



HAL
open science

Geschichte(n) in In den Alpen

Priscilla Wind

► **To cite this version:**

Priscilla Wind. Geschichte(n) in In den Alpen. Journée Elfriede Jelinek, Feb 2007, Nantes, France.
hal-00488068

HAL Id: hal-00488068

<https://hal.science/hal-00488068>

Submitted on 3 Jun 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Geschichte(n) in *In den Alpen und Das Werk* von ELFRIEDE
JELINEK
Dramen ohne Handlungen schreiben.**

EINLEITUNG

Ich komme nochmals zurück auf die Kunstinstallation mit Elfriede Jelinek *News from home*, 18.8.1988 von Valie Export. Immer wieder dieselbe Inszenierung: Elfriede Jelinek vor ihrem Fernseher, wenige Sekunden vor Anfang der österreichischen Nachrichten „Zeit im Bild“. Da wird auf eine große Uhr gezoomt und verweist somit auf das Vorbeihuschen der Zeit, die sich zugleich durch die Handlung bzw Passivität der Schriftstellerin wiederholt. So pendelt die serielle Montage dieses Videos zwischen 2 Bedeutungspolen: zum einen veranschaulicht es die ewige Rückkehr der Nachrichten als einzige Handlung des Filmes, die sich aber nicht exakt wiederholt sondern in der Form der Variation rund um dieselben Themen zurückkommt. Die Handlung kommt also vor als die Rückkehr einer präzisen Inszenierung, die doch jedes Mal ein bisschen anders ist.

So können auch die Theatervorstellungen verstanden werden: dieselbe Geschichte wird mehrmals dargestellt doch jedes Mal anders durch die Schauspieler, die mit ihrem Spiel Variationen einbringen können. Wenn wir jetzt weiter die Parallele ziehen zwischen diesem Video und einem herkömmlichen Theaterstück: der Schauspieler inspiriert sich von der Wirklichkeit, um die fiktive Handlung möglichst wahrscheinlich zu spielen, um ihr die Illusion des Lebens wiederzugeben // in dem Video inspiriert sich die Schauspielerin (Elfriede Jelinek) nicht direkt von der Wirklichkeit sondern von der Vermittlung des Weltgeschehens (das wegen der medialen Inszenierung zwischen Fiktivem und Realem schwankt): als Folge spielt sie selbst keine fiktive Rolle sondern sich selbst, also auch eine Figur zwischen der Wirklichkeit und dem Inszenierten.

Durch diese Kunstinstallation wird uns die Idee vermittelt, dass heute Handlung und Geschehen keinen direkten Bezug mehr auf die Realität nehmen, sondern uns immer durch das mediale Spektrum erreicht. Der Aussichtspunkt hat sich geändert. Dass wir uns nicht mehr von unseren Erlebnissen sondern vom Fernsehen fast zwangsläufig inspirieren, hat natürlich direkte Folgen auf die künstlerischen Formen, die sich mit Fiktion befassen, also auch auf das Drama.

In diesem postmodernen Kontext stellt sich die Frage, wie das Drama noch bestehen kann, wo wir doch theatralische Handlungen, als Dramen inszeniert, täglich in den Nachrichten zu sehen bekommen? Da die Theatralisierung mit Zentralpunkt Geschehnisse aus der Theater- in die Medienwelt gerückt ist, was soll jetzt auf der Bühne gespielt werden?

Elfriede Jelinek versucht in *In den Alpen* und *das Werk* diese Frage zu beantworten, indem sie eine neue Dramenform vorschlägt. Welches Verhältnis zur Handlung und Geschichte haben diese Stücke noch, wo sie keine Handlung sprich Geschichte darstellen? Doch, da das herkömmliche Drama (mit einer Intrige) für ELFRIEDE JELINEK wegen der allgegenwärtigen medialen Inszenierung der Ereignisse unmöglich geworden ist, zeigen ihre Dramen nicht mehr Handlung sondern Erzählungen, also weiter Geschichte(n). Und gerade indem die Autorin die Handlung durch die Form des Anekdotischen ersetzt, nimmt sie weiter als Zentralpunkt die Geschichte (aber auch mit einem großen G) und untersucht die Problematik: was story über history erraten lassen kann.

