

Priscilla Wind
(Besançon)

Zeit und Raum
Das jelineksche Drama als Erinnerungsort

Abstract

Elfriede Jelinek's dramas focus on the power of mental images. Her "language surfaces" describe spaces of ideas which are created by associations und amalgams. These are hybrid intellectual places, where those who were driven out from history try to come back. This theatrical aesthetics evolves thanks to circumlocutions around a symbolic und concrete «lieu de mémoire» (Pierre Nora): Auschwitz. Elfriede Jelinek uses the ancient "method of loci" to question the link between theatre and "lieu de mémoire", while building up intellectual places very similar to contemporary memorials.

Theater und Ort bilden eine logische Verbindung, die auf der doppelten Bestimmung des "θέατρον" beruht: Ort des Sehens (Amphitheater) und Ort des Gesehenen (Aufführung). Die Dramatikerin Elfriede Jelinek drückt also ihre Faszination für den Ort¹ aus, denn das Theater verkörpert dieses Paradoxon zwischen dem Schauspiel oder der fiktiven Aufführung und der realen Präsenz der Schauspieler². Die Besessenheit der Ortsbestimmung im Theater text kann als ein Grundelement ihrer postdramatischen

¹ Peter Becker, *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz, Gespräch mit Elfriede Jelinek, Theater heute*, Berlin, Friedrich Berlin Verlag, September 1992, Nr.9, S. 2: «Was ist für Sie die Faszination des Theaters? – Es ist die Idee des Ortes, wo man Sprache und Figuren öffentlich ausstellen kann. Wo Sprache und Figuren, ähnlich wie schon beim antiken Theater, diese Übergröße in der Präsenz bekommen können, die sie im Film nicht haben. [...] Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit».

² Siehe Artur Pelka, *Körper(sub)versionen: Zum Körperdiskurs in Theater texten von Elfriede Jelinek und Werner Schnab*, S. Lang, Frankfurt am Main, 2005, 216 S. Seine Jelinek-Studie widmet er der An- oder eher Abwesenheit des Körpers in den jelinekschen Dramen. Für ihn sei allein der Körper des Schauspielers wesentlicher Bestandteil einer Inszenierung, denn eine Theaterästhetik beruhe vorerst auf einer Überlegung über das Verhältnis zwischen Text und physischer Präsenz auf der Bühne.

Theaterästhetik³ betrachtet werden. Vorrangig sind jetzt nicht mehr Figur und Handlung, sondern Ort und Sprache⁴, nicht mehr "existentialistische" Menschengeschicke, sondern neue Arten von Determinismus, Stücke, wo schon alles im Voraus geschehen ist, wo die (menschliche) Natur nicht überwunden werden kann. Diese erneute Definition des Menschen als Fragment eines Universums erfolgt, nachdem die Überlegenheit der Maschine über den Menschen⁵ anerkannt wird, als Folge des Auschwitz-Traumas und der in der NS-Zeit hervorgehobenen instrumentalen Vernunft⁶. Elfriede Jelinek gründet ihre Theaterästhetik auf zwei dramaturgischen Aspekten: einerseits Redeflüsse, die die Macht der mentalen Bilder⁷ ausnutzen, andererseits Aufbau von Geistesorten. So werden die möglichen Parallelen zwischen Theater und Erinnerungsort hinterfragt.

1. Elfriede Jelineks negative Utopien

Das jelineksche Drama lehnt jegliche Handlung und psychologische Wechselwirkung ab. Lange Sprachmonolithe mit seltenen Bühnenanwei-

³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2005, 506 S. In seinem Essay nimmt Hans-Thies Lehmann Elfriede Jelineks Theaterwerk als Beispiel.

⁴ *Ibid.*, Kapitel «Text, Sprache, Sprechen» und «Raum».

⁵ Paul Virilio, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1991, 191 S. Das Drama *In den Alpen* (2002) behandelt die Mediatisierung der 155 Opfer des Unfalls. Die (un)natürliche Katastrophe wurde zum furchtbaren Ereignis, ohne unbedingt verhängnisvoll zu sein. Dennoch gilt als Ursache dieser technischen Katastrophe eine überlegene, unkontrollierbare Macht: der technische Fortschritt, der einen Unfall zum Verhängnis macht. So Elfriede Jelinek mithilfe der Theorien Paul Virilios: «Nach Virilio hängt das Gute des technischen Fortschritts und das Verhängnisvolle des Unfalls eng zusammen. [...] Man wird sich daran gewöhnen, dass die Technik das antike Fatum, das Schicksal abgelöst hat und ihre Produkte, wie riesig, schwer und "für die Ewigkeit gemacht" sie auch sein mögen, damit sozusagen wieder entstofflicht sind. Der Staudamm war ihr Schicksal, könnte man sagen» (Textbuch *Das Werk*, Akademietheater 2003, Email-Korrespondenz zwischen Joachim Lux und Elfriede Jelinek, S. 16).

⁶ Max Horkheimer, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*, Frankfurt am Main, Fischer, 2007, 206 S.

⁷ Elfriede Jelinek, *Hören Sie zu!, Hören Sie zu!*, Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden für *Jackie* (Teil 4 der Prinzessinnendramen) am 7.6.2004 in Berlin: «Das Hören kommt einem über die Lippen wie ein verbotenes Wort, aber man kann es nicht erschrocken zurücknehmen. Es liegt auf dem Tisch und wird geschnitten. Es blutet nicht. Es verschwindet nicht. Es ergibt ein tadelloses Bild, aber eben ein unsichtbares, und zwar für jeden, auch für den, der sehen kann. [...] Hören Sie zu! [...] Wer nicht sehen kann, muß hören. [...] Hören ist Denken, und Denken kann man sowieso alles. Am liebsten denkt man, was man nicht denken darf. Finger weg! Was ist dagegen das Sehen! Nichts! Aber das Denken kommt nicht von selber».

sungen lassen uns eher hören als sehen, so dass mentale Bilder eine wesentliche Rolle in der Entwicklung des Dramas spielen. Das Drama geht dank Wortspiele und Assoziationen fort, um zum eigentlichen Zweck des Stückes zu gelangen: die Ortsbestimmung. In uns werden Bilder von Orten zwischen Fiktion und Wirklichkeit ins Leben gerufen. Durch den einzigen Ort des Theaters wird betont, dass das Gehörte eigentlich verschiedene Facetten eines einzigen Ideennetzes verbirgt. So auch Franziska Schössler in *Zeit und Raum in den Dramen der 1990er Jahre*:

Zu unterscheiden ist dabei zwischen den sprachlich evozierten Raumphantasien und den auf der Bühne entstehenden Raumkonstellationen, die die sprachliche Textur vorgeben kann, jedoch nicht muss. Allerdings fungiert der Ort nicht als Einheitskategorie, die das dramatische Geschehen als Kontinuitäts- und Realitätsmarker begleitet und situiert, sondern er wird fragmentiert und heterogen organisiert, und zwar in einer doppelten Bewegung. Zum einen definieren sprachliche Operationen (durchaus im Sinne der Wortkulisse) den Raum in permanenten performativen Akten neu, laden ihn mit Bedeutungen und Semantiken, zum Teil auch widersprüchlichen, auf; bei Jelinek koinzidiert die Landschaft des Geistes mit der des Grabes. Der Raum wird diskursiv differenziert und segmentiert, verliert seinen Status als übergeordnete dramatische Einheitskategorie, wie sich die klassische Dramentheorie kennt. Zum anderen löst sich der Raum gerade aufgrund dieser heterogenisierenden Überdeterminierung als stumme Materialität von der Sprache ab, erscheint in skulpturaler Form oder verdichtet sich zur Ikone, zum Bild jenseits eines kontinuierlichen Geschehens [...]. Die grundlegende Dissoziation von Sprache und Körper (im Postdramatischen) affiziert mithin die Raumgestaltung, zersetzt den Raum als dramatische Einheit, obgleich er zum Organisationsprinzip von Geschichte(n) wird.⁸

Der Ort wird durch Worte und Schauspielerkörper vielfältig. Er ist kein bloßer Hintergrund, sondern gerade was das Stück und die Schauspieler uns zu beschreiben versuchen, so dass der Handlungsablauf als dramatische Spannung durch die akribische und abstrakte Beschreibung eines Ortes bzw. eines Wort- und Sprachraumes ersetzt wird. Diese Auffassung des Dramas als Beschilderung einer imaginären und sensorischen Landschaft lehnt sich an die Theorien der Kubistin Gertrude Stein an, die

