

Leseprobe

Dagmar Jaeger

# Theater im Medienzeitalter

Das postdramatische Theater  
von Elfriede Jelinek und Heiner Müller

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2007

*Abbildung auf dem Umschlag:*  
,Playhouse‘ von Janet Cardiff (Foto: Franz Wamhof).

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2007  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-587-5  
*[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)*

# Inhalt

Einleitung .....	7
Kapitel 1	
Bestandsaufnahme postfaschistischer Gesellschaften .....	18
1. Die DDR: Heiner Müller. „An der Negation des Bestehenden arbeiten“ .....	19
1. 1. Die gescheiterte Revolution .....	23
1. 2. Die erhoffte Revolution .....	31
1. 3. Die Auferstehung der Revolution .....	48
2. Österreich: Elfriede Jelinek. „Es wird alles unter den Teppich gekehrt“ .....	54
Kapitel 2	
Postmoderne Medienlandschaft .....	92
Kapitel 3	
Das postdramatische Theater .....	105
1. Das postdramatische Theater als Ort des Eingedenkens .....	112
2. Die postdramatische Figur .....	139
2.a. Die postdramatische Figur: ortlos und tiefenlos .....	139
2.b. Die postdramatische Figur als Sprachprodukt .....	152
3. Das postdramatische Theater und Performanz .....	157
Siglenverzeichnis .....	164
Bibliografie .....	165
Danksagung .....	174



## Einleitung

In seinem Buch *Postdramatisches Theater* über das Theater der letzten dreißig Jahre führt Hans-Thies Lehmann den Begriff „postdramatisch“ ein, mit dem er die Transformation des Theaters im Hinblick auf die Medienkultur besser zu fassen sucht. Was mit dem viel zitierten Begriff „postmodern“ umschrieben ist, weist, so Lehmann, nicht auf die Tatsache hin, dass das zeitgenössische Theater tatsächlich dem Dramatischen eine Absage erteilt hat. Das postdramatische Theater wirft die Frage nach dem Jenseits des Dramas, nicht jedoch unbedingt nach dem Jenseits der Moderne auf.<sup>1</sup> Daher verdeutlicht der Begriff *post*-dramatisch die Sprengung des bisherigen Rahmens des Dramatischen.

Lehmann ortet das dramatische Theater in der Mimesis, in der Nachahmung des Lebens und des menschlichen Verhaltens. Diese sollen in einem spannungsgeladenen Geschehen auf die Bühne gebracht werden und sich logisch von der ersten bis zur letzten Szene entfalten. Bei dem Prinzip der Mimesis spielt die Illusionsbildung eine wichtige Rolle. Auf der Bühne des dramatischen Theaters wird eine Welt gezeigt, die es darauf anlegt, dass der Zuschauer durch Phantasie und Einfühlung die Illusion in eine andere Welt mitvollzieht. Zugleich steht das dramatische Theater unter der Vorherrschaft des Textes. Es geht hierbei um die Frage, auf welche Weise der Text auf die Bühne gelangt. Illusion, Repräsentation und Nachahmung der Wirklichkeit sind somit Grundprinzipien des dramatischen Theaters. Kurz: Dramatisches Theater ist ein Abbild des Realen und schafft so einen affektiven und sozialen Zusammenhang zwischen Bühne und Publikum.<sup>2</sup>

Gegen diese Prinzipien des Dramatischen wendet sich das postdramatische Theater, obwohl Lehmann immer wieder betont, dass die Postdramatik das Weiterwirken und die Wiederaufnahme von älteren Ästhetiken miteinschließt. Ausschlaggebend für das postdramatische Theater ist die Absage an eine Handlung, die sich logisch entfaltet, und die Perfektion des Dramas auf der Basis eines Textes hinsichtlich Illusionsbildung und Wirklichkeitsrepräsentation. Wenn der Ablauf einer Geschichte mit ihrer internen Logik nicht mehr im Mittelpunkt steht, wenn die Komposi-

---

<sup>1</sup> Hans-Thies Lehmann. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1999. 29.