I- Das herkömmliche Drama in Kraftprobe der Nachrichten

Das Wort ‚Drama‘ kommt vom griechischen „dramè“: Handlung. Das heisst, dass diese dramatische Gattung grundsätzlich auf einer Geschichte basiert. Das Stück ist die Gestaltung einer Intrige auf der Bühne bis zu ihrer Lösung am Ende. Mit der Idee des Dramas gehen solche Begriffe einher, wie Entwicklung, Folgereihe und Spannungsbogen. Wichtig zu behalten ist, dass das Drama als dramatische Gattung von Anfang an als die bürgerliche Theaterform erscheint, als das emblematische Genre dieser Gesellschaftsschicht und ihrer Macht. Im 18. Jh. entsteht es als ‚moderne‘ Form den altmodischen Genres der Tragödie und Komödie gegenüber, die dem Erwartungshorizont der neuen mächtigen Gesellschaftsschicht des Bürgertums nicht mehr entspricht. Für den modernen Zuschauer mangeln Tragödie und Komödie an Natürlichkeitsschein, an Realismus und widerspiegelt die Werte des Publikums nicht mehr. Das Drama, als Theaterstück, das eine moralische, wirklichkeitsnahe Handlung schildern soll, nimmt von nun an als Mittelpunkt den Menschen und seinen Willen, seine Fähigkeit, moralisch oder unmoralisch zu handeln. Dabei versteht sich also das Theater als moralische Anstalt, indem sie ein bestimmtes moralisches oder auch politisches Gedankenspektrum plädiert, ja propagandiert. Als Fixpunkt also dieses dramatischen Genres: eine Geschichte, die den gesamten Sinn des Theaterstückes innehält, uns eine Moral/einen Sinn vermitteln soll. Welche Geschichte soll also ein Drama darstellen? Die Handlung soll unerhört aber doch wahrscheinlich erscheinen. Als Hauptmerkmal des Dramas also: der repräsentative Charakter der fiktiven Handlung.

Im XX. Jh. erlebt das moderne Drama eine weitere Entwicklung. Das Handeln geschieht nicht mehr unbedingt auf der Bühne, wie Peter Szondi in seiner *Theorie des modernen Dramas* erklärt. Zum Beispiel in den Dramen **Henrik Ibsens** (und ich erinnere, dass ELFRIEDE JELINEK am Anfang ihrer Karriere auf ihn Bezug nimmt, in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*: Doppelreferenz) haben die entscheidenden Handlungen schon vor dem Aufgehen des Vorhangs Platz genommen. Was dann auf der Bühne geschildert wird, sind die Folgen, fast schicksalhaft, unserer gestrigen Taten: die Reaktionen (Gefühle, Entscheidungen) der Figuren auf die Vergangenheit anderer. Diese Dramen haben also schon sehr viel Episches in sich: das heisst, viel wird auf der Bühne nacherzählt, statt gespielt, so dass die eigentliche Handlung als fatales Epilog erscheint, als wäre schon alles gespielt. Schon in diesen Dramen steht im Keim die Kritik selbst des Dramas als Vertreter der bürgerlichen Mentalität, da sie die Reaktionen der bürgerlichen Figuren als unvermeidlich zeigen, weil sie in bestimmten moralischen Schemen eingekerkert bleiben.

Mit dem Durchbruch der modernen Medien, vor allem des Filmes und des Fernsehens, wird das Drama als Fiktion von den zahlreichen Filmen und Fernsehserien usw. konkurriert und übertroffen, denn diese neuen Medien erlauben einen noch größeren Wahrscheinlichkeitsschein als das Theater. Die neuen Techniken können die Wirklichkeit so gut nachmachen, dass sie sie fast übertreffen und zur perfekten Illusion tendieren. Ziel dieser Perfektion ist, den Identifizierungsprozess beim Zuschauer zu erleichtern, damit er die Botschaft auch besser versteht und akzeptiert. So haben die Medien die Grundprinzipien der Theatralisierung wieder aufgenommen, um, wie im Drama, bei uns ihre Moral (oder Ideologie) sprich ihre Macht durchzusetzen. Wo das Fernsehen aber alle anderen Medien, vor allem das Theater übertrifft, ist, dass es die Methoden des Dramas nicht nur in Fiktionen anwendet sondern auch in allen Sendungen. Alles wird in der Form eines Dramas präsentiert, sei es Spielfilme, Sport, Politikerdebatten oder Nachrichten, so

dass die Grenzen zwischen Realem und Fiktivem sich verwischen. Alles wird zur Fiktion, alles wird dramatisiert und folgt demselben Schema, so dass es unser Verhältnis zur Wirklichkeit und Fiktion wegen des kontinuierlichen Stromes des Fernsehens gestört wird.

