

EIN NOBELPREIS FÜR DIE SUBVERSION? APORIEN DER SUBVERSION IM THEATER ELFRIEDE JELINEKS

Thomas Ernst

www.thomasernst.net

„Ein Nobelpreis für die Subversion“ – unter diesem Titel fasste die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 14. Oktober 2004 die internationalen Reaktionen auf die Vergabe des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek zusammen. Die wohl höchste Ehrung dieser Welt wurde für ein Werk verliehen, das immer wieder als ‚subversiv‘, ‚provokant‘, ja ‚skandalös‘ bezeichnet worden war. Steckt darin ein Widerspruch, wie der Titel der *FAZ* andeutet? Oder ist es gar so, dass sich Kunst, die eine radikal subversive Kraft zu entwickeln versucht, in der heutigen Gesellschaft letztlich in inhaltlichen, formalen und institutionellen Aporien verfängt?

Die Frage, inwiefern Elfriede Jelineks Theater als ‚subversiv‘ zu bezeichnen wäre, wird die vorliegende Untersuchung in drei Schritten zu beantworten versuchen: Sie beginnt mit theoretischen Ausführungen zur Frage, was ‚subversives Theater‘ wäre, und beschreibt dabei drei Bereiche: die Darstellung und Verhandlung subversiver Konzepte und Inhalte, die formal-avantgardistische Subversion der Institution Theater und die Versuche zur inszenierten Subversion hegemonialer Autor/innenbilder. Diese Kategorien werden anschließend auf das Theater und die Theatertexte Elfriede Jelineks appliziert. Ein Fazit schließt den Text ab und konstatiert eine unvermeidbar aporetische Struktur der Subversion in Elfriede Jelineks Theater.

1. WAS WÄRE ‚SUBVERSIVES THEATER‘?

Das Theater hat heute jene hohe politische Bedeutung innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen, die es in spezifischen Phasen der Geschichte einnahm, z.B. bei der Etablierung einer ‚deutschen Nation‘, angesichts der Medienkonkurrenz und der postmodernen Zersplitterung eines verbindlichen Werte- und Werkkanons verloren. Der Theaterdiskurs wirkt heute als ästhetischer Spezialdiskurs in zumeist bürgerliche und gebildete Milieus hinein und unterliegt dabei anderen Regeln und stärker eingeschränkten Wirkungsweisen als z.B. der mediale oder der politische Diskurs.

Ein ‚politisches Theater‘ ließe sich auf zwei Weisen bestimmen: einerseits über die Inhalte, die es transportiert, andererseits über seine Form, die die gewohnten gesellschaftlichen Wahrnehmungen oder Darstellungsweisen in Frage stellt. Hans-Thies Lehmann stellt in *Das Politische Schreiben* (2002) zwar apodiktisch fest, die Präsentation politischer Inhalte oder Figuren mache „die Bühne nicht politisch“ und ein ‚politisches Theater‘ zeichne sich durch

eine theatrale „Zäsur“ des Politischen“¹ aus. Seine berechtigte Skepsis gegenüber einem ‚politischen Theater‘, das seine gesellschaftliche Wirkung allein aus der Repräsentation minorisierter Gruppen zu gewinnen versucht, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sowohl postdramatische als auch traditionelle Theaterstücke politische Inhalte präsentieren und verhandeln. In einer Anthologie über *Politisches Theater nach 1968* heißt es daher globaler, dass politisches Handeln im Theater dort beginne, wo die Akteure „durch subversive Praktiken und Diskurse die Aufkündigung des Einverständnisses mit etablierten Sichtweisen und Ordnungskonzeptionen signalisieren“², was sich durch die ästhetischen Formen wie auch durch die präsentierten Inhalte vollziehen könne. Während ‚das Politische‘ jedoch den von Machtstrukturen durchdrungenen Raum meint, bedeutet ‚das Subversive‘ die auf die Veränderung dieses Raumes oder seiner Teile gerichtete Bewegung.

Inhalte: Die Verhandlung subversiver Konzepte

Die meisten Theatertexte lassen sich als Verhandlungen politischer Fragen beschreiben, wobei – im Sinne Lehmanns – die bloße Präsentation eines *politischen* Themas nicht zugleich auch eine *subversive* Wirkung des Stücks impliziert. Ein Theater kann auf einer inhaltlichen Ebene ‚subversiv‘ genannt werden, wenn es subversive Strategien, Konzepte, Bewegungen, Gruppen oder Figuren vorführt, reflektiert und gegebenenfalls auch problematisiert.

