jungfrau und Frau, lässt das „unsagbare Mädchen“ eine dritte Figur erscheinen, die all das in Frage stellt, was wir durch jene von der Weiblichkeit und, noch allgemeiner, vom Unterschied zwischen Mann und Frau zu wissen glauben.⁴²

Gerhard Scheit vermutet in seinem Beitrag über *Das schweigende Mädchen*, „[d]urch dieses [d.h. Agambens, A.B.] Buch könnte sich ein grundlegender Zugang zu Jelineks Text erschließen“.⁴³ Dieser Zugang besteht für Scheit paradoxerweise nun genau darin, dass sich der Text als wenig zugänglich und somit als Text für (in Jelineks Œuvre) Eingeweihte – ähnlich wie die in die antiken Mysterien Eingeweihten – erweist.⁴⁴ Diese Feststellung ist sicher teilweise richtig, da Jelineks Texte immer auch gegenseitig auf sich selbst verweisen – in ihrer Konsequenz ist sie jedoch auch problematisch, da sie das Wirkungspotenzial des Theatertexts stark einschränkt. Mir scheint es sich vielmehr so zu verhalten, dass über den intertextuellen Bezug auf einer theoretischen Ebene das Potenzial von Theater im Allgemeinen starkgemacht wird. Dies werde ich im Folgenden ausführen.

Agamben ergründet in seinen Ausführungen die Zuschreibung der Unsagbarkeit und hält dazu fest, dass in den Eleusinischen Mysterien, in denen Kore/Persephone verehrt wurde, ein Schweigegebot galt: Die in die Mysterien Eingeweihten „hatten Zugang zur Erfahrung einer Nicht-Erkenntnis – oder genauer gesagt, einer nicht-diskursiven Erkenntnis – und sollten das, was sie gesehen und durchlebt hatten, nicht in Worte fassen.“⁴⁵ Die Erfahrung des Schweigens fällt Agamben zufolge mit der Erfahrung einer nicht-diskursiven Erkenntnis zusammen,⁴⁶ d.h. einer Erkenntnis, die nicht durch Sprache vermittelt ist, sondern – und hier bezieht sich Agamben auf Aristoteles – im ‚mystischen Erschauen‘⁴⁷ erreicht wird und somit auch keine sprachliche Form hat. Aufgrund des Sprechverbots darf im Kontext der Mysterien zudem nicht versucht werden, sie in Sprache zu übersetzen. Mit der Abgrenzung einer diskursiven von einer intuitiven, nicht-diskursiven Erkenntnis erinnert Agamben implizit an das Gegensatzpaar von griech. ‚dianoia‘ bzw. lat. ‚ratio‘ und griech. ‚nous‘ bzw. lat. ‚intellectus‘,⁴⁸ mit dessen Unterscheidung sich die abendländische Philosophie seit der Antike befasst hat. In der klassischen antiken Philosophie, die in Agambens Argumentation als Referenzrahmen fungiert, wird mit ‚dianoia‘ bzw. ‚ratio‘ „das abstrakte Vermögen [...], die immanente logische Struktur gedanklicher Inhalte beispielsweise mit Hilfe von Definitionen oder Schlussfolgerungen [im Medium der Sprache (griech. ‚logos‘), A.B.] zu analysieren“⁴⁹ verstanden. Das intuitive Vermögen, das mit ‚nous‘ bzw. ‚intellectus‘ bezeichnet wird, ermöglicht hingegen Einsicht in die Ideen jenseits der Erfahrung,⁵⁰ allgemeiner gesprochen also in größere Zusammenhänge. Bei der Beschreibung dieses Vermögens werden häufig Formulierungen aus dem Wortfeld des Sehens herangezogen, etwa etwas unmittelbar ‚einsehen‘ oder etwas ‚evident finden‘.⁵¹

Während Agamben am Beispiel eines Romans das Potenzial von Literatur vorführt, ein „Echo der antiken Mysterien“⁵² zu sein und somit an die Möglichkeiten einer nicht-diskursiven Erkenntnis anzuschließen, verweist Jelineks Text auf seine eigene Aufführungsdimension: Wenn

Jelinek in ihrem Theater text, der für eine Aufführung vor (aufgrund der Konventionen im Theater schweigenden) ZuschauerInnen bestimmt ist,⁵³ auf Agambens Ausführungen Bezug nimmt, schreibt sie damit ihrem Text das Potenzial zu, als Schauspiel eine Erfahrung des Erschauens zu ermöglichen, die – ähnlich wie die Teilnahme an den antiken Mysterien – eine rein diskursive Erkenntnis überschreiten und eine individuell unterschiedliche, intuitive Einsicht in größere Zusammenhänge ermöglichen kann. Da TheaterzuschauerInnen jedoch nicht mit einem Sprechverbot belegt sind, besteht für sie im Gegensatz zu den ZuschauerInnen der Eleusini-schen Mysterien die Möglichkeit, diese Erfahrungen nach dem Theaterbesuch im Gespräch mit anderen in Sprache zu übersetzen oder dies zumindest zu versuchen.