So stellt sich die Frage für zeitgenössische Autoren wie Elfriede Jelinek, wie der Theaterautor in seinen Dramen mit dramatisierter Handlung noch umgehen kann. Denn er kann und soll das Rücken des Dramatisierten aus der Sphäre des Theaters in die Sphäre der Medien nicht ignorieren.

Elfriede Jelineks Dramen *Das Werk* und *In den Alpen* versuchen, diese Frage zu beantworten. Als Ausgangspunkte dieser Theaterstücke nimmt die Dramatikerin reale Ereignisse, die zu Mythen (Fiktionen) durch die Medien bearbeitet wurden: den Gletscherbahnunfall 2000 in Kaprun für *In den Alpen* und den Aufbau des Kapruner Staudammes in *Das Werk*.

Das sind also wirkliche und zugleich fiktive Nachrichten. Ein bisschen wie bei Henrik Ibsen werden die eigentlichen Handlungen vor dem Anfang des Dramas gespielt, so dass wir uns wieder mit Ideen aus der Tragödie (eher als aus dem bürgerlichen Drama) befassen. In *In den Alpen* wird das Ereignis als Drama (im journalistischen Sinne: das heißt Reihe von verhängnisvollen Ereignissen) präsentiert: der Unfall wird als Katastrophe betrachtet, als schicksalhaft und unvermeidbar. So sieht ELFRIEDE JELINEK auch die Grundthematik ihrer Stücke:

„Nachbemerkung, S.253: Die Trilogie handelt von (...) Katastrophen. S.259: Und alle münden ins Unrettbare.“

Allerdings hat der Gesichtspunkt ELFRIEDE JELINEKs viel mehr mit den antiken Werten der Tragödie als mit den bürgerlichen Prinzipien des Dramas zu tun. So sieht sie das Speicherkraftwerk:

„S.257: als eine fast beispiellose Herausforderung der Natur an die Technik, sich über sie zu setzen, die Wasser in drei gigantischen Stauseen zu fassen und in Turbinen zu werfen, damit das „Land am Strome“ (Bundeshymne) mit Strom versorgt werden kann. Die Herausforderung des Gebirges, es zu melken, um Maschinen anzutreiben und die Technik voranzubringen.“

Wie schon gesagt steht im Zentrum des Dramas und der bürgerlichen Ordnung der Mensch oder besser das Individuum. Hier aber knüpft ELFRIEDE JELINEK wieder an eine antike Lebensanschauung: Grosse Mächte leiten unsere Schicksäle und streiten sich. Der Mensch als Individuum hat keine Rolle zu spielen, er erscheint als „Land“, sprich als passive Masse. Das Wort „Katastrophe“ verweist auf ein verhängnisvolles Verständnis des Unfalls, als wäre es unvermeidlich gewesen. Diese Logik erklärt ELFRIEDE JELINEK weiter anhand des Philosophen Paul Virilio in ihrer Email-Korrespondenz mit Joachim Lux: (S.16):

„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.“

So präsentiert sie eine dramatisierte Handlung, die durch die Technik zur trivialisierten Tragödie wird. So auch das Fokussieren auf das im Brand verstorbene Kind, das für so viele stehen soll: es ist eher ein Symbol des unschuldigen Opfers als ein wirklicher Mensch.

Die jelinekschen Dramen gehen also von wahren, zur Fiktion gestalteten Handlungen bzw Ereignissen aus: aber auf der Bühne wird keine echte Handlung dargestellt. Eine Handlung bedeutet sukzessive Taten, die sich logisch und zeitlich folgen, um eine komplette Geschichte zu bilden.

Aber die Theatertexte ELFRIEDE JELINEKs sind lange monologische Blöcke, die keine Art von Entwicklungen zeigen, auch wenig geschieht auf der Bühne (Bühnenanweisungen sind auch nicht sehr präsent), es sei denn ein paar symbolische Bewegungen, auf die ich später zurückkommen möchte.

Vielmehr: die Figuren handeln nicht sondern sie sprechen, und konstituieren sich aus Sprache. Sie sprechen lange, allein, ohne zu handeln: das heisst, sie erzählen, erklären, kommentieren. Diese Funktionen gehören gerade kaum der dramatischen Gattung sondern eher der epischen, sprich dem Roman. Erzählen, erklären, kommentieren stehen im Gegensatz zum Handeln und Darstellen.