Der Begriff der Subversion wird zunehmend auch in wissenschaftlichen Untersuchungen benutzt, um politische Formen von Kunst zu untersuchen; allerdings verzichten die meisten Arbeiten auf eine umfassende Analyse des Begriffs. Ich gehe davon aus, dass sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vier Bedeutungsfelder des Begriffs Subversion historisch entwickelt haben, wobei sie einander nicht abgelöst, sondern sich nebeneinander gestellt haben. Die vier Diskurse der Subversion können vermischt auftreten, lassen sich aber dennoch unterscheiden als

- *politisch-revolutionäre Subversion*, wie sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von Staatssicherheitsdiensten als ‚subversive Umtriebe‘ gekennzeichnet und Terroristen oder Revolutionsbewegungen zugeschrieben wurde
- *künstlerisch-avantgardistische Subversion*, wie sie seit Anfang des 20. Jahrhunderts von den historischen Avantgarden oder auch von postdramatischen Texten realisiert wurde (was noch zu untersuchen sein wird)
- *minoritär-distinktive Subversion*, wie sie von sexistisch, ethnisch, ökonomisch oder in anderer Weise diskriminierten Gruppen in emanzipatorischer Absicht realisiert wird, indem sich diese auf ihre ‚minoritäre Identität‘ berufen
- *dekonstruktivistische Subversion*, die sich im Gegensatz dazu um die Auflösung von Identitäts- und Sinnformationen bemüht und in den letzten Dekaden u.a. von den *Gender Studies* und der Postkolonialen Theorie betrieben wurde.

Die Unterscheidung dieser vier Kategorien kann sich in Textanalysen als sehr produktiv erweisen, da es zahlreiche Texte gibt, die diese Konzepte präsentieren, reflektieren und teilweise gegeneinander verhandeln. In den Theaterstücken René Polleschs werden beispielsweise Fragmente politisch-revolutionärer Subversion aufgerufen; die Figuren dekonstruieren jedoch sowohl die entsprechenden Diskurse als auch ihre eigenen revolutionären wie auch minoritären Identitäten.

¹ Lehmann, Hans-Thies: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit 2002 (= Recherchen 12). S. 16 f.

² Gilcher-Holtey, Ingrid, Dorothea Kraus u. Franziska Schöbeler: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt am Main, New York: Campus 2006 (= Historische Politikforschung 8). S. 7-18, hier S. 11.

Formen: Ein Theaterstück als künstlerisch-avantgardistische Subversion

Das Theater als künstlerischer Ort ist eine von Regelsystemen, Traditionen und Machtverhältnissen durchdrungene Institution, in die sich die jeweiligen Aufführungen und Theatertexte einzupassen haben. Aus soziologischer Perspektive mag es deshalb überraschend scheinen, ausgerechnet an diesem institutionalisierten Ort auf die Suche nach der Subversion zu gehen – zumal Institution einerseits und Subversion andererseits eine klassische Dichotomie der Moderne darstellen.

Tatsächlich treibt das Theater (wie z.B. auch die Literatur) seine subversiven Spiele innerhalb des Kunstdiskurses und gegen seine eigenen Traditionen und Regelsysteme, wengleich nicht übersehen werden sollte, dass es zunehmend seine institutionellen Räume verlässt und sich mit anderen Wissenssystemen vernetzt. Patrick Primavesi beschreibt am Beispiel von René Pollesch und der Theatergruppe *Rimini Protokoll* die im Theater der 1990er Jahre „wiederkehrenden Versuche, durch den Auszug aus dem Theater dessen vitale Funktion zu retten“³.

Neben dem Ausbruch aus bzw. der Erweiterung der Institution Theater lassen sich Theaterformen beschreiben, die sich innerhalb der Institution bewegen, jedoch radikal mit deren Traditionen brechen. Hans-Thies Lehmann hat zwischen einem traditionellen ‚dramatischen‘ und einem neueren ‚postdramatischen Theater‘ unterschieden; zu letzterem zählt er u.a. die Autor/innen Heiner Müller, Elfriede Jelinek und René Pollesch. Während jenes ganz traditionell an der ‚Dreieinigkeit‘ von Drama, Handlung und Nachahmung festhält, zerbricht im postdramatischen Theater die Fabel; der Text und der Transport von Sinn stehen nicht mehr im Zentrum des Geschehens, und theatrale Zeichensysteme wie Sprache, Körper und Bewegung sind gleichberechtigt.

Teilweise basieren die Aufführungen des postdramatischen Theaters auf Texten, die „eine postdramatische Textualität in besonders konsequenter Weise“⁴ realisieren, wie Lehmann am Beispiel von Sarah Kanes *4.48 Psychosis* (2000) zeigt. Somit lässt sich ein ‚postdramatischer Theatertext‘ bestimmen als einer, der „in seinem ganzen Umfang als Poesie, Klangbild und Reflexion“ eine Grundlage liefert für „Formen eines postmodernen Theaters der Stimmen“⁵. Lehmann verweist auf Gerda Poschmanns Studie *Der nicht mehr dramatische Text* (1997), in der u.a. am Beispiel von Elfriede Jelineks Texten *Wolken.Heim.* (1988) und *Totenauberg* (1991) gezeigt wird, wie Theatertexte ihre Behandlung als Material im postdramatischen Theater durch ihren „Fragment- und (Zitat-) Collagecharakter“ sowie ihre Gestaltung als „sound pattern“ und „rhythmische Signifikantenstruktur“⁶ vorwegnehmen.