⁸ Franziska Schössler, *Zeit und Raum in Dramen der 90er Jahre. Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz*, S. 236-237.

in den 1930ern eine auf der Betrachtung der Landschaft beruhenden Theatertheorie entwickelte:

Wo Gertrude Stein von ihrer Idee des "Landscape Play" spricht, erscheint es als Reaktion auf ihre Basiserfahrung, dass das Theater sie stets "nervous" mache, weil es immer auf eine andere Zeit (Zukunft oder Vergangenheit) bezogen sei und fortwährende Anstrengung bei der Betrachtung verlange. Es geht um die Wahrnehmungsweise. Statt mit nervöser – übersetzen wir ruhig: dramatischer – Spannung, soll man, was auf der Bühne geschieht, so betrachten können wie man sonst einen Park oder eine Landschaft betrachtet. «A myth is not a story read from left to right, from beginning to end, but a thing held full-in-view the whole time. Perhaps this is what Gertrude Stein meant by saying that the play henceforth is a landscape», meint Thornton Wilder.⁹

Bereits im Titel der jelinekschen Stücke steht der Ort im Mittelpunkt: *Wolken.Heim* (zwischen Hier- und Jenseits), *Totenauberg* (zugleich Heideggers Almhütte und Aue bzw. Totenberg), *Raststätte oder sie machens alle*, *Die Wand*, *In den Alpen*, *Babel*, *Rechnitz* oder *Bambiland* (2004), das zugleich auf der damaligen politischen Aktualität (Terroranschläge vom 11.09.2001, Irakkrieg, Folter im Gefängnis Abu Grahib) und dem Stück *Die Persen* von Aischylos basiert. Hier reihen sich Stimmen aneinander, die verschiedenen Jargons und Deutungsnetzen entsprechen: bald eine kalte Beschreibung der auf Irak abgeworfenen Granate, bald die ungerechte Logik des Jesus W. Bushs oder jenes Waffenverkäufer-Gottes, bald ein amerikanischer, zwischen Patriotismus und Absurdität seines Geschicks hin- und hergerissener Soldat. Mangels jeglicher Ortsbeschreibung lässt sich der Ort aus den Worten der verschiedenen "Sprachflächen" ableiten. Hier geht es um eine Welterschaffung, also um einen Ort im weiteren Sinne, mit seiner eigenen Logik und seinen eigenen Wertvorstellungen. "Bambiland" evoziert einerseits eine nach außen hin glatte, von einem schlichten Manichäismus beherrschte amerikanische Welt nach Walt Disneys Art. Mithilfe des positiven Symbols des "Bambis", des unschuldigen Rehkahls, das uns durch den Tod seines von bösen Jägern ermordeten Vaters mit übertriebenem Pathos eine Geschichte verleiht, wird an die amerikanische Achse des Guten (das amerikanische Abendland) gegen die Achse des Bösen (das islamistische Morgenland) erinnert. Hinzu kommt die Ergänzung Elfriede Jelineks, wie sie Dieter Hornig berichtet:

⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, S. 104.

Ihr nach bezieht sich der Titel auf einen Vergnügungspark bei Belgrad, der Marko Milosevic angehörte, aber auch auf eine von Udai Hussein herausgegebene Zeitschrift namens "Babilan".¹⁰

Der Vergnügungspark wurde während der Bombenangriffe der NATO vom Sohn des ehemaligen Herren Belgrads eröffnet, machte aber ein Jahr später pleite und wurde am Ende zu einer gespenstischen Baulücke. So stellt der vom Titel evozierte wirkliche Ort einen phantasmagorischen, mit Vergangenheitsgespenstern gefüllten Ort dar. In diesem Bühnenbild kann das Publikum von einer Attraktion zur nächsten, von einem Standpunkt zum nächsten wandern. Im Hintergrund werden feindliche, dem ersten Golfkrieg ähnliche Luftattacken von Abendländern weitergeführt. Der zweite Bezug auf die von Saddam Husseins ältestem Sohn herausgegebene Propagandazeitung *Babilan* (arabisches Wort für Babel) bietet eine andere Deutungsebene an: die Presse und die Medien bilden anscheinend ein neues "Babel" (auch das zweite Stück als Pendant zu *Bambiland*)¹¹, eine irakische Stadt wiederum zwischen Mythos und Wirklichkeit. Der Name dieser einst assyrischen Hauptstadt bedeutet Gottespforte (aus dem sumerischen "bab-ilani") und verweist auf die hebräische Wurzel "balal", "verwischen, vermischen". Babel deutet auch den Babelturm an, die Hybris des Menschen, die technische Provokation in Auseinandersetzung mit Gott. Als Strafe wurden die Sprachen vermischt, damit die Menschen sich nicht verstehen und nicht einig werden können. Dieses *Bambiland* oder *Babel* fungiert als Ort, wo sich Sprachen ohne aufgezwungene Logik und ohne Verständnis aneinanderreihen, so dass die Sprachflächen zum Verfall verurteilt sind. Babel symbolisiert also einen mythischen, durch die Medien- bzw. Propagandastimme geschaffenen Theaterraum, wo der Irakkrieg, der baudrillardischen Logik des «War-tainments»¹² folgend, zu einem chaotischen und zynischen Vergnügungspark ("Bambiland") verwandelt wird. So wird aus dem realen, im Titel erwähnten Ort und Bühnenraum, wo Geschichte in Bewegung erfasst werden kann.

¹⁰ *Bambiland*, französische Übersetzung von Patrick Démérin, 2006, S. 5: «Selon elle, le titre se réfère à un parc de loisirs près de Belgrade qui appartenait à Marko Milosevic, mais aussi à une revue éditée par Udai Hussein et intitulée "Babilan"».

¹¹ Elfriede Jelinek, *Bambiland, Babel, Zwei Theatertexte*, Rowohlt, Hamburg, 2004, 271 S.

¹² Siehe Bärbel Lücke, *Zu Bambiland und Babel. Essay* in Elfriede Jelinek, *Bambiland*, Hamburg, Rowohlt, 2004, S. 242: «Wenn nun *Bambiland* die Ereignisse des Dritten Golfkriegs gerade unter diesem Titel entfaltet, so nimmt Jelinek auch die Baudrillard'sche Kritik an Amerika als Disneyland (*Die Präzession der Simulakra*) auf, die eine infantilisierte Gesellschaft zeigt, die den Zweiten Golfkrieg als reines Medien-Spektakel und War-tainment erlebte».

2. Erinnerung und Ort

Inwiefern können also die jelinekschen Theaterstücke, auch wenn nur analogisch, mit den heutigen Erinnerungsorten und Gedenkfeiern verglichen werden? In ihrer Studie *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*¹³ bezeichnet Christina Kleiser das Theater als "Ort der Erinnerung" oder "Ort des Gedächtnisses", denn es wird als öffentlicher Ort, Fest und Institution definiert. In der Tat ist «das Theater [...] zwar nicht die Welt aber es bedeutet sie, indem es sie komplett als Mikrokosmos repräsentiert»¹⁴. Die jelineksche Theaterästhetik repräsentiert nicht, sondern präsentiert die Welt als Mikrokosmos im Theaterraum. Das Theater als Erinnerungsort wurde 1999 durch die Inszenierung von *Wolken. Heim* in Wien verwirklicht. Am österreichischen Nationalfeiertag bietet Karl Baratta in einer Volkstheater-Matinee eine Bühnenlektüre des Stückes als «Gegenveranstaltung»¹⁵. Am Anfang der Aufführung erklingt die Nationalhymne. Logischerweise stehen ein paar Zuschauer auf, Hand auf dem Herzen auf. Doch die Melodie ist ein hochsymbolischer Teil der Inszenierung des im Text stehenden "Wir". Die Rezeption war ambivalent: manche ergriffen die ironische Distanz zwischen dem Ort und dem Gesprochenen, manche wurden dieses Verfremdungseffekts nicht bewusst, ja gar von den Zitatensätzen über die idealisierte Vaterlandschaft gerührt.

Was *Wolken. Heim* zu einem Feier- und Gedenkort macht, ist natürlich der Inhalt (Stimmen über Nation und Nationalismus), aber auch den Zeitraum. Obwohl Elfriede Jelinek «über die Wirkung eines politischen Theaters skeptisch» ist¹⁶, erstellt die Ironie eine Huldigung nicht an die österreichische Nation, sondern an die Opfer des Nationalismus.