Doch ist die Benutzung des Erzählers als Figur im Theater nicht unbekannt: vor allem im griechischen Theater mit der Figur des Chores, der Handlungen kommentiert, Nachrichten vermittelt, Gefühle erklärt. Auch bei Jelinek ist der Chor eine beliebige Figur (ZB *Das Werk*: Die Geissenpeter, Die Mütter, die Heidis, das Arbeiterheer, das Ballett der Bäume) oder ist gar die Figur überhaupt, wenn man bedenkt, dass alle Figuren als ein „wir“ sprechen und Diskurse repräsentieren statt individuelle Schicksäle. So können wir von einem „epischen“ statt „dramatischen“ Theater auch im Sinne von Bertolt Brecht sprechen, aus dem die Theaterstücke Elfriede Jelineks ausgehen: erzählen, kommentieren statt darstellen, um einen Verfremdungseffekt herzustellen und damit den Identifizierungsprozess zu verhindern und dem Publikum zur Analyse und zum Nachdenken zu bringen. Die Geschichte wird zu argumentativen Zwecken erzählt.

Aber Jelinek geht Brecht einen Schritt weiter, indem sie nicht nur fiktive Handlungen als manipulierte Diskurse dekonstruiert, sondern gerade echte Geschehnisse erzählt und einen Kommentar des medialen Kommentars, sprich der Nachricht als allgegenwärtige Kategorie darbietet, die ihre Autorrolle (Originalität, Stil) als Geschichtenerzählerin infrage stellt.

II- Drama ohne Handlung aber auch ohne Geschichte?: story vs history

Die Figuren in den Dramen als Sprachflächen, als polyphone Chöre geben also keine Handlung zu sehen.

Sie sprechen und genauer sie sprechen über. Ihre langen Reden bestehen aus Berichten und Kommentaren von verschiedenen Informationen aus den Medien einerseits, aus Bruchstücke der öst. (offizielle und triviale) Geschichte andererseits.

Sie erzählen also keine einheitliche Geschichte. Doch kennzeichnet ein dramatisches Handeln sich durch seine Einheit, es besteht aus sich einander folgenden Taten und hat einen Spannungsbogen.

In den beiden Dramen fungiert zwar die Thematik (Kaprun, Unfall, Staudamm) als Einheit im Diskurs doch die Aussagen der Figuren folgen keiner Reihenfolge. Das gesteht auch selbst die Autorin mit vieler Selbstironie in den Bühnenanweisungen in *Das Werk*, S. 240:

„Schliesslich hab ich den Anfang verpasst, das Ende ist mir wurscht und das Dazwischen ist auch nicht sehr lustig, fürchte ich.“

Vielmehr wechseln die Figuren oft das Thema (Variation wird zum Entwicklungsmuster der Theaterstücke) und erzählen nicht nur eine Geschichte, sondern viele Geschichten. So ZB eine Schneeflocke in *Das Werk* (S.190-196): spricht zunächst von den Zwangsarbeitern des Staudammes, vom Aufbau der Kitzsteinhorner Gletscherbahn und ihrer Destruktion, New York City und wieder die Einweihung des Speicherkraftwerks, um all das wieder zu vergleichen. Der Theatertext pendelt zwischen verschiedenen Ideen, ohne nie einer vollständig zu folgen, sondern bleibt nur bei der vagen Erwähnung von verschiedenen Ereignissen.

Das schnelle und ständige Wechseln von Ideen und Informationen entlarvt das Erzählen auf der Bühne als ein Geflecht (Text) von Fetzen aus Berichten, die gerade anekdotisch eher als dramatisch erscheinen.

Etwas auf der Bühne erzählen, im Gegensatz zur Darstellung einer Handlung, bedeutet einen Bruch und zugleich eine Öffnung im Drama. Hier ist das eigentliche Drama ZB in *In den Alpen* der Gletscherbahnunfall und der Theatertext als Epilog kommt als kontinuierlicher Bruch in die mediatisierte Entwicklung dieses Dramas. Auf der Bühne soll etwas präsentiert werden, das ein Bruch mit dem eintönigen Fernsehen sein soll.