Auch wenn Lehmann das postdramatische Theater und dessen Texte nicht als subversiv oder avantgardistisch bezeichnet, so grenzt er es doch vom *Mainstream* und im weitesten Sinne auch von den etablierten Theaterinstitutionen ab, da es vor allem „an den Bereich der experimentell gesonnenen und künstlerisch risikobereiten Theater gebunden“ sei. Es handle sich beim postdramatischen Theater um „besonders *riskantes Theater*, weil es mit vielen Konventionen bricht“⁷. Als Experiment und Tabubruch verschiebt es die Regeln des Theaterbetriebs und erkämpft sich im besten Falle eigene Räume, in denen seine ‚neuen‘ Regelsysteme zur Tradition werden – und an denen sich dann wiederum jüngere Theatergenerationen abarbeiten können. „Nachdem einmal der signierte Flaschentrockner als

³ Primavesi, Patrick: „Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik-Sonderband*. München: text + kritik 2004. S. 8-25, hier S. 14.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: „Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater.“ In: Arnold (Hg.): *Theater fürs 21. Jahrhundert*. S. 26-33, hier S. 28.

⁵ Ebd., S. 33.

⁶ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= *Theatron* 22).

⁷ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater. Essay*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 34 f.

museumswürdiger Gegenstand akzeptiert ist“, so schrieb schon Peter Bürger in seiner rückblickenden Betrachtung der historischen Kunst-Avantgarden, „fällt die Provokation ins Leere; sie verkehrt sich ins Gegenteil“⁸. Die künstlerisch-avantgardistische Subversion, die ein Theaterstück erreichen kann, bleibt somit nur temporär und auf spezifische Felder, Institutionen und Milieus beschränkt.

Institutionen: Autor/innen zwischen Ausschlussverfahren und Preisverleihungen

In ganz ähnlicher Weise, wie sich ein Kunstwerk avantgardistisch-subversiv zum traditionellen Kunstdiskurs verhalten kann und durch seine Etablierung schließlich einen eigenen, traditionell werdenden Diskurs festigt, funktioniert auch die Etablierung von Autor/innen auf dem literarischen bzw. theatralen Feld. Pierre Bourdieu beschreibt dieses Feld als einen Kampfplatz, der „seine Herrschenden und seine Beherrschten, seine Konservatoren und seine Avantgarden, seine subversiven Kämpfe und seine Reproduktionsmechanismen“⁹ besitze. Die Kräfteverhältnisse werden bestimmt von symbolischem Kapital, das die Akteur/innen als institutionalisierte oder nicht institutionalisierte Formen von Anerkennung akkumulieren. Letztlich geht es um die Definitionsgewalt, wer in der jeweiligen Kultur zur jeweiligen Zeit ein Intellektueller ist und wer nicht. Die Konkurrent/innen vollziehen symbolische Ausschlüsse, indem sie ihre Kolleg/innen angreifen und erklären, dieses oder jenes sei ‚keine Literatur‘ oder ‚kein Drama‘. Der radikale Bruch mit den Regeln des theatralen Feldes kann im günstigsten Fall zu einer Aneignung der Definitionsgewalt und einer Verschiebung der Kräfteverhältnisse führen; auf die subversive Unterminierung bislang geltender Definitionsgewalten erfolgt die Absorption dieses subversiven Potenzials durch dessen Positionierung auf dem jeweiligen Kunstfeld.

Bourdieu verweist allerdings darauf, dass die Felder der kulturellen Produktion letztlich immer von anderen Machtfeldern dominiert werden. Auch Autor/innen, die auf dem literarischen oder theatralen Feld eine führende Position und somit Definitionsmacht erreicht haben, bleiben „gegenüber den Inhabern der politischen und ökonomischen Macht doch Beherrschte“¹⁰. Heute sollte man ergänzen, dass die Autor/innen zudem von den Inhaber/innen der medialen Macht beherrscht werden, da die medial produzierten Autor/innenbilder einerseits und die Texte und Autor/innen-Positionierungen auf dem künstlerischen Feld andererseits häufig auseinander klaffen. Die Übersetzung des künstlerischen Spezialdiskurses in die Sprachen und Bilder des politischen und medialen Diskurses führt häufig zu massiven Missverständnissen und Definitionskämpfen, wie beispielsweise die Debatte über Peter Handkes Essay *Gerechtigkeit für Serbien* (1996) gezeigt hat, wobei letztlich das künstlerische Feld die unterlegene Position einnimmt.

2. WIE SUBVERSIV IST ELFRIEDE JELINEKS THEATER?

Natürlich lässt sich die Frage, wie subversiv Elfriede Jelineks Theater sei, kaum in dieser Form beantworten, suggeriert sie doch, dass sich ‚Grade der Subversivität‘ eines künstlerischen Werks in überhistorischer Weise bestimmen ließen. Diese Untersuchung geht von einer differenzierteren Perspektive aus: Theatertexte können in sich formal und/oder inhaltlich widersprüchlich sein; die verschiedenen Werke einer Autorin können

⁸ Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981 (= es 727). S. 71.