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 20-22.

tion des Bühnengeschehens nicht mehr eine Abbildung der Welt darstellt, und wenn die Bühne nicht der Ort der Abschrift des Textes ist, dann steht das zeitgenössische Theater konkret vor neuen Fragen *jenseits* des Dramatischen. Dabei nimmt das postdramatische Theater im Theaterbetrieb selbst eine Randstellung ein: „Während die großen Theater unter dem Druck der gängigen Normen der Unterhaltungsindustrie dazu tendieren, kaum Abweichungen vom problemlosen Fabel-Konsum zu wagen, praktizieren konsequent neuere Theaterästhetiken die Absage an die eine Handlung und die Perfektion des Dramas [...]“.<sup>3</sup> Lehmann rückt in seiner Analyse eine autonome Theatralik in den Mittelpunkt, die er durch die traditionelle Vorherrschaft des Textes in den Hintergrund gedrängt sieht. Er möchte über die Dimension des Textes hinaus auch die theatralische Realität untersucht wissen. Die hier vorliegende Arbeit trägt der konkreten Theatererfahrung Rechnung, indem die wichtige Rolle des Rezipienten und die Aufführungspraxis beleuchtet werden.

Im Zusammenhang mit einer begrifflichen Definition und Abgrenzung zum allgemeinen Terminus „postmodern“ ist von Bedeutung, dass der Begriff Postdramatik die Funktion des zeitgenössischen Theaters besser wiedergibt, und so auf eine veränderte Theateridee hinweist, die auf gesellschaftliche Veränderungen der Wahrnehmungsformen antwortet. Die konkrete ästhetische Problemstellung der Poetik des Postdramatischen ist Reflexion nicht nur einer fragmentierten, sondern auch einer durch das Bild ersetzten, zur Fiktion gewordenen Realität im Medienzeitalter. Somit problematisiert das postdramatische Theater das Verhältnis von Realität, Fiktion und Imagination. Indem das illusionsbildende Spiel wegfällt, stellt das „Postdrama“ durch Zitatmaterial, die Auflösung des dramatischen Ich, Bildercollagen und monologe Sprachflächen seine eigene Fiktionalität in den Mittelpunkt: Nur Drama jenseits des Dramatischen, in der Absage an Handlung und der Abkehr von Illusionsbildung, bringt die zur Fiktion und zum Abbild gewordene Wirklichkeit und die damit einhergehenden Veränderungen der Wahrnehmungsbedingungen zum Ausdruck. Hierbei stellt das Postdrama die Frage nach den Bedingungen der Sinn- und Bedeutungskonstruktion, die die Bilderüberflutung und Wirklichkeitssimulation der Medien gerade verdecken möchten. Die Reflexionen über die Mechanismen der Fiktionalisierungsvorgänge, die im Postdrama zur Sprache kommen, sind daher Kritik an der Art der Bedeutungsproduktion der Massenmedien. Das postdramatische Theater

---

<sup>3</sup> Ebd., 30.

hinterfragt nicht nur die Wirklichkeitssimulation und die Illusion einer ganzen, heilen und geschlossenen Welt, die in den bewegten Bildern des Films vermittelt werden, sondern macht den Rezipienten darüber hinaus zum Bedeutungsproduzenten. Durch die Sichtbarmachung der Vorgänge der Fiktionalisierung muss der Rezipient eine eigene Konstruktion von Bedeutung und Sinn leisten, dagegen wird im Falle der Medien seine Subjektivität oft ausgeblendet. Evozieren die Massenmedien die sofortige Umsetzung in visuelle und akustische Bilder und in vorkonditionierte Abbilder, muss der Rezipient des Postdramas hingegen eine Codierung erst vornehmen.