Im Fernsehen versucht die Nachricht uns durch Interviews, Live-bilder die Ereignisse so präsent (heisst wirklichkeitsnah aber auch gegenwärtig) wie möglich erscheinen lassen. Aber durch die dramatisierte Inszenierung der Aktualität wird alles gleich behandelt, so dass alles zum Drama wird oder auch im Gegenteil alles banal und unwichtig erscheint, weil es einen Beispielcharakter gewonnen hat. So erklärt Jean Baudrillard in seinem Essay *Die Konsumgesellschaft* über die post-moderne Gesellschaft, S.31:

« Ce qui caractérise la société de consommation, c'est l'universalité du fait divers dans la communication de masse. Toute l'information politique, historique, culturelle est reçue sous la même forme, à la fois anodine et miraculeuse, du fait divers. Elle est toute entière *actualisée*, c'est-à-dire dramatisée sur le mode spectaculaire – tout entière *inactualisée*, c'est-à-dire distancée par le medium de la communication et réduite à des signes. **Le fait divers n'est donc pas une catégorie parmi d'autre, mais LA catégorie cardinale de notre pensée magique, de notre mythologie.** »

Das Dramatisieren (aus dem bürgerlichen Drama, das versuchte, die Handlung zugleich als unerhört und dem Zuschauer nah darzustellen) hat zur paradoxen Folge, dass alles unreal erscheint, weil alles immer nur zum Theater tendiert, statt wirklich zu sein. Jede Nachricht bekommt also in den Medien den Charakter eines einmaligen Ereignisses und zugleich wirkt sehr banal und gleicht allen anderen.

Indem Elfriede Jelinek die Form der Anekdote als die Form ihrer Dramaturgie aufnimmt, ahmt sie dem medialen Prozess der Nachricht nach. Sie wendet dieses Anekdotische als ironisches Verfahren auf alles an und entlarvt somit das Lächerliche dieser Medieninszenierung. Die Anekdote symbolisiert in sich das Prinzip der medialen Nachricht: zugleich beispielhaft, wahr(scheinlich) und unerhört. So erklärt Gabriele Brandstetter in *Geschichte(n) erzählen im Performance/Theater der 90er Jahre*:

„Das Erzählen stellt zugleich die Ironie der Situation her: es führt zur „Rekonstruktion von Katastrophen der Geschichte als Oberflächen-Ereignisse als „lecture“.

ELFRIEDE JELINEK versucht genau den Prozess zu rekonstruieren, dem die Medien folgen: sie behandelt alle Informationen gleich, sei es die Massenvernichtung oder das Come-Back von Hermann Maier. Alles „Oberflächen-Ereignisse“ und zugleich Dramen. ZB S.232, Hänsel erzählt von den Deportierten in Kaprun in der NS-Zeit:

„In der ganzen Zeit waren wir bis zu 4400 Menschen auf einmal, die hier gebaut haben, macht auch nichts, davon nur rund 3 Prozent Deutsche, natürlich als Ingenieure und Vorarbeiter. Das heißt, unsere gesamte Belegschaft, inklusive mir, weil ich ja schon unter der Erde war, bald, bald, nach dem Beginn wars schon wieder zu Ende, also ja, unsere Belegschaft ist etwa alle sechs Monate komplett ausgewechselt worden. Der Belag wurde alle 6 Monate also ausgetauscht, von Wurst zu Käse zu Schinken. (...) Unsere Möglichkeiten sind begrenzt. Was soll denn das jetzt heißen? Ich meine nur.“

Der Ton bleibt immer derselbe, als wäre die Figur völlig unberührt von dem, was sie erzählt, alles wird zur bloßen Plauderei, ohne Bedeutung.

Elfriede Jelinek vermischt in der Tat in den beiden Dramen hemmungslos die große Geschichte und die kleinen Geschichten (siehe Unterschied zwischen „story“ und „history“). Siehe ZB Dialog zwischen Das Kind und Der Mann, S.42:

„Unser Ofen hat 155 Stück geschafft, aber dass Ihrer viel mehr geschafft hat, das müssen Sie mir erst beweisen!“

Vergleicht Dinge, die nicht vergleichbar sind. Als Hauptschreibweise benutzt ELFRIEDE JELINEK das Amalgam, das doch völlig politisch unkorrekt ist und doch am besten die Behandlung des Geschehens als mediale Information widerspiegelt. Das Amalgam stellt alles gleich und macht keine Kategorienunterschiede, es verfährt eher durch Ideenassoziiierung. Alles amalgamieren = alles assimilieren, damit es assimilierbar, ja konsumierbar wird. So auch die Nachrichten im Fernseher und so auch Österreich für ELFRIEDE JELINEK:

“Das ist Österreich. Massenhysterie kann zwischen einem Hitler und einem Skimeister nicht unterscheiden. So wiederholt sich –wie bei Marx- Geschichte als Posse (ELFRIEDE JELINEK + Eva Brenner, p.24)

Aber indem sie den Kontext verändert (Figuren erzählen direkt auf einer Bühne) und die Gegensätze zuspitzt, wird der Zuschauer schockiert und zum Nachdenken erregt.