⁹ Bourdieu, Pierre: „Das intellektuelle Feld: Eine Welt für sich.“ In: ders.: *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (= es 1547). S. 155-166, hier S. 155.

¹⁰ Ebd., S. 161.

gegensätzliche formale oder inhaltliche Strategien verfolgen; zwischen Theatertext und Aufführung kann ein Spannungsverhältnis bestehen; die Rezeption von Theatertexten, deren Aufführungen und der öffentlichen Inszenierung kann sich von Kultur zu Kultur, von Epoche zu Epoche und beeinflusst durch diskursive gesellschaftliche Ereignisse unterscheiden.

Daher soll im Folgenden das Theater Elfriede Jelineks daraufhin untersucht werden, wie sich einerseits seine Inhalte und Formen sowie Jelineks Selbstinszenierung und Rezeption als Autorinnenfigur als subversiv beschreiben lassen, wie sich andererseits jedoch in ihren Werken und in deren Rezeption auch Widersprüche und Veränderungen ergeben, die die Aporien der Subversion des Theaters von und um Elfriede Jelinek beschreibbar machen. Die Analyse wendet sich vor allem dem Text *Wolken.Heim.* (1988) zu, mit dem sich eine inhaltliche und formale Wende im Werk Elfriede Jelineks vollzieht, greift jedoch auch kursorisch auf andere Theatertexte zurück. Zudem wird das Theater Jelineks vor dem Hintergrund einander widersprechender und sich wandelnder Formen der Rezeption betrachtet.

Inhalte: Feminismus, Dekonstruktivismus, Terrorismus

Die Theatertexte Elfriede Jelineks verhandeln an zahlreichen Stellen subversive Konzepte, wobei sich allerdings thematische Verschiebungen zeigen lassen. In ihren frühen Theatertexten wie *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979) und *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) werden u.a. die Geschlechterverhältnisse problematisiert und differenzfeministische Strategien diskutiert, so in einem Gespräch Noras mit Arbeiterinnen:

NORA: Ihr müßt verbrennen, was euch unfrei macht! Wenn eure Männer mit verbrennen, macht es nichts, denn sie haben euch die Maschine in die Hand gegeben [...].

ARBEITERIN: Das ist Anarchismus und Terrorismus!

NORA: Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließe. [...] Indem die Frau nicht mehr gefällt, tut sie den ersten Schritt zu ihrer Freiwerdung. Ein Tritt gegen die Basis einer Pyramide aus stiller Gewalt...¹¹

Doch im Stück über Nora gelingt diese „Freiwerdung“ nicht, und in *Krankheit oder Moderne Frauen* enden Emily und Carmilla als Doppelgeschöpf, das von den männlichen Figuren erschossen und dann vampirisch ausgesaugt wird. Corina Caduff beschreibt noch 1991 – allerdings selbst aus differenzfeministischer Perspektive argumentierend – dieses anti-utopische Theater als eine „radikale Neuerung in der Frauenliteratur“¹²: Jelineks Text zeichne „das Scheitern der verschiedenen Programme der Neuen Frauenbewegung nach bzw. nimmt es vorweg“¹³, thematisiere und problematisiere also Formen minoritärer Subversion. In dem Maße, wie sich die Themen Jelineks und der theoretische Zugriff der Theater- und Literaturwissenschaft auf ihre Texte verschieben, werden jedoch auch andere als differenzfeministische Momente ihrer frühen Stücke sichtbar. 2005 beschreibt Artur Peřka in demselben Stück – ausgehend von der Performanztheorie Judith Butlers – die „subversiv-groteske[n] Körper“ sowie verschiedene Formen „der Unterminierung der ‚Natürlichkeit‘ des Geschlechtskörpers [...] als Spiel der Maskeraden“¹⁴.

¹¹ Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁵2001. S. 7-78, hier S. 67.

¹² Caduff, Corina: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern u.a.: Lang 1991 (= Zürcher Germanistische Studien 25). S. 153.

¹³ Ebd., S. 155 f.

¹⁴ Peřka, Artur: *Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. Frankfurt am Main u.a.: Lang 2005 (= Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft). S. 179 f.

Neben diesem Spannungsverhältnis zwischen der Vorführung differenzfeministischer Strategien (als minoritärer Subversion) und der Inkohärenz der binären Geschlechteridentitäten (als dekonstruktivistischer Subversion), wird in einigen Theatertexten Jelineks wie *Wolken.Heim.* (1988) und *Ulrike Maria Stuart* (2006) auch der Terrorismus der *Roten Armee Fraktion* als politisch-revolutionäre Form der Subversion reflektiert, wobei die von den Mitgliedern der *RAF* konstruierte revolutionäre Identität im Rahmen eines literarischen Gegendiskurses problematisiert wird.