Doch kann Theateraufführung mit einer Gedenkfeier oder einem Erinnerungsort verglichen werden?

Gedenkfeier und performatives Theater haben beide mit öffentlichem

¹³ Christina Kleiser, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945 am Beispiel einer szenischen Lesung des Theaterstückes Wolken. Heim. von Elfriede Jelinek anlässlich des österreichischen Nationalfeiertages 1999 am Volkstheater Wien*, Magisterarbeit, Vienne, 2000, 176 p.

¹⁴ Gerald Siegmund, *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Tübingen, 1996, S. 65.

¹⁵ Christina Kleiser, *Kulturelle Erinnerungsarbeit in Österreich nach 1945*, S. 170.

¹⁶ Email Elfriede Jelineks an Christina Kleiser, 24. Oktober 2000.

oder sensorischem Ritus¹⁷ zu tun, doch das Öffentliche im Theater kann insofern in Frage gestellt werden, dass Theater sich als unterhaltende Veranstaltung versteht. Das Theater aber ist der Ort *per se* und kann vielleicht einfacher mit dem Erinnerungsort verbunden werden. In der Einführung zum Zyklus *Deutsche Erinnerungsorte*¹⁸ gehen Étienne François und Hagen Schulze von folgender Feststellung aus:

Wir sind von Jubiläen umgeben. Zum Beispiel das Nietzsche-Jahr 2000. [...] Ein flüchtiges Ereignis [...]? Vielleicht. Aber vor allem ein paradigmatisches Ereignis [...]. Deutschland ist offensichtlich in ein "Zeitalter des Gedenkens" (Pierre Nora) eingetreten – die Beschwörungen und Bemühungen des Gedenkens, seine Kommerzialisierung und Instrumentalisierung reichen bis zum Überdruß. Die Fülle der außerhalb Deutschlands organisierten Gedenkveranstaltungen [...] machen darüber hinaus deutlich, dass man es mit einem europaweiten Phänomen zu tun hat, das seit gut zwanzig Jahren unsere Gesellschaften bewegt.¹⁹

Ein gewisser Modeeffekt will Gedenken und Erinnerungsort zusammenbringen. Nun soll noch bestimmt werden, ob Elfriede Jelinek diese Verbindung ironisch oder ernst meint. Denn manchmal wird das systematische Erinnerungsphänomen je nach der Ernsthaftigkeit des Themas lächerlich²⁰ oder nützlich. Und manchmal wird es zur Erinnerungspflicht, wenn der Staat die Verantwortung für die Schäden anerkennt²¹. In Deutschland nimmt also diese Mode eine andere Form:

«Der deutsche Sonderweg, der durch Hitler und die Folgen bestimmt ist», bemerkt Aleida Assmann zu Recht, macht die Frage nach dem nationalen Gedächtnis in Deutschland ebenso unerquicklich wie notwendig. Auschwitz ist die nationale Katastrophe, die das kulturelle Gedächtnis der Deutschen gesprengt hat und sprengt.²²

Die Wiederholung rund um den Kernpunkt Auschwitz wird als notwendig empfunden. Dieser Prozess hat sich dennoch in vielen anderen Ländern verbreitet, die eine ähnliche Verantwortung tragen:

¹⁷ Siehe Erika Fischer-Lichtes Theorie über performatives Theater und Liminalität, in "Zur Einführung" in *Transformationen*, Theater der Zeit, Recherchen 2, Berlin, 1999, 196 S.

¹⁸ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, C. H. Beck, München, 2001, 724 S.

¹⁹ *Ibid.*, Band I, S. 9-10.

²⁰ Siehe Mozartsjahr 2006, Marketing-Produkte und Tourismusindustrie.

²¹ Sogenannte Erinnerungsgesetze ab Ende des 20. Jahrhunderts.

²² *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 10.

Seitdem schließlich Auschwitz zur Signatur des Jahrhunderts erhoben, seit ihm der Rang eines absoluten Bösen zuerkannt wurde, mit der Folge, dass es sich als negatives Geschichtszeichen in das kollektive Gedächtnis und Bewusstsein der Welt nachhaltig eingegraben hat, hat sich auch die Frage nach der Einstellung zur deutschen Vergangenheit zu einer Frage von universeller Dimension erweitert.²³

Auschwitz pendelt zwischen Symbolik und Wirklichkeit und fasst das Negative der europäischen Geschichte zusammen. Deshalb ist das Symbol Auschwitz in allen jelinekschen Dramen wiederzufinden²⁴. Wie wird also die Verbindung zwischen konkretem oder imaginärem Ort und unserem Gedächtnis möglich? Bei Cicero heißt es:

Um diese Gehirnfähigkeit [Gedächtnis] zu benutzen, soll man also, nach Simonides, unterschiedliche Orte in Gedanken wählen, aus den zu erhaltenden Sachen Bilder schaffen und diese Bilder dann in den verschiedenen Orten einordnen. Dann bewahrt die Ordnung der Orte die Ordnung der Sachen. Die Bilder erinnern an die Sachen selbst. Die Orte sind Wachstafeln, auf denen wir schreiben; Die Bilder sind Buchstaben, die wir schreiben.²⁵

Die Erinnerung wickelt sich um die bildliche Darstellung eines Ortes und jener Bilder. In Elfriede Jelineks Stücken ermöglicht die Gesamtübersicht des Spektakels den Erinnerungsprozess. Denn die jelineksche Sprache selbst ruft die bildliche Darstellung des imaginären Ortes hervor, diese wird aber erst durch die Diskrepanz zwischen Sprache und Bild auf der Bühne möglich. In *Die Wand (Der Tod und das Mädchen-V)* nimmt der unsichtbare Ort durch die Reden von Sylvia und Inge verschiedene Bedeutungen an. Der Theatertext beschildert eine Wand, die zugleich als Bildschirm, als platonische Höhlenwand und als Spiegel ohne Spiegelung fungiert und den utopischen Ort der Frau und das Bild ihrer Nicht-Identität bezeichnet²⁶. Dieses mentale Bild wird von sehr gewaltigen Bühnenanwei-

²³ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 12.

²⁴ Marlies Janz, «Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...» – Elfriede Jelineks Dekonstruktion des Mythos historischer „Unschuld“, in *Elfriede Jelinek-Dossier 2*, hrsg. von Daniela Bartens und Paul Pechmann, Droschl, 1997, S. 225-238. In ihrem Artikel betrachtet sie den Faschismus «als Fixpunkt ihrer ästhetischen Verfahren», S. 232.

²⁵ Cicero, *De oratore*, II, LXXXVI, 351-354.

²⁶ Elfriede Jelinek, *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, S. 106: «Diese Wand ist meine! [...] Im Schreiben haben wir Urteile gefällt, ein Wahnsinn, ein Gericht, eine Befestigung von uns selbst, aber bumm, da sind wir schon von unsrer Wand gefallen»; S. 110: «Ich denke, es ist überhaupt nur die Widerspruchslosigkeit dieser Wand, die dich da-

sungen abgeleitet: «*Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein*»²⁷.

Die Diskrepanz zwischen den mentalen und szenischen Bildern verursacht Assoziationen, in denen die feministische Rede mit gruselhaften und Holocaust-ähnlichen Handlungen verbunden wird. Orte und Bilder werden benutzt, um das Publikum zum Erinnern zu bringen. Ab dieser Eselsbrücke erweitern Étienne François und Hagen Schulze die Definition des Erinnerungsortes:

Da das Wort "Erinnerungsort" zu Missverständnissen führen kann, sei hier nur daran erinnert, dass es sich nicht um einen Begriff im philosophisch-analytischen Sinne handelt, sondern um eine Metapher. Dieses Bild, das von der klassischen römischen Mnemotechnik, also von der räumlichen, nicht-narrativen Anordnung von Gedächtnisinhalten nach *loci memoriae* übernommen wurde, geht nach Jan Assmann von der Beobachtung aus, dass «das kulturelle Gedächtnis sich auf Fixpunkte der Vergangenheit» richtet, die «zu symbolischen Figuren» gerinnen, «an die sich die Erinnerung haftet». «Dadurch», so Assmann weiter, «wird sie nicht unwirklich, sondern im Gegenteil erst Wirklichkeit im Sinne einer fortdauernden normativen und formativen Kraft». Dergleichen Erinnerungsorte können ebenso materieller wie immaterieller Natur sein, zu ihnen gehören etwa reale wie mythische Gestalten und Ereignisse, Gebäude und Denkmäler, Institutionen und Begriffe, Bücher und Kunstwerke – im heutigen Sprachgebrauch ließe sich von "Ikonen" sprechen. Erinnerungsorte sind sie nicht dank ihrer materiellen Gegenständlichkeit, sondern wegen ihrer symbolischen Funktion. Es handelt sich um langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationskerne kollektiver Erinnerung und Identität, die in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden sind und die sich in dem Masse verändern, indem sich die Weise ihrer Wahrnehmung, Aneignung, Anwendung und Übertragung verändert. Wir verstehen also "Ort" als Metapher, als Topos im buchstäblichen Sinne. Der *Ort* wird aller-

zu gereizt hat, wo nichts ist, hineinzustopfen [...], die Wand der Erkenntnis»; S. 112-113: «Die Wand ist eine mögliche Anschauung, das heißt, sie wäre es, wenn man sie anschauen könnte. Sie ist jedoch durchsichtig. [...] Sie ist nicht einmal ein Bruchstück, das ginge ja noch, sie ist das üble Subjekt unserer Anschauung, sie ist das übliche Subjekt unserer Anschauung. Wie unterscheiden sich aber Anschauen und Denken? Gar nicht, wenn man nichts sieht. Heißt das, dass die Frau ganz besonders nichts sieht? Wahrscheinlich. Sie hat ja diese Wand geputzt, so lang, bis man sie gar nicht mehr gesehen hat».

²⁷ *Ibid.*, S. 103.

dings nicht als eine abgeschlossene Realität angesehen, sondern im Gegenteil als *Ort in einem Raum*, sei er real, sozial, politisch, kulturell oder imaginär). Mit anderen Worten: Wir sprechen von einem Ort, der seine Bedeutung und seinen Sinn erst durch seine Bezüge und seine Stellung inmitten sich immer neu formierender Konstellationen und Beziehungen erhält.²⁸

Der Erinnerungsort als *locus memoriae* kann verschiedene Formen annehmen, ohne darstellbar zu sein. In diesem Sinne ist gerade die Sprache fähig, eine materielle Reproduktion zu schaffen. In *Das Schweigen* versucht der autodiegetische Erzähler-Schriftsteller vergebens, eine Robert-Schumann-Biographie zu beginnen. Das Schreiben selbst fungiert als Kristallisationskern und Erinnerungsort. Dieses Dramolett kippt tatsächlich langsam von der Angst vor dem weißen Blatt zur Versuchung der Autobiographie, um schließlich durch eine Paralipse über die Vergessenen zu sprechen, von denen niemals gesprochen wird, im Gegensatz zu Robert Schumann, den jeder kennt²⁹. Der lange Monolog dreht um den Biographie-Begriff herum, dem der Erzähler verschiedene Symboliken verleiht. Somit zwingt er unseren Gedankengang, vom historischen Individuum zur Erinnerungspflicht. Als Theaterstück nimmt *Das Schweigen* ein immaterielles Element, ein Konzept als Erinnerungsort: Biographie. Je nach den Vorstellungen ist der Prozess in ständiger Entwicklung. Überdies verwandelt die symbolische Dimension den (im)materiellen Gegenstand in *locus*

²⁸ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 17-18.

²⁹ Elfriede Jelinek, *Das Schweigen*, www.elfriedejelinek.com: «Ich habe entsetzliche Schwierigkeiten, aber das macht nichts. Davon handelt schließlich die Schrift über meine Schrift. Die Leute können gar nicht erwarten, von meinen Schwierigkeiten Näheres zu erfahren. Schumann interessiert sie nicht mehr, meine Schwierigkeiten interessieren sie viel mehr. Von denen ist mehr zu erwarten als von Schumann. Von dem haben sie schon alle CDs. Von dem haben sie alle längst genug. Schwierigkeiten haben sie jedoch alle, Schwierigkeiten, die kennen sie. Und von dem, was sie schon kennen, können sie gar nicht genug kriegen. Und es freut sie natürlich, wenn auch andre etwas haben, das sie kennen, nur eben anders. [...] Indem ich schweige, zeige ich Ihnen das Innigste, mein Innerstes, das Nichts, das da entsteht, indem ich daran schreibe. [...] Mein ganzer Körper nur noch ein einziger Schmerz. All die Menschen, die um ihre Geschichte enteignet werden, indem sie sie erleben mussten. [...] Ich kann nur über die Größten von ihnen schreiben, mehr Platz habe ich nicht. Für die Kleineren: weniger Platz in mir. [...] Die Vergessenen können von mir aus jetzt gehn. [...] Die Geschichte lebt davon, dass das und das passiert ist. Und die Geschichte ist tot, weil sie nicht aufgepasst hat. Sie ist gestorben, weil ihr das und das passiert ist. Einer sollte uns wirklich zusammenbringen, uns und das von uns nicht, niemals Gesagte, damit wir endlich voneinander abweichen können und endlich endgültig schweigen dürfen, einig mit uns».

memoriae. Étienne François und Hagen Schulze erklären den Gemeinpunkt zwischen den verschiedenen Erinnerungsorten laut Pierre Nora:

[In seinem Buch versammelt] Nora 130 "Erinnerungsorte" [...]. Ihnen ist gemeinsam, dass sie einen Überschuss an symbolischer Bedeutung besitzen, der sich allerdings ändern, oder gänzlich verlieren kann. [...] So überdauern oft nur die äußeren Merkmale eines *lieu de mémoire*, während ihre Bedeutung, ihre symbolische Aufladung sich ändern kann: Kristallisationskerne des [...] kollektiven Gedächtnisses, von ganz unterschiedlichem Gewicht, oft furchtbar trivial, manchmal kaum noch oder allenfalls regional erinnert, dem Zugriff der Sinnstifter und Manipulateure ausgesetzt und dennoch ein Netz von materiellen und immateriellen Erinnerungsfäden, das das nationale Bewusstsein in einem ungenau bestimmbar, aber sehr profunden Sinne zusammenhält.³⁰

Was den Erinnerungsort als Kristallisationskern letztlich bezeichnet, ist die Möglichkeit, immer neue Symboliken hinzuzufügen. Dieser Anhäufungs- und Assimilierungseffekt ist die eigentliche Kohärenz im jelinekschen Drama. In *Körper und Frau (Claudia)* ermöglichen die externen Kennzeichen des Erinnerungsortes – Claudia Schiffers Körper – eine "symbolische Aufladung". Dieser Mannequin-Körper gilt als vielseitiger, idealer Spiegel. Doch dieser idealisierte Körper wird hier als falscher "Erinnerungsort" dekonstruiert, d.h. als Symbol des kollektiven Zusammenhalts der Frauen, als Konstrukt der Konsumgesellschaft. In diesem Ort – Claudias Aussehen – entsprechen die Bilder den Kleidungen, die sie auf den Werbeplakaten trägt³¹. Die Frauen suchen in diesem Traumkörper nach ihrer kollektiven Identität. Aber für Elfriede Jelinek handelt es sich um keinen Erinnerungsort, denn er bringt keine eigentlichen Reminiszenzen, ist kein Identitätsgegenstand, sondern ein Konsumprodukt³².

³⁰ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 16.

³¹ Elfriede Jelinek, *Körper und Frau (Claudia)*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkoerper.htm>: "Schauen Sie mein rosa Höschen und den rosa BH an [...]. Jetzt haben Sie sich diesen BH gekauft, für streichelnde Menschenhände, aber die wollen nur mich streicheln».

³² *Ibid.*: «Sie sind meine Konsumentin. [...] Sie haben einen Anspruch, aber Sie kommen mir hier nicht herein. Mein Herr Körper ist der, der nichts durchläßt und der, der vorhin als erster schon dagewesen ist und sich irrtümlich in mir eingesperrt hat. [...] Eintretende werden ja oft geschlossen, bevor sie noch die Tür ins Leben gefunden haben. Ich bin ohnedies da. Ich geh hier auch nicht weg. [...] Bleiben Sie draußen. Hier ist besetzt».

In der Tat ist der zweite Gemeinpunkt zwischen den Erinnerungsorten die Tatsache, dass sie alle den Zusammenhalt des nationalen Gedächtnisses bewahren. Sie tragen zur kollektiven Identität bei: «Keine Gemeinschaft ohne Gedenkfeiern und Denkmäler, Mythen und Rituale, ohne die Identifizierung mit großen Persönlichkeiten, Gegenständen und Ereignissen der eigenen Geschichte»³³.