Obwohl also in *Das schweigende Mädchen* das Scheitern der diskursiven Seite juristischer und religiöser Zeugenschaft vorgeführt wird und auch die auf die Autorin verweisende Figur ‚Ich‘ Zweifel an der Wirksamkeit ihres Wortes sät, wäre es zu kurz gegriffen, daraus wie Andreas Heimann abzuleiten, dass im Theater text „die generelle Möglichkeit einer Bewältigung der Geschehnisse in der künstlerischen Auseinandersetzung in Frage“⁵⁴ gestellt werde. Wie gezeigt wurde, markieren verschiedene Hinweise im Text vielmehr dessen Potenzial, bei Aufführungen auch andere als die diskursive Form der Erkenntnis beim Publikum zu befördern: Gerade wenn im Theater text vorgeführt wird, wie diskursive Zeugenschaft beim Bezeugen an ihre Grenzen gerät (‚Der Engel‘ und ‚Der Prophet‘) oder die Position des Bezeugens gänzlich abgelehnt wird (‚Ich‘), besteht die Möglichkeit für das Auditorium, im Rahmen einer Theateraufführung rezeptiv ZeugInnen dieses Scheiterns und der Verweigerung zu werden. Der Darstellung der Grenzen der Performativität von Sprache in juristischen und in religiösen Kontexten steht also die Betonung der Performativität von Theater gegenüber. Diskursive und nicht-diskursive Auseinandersetzung treten dabei in ein Abhängigkeitsverhältnis: Die Betonung von Ungewissheiten im Text⁵⁵ ruft stärker zur weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema NSU auf als es die Darstellung gelingender Zeugenschaft und abgeschlossener Aufarbeitung täte – ohne die Darstellung des Scheiterns diskursiver Auseinandersetzung wäre also auch eine nicht-diskursive Erkenntnis nicht möglich.

Jelineks Beitrag zur künstlerischen Aufarbeitung des NSU kann somit verstanden werden als eine bewusste Einmischung in einen in mehrfacher Hinsicht ‚laufenden Prozess‘: sowohl in den Gerichtsprozess als auch in den Prozess gesellschaftlicher Aufarbeitung des NSU. Damit bewahrheitet sich Gerhard Scheits Diagnose, dass sich die „zentrale Sprechrolle“⁵⁶ ‚Ich‘ „wirklich zu politischem Engagement [zu] bekennen“⁵⁷ scheint und zudem auch das Publikum dazu aufruft. Deutlich wird dies besonders in der den Theater text abschließenden Ansprache ans Publikum:

Das Mädchen aber schweigt. Es ist mächtig, weil es schweigt. Es schweigt, weil es die Macht hat. Wir schweigen nicht, weil wir die Mehrheit haben. Bitte, scheuen Sie sich vor Unrecht, sonst werden Sie nicht gerettet, wenn Sie einmal in die Lage kommen, ich weiß nicht, in welche.⁵⁸

Damit richtet sich die Figur ‚Ich‘ an ein „Publikum, das die Darstellung der Verbrechen nicht dazu nützte, sich ein gutes Gewissen zu machen“,⁵⁹ sondern vielmehr seine eigenen Erfahrungen in der Auseinandersetzung mit dem Theatertext bzw. einer Inszenierung zum Ausgangspunkt nimmt, sich selbstständig mit den verschiedenen Leerstellen um den NSU zu befassen. Im Theatertext fungieren v.a. die für Jelinek typischen Wortspiele und unerwarteten thematischen Verbindungen (etwa von Gericht und Religion), die stellenweise widersprüchliche größere Zusammenhänge aufscheinen lassen, als Auslöser für Erkenntnisse bei den RezipientInnen, die zwar über die Figuren diskursiv vermittelt, aber kein Ergebnis logischer Deduktionen sind. In den beiden Inszenierungen an den Münchner Kammerspielen und am Theater Dortmund werden unterschiedliche Strategien gewählt, um darüber hinaus nicht-diskursive Erkenntnisse beim Publikum zu befördern: Während in München der Musik eine besondere Rolle zukommt, wirken in Dortmund v.a. die Überlagerungen von Schriften und Bildern im Raum auf die ZuschauerInnen, wie im Folgenden gezeigt wird.

Die Inszenierung der Uraufführung in der Regie von Johan Simons an den Münchner Kammerspielen (UA 27.09.2014) nimmt das Bild des in der Textfassung der Autorin dargestellten Gerichtsverfahrens auf und zeichnet sich deshalb v.a. durch ihre Statik aus: Sieben DarstellerInnen sitzen nebeneinander mit dem Blick zum Publikum in einer Reihe am vorderen Rand der Bühne, wobei die Figur ‚Der Richter‘ den Platz in der Mitte einnimmt. Ganz links sitzen ein Schauspieler und eine Schauspielerin, die beide in Rock und Bluse gekleidet sind und Textpassagen der ‚Propheten‘-Figuren sprechen; um den ‚Richter‘ sind drei ‚Engel‘-DarstellerInnen gruppiert; ganz rechts sitzt der Darsteller einer Figur, die mit den schulterlangen Haaren, dem Bart, den bloßen Füßen und dem langen weißen Gewand an traditionelle Christus-Darstellungen erinnert und in der Textfassung als ‚Fremder‘ bezeichnet wird. Die Bühne wird von einem riesigen Pogromly-Spielfeld dominiert, das nicht nur den Bezug zum NSU herstellt, sondern mit einer ‚Seyns-Hütte‘ auch die im Text enthaltenen Verweise auf Heidegger aufnimmt. Von den DarstellerInnen wird es aber nicht bespielt: Statt im Bühnenraum zu agieren, lesen sie den Text vom Manuskript, das sie auf Notenständern vor sich liegen haben, ab und bewegen sich nur wenig. Das Figuren-Tableau vor den kubischen Gebäudeteilen des Pogromly-Spielfelds hat zudem die Funktion eines intermedialen Verweises, da es an Leonardo da Vincis Darstellung des letzten Abendmahls (*Il Cenacolo* bzw. *L’Ultima cena*, 1494 – 1497) erinnert. Im Gegensatz zum Gemälde ist die zentrale Figur im Tableau der Inszenierung jedoch nicht Christus, sondern