So werden Geschichte, Geschichten und Geschichtchen zum selben normalisierten, konsumierbaren Mischmasch (bei ELFRIEDE JELINEK eher schwer zu verdauen).

Welche Folgen kann so ein Gesichtspunkt haben, der Geschichte und Nachrichten gleich betrachtet?

Wie schon gesagt, die Form des Anekdotischen ergibt ein fragmenthaftes Erzählen ohne Spannungsbogen und ohne Kontinuität. So verfährt der Theatertext keineswegs chronologisch. Hannes Trinkl wird Hermann Maier gleichgestellt, der 11.09.01 wie der Kapruner Unfall 2000 betrachtet. Alles liegt auf einer selben Zeitfläche, als wäre alles simultan und doch alles schon vorbei: also alles schon Geschichte und doch Gegenwart, weil es eben gesagt wird.

Nun ändert diese Aktualisierung des Geschehens den Status der Geschichte als Vergangenheit maßgeblich, und dies versucht Jelinek in ihren Dramen zu inszenieren.

III- Geschichte und Geschichtchen: Geschichte (ge)denken und darstellen

Als Grundelemente eines Theaterstückes werden normalerweise Ort, Zeit und Handlung genommen. *In den Alpen* beginnt mit einer Bühnenanweisung, aus welcher hervorgeht, dass wir uns in einer Zwischenwelt befinden, wo die Toten lebendiger erscheinen als die Lebendigen („*Als Kontrast dazu die ‚Lebenden‘, die aber wiederum ganz besonders nicht in diesen Raum passen und wie Fremdkörper wirken sollen*“), die auf einen echten Ort Bezug nimmt (wahrscheinlich die Kitzsteinhorner Talstation). Der Text deutet auch indirekt auf die Zeit an: 2000, kurz nach dem Gletscherbahnunfall. In *Das Werk* aber verharret als einzige Anweisung: „*Für Einar Schleef, posthum*“, also 2001, nach dem 11.09, auf den oft angespielt wird, vielleicht in der Gegenwart oder auch in der Zukunft. In diesem Zeitraum werden aber Leute von verschiedenen Epochen versammelt. (S.91: *Bitte jetzt vor den Vorhang: Ernst Jünger... Euripides und seine Troerinnen*).

In beiden Stücken kommen vor allem Tote zum Wort: daraus können wir schließen, dass die Dramen sich in einer Endzeit bewegen, wo alle tot oder lebendig erscheinen, am Ende der Zeit, also wo die Begriffe von Chronologie, Reihenfolge, Geschichte keinen Sinn mehr haben. Für die Ältere Frau, die weise Seite der jungen Frau (und auch ein bisschen die Autorin), ist gerade der Tod eine zeitlose Ebene, wo alles egal also bedeutungslos und gleich wird, und die am besten uns das Leben und die Wahrheit erklärt, so S.39:

„aber Zeit spielt ja nun keine Rolle mehr. (...) Die Zeit steht still, daher ist es egal. Sie können den Vorwärts- oder den Rückwärtsgang einlegen, ganz wie Sie wollen.“

Der Hauptcharakter Handlung in einer Zeitfolge wird also durch den Ort (hier Kaprun oder die Alpen) – und das Theater als Raum und Kunst ist ja DER Ort überhaupt- ersetzt. Die Zeit löst sich also auf.

Wie sieht es also Zeit und Geschichte aus, wenn keine Entwicklung mehr da ist?