Die vorliegende Studie untersucht die Theaterstücke der bekanntesten Vertreter des deutschsprachigen Postdramas, der Österreicherin Elfriede Jelinek und des Deutschen Heiner Müller unter den Vorzeichen der Medienkultur. Hierbei stützt sich die Arbeit auf Lehmanns Untersuchung und erweitert zugleich durch die Analyse der Werke von Jelinek und Müller den Begriff des Postdramatischen. In der Erweiterung des Begriffs auf eine *postdramatische Textstruktur* stellt diese Untersuchung vor, wie politisches Theater in der Postmoderne aussehen kann. Die Studie möchte auf diese Weise einen weiteren Beitrag zu der Poetik der Postdramatik liefern. Das Postdramatische, so mein Argument, ist im Text selbst schon angelegt und schafft damit erst die *Voraussetzung* für eine veränderte Bedeutungsproduktion auf der Bühne. Dabei geht es nicht um eine erneute Vorherrschaft des Textes über andere Elemente, die eine Aufführung zu bieten hat; vielmehr geht es um Texte, in denen die Absage an ihre Vorherrschaft verankert ist.

Die Mediengesellschaft als Vertreter des Postfaschismus wirft die Frage nach dem Umgang mit dem geschichtlichen Faschismus einerseits, und nach der verdeckten medialen Fortführung des Faschismus andererseits auf. Hierbei gilt es vor allem, auf bestimmte Strategien zu achten, und weniger die Mediengesellschaft schlechthin als „postfaschistisch“ zu bezeichnen. Wenn bestimmte Wahrnehmungsmuster den Faschismus über mediale Klischees transportieren, dann ist nach den Darstellungsformen und den Suggestionen zu fragen, die die Unterwerfung unter bestimmte Lebensentwürfe und -wünsche und den Vergeltungsdrang gegen alles Andere und Fremde evozieren. Um gesellschaftlich als Übermittler politisch relevanter Kritik zu fungieren, muss das Theater ästhetische Vorgehensweisen entwickeln, die den Tendenzen der Massenmedien entgegen wirken: Wahrnehmung und Denken, Imagination und Erfahrung dürfen nicht etwa verwischt, sondern müssen streng ausei-

nanndergehalten werden. Diese Strategien sind im Postdrama zu finden. Somit zeigt diese Arbeit die wiederholte Thematisierung des Faschismus in den Werken Jelineks und Müllers im Kontext einer Dramenanalyse, die darlegt, dass Faschismuskritik über das Thematische hinaus in der Struktur des Textes zu finden ist. Dieser neue Beitrag zur Jelinek- und Müllerforschung stellt die Strategien des postdramatischen Theaters dar, die Fragen nach den Formen der Wahrnehmungsmuster auf der Ebene der Textstruktur zur Sprache bringen, und die so die Bedingungen der Wahrnehmung und die Konstruktion von Bedeutung offen darlegen.

Im Vorliegenden werden die Texte von Elfriede Jelinek und Heiner Müller vor dem Hintergrund einer ostdeutschen und österreichischen nationalen Identität untersucht, die sich von der Vergangenheit des Nationalsozialismus und von der Wirkungskontinuität des Faschismus distanziert. Beide Dramatiker schreiben gegen eine solche Nationalidentität und weisen in ihren Theaterstücken auf die Verdrängung der Geschichte des Nationalsozialismus und die Kontinuitäten des Faschismus hin. Es geht dem Marxisten Müller dabei um die Beschreibung eines Bruchs mit der katastrophalen deutschen Geschichte. Durch die Wirkungskontinuitäten von Preußentum und Nationalsozialismus ist das Projekt eines Sozialistenstaates zum Scheitern verurteilt. Daher bleibt die öffentliche Konstruktion, ein „antifaschistischer“ Staat zu sein, in theoretischen und staatslegitimatorischen Überlegungen stecken und fungiert Müller zufolge als Mittel, die eigenen Verwicklungen während der Nazizeit abzutun. Die Suche nach einem echten Neuanfang für ein sozialistisches System ist Müllers utopische Suche nach der Revolution. Utopie und Revolution fehlen hingegen im Werk Jelineks völlig. Wenn Müller in seinen Dramen auf die preußischen und faschistischen Kontinuitäten in der DDR hinweist, und den gesellschaftlichen Neuanfang sucht, dann konzentriert sich Jelineks Anliegen auf das Aufweisen eines permanent verschwiegenen Faschismus im Österreich der Gegenwart. Die öffentliche Beteuerung, dass Österreich 1938 durch den Anschluss an das Dritte Reich eines der ersten Opfer des Naziregimes gewesen ist, hilft, die damaligen Verstrickungen zu vertuschen und unter dem Deckmantel der historischen Unschuld weiterhin faschistische Politik zu betreiben.