Michel Foucault hat den Begriff ‚Gegendiskurs‘ in seinen frühen Werken als Opposition zu den wissenschaftlichen Diskursen der Moderne bestimmt; die gegendiskursive Literatur „löst sich von allen Werten [...] und läßt in ihrem eigenen Raum alles entstehen, was dessen spielerische Verneinung sichern kann (das Skandalöse, das Häßliche, das Unmögliche)“¹⁵. *Wolken.Heim.* manifestiert einen Gegendiskurs zum deutschen Identitätsdiskurs, der wiederum über mehrere Jahrhunderte philosophisch, politisch, rechtlich und schließlich auch in der Alltagssprache die deutsche Nation als einen kollektiven ‚Wir‘-Körper erfolgreich zu etablieren versucht hat und dabei ein Amalgam aus ‚Volk‘, ‚Sprache‘, ‚Nation‘ und ‚Boden‘ produziert. Der Text kreist um diese Selbstsetzung als Volksgemeinschaft, wobei die Tautologien und Widersprüche eines solchen Aktes im Text rhythmisch und ironisch offenbar werden: „Wir wir wir! All diese ursprünglichen Menschen wie wir, ein Urvolk, das Volk schlechtweg. Deutsche! Deutsche! Deutsche!“¹⁶

Das Spezifische an Jelineks Verfahren besteht darin, dass dieser Gegendiskurs durch einen intertextuellen und spielerischen Zugriff auf den Identitätsdiskurs realisiert wird. Am Ende heißt es: „Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der *RAF* von 1973-1977“ (WH 158); es finden sich auch weitere direkte Bezüge, wie z.B. auf Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ (WH 143). Der Text verknüpft diese scheinbar disparaten poetischen, philosophischen, politischen und alltagskulturellen Fragmente zu einem gemeinsamen Textkörper, wie auch die disparaten Subjekte im homogenisierten Volkskörper zum Verschwinden gebracht werden.

Dass Jelinek stilisierte Zitate aus den Briefen der *RAF* mit kolonialen Zitaten Hegels oder mit Heideggers das Aufkommen des Nationalsozialismus begrüßender Freiburger Rektoratsrede kombiniert, wirft ein grelles Licht auf die vorgeblich revolutionären und anti-imperialistischen Bestrebungen der Terrorist/innen: Die Unterwerfung des individuellen Körpers unter die Allgewalt des – in diesem Fall – revolutionären deutschen Identitätsdiskurses steht in direkter Verwandtschaft zu kolonialen und faschistoiden Diskursen, die das Subjekt einer politischen Idee untertan machen und die die *RAF* politisch zu überwinden vorgibt. „Und auch, wenn du die Knarre nicht mehr halten kannst, entläßt dich dieser Kampf um revolutionäre Politik nie“ (WH 151), heißt es in *Wolken.Heim.*

Formen: Die ‚Sprachflächen‘ und der Theaterbetrieb

1990 erklärte Elfriede Jelinek: „Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.“¹⁷ Tatsächlich hat die Autorin schon in *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) das hierarchische Verhältnis von Theaterautorin und -regisseur thematisiert und sich somit gegen die Gepflogenheiten des

¹⁵ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= stw 96). S. 365.

¹⁶ Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim.* In: dies.: *Neue Theaterstücke. Mit einem ‚Text zum Theater‘ von Elfriede Jelinek*. Reinbek: Rowohlt 1997. S. 135-158, hier S. 145.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Neue Kritik 1990. S. 157-161, hier S. 157.

(männlich dominierten) Theaterapparats gestellt, indem sie z.B. in einer Regieanweisung ironisch feststellt: „*Wie Sie das machen, Herr Vorsitzender, ist mir egal.*“¹⁸

Es bleibt jedoch nicht bei dieser Offenlegung der institutionellen Machtverhältnisse: Jelineks Texte selbst verweigern sich den Gepflogenheiten des repräsentierenden Rollentheaters. Die Autorin, so Caduff, „subvertiert die zentrale Produktivkraft des theatralischen Mediums, den Schauspielkörper [...]. Jelinek setzt mit ihren Dramen nicht Rollen, sondern Sprachflächen gegeneinander.“¹⁹ Während der Schauspielkörper im Drama die Illusion eines einheitlichen Subjekts zu konstruieren versucht, präsentiert er bei Jelinek ein heterogenes und mitunter vielstimmiges Textmaterial, das Elfriede Jelinek selbst als „Sprachfläche“²⁰ bezeichnet hat – ein Begriff, der „die Abkoppelung des Sprechens vom Sprechenden und damit das Hervortreten der Rede als eines unpersönlichen, überindividuellen Diskurses mit Eigendynamik“²¹ beschreibt.