Einheit erfolgt durch die Versammlung rund um Symbole. Für Elfriede Jelinek soll zwischen dem Erinnerungsort und dessen Deutung unterschieden werden. Ziel ist es, die eigentliche, oft negative Bedeutung verschiedener Mythen wiederzufinden, die von den propagandistischen Massenmedien verschönert wurden. So ist Karl Barattas Bühnenlektüre von *Wolken. Heim* für den jelinekschen Prozess stellvertretend. Während einige die montierten Zitate (von Fichte, Hegel oder Heidegger) fast mit Herdentrieb huldigen, zielt die Raum- und Textorganisation eigentlich darauf ab, die angeblich positiven “Erinnerungsorte” zu entziffern und sie mit den finsternen Zeiten des Deutschtums zu verbinden. Insofern gilt die Auf-führung als Entmystifizierung zum Zweck des Gedenkens. Neben der systematischen Erinnerungspflicht in Elfriede Jelineks Theaterwerk gilt auch die Zersplitterung des Subjektes als Fixpunkt. In der Tat erklären Étienne François und Hagen Schulze, inwiefern Erinnerung und Identität eng miteinander verbunden sind:

Der Einzelne erinnert sich, aber er bleibt damit nicht allein. Das Milieu, in dem er lebt, bildet einen Rahmen, der Form und Inhalt gemeinsamer Erinnerungen begrenzt und bedingt. [...] Dass erst die Fähigkeit, das Vergangene zu vergegenwärtigen, den Mensch zum Menschen mache, war nicht nur Nietzsches Ansicht. Medizinische Versuchsreihen mit schwer kopfverletzten Patienten haben ergeben, dass mit dem Verlust von Erinnerung der Verlust des Ich-Gefühls, der Identität einhergeht, wie auch der Zusammenhang zwischen Gedächtnisschwund und Persönlichkeitszerstörung bei Alzheimer-Patienten offenkundig ist. [...] Wir sind, was wir geworden sind. In unseren Erinnerungen erkennen wir, wer wir sind, was wir werden wollen und worin wir uns von anderen unterscheiden.³⁴

In einer Gesellschaft, die (un)bewusst ihre Vergangenheit verdrängt, leiden alle jelinekschen “Figuren” unter Entpersönlichung, was dem kollektiven Gedächtnisverlust zuzuschreiben ist. Diese Feststellung macht beispielsweise Irm in *Babel*:

³³ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 13.

³⁴ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 12-13.

[D]ie Geschichtsschreibung, die Berichterstattung von Taten [...] ist der Berichterstattung von Titten und Mösen gewichen, sie hat Platz gemacht. Titten und Mösen machen jetzt Geschichte und jeder beeilt sich, dort reinzukommen, egal wie viele schon dort waren, damit er ein geschichtliches Wesen wird und das Wesen der Geschichte, das noch übrig bleibt, wenn er drinnen ist, viel ist es ja nicht, aber bitte, also dieses Wesen erkennt das Wesen der Geschichte, indem es zum Körper wird. [...] Die Geschichte hat Körper verarbeitet wie die Inzersdorfer Konservenfabrik oder sonst eine, aber die Geschichte der neuesten Zeit besteht darin dass die Körper die da sind und auch da bleiben, außer sie wären im Ausland, dass die Körper also ineinander herumarbeiten. Das Töten ist überflüssig geworden. Das Ficken ist irgendwie auch unpersönlich geworden, finden Sie nicht? Weil jeder es macht und jederzeit und überall machen kann, ist es wie die Geschichte, wie soll ich sagen: entpersönlicht worden.³⁵

In der Tat ist dieser allgemeine Gedächtnisschwund laut Jean Baudrillard die Folge der großen, postmodernen Medienillusion: die Illusion des Endes der Geschichte³⁶. Sie erfolgt durch ein ständiges Feiern – statt Gedenken – der positiven Ereignisse des 20. Jahrhunderts. Diese «allgemein positive Bilanz»³⁷ wirkt sich unmittelbar auf die Gegenwart aus: Das ständige Übereinstimmen des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen lassen Vergangenheit, Gegenwart aber auch Zukunft zusammenschmelzen. Dieser Aspekt wurde von Dagmar Jaeger in ihrer vergleichenden Studie anhand Walter Benjamins Theorien weitgehend untersucht³⁸. Jaeger definiert das postdramatische Theater als «Ort des Eingedenkens» im Sinne Walter Benjamins, d.h. als Ort, der sich gegen offizielle Geschichtsdiskurse wendet, die jegliche Verbindungen zur nationalsozialistischen Vergangenheit abwehren wollen. Die folgende Analyse nimmt eher ästhetische als politische Elemente in Rücksicht, sie soll den Standpunkt Dagmar Jaegers erweitern und spezifisch unter den Konzepten des Erinnerungs-

³⁵ Elfriede Jelinek, *Babel in Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*, Hamburg, Rowohlt, 2004, S. 90-91.

³⁶ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Galilée, Paris, 1992, 171 S.

³⁷ *Ibid.*, S. 24: "Si nous pouvions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil raté, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire [...] un bilan universellement positif; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements négatifs..."

³⁸ Dagmar Jaeger, *Theater im Medienzeitalter: das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Bielefeld, Aesthesis, 2007, 171 S.

prozesses und des Erinnerungsortes den jelinekschen Bezug zur Geschichte und zur Bühnenästhetik untersuchen. Die Funktionsstörung in unserer Zeitwahrnehmung schlägt auf den postmodernen Menschen selbst zurück. Das Einebnen aller Ereignisse in einer ewigen Gegenwart verstört den historischen Gedächtnisprozess und daher auch den Identitätsaufbau³⁹. So kennzeichnet sich der postmoderne Mensch durch eine zersplitterte, fragmentierte Identität, die auf Immanenz und Oberfläche beruht, als unmittelbare Folge zum verhinderten Aufbau von Erinnerung und Geschichte⁴⁰. Als erster kann der Historiker dieses Phänomen beobachten:

Der geschichtlichen Erinnerung der Völker und damit dem ‐Lernen aus der Geschichte‐ im Sinne der ‐historia magistra vitae‐ dient die Geschichtswissenschaft kaum noch. ‐Die Zerstörung der Vergangenheit‐, so Eric Hobsbawm, oder vielleicht die jenes sozialen Mechanismus, der die Gegenwartserfahrung mit derjenigen früherer Generationen verknüpft, ist eines der charakteristischen und unheimlichsten Phänomene des späten 20. Jahrhunderts. Die meisten jungen Menschen am Ende dieses Jahrhunderts wachsen in einer Art permanenter Gegenwart auf, der jegliche organische Verbindung zur Vergangenheit ihrer eigenen Lebenszeit fehlt.⁴¹

Dennoch ist es sehr einfach, die Erinnerung eines Individuums zu manipulieren. Für Paul Ricoeur stellt das Gedächtnis drei Probleme auf. Zuerst stellt sich die Frage der Erinnerungsbildung, die wegen ihrer mentalen Projektion zwangsläufig subjektiv ist. Das Gedächtnis gibt ein präsenten Bild des Abwesenden und Vergangenen. Die Grenze zwischen Realem und Imaginärem ist daher unsicher, denn der Bezug zum Vergangenen bringt die Frage der Vorstellung auf. Im Gegensatz dazu zielt die Geschichte eine gewisse Objektivität ab. Überdies werfen wir heute einen parteiischen Blick auf gestern. Das Gedächtnis ist also subjektiv und liefert Deutungen der vergangenen Ereignisse, die auf Fokussierungspunkten beruhen. Es schafft kleine Inszenierungen rund um einen Kristallisati-

³⁹ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin*, S. 40: ‐Les événements ne vont pas plus loin que leur sens anticipé, leur programmation et leur diffusion. Seule cette grève des événements constitue une véritable manifestation historique, ce refus de signifier quoi que ce soit, ou cette capacité de signifier n'importe quoi. C'est là la véritable fin de l'histoire, la fin de la Raison historique‐.

⁴⁰ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, S. 125: ‐Il faut recréer une individualité de synthèse, et au fond [de l']éclater dans l'anonymat le plus total, puisque la différence est par définition ce qui n'a pas de nom‐.