die ‚Richter‘-Figur, während die auf Christus verweisende Figur ganz an den Rand der Reihe auf der Bühne gerückt ist. In der Münchner Inszenierung wird der Sprache der Autorinnen-Textfassung Raum gegeben, indem zwar das Szenario des Gerichtsverfahrens abgebildet wird, auf eine Darstellung der im Rahmen der juristischen Aushandlungen aufgerufenen Inhalte aber weitgehend verzichtet wird. Der Eindruck, der sich beim Lesen der Sprachflächen einstellt, wird in die Statik der Inszenierung und die Klangflächen der Musik übersetzt, die – wie häufig in Regie-Arbeiten von Johan Simons⁶⁰ – wichtiger Bestandteil der Inszenierung ist: Neben den SchauspielerInnen am Bühnenrand agieren im Hintergrund auf der Bühne auch drei MusikerInnen, häufig wird der Text von den SchauspielerInnen deklamiert, gesungen oder durch die Klänge von Klavier, Geige und Synthesizer untermalt.

Eine wichtige Funktion hat dabei das „Klagelied“,⁶¹ das die Schauspielerin Wiebke Puls und die Schauspieler Benny Claessens und Risto Kübar in einem liturgisch anmutenden Duktus⁶² singen, wobei sie von Geige und Klavier begleitet werden. Der Text des Liedes geht auf eine Passage in Jelineks Text zurück, die durch ihre rhythmische Gestaltung auffällt: Sie enthält unreine Reime,⁶³ Parallelismen,⁶⁴ sowie polysyndetische Reihungen, die stellenweise Binnenreime einschließen.⁶⁵ Der Bezug auf Trauerrituale, die hier bis ins Gewalttätige gesteigert sind,⁶⁶ verweist auf die Trauer der Angehörigen der NSU-Opfer und damit auf einen thematischen Aspekt, der in Jelineks Textfassung nur marginal vorkommt: Der Vers ‚Sie trauern gemeinsam, / sie feiern gemeinsam‘ stellt die Abwandlung eines der letzten Sätze des Erinnerungsberichts von Semiya Şimşek, der Tochter des ersten Opfers des NSU, Enver Şimşek, dar. Im Vergleich mit Jelineks Text wird im Klagelied der Strichfassung dabei eine empathischere Haltung gegenüber den Hinterbliebenen ausgedrückt: So fehlt darin nach dem Vers ‚wir hören es‘ die in der Fassung der Autorin folgende Bloßstellung der gesellschaftlichen Indifferenz angesichts der Trauer der Angehörigen: „aber es bedeutet uns nichts, wir haben ja niemand verloren. Derzeit nicht. Nicht daß wir wüßten“.⁶⁷

Lied: Klagelied

Mit den Fingernägeln
zerfleischen sie
sich wieder Nacken und Wangen,
sie legen die Hände an ihre Häupter,
Und sie kratzen sich die Augen aus,
und sie zerreißen ihre Kleider

Unablässig und täglich

klagt ein Schmerz
klagen die Schmerzen
von zehn Toten
Gram erfüllt
der Menschen Herz

Und sie kratzen sich die Augen aus,
und sie zerreißen ihre Kleider
sie legen die Hände
an ihre Häupter,

und da sitzen sie
und weinen
und schlagen sich
und klagen
und schlagen sich mit den Fäusten
weil sie dafür keinen andren haben.

Und sie kratzen sich die Augen aus,
und sie zerreißen ihre Kleider
sie legen die Hände
an ihre Häupter,

Sie trauern gemeinsam,
sie feiern gemeinsam
Sie jammern,
wir hören es,
sie weinen und schreien und klagen
über die toten
Häupter der Lieben
der Söhne,
der Väter,
egal wer sie waren.

Und sie kratzen sich die Augen aus
und sie zerreißen ihre Kleider
sie legen die Hände
an ihre Häupter⁶⁸

Über den liturgischen Gesang, der in dieser Form auch einen Platz in einer religiösen Trauerzeremonie haben könnte, wird für die ZuschauerInnen also zunächst die Trauer der Hinterbliebenen der Opfer des NSU auch über die Textebene hinaus erfahrbar, indem an die eigene Erfahrung mit Trauer Ritualen angeknüpft und Spuren dieses Erlebens durch den Gesang in Erinnerung gerufen werden. Diese Trauer erscheint weiterhin gegenwärtig, da der Gesang musikalisch nicht durch die Rückkehr zur Tonika abgeschlossen wird, sondern abrupt endet, indem die Geigerin ihr Spiel abbricht. Außerdem erweitert diese Präsentationsform die im Theatertext angelegte religiöse Bedeutungsebene, indem – wie es Johan Simons in einem im Programmheft abgedruckten Interview erläutert⁶⁹ – die Bedeutung des Christentums als gesellschaftliches Wertefundament betont wird, also auf größere Zusammenhänge Bezug genommen wird: Ähnlich wie beim intermedialen Verweis auf die Darstellung des Abendmahls wird das Christentum dabei als ursprünglich wichtiges Element eines gesellschaftlich-kulturellen Sediments dargestellt, das jedoch heute seine Wirkmacht verloren hat, sodass die Verbrechen des NSU möglich geworden sind und den Angehörigen der Opfer des NSU heute nicht so begegnet wird, wie es der christlich-humanistischen Idee entspräche.