Wolken.Heim. ist Jelineks bisher dato radikalste Umsetzung dieses Programms. Ganz ähnlich wie Heiner Müllers *Bildbeschreibung* (1984) verzichtet dieser Text auf jede Regieanweisung und schreibt keine Rollenverteilung vor. Er besteht aus 25 Textblöcken, durch die sich zahlreiche Stimmen ziehen und in denen viele Zitate aus der deutschen Geistesgeschichte verknüpft werden. *Wolken.Heim.* ist ein postdramatischer Text, der keine Psychologisierung oder Biografien vorgibt, sondern – wie Franziska Schößler beschreibt – „eher kollektive diskursive Grundbefindlichkeiten kenntlich werden lässt. [...] Ihre [d.h. Jelineks, T.E.] Figuren bestehen aus Anhäufungen von disparaten Sprachpartikeln.“²²

Das ästhetische Konzept der Sprachflächen verhält sich Anfang der 1990er Jahre avantgardistisch-subversiv zum Theaterbetrieb, der Jelineks Position auf dem Feld der Gegenwartsdramatik folglich zu marginalisieren versucht. Caduff konstatiert 1991, dass „[g]emessen am Bekanntheitsgrad der Autorin [...] die Zahl der bisherigen Theaterproduktionen ihrer Texte eher gering“²³ sei. Und noch 2000 stellt Christina Schmidt in einer Arbeit über „Jelineks Theater der Sprachflächen“ fest, dieses scheine „der Sekundärliteratur sowie dem Theater gleichermaßen Rätsel aufzugeben“²⁴.

Heute – 2007 – hat sich diese Situation stark verändert. Zwar bestehen einerseits noch immer in einigen konservativ-bürgerlichen Institutionen des Theaterbetriebs Ausschlussverfahren gegen die Autorin, ihre Theatertexte und entsprechende Aufführungen; andererseits sind jedoch Elfriede Jelinek und ihr Theater der Sprachflächen auf dem Feld des Theaters etabliert. Erstens trägt dazu bei, dass sich inzwischen (theater-)wissenschaftliche Arbeiten – gerade auch ausgehend von den Theatertexten oder Aufführungen von Texten Elfriede Jelineks – um die Analyse dieser nicht mehr dramatischen Texte (Gerda Poschmann, 1997) und des postdramatischen Theaters (Hans-Thies Lehmann, 1999) bemüht haben und im wissenschaftlichen Diskurs einflussreich geworden sind.

Zweitens geht auch der Theaterbetrieb selbst zunehmend souverän mit Jelineks Theater der Sprachflächen um, beispielsweise hinsichtlich seiner Preispolitik. 1993 wurde Jelinek von den Kritiker/innen zur *Dramatikerin des Jahres* gewählt, 1998 erhielt sie den *Georg-Büchner-Preis*, 2002 und 2004 den *Mülheimer Dramatikerpreis*. Im Jahr 2004 folgte die Nobilitierung

¹⁸ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: dies.: *Theaterstücke*. S. 191-265, hier S. 197.

¹⁹ Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*. S. 255 f.

²⁰ Zit. nach Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek.“ In: *Theater heute* 9 (1992). S. 4. Vgl. zum Konzept der Sprachfläche auch: Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Text*. S. 199-209.

²¹ Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Text*. S. 276.

²² Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004 (= Forum Modernes Theater 33). S. 28 f.

²³ Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*. S. 241.

²⁴ Schmidt, Christina: „SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter* 1 (2000). S. 65-74, hier S. 65.

von allerhöchster Stelle – die Schwedische Akademie schrieb in ihrer Begründung zur Verleihung des *Literaturnobelpreises* an Elfriede Jelinek:

Das Genre der Texte Jelineks ist oft schwer zu bestimmen. Sie schweben zwischen Prosa und Poesie, [...] enthalten Theaterszenen und filmische Sequenzen. Was sie in den Stücken der letzten Jahre auf die Bühne stellt [...] sind keine Charaktere, sondern „Sprachflächen“, die einander konfrontieren.²⁵

Das symbolische (Preis-)Kapital der jelinekschen Theatertexte ist seitdem ins Unermessliche gestiegen, so dass sich z.B. einer der Juroren beim *Mülheimer Dramatikerpreis Stücke '07* anlässlich einer Patt-Situation zwischen Jelineks Text *Ulrike Maria Stuart* und *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* der Theatergruppe *Rimini Protokoll* mit der Begründung gegen Jelinek entschied, diese brauche den Preis nicht mehr.

Die letztlich erfolgreiche Positionierung Jelineks auf dem Feld der Theater führt drittens dazu, dass Regisseur/innen und jüngere Autor/innen das Theater Jelineks, das für sie bereits zu einem etablierten und gewohnten geworden ist, weiter entwickeln. Nicolas Stemann nimmt in seiner *Babel*-Inszenierung (2006) das Konzept der Sprachfläche insofern radikal ernst, als er anfangs auf Schauspieler/innen verzichtet, den Text aus dem *Off* erschallen lässt und danach auf Froschpuppen verteilt; später geht er in die Gegenoffensive und fügt der jelinekschen Sprachfläche einen psychologisierenden und individualisierenden Text des japanischen Kannibalen Issei Sagawa bei. Theatertexte von Autor/innen wie Gesine Danckwart, Martin Heckmanns, René Pollesch, Falk Richter und Kathrin Röggla lassen sich in unterschiedlicher Weise als Weiterentwicklungen von Jelineks Theater bezeichnen.