⁴¹ Étienne François und Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 15.

onskern. Die Erinnerung wird grundsätzlich durch mentale Bilder vermittelt, die mit einem konkreten oder abstrakten Erinnerungsort assoziiert werden. Den Medien aber gelingt es, diesen Prozess dadurch zu verstören, dass sie eine ununterbrochene Theatralisierung der Ereignisse aufzwingen. So werden zugleich der Erinnerungsort und eine Reihe von Bildern präsentiert, um Zwangsassoziationen zu schaffen und eine falsche kollektive Erinnerung zu bilden. Elfriede Jelinek ahmt diesen Prozess nach, beispielsweise in *Rechnitz* oder *Totenauberg*. In diesen Stücken wird rund um diese Erinnerungsorte (einerseits das Schloss Rechnitz und das Zwangsarbeitermassaker im März 1945, andererseits Martin Heideggers Almhütte in Todtnauberg und Treffpunkt zwischen dem angeblich faschistoiden Heidegger und dem Dichter der Ausgesperrten Paul Celan) Bilder und Bühnenhandlungen geschaffen. Im Gegensatz zu den Medien assoziiert die Autorin den Ort mit negativen Bildern der Opfer des Nationalsozialismus und der Alpenvolk-Mentalität. Indem sie diese unangenehmen Erinnerungen aufzwingt, wird uns ihre Abwesenheit in den Medien auf einmal sehr präsent. Elfriede Jelinek schlägt also einen anderen Lesemodus vor und versucht, verdrängte Erinnerungen in kollektive zu verwandeln. Diese Neuformung unseres Gedächtnisses reproduziert den Medienprozess, der nicht nur eine neue Lektüre der Vergangenheit gibt, sondern auch eine neue Auffassung der Gegenwart aufzwingt, wie eine neue Wirklichkeit. In der Tat gibt es ein sehr enges Verhältnis zwischen dem Gedächtnis und unserer Wirklichkeitswahrnehmung:

Das ist der konstruktive Aspekt von Erinnerung: Sie hilft, die Gegenwart wahrzunehmen, gibt ihr Sinn und ordnet sie zwischen Vergangenheit und Zukunft ein; als solche produziert sie Identität und Kontinuität; ja, nur durch sie kann die Wirklichkeit Gestalt annehmen. Wie Marcel Proust es einmal formulierte: "Erst im Gedächtnis formt sich die Wirklichkeit".⁴²

Die Wirklichkeit versteht sich in ihrer Kontinuität. Nun die systematische Zersplitterung in der Medienbehandlung der Aktualität behindert diese regelmäßige Entwicklung. Die entmystifizierende Sprache und die Dramenstruktur Elfriede Jelineks parodieren die Zeitinszenierung in den Medien und versuchen, die historische Wahrheit und den Gedächtnisprozess wieder herzustellen, indem sie alle, auch negative, Symbole nennt, die mit den Erinnerungsorten der Gemeinschaft (beispielsweise Österreichs) verbunden werden.

⁴² *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 14.

3. Erinnerungspflicht und neue Erinnerungsorte: postmodernistische Architektur in Elfriede Jelineks Theaterstücken

Einerseits wird also die Bedeutung der bestehenden Erinnerungsorte dekonstruiert, um ihnen eine neue Polysemie zu verleihen. Andererseits schildern die Sprachflächen mündlich (manchmal auch dank Bühnenanweisungen)⁴³ einen anderen, unwirklichen und abstrakten Erinnerungsort. Während der erste ein Ereignis, eine Figur oder einen echten Ort in der Geschichte darstellt, ist der zweite ein Kunst- und Sprachkonstrukt, das als Kristallisationskern dienen soll. Um jeden soll sich ein Teil der kollektiven – hier vor allem österreichischen – Identität aufbauen. Der gleiche Unterschied besteht zum Beispiel für die deutsche Geschichte, zwischen der historischen Figur Otto von Bismarck und dem 2003–2005 gebauten Berliner Holocaust-Mahnmal. Otto von Bismarck ist ein Bild der nationalen Identität, das heute vor allem durch Historiker und Geschichtsbücher weiter vermittelt wird. Das Schoah-Mahnmal aber ist ein vom Land Berlin finanziertes Unternehmen nach einer Initiative von der Publizistin Lea Rosh, d.h. ein ziviles Unternehmen. Diese zwei unterschiedlichen Kategorien entsprechen auch für Étienne François und Hagen Schulze zwei Seiten der Geschichte:

Geschichte existiert [...] in einem doppelten Modus: es gibt "Geschichte-als-Wissenschaft" und es gibt "Geschichte-als-Gedächtnis". [...] Die Geschichte als Wissenschaft ist Sache der Experten. Sie tritt uns entgegen als kritisch-distanzierte Anwendung fester Regeln für die Interpretation und Analyse von Quellen und Überresten der Vergangenheit, mit dem Anspruch auf Überprüfbarkeit und objektive Gültigkeit ihrer Ergebnisse. Teilnahme, Emotion und Subjektivität gefährden den wissenschaftlichen Erkenntnisprozess und werden, wenn auch nicht immer erfolgreich, zurückgedrängt. Das Gedächtnis dagegen dient existentiellen Bedürfnissen von Gemeinschaften, «für die die Gegenwartigkeit des Vergangenen einen entscheidenden Teil ihres kollektiven Wesens darstellt [...] Dem Gedächtnis bleibt der Vorteil vorbehalten, das Vergangene als etwas zu erkennen, was früher existiert hat, obwohl es heute nicht mehr existiert» [...]. Die Geschichte (als Wissenschaft) besitzt dagegen die Fähigkeit, den Blick in Zeit und Raum zu erweitern; sie verfügt über die Möglichkeit, die Zeugenaussagen einer kritischen Überprüfung zu unterziehen [...].⁴⁴

⁴³ Siehe *Totenauberg* und der sich verändernde Berg auf der Leinwand.

⁴⁴ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 14–15.

Dieser Unterschied stimmt mit der jelinekschen Konstruktions- und Dekonstruktionsdialektik überein. Einerseits stellt sich die Autorin als Historikerin dar, die nach «historischer Wahrheit»⁴⁵ sucht. Durch den Aufbau eines neuen Erinnerungsortes gibt sie sich andererseits als Ziel, die Vergangenheit zu aktualisieren, und erfasst die Geschichte als Gedächtnis. In der Tat greift dieses Kennzeichen auf die Erinnerungspflicht, die für Paul Ricoeur nicht die Pflicht der Historiker ist, sondern die der Zivilgesellschaft:

Paul Ricoeur hat jüngst daran erinnert: «Urteil und Strafe sind Sache des Richters; der Kampf gegen das Vergessen und für eine wahrhafte Erinnerung ist Sache des Bürgers; dem Historiker bleibt es vorbehalten, zu verstehen, ohne zu verurteilen und ohne zu entschuldigen».⁴⁶

Die von Elfriede Jelinek erfundenen Orte nähern sich den heutigen Denkmälern wie das *Denkmal für die Ermordeten Juden Europas* an, ein Raum, der die Erinnerungspflicht durch Empfindungen wachruft, statt an die kritische, historische Analyse zu appellieren. Es geht darum, vergangene Ereignisse präsent zu machen, um unser heutiges Verhalten zu beeinflussen. Wie gehen solche Gedenkort vor?

Bis in den 1980er Jahren waren die meisten Denkmäler Ehrenmäler für die Toten des ersten oder zweiten Weltkrieges: eine Obelisk, eine Säule oder eine von Tafeln begleitete Statue mit Inschriften der im Krieg verstorbenen Soldaten – und Bürger des Dorfes. Diese Art von Nationaldenkmälern sind Kenotaphe und tragen eine symbolische Funktion, denn sie beherbergen keinen Körper. Sie sollen der Erinnerung an verstorbene Krieger huldigen. Die Erinnerungspflicht erfolgt durch die Aufzählung und Individualisierung der Opfer. Die 1990er erlebten mit der Jubiläums- und Gedenkmode eine neue Welle von Mahnmälern. Spät nach der gesetzlichen Anerkennung des Völkermordes 1948 wollen die Staaten die Erinnerungspflicht durch Erinnerungsgesetze und Denkmäler institutionalisieren⁴⁷. Diese neuen Ehrenmäler sollen nicht die fürs Vaterland Gestorbenen rühmen, sondern an die staatliche sowie bürgerliche Ver-

⁴⁵ Bevor sie ein Stück schreibt, sammelt Elfriede Jelinek zahlreiche Quellen aus der Literatur, den Trivialmythen und der Wissenschaft.

⁴⁶ *Deutsche Erinnerungsorte*, Band I, S. 24.