Durch den Prozess der Assimilierung werden geschichtliche Ereignisse vergleichbar und geben den Eindruck, dass Phänomene immer wieder zurückkehren, so dass Geschichte als zyklisch verstanden wird. ELFRIEDE JELINEK, *Moment! Aufnahme*“:

„ Die Geschichte bewegt sich, sie geht ihren Gang, aber sie geht nicht fort, sie kommt immer wieder, gerade wenn wir sie verabschiedet haben, nie mehr wieder sehen wollen und erleichtert sind, dass sie endlich wirklich vergangen ist, genau dann kommt sie zur Hintertür herein.“

Die Handlung wechselt zwar, aber das Prinzip, das dahinter steckt bleibt dasselbe (Parallele zwischen Fernsehprogramm (S.9: So ein Ereignis ereignet sich schließlich nicht oft, das ist beste Werbung, zur Hauptsendezeit. Live-Einschaltungen, wie kleine Grasflecken zwischen den Felsen der Familienserien und Talkshows: der Fluchtraum, nein, der Abschwingraum hinter dem Ziel, das ich nun nie mehr erreichen werde.“) und Geschichte. So in *In den Alpen* werden zwei Anschauungen der Zeit konfrontiert: Kind vs Helfer: Das Kind sieht die Zeit als hic et nunc und repräsentiert so Unreife, Jugend, Hedonismus S.29:

„Keine Sekunde wiederholt sich, als junger Mensch weiss man das noch nicht. Die Wahrheit lautet: Es gibt die Lebenden und die Toten, und nichts dazwischen, und keiner kommt, um sie zu richten.“

Die schwerste Aufgabe des Helfers dagegen ist, die Leichen der Opfer zu unterscheiden (und somit die Epoche, Katastrophen, Kriege auszudifferenzieren), S.30, Der Helfer zum verstorbenen Kind:

„ Ich glaube, du musst dich hinlegen (...) Kannst du mir bitte deine Nummer sagen? Sei doch nicht so blöd, auf dem Sack steht sie doch drauf! (...) Du willst doch nicht mit diesem Offizierssohn aus Amerika, ich meine, mit seinem rechten Arm, begraben werden, oder?“

Der Helfer als Verkörperung des Todes verwechselt die Opfer, die am Ende doch alle in einen Sack (in eine Sackgasse?) münden.

Dahinter stecken aber auch immer Anspielungen auf bestimmte Opfer einer bestimmten Periode, nämlich die Opfer des Nationalsozialismus. So schon die Andeutung mit den Nummern, so auch in den Bühnenanweisung der Modenzug der Opfer, die nach ihren Nummern vortreten. In der Tat, wie Marlies Janz in ihrem Artikel „*Die Geschichte hat sich nach 45 entschlossen, noch einmal von vorne zu beginnen...*“, fungiert der Faschismus als „Fixpunkt ihrer ästhetischen Verfahrensweisen“. Hier in diesen Dramen fungiert vor allem der Berg (die Alpen) als Sinnbild dieser nicht zu tilgenden Vergangenheit: der Berg wird als Totenberg verstanden (schon in *Totenauberg*), auf dem der Helfer immer mehr Opfer / Tote anhäuft, so dass die alten von den neueren ersetzt werden und begraben, vergessen, verdrängt werden. So auch der Brand der Gletscherbahn als Krematorium, das die Leichen zum Verschwinden bringen soll oder wir in *Das Werk* (S.111) als Gartengrill, der das Fett (die unwürdigen Opfer) abnehmen soll. Alles kommt also auf Faschismus zurück aber in einer lächerlichen Form, wobei sie den Aphorismus von Karl Marx anwendet: „Die Geschichte wiederholt sich als Posse.“

Doch Ziel Elfriede Jelineks ist, gerade diese Wiederholung zu dekonstruieren und somit zu entpuppen, was die Medien uns zu verbergen sucht.

Dazu benutzt sie das Theater als Bühnenspektakel, in dem sie eine Diskrepanz zwischen dem Gesagten und den Bildern, den Gesten herstellt. So in *In den Alpen* haben wir ein Wechselspiel zwischen sprechenden und nicht-sprechenden Körpern. Im ersten Teil des Stückes kommen die Toten zum Wort, die Diskurse der Stereotype von Österreichern: Kind, Helfer, junge Frau. Auf der Bühne: „die ‚Lebenden‘ (...) in greller Sportbekleidung, Rotkreuzhelfer, Mediziner, Soldaten in weißen Plastikoveralls“. Es scheint, dass die Toten zurückkommen, um uns das Leben zu erklären. Doch mit dem Eintritt auf die Bühne des Mannes wird diese Perspektive nuanciert: der Mann (Dichter von Auschwitz) bringt sprachlose Opfer mit ihm, die Opfer, die nie zum Wort kommen durften (die des Faschismus), obwohl alle ihn gleich lächerlich machen wollen, um ihm seine Autorität zu entziehen. Zwar beteuert das Kind, dass sie (die 155 Opfer) wirklicher sind als die jüdischen, doch ihr ständiges Hin- und Hergehen verleiht ihnen viel mehr Präsenz und Gegenwart als dem Kind, das nur aus Wörtern besteht. So kommt alles zur Oberfläche, die Vergangenheit und die Gegenwart, um die Wahrheit zuzusagen und der Geschichte zu gedenken.