In der Dortmunder Inszenierung (P 11.12.2015) in der Regie von Michael Simon wurde ein grundlegend anderer Zugang zum Theatertext gewählt, der nicht in einem „Bilderverbot“⁷⁰ besteht, sondern vielmehr gerade darauf basiert, die im Text enthaltenen assoziativen Verweise auf den NSU, aber auch auf andere Kontexte im Bühnenraum in Bilder zu übersetzen und so zu explizieren. Gerhard Preußner bezeichnet die Inszenierung in seiner Rezension für *Theater heute* deshalb auch als „völlig durchsemiotisiert[...]“.⁷¹ Dabei fällt im Gegensatz zur Textfassung der Autorin auch der Name Zschäpe.⁷² Durch Veränderungen der Spielräume strukturiert sich die Inszenierung in drei Teile: Zunächst bewegt sich das Publikum wie in einer Installation frei in einem großen Teil der Halle der Dortmunder Interimsspielstätte ‚Megastore‘ zwischen großen Kulissenteilen und Gegenständen: Ein mit Papierschnipseln gefüllter Metallcontainer weist beispielsweise auf die geschredderten Akten zum NSU hin, die Silhouetten von Pappaufstellern rufen das von Zschäpe, Mundlos und Böhnhardt bewohnte Haus in der Zwickauer Frühlingsstraße sowie die Wohnwagen in Erinnerung, die als Urlaubswohnsitz, aber auch als Fahrzeuge zu den Tatorten der Morde dienten. Als ‚Hinterlassenschaften des NSU‘ werden die Gegenstände auch durch die Bemalung der Seitenwände kontextualisiert, die Namen und Todesdaten der Opfer des NSU auf dem Hintergrund einer Deutschlandflagge sowie ein mit den Namen der Tatorte beschriftetes Alpenpanorama zeigen. Später wird das Publikum in einen vorher

abgetrennten Teil des Raums geleitet und nimmt auf einer Tribüne Platz, sodass eine Guckkasten-Situation entsteht, in der das im Text angelegte Gerichtsszenario dargestellt wird. Zuletzt öffnet sich die hintere Wand des Guckkastens und gibt den Blick für die ZuschauerInnen frei auf die Weite des Raumes. Insgesamt setzt die Inszenierung nicht nur auf akustische, sondern auch auf optische Überlagerungsmechanismen: So sprechen jeweils mehrere der insgesamt sechs ‚Engel‘-Figuren simultan denselben Text und kommentieren dabei die ‚Hinterlassenschaften des NSU‘. Eine weitere wichtige Rolle in der Inszenierung nimmt zudem der Dortmunder Sprechchor ein, der die Textmasse des Theatertexts im chorischen Sprechen erfahrbar macht und damit von der Horizontalität der Länge des ursprünglichen Theatertexts in eine Vertikalität des gleichzeitigen Sprechens vieler Stimmen und deren gegenseitiger Überlagerung verschiebt. Nicht zuletzt nimmt die Gestaltung des Bühnenraums, bei der sich verschiedene Bilder und Schriften auf den Wänden überlagern, Gestaltungsprinzipien des Theatertexts auf und öffnet somit Assoziationsräume bei den ZuschauerInnen, die zu nicht-diskursiven Erkenntnissen führen können: So stehen sich beispielsweise mit einem Gemälde, aus dem eine Figur herausgeschnitten zu sein scheint und das mit Textausschnitten aus dem Grundgesetz überschrieben ist, und einer Überlagerung der Schriftzüge ‚WUT‘ und ‚ANGST‘ auf einer anderen Seite des Raumes Fakten, gesellschaftliche Grundwerte und Gefühle gegenüber. Wenn die ZuschauerInnen durch die Bewegung des Sprechchors von der einen Raumseite auf die andere getrieben werden, können sie die Gleichzeitigkeit und Widersprüchlichkeit solcher sich überlagernder Aspekte auch auf einer körperlichen Ebene erfahren, die eine rein sprachliche Ebene überschreitet.

Es ist deutlich geworden, dass sich die Autorin Jelinek über die Figur ‚Ich‘ im Theatertext nicht als unbeteiligte Beobachterin der Geschehnisse um den NSU, als neutrale Zeugin des Gerichtsprozesses etwa, inszeniert, sondern ihre Einmischung durch den Theatertext auch selbst zum Thema des Theatertexts macht. Mit der ausführlichen und wortreichen Reaktion auf den NSU, die der Theatertext darstellt, scheint sie den Slogan des NSU ‚Taten statt Worte‘⁷³ umzukehren, als dessen Fortsetzung das Schweigen der Angeklagten Zschäpe im Gerichtsprozess verstanden werden kann: Jelinek setzt ihre „Sprachfanfaren gegen das schreckliche Schweigen“⁷⁴ als Waffe der Literatin, als ‚Worte gegen Taten‘ ein – so befindet etwa die Rezensentin Christine Dössel in der *Süddeutschen Zeitung*. Wie die schlaglichtartigen Ausblicke auf die Analyse des Theatertexts gezeigt haben, enthält dieser auch eine sprachkritische Perspektive: Am Beispiel der ‚Richter‘-Figur wird in *Das schweigende Mädchen* vorgeführt, dass die wirklichkeitserzeugende Macht des Wortes eingeschränkt ist, die Figuren ‚Der Engel‘ und ‚Der Prophet‘ scheitern