⁴⁷ Die gesetzliche Anerkennung des Völkermordes am 9. Dezember 1948 wurde im Rahmen der «Konvention über die Verhütung und Bestrafung des Völkermordes» erklärt und von der Generalversammlung der Vereinten Nationen beschlossen.

antwortung gegenüber den Ziviltoten erinnern⁴⁸. Das nationale Schuldbekenntnis zielt das Nicht-Wiederholen der Geschichte ab und nimmt also eine ganz andere Form als das Kenotaph. In den 1990ern entspricht der "Erinnerungsort" nicht einem Denkmal, sondern einem ganzen Raum, dessen Architektur die Erinnerungsform beim Besucher unmittelbar beeinflusst. Zwar ist der neue Erinnerungsort kein historisches Museum mit ausführlichen Daten und Fakten, sondern ein auf Abstraktem basierender Kunstbau. Denn ausgenommen der Name des Ortes (z.B. Holocaust-Mahnmal) bezieht sich nichts Konkretes auf historische Fakten. Nur die Raumorganisation flößt beim Besucher die Notwendigkeit einer Erinnerungspflicht ein, durch Gefühle und Eindrücke, die der gesamte Ort hervorbringt. Die Ortsstruktur, in dem der Besucher vertieft wird, erregt eine gezwungene und dadurch stärkere Erinnerung. In diesem Sinne nähert sich der heutige, postmodernistische Erinnerungsort dem zeitgenössischen Kunstwerk, weil sich das Bauwerk vorerst als Kunstkonzept versteht. Was es von einem Museumwerk ohne moralischen Zweck unterscheidet, ist gerade seinen Namen, der unsere Gefühle deuten will:

Dennoch ist der Erinnerungsort kein einfacher Geschichtsort. Eine "Erinnerungsabsicht" und die Entscheidung auf ein Ritual werden erfordert, um ein Element des öffentlichen Lebens (Denkmal, Archiv oder Sportveranstaltung) in einen Gegenstand kollektiver Erinnerung zu verwandeln.⁴⁹

In Berlin ist eigentlich das Denkmal für die ermordeten Juden Europas ein gesamter, dem Gedenken der Schoah gewidmeter Raum. Auf einer Fläche von mehr als 19 000 m² ließ Peter Eisenmann 2711 hohle, leicht gebeugte Betonstelen in parallelen Reihen errichten. Je nach den Bodenwellen sind die Stelen mehr oder weniger groß, von 0 bis 4 Metern. Bäume wurden hier und da gepflanzt. Die Alleen wurden so gemessen, dass

⁴⁸ Beispiel «Ground Zero» in New York vor dem Aufbau des künftigen Mahnmals «Reflecting Absence». Auf den Gittern rund um den Bauplatz wird eine ausführliche Zusammenfassung der Daten und Fakten sowie die Liste der Opfer und Helfer des 11. Septembers 2001 vorgezeigt. Der Erinnerungsort ist hier konkret: das Loch nach der Zerstörung der Twin Towers. Hier geht es nicht um ausgedrückte Schuldgefühle, sondern um das Gedenken der Zivilbürger, «fürs Vaterland gestorben», insofern als der Terroranschlag mit einer Kriegsattacke verbunden wird.

⁴⁹ Artikel über «Erinnerungslust» ("intention de mémoire") in *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Michel Blay (hrsg.), Larousse, Paris, 2003, S. 665: «Le lieu de mémoire n'est cependant pas un simple lieu d'histoire. Une «intention de mémoire» et la décision d'un rituel sont requises pour transformer un élément de la vie publique (monument, dépôt d'archives ou compétition sportive) en objet de souvenir collectif».

nur eine Person durch sie gehen kann. Das Mahnmal enthält im Inneren keine zusätzliche Information, ein Museum im Untergrund (*Ort der Information*) ergänzt aber das Denkmal. Es zählt die Holocaust-Opfer auf und bietet Ausstellungs- und Dokumentationsräume. Die sehr klare Trennung zwischen Museum und Mahnmal trägt zur Unterscheidung zwischen dem Lernen durch Geschichte als Wissenschaft und der Geschichte als Erinnerung.

Die labyrinthische und bedrückende Architektur dieses virtuellen Friedhofs will Gefühle von Unterdrückung, Übel, Angst und Verfolgung reproduzieren, die den Besucher an die von den Schoah-Opfern erlebten Leiden sensorisch erinnern sollen. Die graue Farbe der gesamten Architektur soll die Aschen der Opfer in den Konzentrationslagern erwähnen. Überdies spielt die geographische Stelle des Erinnerungsortes (inmitten der Hauptstadt, neben dem Brandenburger Tor) eine symbolische Rolle, die dem Ort noch mehr Würde verleiht.

Indem sie die Architektur und Topographie als Kennzeichen dieser neuen Erinnerungsorte nehmen, betonen diese Initiativen den Gedächtnisprozess selbst, der wie der lange Aufbau der Geschichte und unserer Geschichte funktioniert.

Diese neuen Erinnerungsorte werden von der postmodernistischen Architektur inspiriert, die sich durch die Wiederaufnahme bzw. die Mischung alter Muster kennzeichnet. Allerdings spielt die dekonstruktivistische Ironie in den postmodernistischen Kunstwerken eine bedeutende Rolle. Die Errichtung dieser Denkmäler hat aber nicht als Zweck, die Vergangenheit zu mokieren, sondern durch Assoziationen die Erinnerung an die Opfer zu erwecken.

Diese Architekturwerke verstehen sich also als Grenzflächen und performative Räume, insofern als ihr Einfluss und ihr Sinn nun erst Form nehmen, als ein Besucher sie durchgeht, und sie sich je nach dem Publikum verändern.

Inwiefern nähern sich die imaginären Gedenkort in den jelinekschen Dramen den postmodernistischen Denkmälern?

Die Theaterstücke Elfriede Jelineks entwickeln performative Räume, die nicht an den Intellekt der Zuschauer appelliert, sondern an ihre Empfindungen, damit sie der Geschichte und deren Behandlung bewusst werden. Diese fast unterschwellige Botschaft verursacht durch unsere Sinne diesen Erinnerungsprozess, wie die neuen Denkmäler durch abstrakte Architekturen. Doch die gebauten Erinnerungsorte liefern eine konkrete Topologie, die Orte in den jelinekschen Stücken – *Wolken. Heim, Totenau-berg, Zwillingsgipfel, Die Alpen, Bambiland* oder *Rechnitz* – sind viel abstrakter,

denn sie bestehen vorerst aus Worten. Ihre Architektur ist geistig und wird nur dazu geschaffen, damit sie auf der Bühne aktualisiert wird. In diesem Sinne stellt der Theatertext nur das bloße Kunstkonzept dar, das zur Errichtung eines performativen Bühnenwerkes und zu einer echten Interaktion zwischen Publikum und Bühne dienen soll. Die Bühne oder der Theaterraum ermöglicht die Konkretisierung von imaginären Erinnerungsorten, die sich mit den postmodernistischen Mahnmälern vergleichen lassen.

Zuerst spielt das Theater eine institutionelle Rolle, umso mehr als die meisten Theaterstücke Jelineks in der österreichischen Institution, dem Wiener Burgtheater, gespielt wurden⁵⁰. Für Konstanze Fliedl fungiert sogar "Die Burg" als «Fabrikationsstätte des österreichischen Selbstbewusstseins»⁵¹. Auch trotz des von Elfriede Jelinek angekündigten, befristeten Ausführungsverbots in Österreich von 1996 bis 1998 (ähnlich Thomas Bernhard) gibt die Autorin in einem Interview über *Stecken, Stab und Stangl* zu:

Das Stück müsste natürlich in Wien uraufgeführt werden, weil es hier – ähnlich wie die Stücke Thomas Bernhards – den Nerv trifft und auch in jeder Einzelheit sofort verstanden würde.⁵²

Der äußere Rahmen des Stückes gibt der Aufführung einen feierlichen Inhalt. Darüber hinaus verwandelt die Inszenierung des Stückes (seine bewegliche Architektur) den Theaterraum in einen performativen Raum, in ein "work in progress":

Der Raum, in dem eine Aufführung stattfindet, kann zum einen als ein geometrischer Raum begriffen werden. Als solcher ist er bereits vor Beginn der Aufführung gegeben und hört mit ihrem Ende nicht auf zu bestehen. [...] Zum anderen ist der Raum, in dem eine Aufführung sich abspielt, als ein performativer Raum aufzufassen. [...] Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten vermag ihn zu verändern. [...] Theaterräume [...] sind in diesem Sinne immer performative Räume.⁵³

Jedes Element in der Aufführung, auch das Publikum, spielt also eine Rolle in der Errichtung dieser Erinnerungsorte. Gerade wie in den neuen

⁵⁰ Das Dramolett *Erlekönigin* findet sogar ausdrücklich im Burgtheater statt. *Erlekönigin*, in *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Hamburg, Reinbek, Rowohlt, 2002, S. 7: «Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Repr-Leinwand verbängt ist».