John von Düffel stellt rückblickend fest, dass Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz und Werner Schwab zu Beginn der 1990er Jahre versucht hätten, „das alte Medium Theater durch eine bestimmte Sprache, durch eine Form von Diskurs zu erschüttern, der für den gängigen Theaterapparat zum Teil recht widerständig war.“²⁶ Nun ist jedoch das Theater Jelineks selbst ein Teil jenes (veränderten) Kanons geworden, dessen Macht- und Ausschlussverfahren es einst offenlegte.

Institutionen: Von der Skandalautorin zur Nobelpreisträgerin

In auffälliger Weise schwebt die Autorinnen-Ikone ‚Elfriede Jelinek‘ seit Dekaden durch den medialen Diskurs. Dies ist umso erstaunlicher, als sie selbst – in der Tradition Barthes‘ und Foucaults stehend – feststellt: „Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.“²⁷ Zudem konstatiert sie, dass die öffentliche Delegitimation der Intellektuellen weit fortgeschritten sei: „[D]ie Gesellschaft braucht Leute wie mich nicht mehr, ihre Angebote werden nicht mehr angenommen“, so dass „wir gern lächerlich gemacht werden, kaum daß wir den Mund aufmachen“²⁸.

Was das mediale Feld, die Feuilletons und sogar die Literaturwissenschaft im Gegensatz zu ‚authentischen Intellektuellen‘, die sich ‚mit Leib und Leben‘ für die Menschenrechte einsetzen, noch immer brauchen, sind Ikonen, an denen sie stellvertretend ihre Distinktionskämpfe austragen können. Insbesondere die Veröffentlichung des ‚Anti-Pornos‘ *Lust* (1989) führte gleichsam zu einer medialen und politischen ‚Hexenjagd‘ auf Jelinek. Anja Meyer beschreibt, wie sich ein mediales Paradigma herausbildete, das – bezogen auf Jelineks Werk – eine „Analogisierung von Geschlecht und Schreibkompetenz unter Einblendung

²⁵ Zit. nach <http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-bibl-d.html> (Ausdruck vom 15.10.2006).

²⁶ John von Düffel, zit. n. Schöbler: *Augen-Blicke*. S. 315.

²⁷ Jelinek, Elfriede: „Nachbemerkung.“ In: dies.: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004. S. 85-90, hier S. 90.

²⁸ Fuchs, Gerhard u. Elfriede Jelinek: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gehüllt wieder raus.“ Ein E-Mail-Austausch.“ In: Bartens, Daniela u. Paul Pechmann (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz, Wien: Droschl 1997. S. 9-27, hier S. 10.

sexistischer Akzente“²⁹ betrieben hat. Auch Jutta Schlich analysiert – ausgehend von Jelineks frühen Texten – eine „systematische Verwechslung von Autor und Werk, die den öffentlich auktorialen Epitext Jelineks bestimmt“ und sich sogar „– nuancierter – auf der Ebene der Literaturwissenschaft“³⁰ fortsetze. Tatsächlich ist es verblüffend, in welchem Maße bis heute (auch in diesem Sammelband und sogar in meinem eigenen Text) mit ‚Originaläußerungen‘ der ‚Autorin selbst‘ für oder gegen diese argumentiert wird.

Es lässt sich nicht verhindern, dass sich der mediale und wissenschaftliche Apparat der Medienfigur ‚Jelinek‘ bemächtigt und seine Machtspiele mit ihr treibt – trotz aller (paradoxen) Widerstände der Autorin. In Interviews erklärt sie, warum sie besser keine Interviews geben sollte, da „die Medien IMMER stärker sind und jede Strategie daher scheitern muß. Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.“³¹ In einem anderen Interview erläutert sie, dass sie den Fehler gemacht habe, sich nicht von Anfang an der Produktion medialer Autorenbilder zu verweigern (wie z.B. Salinger, Süskind oder die Nutzer/innen des multiplen Fakenamens Luther Blissett), und mutmaßt: „Vielleicht hätte ich es [...] vermeiden können, daß bei mir Person und Werk auf eine derart seltsame Weise miteinander identifiziert werden, obwohl meine Prosa eigentlich gar keine persönliche ist.“³² Doch es darf vermutet werden, dass auch diese Strategie kaum die Konstruktion eines Medienobjektes ‚Jelinek‘ verhindert hätte.