an Glaubens- wie an Gerichtszeugenschaft und die Figur ‚Ich‘ stellt ihre eigene diskursive Unzulänglichkeit zur Schau. Anstelle der Deutung, dass damit die Grenzen einer literarisch-künstlerischen Aufarbeitung des NSU proklamiert würden, wurde hier argumentiert, dass über die Figur des ‚Schweigenden Mädchens‘ und die darüber aufgerufenen mythologischen Intertexte eine mediale Besonderheit der Kunstform Theater hervorgehoben und das Potenzial von Theater vielmehr gestärkt wird: Mit dem stummen Schauen kann – beim Besuch einer Theateraufführung wie auch bei der Teilnahme an den Eleusinischen Mysterien – eine individuelle Erkenntnis jenseits einer rein diskursiven Ebene verbunden sein. In den beiden hier untersuchten Inszenierungen in München und Dortmund wird unterschiedlich mit dieser in den Theatertext eingeschriebenen Akzentsetzung umgegangen, indem jeweils andere Aspekte der Plurimedialität der theatralen Aufführung hervorgehoben werden: Musik in der Münchner Inszenierung bzw. (Schrift-)Bilder in der Dortmunder Inszenierung. Auch der theatrale Raum wird gegenläufig genutzt, wenn der Theatertext als statisches Oratorium (München) oder als Installation in einer weitläufigen Halle (Dortmund) inszeniert wird. Mit dieser Stärkung des politischen Potenzials von Theater ist in *Das schweigende Mädchen* auch ein an das Publikum gerichteter politischer Impetus verbunden: Wo ‚Worte gegen Taten‘ nicht ausreichen, muss nach der Theateraufführung ein ‚Tun gegen Taten‘ folgen. Dazu sind die TheaterzuschauerInnen aufgerufen.

¹ Des Weiteren haben Mitglieder des NSU mehrere Banküberfälle begangen. Diese wurden bisher von Theater-schaffenden jedoch nicht zum Thema gemacht.

² Ein thematischer Bezug zum NSU wird angenommen, wenn dieser im Titel bzw. Untertitel des Theatertexts oder in begleitenden Texten zur Uraufführung (z.B. in Ankündigungen des Theaters oder im Programmheft zur Inszenierung) deutlich gemacht wird.

³ Z.B. die Perspektive der Opferangehörigen und Betroffenen in den Stücken *Urteile* (Umpfenbach/Mortazavi, UA 10.04.2014 am Münchner Residenztheater) oder *Die Lücke* (Calis, UA am 07.06.2014 am Schauspiel Köln) sowie Perspektiven auf TäterInnenfiguren(-diskurse) in den Stücken *Rechtmaterial* (Gockel/Küspert, UA 29.03.2014 am Badischen Staatstheater Karlsruhe), *Der weiße Wolf* (Kittstein, UA 07.02.2014 am Schauspiel Frankfurt) und *mein deutsches deutsches land* (Freyer, UA 04.12.2014 am Staatsschauspiel Dresden).

⁴ Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen*. In: Dies.: *Das schweigende Mädchen*. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2015, S. 151-463.

⁵ Jelinek, Elfriede: *rein GOLD. ein Bühnenessay*. Reinbek: Rowohlt 2013.

⁶ Vgl. Schöbler, Franziska: *Die Kontrakte des Kaufmanns; Rein Gold*. Unter Mitarbeit von Moira Mertens. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 198-203, S. 202.

⁷ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 188.

⁸ Vgl. dazu meinen Beitrag für den Nachwuchsworkshop 2016 Brod, Anna: *Zeugenschaft vor Gericht in Das schweigende Mädchen von Elfriede Jelinek*. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Beitrag_Anna_Brod.pdf (10.9.2018), datiert mit 5.2.2016 (= Website des Forschungszentrums Elfriede Jelinek)

⁹ UA 27.09.2014 in der Regie von Johan Simons an den Münchner Kammerspielen, weitere Inszenierungen am Schauspiel Stuttgart (P 17.04.2015, Regie: Alia Luque), am Theater Dortmund (P 11.12.2015, Regie: Michael Simon) und am Theater Paderborn (P 19.01.2018, Regie: Marie-Sophie Dudzic). Außerdem wurde der Text als vierteiliges Hörspiel beim Radiosender Bayern 2 ausgestrahlt (US 11.09.2015 (1/4), 18.09.2015 (2/4), 25.09.2015 (3/4), 02.10.2015 (4/4), Regie: Leonhard Koppelman).

¹⁰ Vgl. Jürs-Munby, Karen: *Inszenierungsformen*. In: Janke (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 324-334, S. 324.

¹¹ Heimann, Andreas: *Den Untergrund erzählen. Textuelle Verfahren der Leerstelle und des Unbestimmten in Elfriede Jelineks Das schweigende Mädchen*. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* 31 (2016), S. 7-11, S. 10.

¹² Im Gegensatz zu anderen aktuellen Stücken von Jelinek besteht der Theater­text nicht aus einer durchgängigen Sprachfläche, sondern ist auf formal voneinander getrennte Sprechinstanzen aufgeteilt, die miteinander oder zu sich selbst sprechen und auch (in Ansätzen) unterschiedliche Haltungen verkörpern. Ich bezeichne sie im Folgenden als ‚Figuren‘, ohne damit implizieren zu wollen, dass es sich um psychologisch motivierte Individuen handelt, vgl. Haß, Ulrike: *Theaterästhetik*. In: Janke (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 62-68, S. 66.