⁵¹ Konstanze Fliedl, *Kätbe und die Erlekönigin*, S. 8.

⁵² Elfriede Jelinek, *Ich bin im Grunde tobsüchtig über die Verbarmlosung*, <http://ourworld.comuserve.com/homepages/elfriede/fstab.htm>.

⁵³ Erika Fischer-Lichte, *Die Ästhetik des Performativen*, S. 187-188.

Denkmälern schlussfolgert der Zuschauer außerdem den eigentlichen Sinn dieser immateriellen Orte aus der Stimmung:

Der performative Raum ist immer zugleich ein atmosphärischer Raum. [...] Atmosphären gehören [...] denen, die den Raum betreten und sie leiblich spüren. [Sie sind] Räume, insofern als sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungs-konstellationen [...] "tingiert" sind.⁵⁴

So erhält das Spektakel durch den Theaterraum zwar eine feierliche Dimension, es kann sich aber auch akustisch zu einem Erinnerungsort entwickeln, wie in Hörspiel-Bearbeitungen der Theater Texte Elfriede Jelineks. Da werden die Zuhörer in einen gesamten Tonraum vertieft, dessen Atmosphäre Assoziationen und daher das Gedächtnis erregen kann. Aber während der Zuhörer beim Zuhören etwas anderes machen kann, oder gar den Tonraum vorübergehend ausschalten kann, wird der Theaterzuschauer in ein zeitbefristetes Stück versenkt, ja gar eingesperrt. Er muss sich also in den Aufbau dieses performativen Raumes investieren.

Die erste Inszenierung von *Wolken. Heim*, für die das Stück ursprünglich geschrieben wurde, zielte die Errichtung des Erinnerungsortes "Wolken.Heim" ab⁵⁵. Am Schauspiel Bonn von Hans Hoffer im Jahre 1988 uraufgeführt schlug diese Inszenierung dem Publikum vor, schon vor dem Eintritt in den Theaterraum und dem Aufführungsanfang in eine andere Dimension hineinzutreten. Vor der Eingangstür liefert eine Reihe sprechender Säulen die Zuschauer bis zu einem brennenden Hunnenbild, das vor dem Theaterraumeingang wacht. Innerhalb wird der Raum in zwei Teile gespalten: Einerseits sitzt das Publikum gegen die Wand und einem geschlossenen Raum – dem «Heldengrab» laut Hans Hoffer – gegenüber. Auf den Wänden sind Zitate aus Heinrich von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* in Frakturschrift zu lesen. Das restliche Bühnenbild bleibt sehr minimalistisch. Nach dem Beginn der Theateraufführung laufen auf der Bühne dreizehn Männer in grauem Mantel, sogenannte «Zeitzeugen», zwischen Lichtsäulen im Zickzack. Ihre Lebensläufe waren schon vorher im Programm zu lesen. Die grauen Männer bilden eine Art stummer Chor, denn der Text kommt eigentlich aus einem riesigen Rundfunkgerät, das die Stimme der Schauspielerin Carmen-Renate Köper sendet, oder

⁵⁴ *Ibid.*, S. 200-201.

⁵⁵ Sabine Perthold, *Elfriede Jelineks dramatisches Werk*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades, Wien, 1991, 342 S. In ihrer Studie gibt Sabine Perthold eine Beschreibung dieser Inszenierung. Weitere Details stammen aus einem Gespräch zwischen dem Dramaturgen Karl Baratta und Priscilla Wind am 22.02.2006 in Wien.

wird von anderen Schauspielern gesprochen, die auf den Säulen stehen. Die Organisation verschiedener Verständniskanäle (Raumorganisation, stumme Gestik, aus verschiedenen Quellen gesendeter Text) bietet also einen Ort voller Sinnbilder, die wir dann mit unseren eigenen Erinnerungen assoziieren sollen. Diese Symbole sind abstrakt genug, um der Subjektivität jedes Einzelnen Platz zu machen, die für den Erinnerungsprozess notwendig ist. Der Gegenstand der erzeugten Erinnerungen macht aus der Theateraufführung nicht nur einen Erinnerungsort als Kristallisationskern für die kollektive Identität, sondern auch ein Mahnmal, d.h. ein Gedenkort für die Opfer – hier des Nationalismus. Das Stück entwickelt in der Tat eine harte Kritik gegenüber den Ideen von Vaterland, Nation und Kriegsgewalt und zieht eher eine Parallele mit den postmodernistischen Mahnmälern als Erinnerungspflicht, als mit den die “fürs Vaterland Gestorbenen” rühmenden Kenotaphen. Diese werden in der Tat in der Inszenierung durch Lichtsäulen und einen Theaterraum als “Heldengrab” dekonstruiert.

Ob zeitgenössisches Mahnmal, in dem sich der Besucher bewegen und eine Weile bleiben kann, um seine Bedeutung zu verstehen, oder ob Theaterraum, wo der Zuschauer auch sitzenbleibt, um den Sinn der verschiedenen Symbole in der Inszenierung zu erfassen, in beiden Fällen verursachen Beobachtung und längeres Verweilen in symbolischen Orten den Erinnerungsprozess. Der einzig wahre Unterschied zwischen den beiden besteht eigentlich nur darin, dass im ersten Fall sich das Publikum bewegt, während es im zweiten Fall sitzenbleibt. Diese Grenze wird sogar in der musealen Kunstinstallation *Trigger your text* – aus dem Stück *Wolken.Heim* – überwunden⁵⁶. In dieser interaktiven Computerinstallation kann sich der Besucher bewegen und seine eigene Gewalt testen, auf die durch bedeutende Zitate des Theatertextes geantwortet wird.

Nun bleibt, dass das zeitgenössische Denkmal auf einem wirklichen, nicht-beweglichen Ort aufgebaut wird, während Installationen und Inszenierungen vergänglich sind, gerade um die vergehende, zyklische Zeit zu bedeuten.

Elfriede Jelineks Theaterästhetik nimmt die Kennzeichen eines Erinnerungsortes an, weil sie zum selben Zweck ausgedacht wurde, wie die neuen Mahnmäler: Der Zivilopfer vor allem des Faschismus zu gedenken. Denn alles dreht sich immer nur um Auschwitz. Der reale Ort Auschwitz wurde übrigens selbst in einen Gedenkort verwandelt: Der Besucher kann beide Lager, Auschwitz und Birkenau besichtigen. Das erste wurde zum

⁵⁶ Pia Janke (hrsg.), *Elfriede Jelinek. Werkeverzeichnis*, Praesens, Wien, 2004, S. 307-310.

Museum mit Ausstellungen von Opferregistern, Photographien, Schuh-, Kleidungs-, Brillenhäufen, die nach der Befreiung gefunden wurden. Auschwitz selbst dient teilweise als "Informationsort" und Mahnmal, während das unveränderte Birkenau nicht als Denkmal, sondern nur als Erinnerungsort fungiert, weil es nicht inszeniert wurde.

Schlussfolgerung

Die jelinekschen Dramen beschreiben durch Assoziationen und Amalgame entstandene Ideenräume, hybride Denkmäler, in denen die Aussperrten, die von den Massenmedien verdrängt wurden. Diese Theaterästhetik entwickelt sich dank Umschreibungen rund um einen Mittelpunkt, der zugleich ein konkreter und ein symbolischer Erinnerungsort ist: Auschwitz. Elfriede Jelinek nimmt die antike Loci-Methode wieder auf und hinterfragt die Nähe zwischen Theater und Erinnerungsort, indem sie Geistesorte aufbaut, wobei zeitgenössische Mahnmäler die Erinnerungspflicht als den Geist des Ortes befassen. Elfriede Jelinek konzipiert Hörwanderungen durch ihre eigenen *loci memoriae*, die sich immer rund um dasselbe Möbiusband⁵⁷, Auschwitz, dreht. Diese Spracharchitektur kann vielleicht zum Teil zu einer wiedergefundenen kollektiven Identität beitragen.

⁵⁷ Pierre Nora, «Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux», in *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (hrsg.), Band I, 1, *La République*, Paris, Gallimard, 1984, S. XXXIV: «Des anneaux de Moebius enroulés sur eux-mêmes».