Denn Marlies Janz fasst zusammen, was Elfriede Jelinek fürchtet und was sie in ihren Dramen zu bekämpfen sucht:

„Von zwei Seiten zugleich also erscheint die historische Wahrheit gefährdet: durch ihre Normalisierung zur konsumierbaren ‚Gedenkspeise‘ auf der einen und durch die Unvorstellbarkeit des Grauens auf der anderen Seite.“

Denn für die Autorin veröffentlichen die Medien die Wahrheit nicht, obwohl sie Anspruch auf Wirklichkeit erheben, doch in der Tat nur an ihre Macht denken, siehe *In Mediengewittern*:

„Die Geschichte nimmt ihren Gang, und dieser Gang mündet im Fernsehzimmerchen, das eben: sehr klein ist. So einen langen Gang hätte man nicht machen müssen, um zu wissen, wie die Macht sich selbst definiert. Sie sagt schlicht: Ich bin die Macht, ich bin so und so, das können Sie nicht ändern.“

SCHLUSSFOLGERUNG

In den beiden Dramen formuliert Elfriede Jelinek also ihre Grundskepsis gegenüber den Begriffen von Handlung, Entwicklung und Ereignis, wie sie heute verstanden werden, weil sie vor allem von den Medien definiert werden, die in den Nachrichten die dramatisierte Handlung als Grundsatz ihrer Sendungen genommen haben. Ihre Dramen also strukturieren sich nicht um den Spannungsbogen einer Intrige sondern eher um mediale Nachrichten, die zur Geschichte werden wollen. Dramen ohne Handlung, die aber doch etwas erzählen. Nur werden die Kategorien gewechselt: die Dramen werden nicht gespielt sondern wie im epischen Theater nacherzählt und kommentiert, damit ein kritischer Abstand entsteht. Das bruchstückhafte Erzählen wird also zum Grundprinzip ihrer Dramatik: rund um verschiedene Handlungen wird in der Form der unwichtigen Anekdote gesprochen. Ereignisse wie Geschichtchen werden zugleich als story und history behandelt. Dieses Alles-Egal-Sein ahmt dem Prozess der Mediatisierung kritisch nach, die alles konsumierbar macht aber so die Geschichte entschärft und als immer gleich, also zyklisch erscheinen lässt. Davon berichten die Figuren in den Dramen, die die verschiedenen Epochen verwechseln und die Geschichte als Posse wieder hervorkommen lassen und doch immer auf eine bestimmte Epoche anspielen, nämlich den Faschismus. Die fixierte Wiederkehr ermöglicht ELFRIEDE JELINEK, wieder mehr geschichtliche Wahrheit auf die Bühne zu bringen, indem alles gesagt wird, sich nichts mehr verbirgt und auch die versteckten Toten wieder auftreten können.

Mit dieser Anschauung der Geschichte als ewige Rückkehr in der Form der Variationen zeigt sich die Dramatikerin als Zeitzeugin der postmodernen Philosophie. Denn die Denker haben ab den 90ern die Hypothese aufgeworfen, dass wir und seit 1989 in der Illusion des Endes der Geschichte bewegen (siehe J. Baudrillard: *L'Illusion de la fin*). Mit 1989 geht die Alternative, der kritische Gegenpunkt verloren. Die kapitalistische, sich als „demokratisch“ angebende Mediengesellschaft herrscht und zeigt uns das Zeitgeschehen in derselben Form, als könnte nichts mehr Neues geschehen. So leben wir in einer Epoche des Revivals und der Retrospektiven. Für J. Baudrillard erklärt sich diese endlose Spirale mit der Glorifizierung des herrschenden Systems, das auf seine Fehler nicht zurückkommen will. So erscheint die Dramatisierung als missglückte Trauerarbeit, weil sie die negativen Ereignisse immer vergisst:

S. 26 : « Si seulement 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 ». »