¹³ Vgl. zu einzelnen Aspekten Brod: *Zeugenschaft vor Gericht*.

¹⁴ Im Zusammenhang mit den Verbrechen des NSU und deren Aufarbeitung wird oft von ‚Leerstellen‘, ‚blinden Flecken‘ bzw. ‚blind spots‘ gesprochen und eine Auseinandersetzung damit gefordert, vgl. etwa den Titel der Tagung *Blinde Flecken. Interdisziplinäre wissenschaftliche Perspektiven auf den NSU-Komplex*, <http://hlcmr.de/nsu-tagung/> (10.9.2018) (= Website der Tagung) oder die Video-Kampagne des ‚Tribunals NSU-Komplex auflösen‘: *SPOTS*. <http://www.nsu-tribunal.de/news06/> (10.9.2018) (= Website von ‚Tribunal NSU-Komplex auflösen‘). Während einige mit dem NSU in Verbindung stehende Fragen trotz Aufarbeitungsbemühungen, beispielsweise in politischen Untersuchungsausschüssen, bis heute nicht beantwortet werden konnten, rücken andere Perspektiven erst nach und nach in den Fokus derjenigen Institutionen, die die Aufarbeitung des NSU betreiben.

Ich gehe davon aus, dass sich diese Leerstellen drei Bereichen zuordnen lassen: Auf der Seite der TäterInnen fehlen – aufgrund des Todes von Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt, der langen Verweigerung einer Aussage Beate Zschäpes im Ermittlungs- und Gerichtsverfahren und anderer Angeklagten sowie fehlender Aussagen von ZeugInnen bzw. Zweifeln an der Glaubwürdigkeit der gemachten Aussagen – Informationen bezüglich der Motive für die Morde aus erster Hand und somit Einblicke in eine TäterInnenperspektive. Aufgrund des fehlenden Wissens spreche ich in diesem Zusammenhang von ‚epistemischen Leerstellen‘.

Ich nehme des Weiteren an, dass zur TäterInnenperspektive komplementäre Leerstellen darin bestehen, dass überlebende Opfer (z.B. der beiden Bombenanschläge des NSU in Köln) und Angehörige der vom NSU Ermordeten lange Zeit nicht als Opfer wahrgenommen, sondern als Tatverdächtige befragt wurden, sodass in der Öffentlichkeit kein Raum für deren Perspektive als Opfer existierte. Obwohl die TäterInnenschaft der Morde seit 2011 weitgehend geklärt und die Verdächtigung der Angehörigen als falsch entlarvt ist, wurde die Marginalisierung der Betroffenen nach der Aufdeckung des NSU medial und gesellschaftlich fortgesetzt, indem sich das Interesse der Öffentlichkeit beispielsweise auf Zschäpes Äußeres oder das Zusammenleben des ‚Trios‘ konzentrierte. Aufgrund der inhärenten Handlungsaufforderung und der Bewertung früheren Handelns spreche ich hier von ‚ethischen Leerstellen‘.

Im Verlauf der Ermittlungen nach der Selbstenttarnung, dem Beginn des Gerichtsprozesses und ersten von Untersuchungsausschüssen beförderten Erkenntnissen wurden weitere Leerstellen deutlich: das Unwissen über interne Strukturen von staatlichen Institutionen, die – wie im Falle von Ermittlungsbehörden – institutionellen Rassismus hervorzurufen scheinen, oder die – wie im Falle der Landesämter und des Bundesamts für Verfassungsschutz – bei der Überwachung der rechten Szene den Fokus teilweise von der Verhinderung von Straftaten auf die finanzielle Unterstützung über V-Personen bis hin zur Verschleierung von Straftaten verschoben zu haben scheinen. Da das fehlende Wissen über die Arbeit der staatlichen Strukturen nicht nur bei den von den Verbrechen des NSU Betroffenen, sondern auch bei BeobachterInnen zum Misstrauen bezüglich deren Funk­tionierens führen kann, spreche ich hier von ‚epistemisch-politischen Leerstellen‘.

¹⁵ Vgl. Millner, Alexandra: *Schreibtraditionen*. In: Janke (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 36-40, S. 37.

¹⁶ In Form einer ‚Grammatik der Zeugenschaft‘ hält Krämer sieben Merkmale von Zeugenschaft fest, die sich aus dem juristischen Zeugnis ableiten lassen: „(i) Evidenz, (ii) Wahrnehmung, (iii) Neutralität, (iv) Sprechakt, (v) Zuhörerschaft, (vi) Autorisierung, (vii) Glaubwürdigkeit.“ Krämer, Sybille: *Vertrauen schenken. Über Ambivalenzen der Zeugenschaft*. In: Schmidt, Sibylle / Krämer, Sybille / Voges, Ramon (Hrsg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Bielefeld: transcript 2011, S. 117-139, S. 120.

‚Der Engel‘ und ‚Der Prophet‘ in *Das schweigende Mädchen* sind sie beispielsweise nicht vom Gericht als ZeugInnen autorisiert („Der kommt da uneingeladen.“ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 177), außerdem „körperlos[...]“ (ebd.) und unsichtbar, sodass ihre Glaubwürdigkeit nicht überprüft werden kann: „Wer weiß, was für ein Gesicht er macht, wenn er lügt?“ (Ebd., S. 178).