Das diskursive Ereignis der Literatur-Nobelpreis-Verleihung an Elfriede Jelinek hat dazu geführt, dass sich die Zuschreibungen an die Ikone ‚Jelinek‘ im medialen Diskurs noch einmal zugespitzt und zugleich teilweise verschoben haben, wobei auch hier wieder zwischen Form und Gehalt der jelinekschen Texte sowie dem medialen Diskurs über die Medienfigur ‚Jelinek‘ eine Kluft besteht: „Bezog sich die Begründung der Schwedischen Akademie für den Literaturnobelpreis ausschließlich auf Jelineks komplexe Spracharbeit, so zeigt die [...] Berichterstattung ganz andere Themenfelder.“³³ Alle ironischen Eingriffe der Autorin in den medialen Diskurs, der sie nur als Ikone ‚Jelinek‘ verfertigt und in eine fundamental tragische, paradoxe und aporetische Situation bringt, lassen sich somit – frei nach der Gruppe „Subversive Aktion“³⁴ – im Diktum zusammenfassen: „Der Sinn des öffentlichen Engagements ist sein Scheitern.“

3. APORIEN DER SUBVERSION. EIN FAZIT

Elfriede Jelinek entwickelt inhaltlich ein ‚subversives Theater‘, indem sie Konzepte politisch-revolutionärer, minoritärer und dekonstruktivistischer Subversion präsentiert, archiviert, problematisiert und mit- und gegeneinander verhandelt. Auf diese Weise schreiben Jelineks Theatertexte am Diskurs über die Subversion mit und diesen weiter, allerdings nicht als Verkünder seiner ‚Wahrheit‘, sondern als Impulsgeber kritischer Selbstreflexion, innerhalb derer die Wirkungslosigkeit, Paradoxien und Aporien subversiver Strategien offenbar werden.

²⁹ Meyer, Anja: *Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. ‚Die Klavierspielerin‘ und ‚Lust‘ im printmedialen Diskurs*. Hildesheim, Zürich, New York: Olms-Weidmann 1994. S. 157.

³⁰ Schlich, Jutta: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘*. Tübingen: Niemeyer 1994. S. 23.

³¹ Fuchs u. Jelinek: „Man steigt vorne hinein.“ S. 9 f.

³² Jelinek, Elfriede, Sabine Treude u. Günther Hopfgartner: „Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch.“ In: *Sprache im technischen Zeitalter 1* (2000). S. 21-31, hier S. 23.

³³ Janke, Pia: „Vorwort.“ In: dies. und Studentinnen (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2005. S. 7-14, hier S. 8.

³⁴ Die „Subversive Aktion“ war Mitte der 1960er Jahre eine situationistische Aktionsgruppe mit u.a. Frank Böckelmann, Dieter Kunzelmann, Herbert Nagel und Marion Steffel-Stergar.

Jelineks Theater der Sprachflächen lässt sich zudem als eine Form künstlerisch-avantgardistischer Subversion innerhalb des Theaterdiskurses und seiner staatlichen Institutionen beschreiben, das sich gegen traditionelle ästhetische Verfahren stellt und auf diese Weise die „verschleierte[n] Machtverhältnisse und eingeschliffene[n] Unterdrückungsstrategien“³⁵ im (männlich dominierten) Theaterbetrieb freilegt. Allerdings erleidet es das Schicksal aller wichtigen avantgardistischen Werke: Werden Jelineks Theatertexte noch bis in die 1990er Jahre hinein vom deutschsprachigen Theaterbetrieb weitgehend ausgeschlossen, so kann heute von ihrer erfolgreichen Positionierung und Kanonisierung auf dem Feld des Theaters und von einer Aneignung ihrer ästhetischen Strategien durch eine neue Generation von Autor/innen gesprochen werden. Das soll aber nicht heißen, dass sich nicht auch erfolgreich positionierte Theatertexte und Autor/innen weiter in Definitionskämpfen befänden, was sich z.B. im medialen Umgang mit der Autorinnenfigur ‚Jelinek‘ zeigt, die – trotz ihrer ironischer, wechselhafter und widersprüchlicher Selbstinszenierung – noch immer als Projektionsfläche für symbolische Ausschlüsse aus dem politischen, medialen und künstlerischen Feld genutzt wird.

Die hämische Feststellung der *FAZ*, Elfriede Jelinek habe einen ‚Nobelpreis für die Subversion‘ erhalten, liest sich bei näherer Betrachtung als Hinweis auf die marginalisierte Wirkungskraft literarischer oder theatertextlicher Werke im gesellschaftlichen Kontext. Jeder formal avancierte und inhaltlich politische Theatertext kann nur temporär und in spezifischen Milieus seine subversive Kraft entfalten; als minoritäres Medium, dem das Joch ‚der Gesellschaftsveränderung‘ auferlegt wird, ist er dazu verurteilt, sich in inhaltliche und mediale Aporien der Subversion zu verrennen und bei Durchsetzung seiner subversiven Position vom Kunstbetrieb absorbiert zu werden. Mit diesen paradoxen und komplexen Verhältnissen sind Elfriede Jelineks Theatertexte in herausragender Weise umgegangen. Auch dies ist allerdings eine Behauptung, die an der Kanonisierung und Institutionalisierung von ‚Elfriede Jelinek‘ mitarbeitet.

³⁵ Schößler, Franziska: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Elfriede Jelineks Demontage des (männlichen) Theaterbetriebs.“ In: *Der Deutschunterricht* 4 (2006). S. 46-55, hier S. 46.