¹⁷ Ebd., S. 176.

¹⁸ Vgl. Scheit, Gerhard: *Versuch über Elfriede Jelineks Das schweigende Mädchen*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2014-2015*. Wien: Praesens 2015, S. 98-111, S. 100, Heimann: *Untergrund*, S. 8 („literarisierte Jelinek“).

¹⁹ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 164.

²⁰ Heimann: *Untergrund*, S. 8.

²¹ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 153.

²² Z.B. ebd., S. 155, 156, 166, 444; außerdem in den Figurenbezeichnungen S. 169, 217, 240, 456.

²³ Ebd., S. 168.

²⁴ Ebd., S. 324.

²⁵ Über die Botenrolle wird hier auf Jelineks Theater­text *Rechnitz (Der Würgeengel)* verwiesen, der als Botenbericht gestaltet ist. Vgl. Vgl. Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Dies.: *Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, S. 53-205.

- ²⁶ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 165.
- ²⁷ Ebd., S. 388.
- ²⁸ Vgl. ebd., S. 446.
- ²⁹ Ebd., S. 156.
- ³⁰ Ebd., S. 157.
- ³¹ „Sie sitzen schon seit Stunden hier“, ebd., S. 346, „Schweigen jedoch kann ich auch wieder nicht, das ist Ihnen wohl seit Stunden klar geworden.“ Ebd., S. 389.
- ³² „Allerdings bin ich nicht das Deutsche Volk, ich gehöre zu einem andren Volk, auch wenn Sie es mir nicht glauben wollen, weil ich ziemlich gut Deutsch kann. [...] Ich gehöre diesem Volk nicht an. Ich nix Deutsch. Zum Glück sind die Mörder schon tot, sonst hätten sie womöglich mich aufs Korn genommen?, nein, gewiß nicht, so wichtig bin ich nicht [...]“ Ebd., S. 346. Vgl. zur Abgrenzung von den Deutschen auch ebd., S. 398, zur Darstellung als (mögliches) Opfer auch ebd., S. 382.
- ³³ Ebd., S. 158.
- ³⁴ Vgl. dazu Brod, Anna: *Talking about Silence and Talking instead of Silence in Elfriede Jelinek's Das schweigende Mädchen*. In: Gillhuber, Eva / Rieger, Rita (Hg.): *Texts with No words: The Communication of Speechlessness*. Beiheft von PhiN. Philologie im Netz 15 (2018), <http://web.fu-berlin.de/phin/beiheft15/b15i.htm> (10.9.2018) (= Website der Zeitschrift *Philologie im Netz*), S. 146-162, S. 153-154.
- ³⁵ Vgl. z.B. Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 390.
- ³⁶ Vgl. z.B. ebd., S. 389, 463, 421.
- ³⁷ Agamben, Giorgio / Ferrando, Monica: *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore*. Frankfurt am Main: Fischer 2012.
- ³⁸ Z.B. „Das unsagbare Mädchen, dieser, na ja, Mensch, wir finden keinen Zugang zu seiner Existenz, und so ist das ja auch gewollt.“ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 416.
- ³⁹ Vgl. Abenstein, Reiner: *Griechische Mythologie*. 4., akt. Aufl., Paderborn: Schöningh 2005, S. 52.
- ⁴⁰ Agamben / Ferrando: *Das unsagbare Mädchen*, S. 8.
- ⁴¹ Vgl. Abenstein: *Mythologie*, S. 51.
- ⁴² Agamben / Ferrando: *Das unsagbare Mädchen*, S. 9. Im Kontext von *Das schweigende Mädchen* verweisen diese Überlegungen zur Auflösung traditioneller Frauenrollen auch auf den problematischen Umgang mit der Weiblichkeit der als NSU-Mittälerin verurteilten Beate Zschäpe in der mediale Darstellung, die entweder bagatellisierend oder dämonisierend ausgerichtet ist. Vgl. Kaufhold, Charlie: *In guter Gesellschaft? Geschlecht, Schuld und Abwehr in der Berichterstattung über Beate Zschäpe*. Münster: edition assemblage 2015.
- ⁴³ Scheit: *Versuch*, S. 98.
- ⁴⁴ Vgl. ebd., S. 109.
- ⁴⁵ Agamben / Ferrando: *Das unsagbare Mädchen*, S. 12.
- ⁴⁶ Vgl. ebd.
- ⁴⁷ Vgl. ebd., S. 13.
- ⁴⁸ Die Zuordnung der deutschen Termini ‚Verstand‘ und ‚Vernunft‘ zu einem der beiden Konzepte unterscheidet sich dabei bei mehreren DenkerInnen genauso wie die Frage danach, welches der beiden Konzepte dem anderen vorangestellt sei. Deshalb werden hier die lateinischen Termini verwendet. Vgl. Köveker, Dietmar: *Verstand*. In: Prechtel, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3., erw. u. akt. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 655, Schüßler, Werner: *Intellekt*. In: Prechtel / Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, S. 271-272, S. 271.
- ⁴⁹ Köveker: *Verstand*, S. 650.
- ⁵⁰ Vgl. Rohbeck, Johannes: *Vernunft*. In: Prechtel / Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, S. 650-651, S. 650.
- ⁵¹ Vgl. Schröer, Christian: *Intellectus*. In: Prechtel / Burkard (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie*, S. 271.
- ⁵² Agamben / Ferrando: *Das unsagbare Mädchen*, S. 31-32.
- ⁵³ Dieser Zusammenhang wird verschleiert, wenn etwa Heimann *Das schweigende Mädchen* mehrfach fälschlich als ‚Roman‘ bezeichnet. Vgl. Heimann: *Untergrund*, S. 9, 10.
- ⁵⁴ Heimann: *Untergrund*, S. 10.
- ⁵⁵ Vgl. ebd.
- ⁵⁶ Scheit: *Versuch*, S. 100.
- ⁵⁷ Ebd., S. 101.
- ⁵⁸ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 463.
- ⁵⁹ Scheit: *Versuch*, S. 109.
- ⁶⁰ Vgl. z.B. Altmann, Alexander: *Elfriede Jelineks Text zum NSU-Prozess. Asketische Sprech-Oper*. <http://www.merkur-online.de/aktuelles/kultur/das-schweigende-maedchen-asketische-sprechoper-3993341.html> (10.9.2018), datiert mit 29.9.2014 (= Website der Zeitung *Münchner Merkur*).
- ⁶¹ Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen. Fassung von Tobias Staab für die Münchner Kammerspiele. Spielzeit 2014/2015*. Zur Verfügung gestellt von Tobias Staab, S. 5.

- ⁶² Der Rhythmus des Gesangs folgt dabei weitgehend dem Sprechrhythmus, nur selten gibt es Tonwechsel, die oft nur aus Halbtonschritten bestehen. Auch die Geigenstimme enthält keine Melodie, sondern bleibt auf demselben – abwechselnd kurz und lang gehaltenen – Ton. Insgesamt erinnert der Vortrag an ein Rezitativ.
- ⁶³ „[S]ie zerreißen ihre Kleider“, „und schreien und weinen und heulen“ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 170, Hervorhebung durch die Verfasserin A.B.
- ⁶⁴ „Sie trauern gemeinsam, sie feiern gemeinsam.“, „Da wurden Häupter verwundet, da wurden Fotos gemacht, da wurde ein Film gedreht“, ebd.
- ⁶⁵ „andre wieder trauern **und** klagen **und** weinen **und** schreien **und** schlagen“, „**Und** sie kratzen sich die Augen aus, **und** sie zerreißen ihre Kleider, **und** da sitzen sie **und** schreien **und** weinen **und** heulen.“ ebd., Hervorhebungen durch die Verfasserin A.B.
- ⁶⁶ Dabei bleibt unklar, ob es sich um eine autoaggressive Form von Gewalt handelt, oder ob sich die Trauernden gegenseitig verletzen: So wird aus der sprachlichen Formel ‚sie weinen sich die Augen aus‘ hier ‚sie kratzen sich die Augen aus‘ (V. 5); Statt nur ‚die Hände an ihre Häupter‘ (V. 4) zu legen, also den Kopf in Trauer in den Händen zu vergraben, ‚zerfleischen [die Trauernden] sich wieder Nacken und Wangen‘ (V. 2-3); Die Formulierung ‚sie zerreißen ihre Kleider‘ erinnert an das jüdische Trauerritual, die Kleidung am Kragen ein Stück einzureißen, das hier aber radikalisiert wird.
- ⁶⁷ Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, S. 170.
- ⁶⁸ Jelinek / Staab: *Das schweigende Mädchen (Münchener Textfassung)*, S. 5-6, Interpunktion wie im Manuskript.
- ⁶⁹ Vgl. Staab, Tobias: *Interview mit Johan Simons*. In: Programmheft zu *Das schweigende Mädchen* (Münchener Inszenierung): ‚[W]as man hier schließlich zu sehen bekommt, ist eine Vorstellung voll von religiösen Kontexten. Das hat sicher auch mit den Kostümen zu tun, Elfriede Jelinek bezieht jedoch immer auch Archetypen mit ein. Die griechische Mythologie und biblische Verweise sind in ihren Stücken immer präsent. Das finde ich wunderbar, weil sie damit zeigt: Leute, wir sind das Abendland – egal wie sehr man eine Gesellschaft modernisiert, die christliche Kultur hat noch immer großen Einfluss auf unser Denken und Handeln. Unsere Ideen von Humanismus oder Glaube sind eng mit den Ideen des Christentums verbunden.‘ o.S.
- ⁷⁰ Stammen, Silvia: *Sprechen ist Silber. Johan Simons arrangiert Elfriede Jelineks NSU-Prozess-Oratorium „Das schweigende Mädchen“ an den Münchner Kammerspielen zur konzertanten Untotenbeschwörung*. In: *Theater heute* 11/2014, S. 10-12, S. 12.
- ⁷¹ Preußner, Gerhard: *Das durchsemiotisierte Mädchen*. In: *Theater heute* 2/2016, S. 48-49, S. 48.
- ⁷² Jelinek, Elfriede: *Das Schweigende Mädchen. Dortmunder Fassung, Stand 29.11.2015*. Zur Verfügung gestellt von Michael Eickhoff, S. 14.
- ⁷³ Der Slogan wird im Bekennervideo des NSU verwendet. ‚Taten‘ steht darin euphemistisch-verharmlosend für Morde.
- ⁷⁴ Dössel, Christine: *Sprachfanfaren gegen das schreckliche Schweigen. NSU-Theaterstück in München*. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/nsu-theaterstueck-in-muenchen-sprachfanfaren-gegen-das-schreckliche-schweigen-1.2150117> (10.9.2018), datiert mit 28.9.2014 (= Website der *Süddeutschen Zeitung*).