Mit dem erweiterten Begriff des Postdramatischen wird das politische Anliegen der Autoren, zum einen das Aufzeigen faschistischer Kontinuitäten im Sozialismus und die Suche nach der Revolution, zum anderen die Darstellung des Faschismus im Kontext der Konstruktion der historischen Unschuld im Gegenwartsösterreich, auf die Ebene der Text-



struktur gebracht. Wichtiges Element hierfür ist die Zitatmontage und die Auflösung des dramatischen Ich. In ihren Texten thematisieren die Dramatiker explizit die Fortführung des Faschismus in ihren Ländern, machen jedoch darüber hinaus durch das Textherstellungsverfahren der Zitatmontage und der Verschiebung von Ichreferenz und Diskursins-tanz diese Kontinuitäten auch strukturell sichtbar.

Das Textherstellungsverfahren durchzieht in mehr oder weniger radikaler Form die hier zur Diskussion stehenden Theaterstücke von Jelinek und Müller. Die Zitatmontage zeigt den Text und die szenische Darstellung *als Konstruktion*. Es ist nicht nur der Konnex zwischen Text und Darbietung, der aufbricht, sondern auch jegliche Geschlossenheit des Gesprochenen wird durch die Zitatmontage gesprengt. Somit eröffnet der Text erst durch seine eigene Fragmentarhaftigkeit die Möglichkeiten anderer theatralischer Elemente. Zugleich verliert der Dramentext auf diese Weise seine Funktion als führendes Element. Die Abkehr von der Geschlossenheit des postdramatischen Textes liegt demnach in der Abwesenheit der zitierten Prätexte. Hierbei ist schon verwendetes Sprachmaterial ein Element der Postdramatik, weil es jegliche Illusion einer spontanen Rede oder einer authentischen Darstellung verwehrt. Der Entfaltung einer Handlung, der Illusionsbildung und der Repräsentation der Wirklichkeit werden in einem Text eine Absage erteilt, der sich durch zitierte Sprache teilweise oder völlig zusammensetzt. Jegliche Aktion oder Handlung, die sich unter dem Vorzeichen einer montierten Sprache entfaltet, lehnt von Vorneherein die Mimesis von Handlung und Wirklichkeit ab.

Die Rede ist von einem künstlerischen Verfahren, das als Strategie der Bedeutungserweiterung und der Sinnkomplexion verstanden wird. Die veränderte Qualität des postdramatischen Textes liegt in der referentiellen Spannung, die der neue Text zu dem bereits vorliegenden Prätext postuliert. Es geht also um eine semantische Explosion, die in der Berührung der Texte miteinander geschieht. Die Rolle des Rezipienten, der die entstandenen Brüche kompensieren muss und vieldeutige Sinnspuren erst beim wiederholten Mal entdeckt und aufdecken kann, ist hierbei relevant. Der Rezipient muss dann die Vielzahl der überlagerten Zitate erst für sich produktiv machen. Die präformierten Sprachteile entziehen sich der herkömmlichen Bedeutung und werden in neuer Konstellation erneut beleuchtet. Die Formen der Wahrnehmung und die Bedeutungsproduktion werden offen zur Schau und zur Debatte gestellt. Zitatmontage ist hierbei Zeitmontage: Die zumeist stillgeschwiegene Geschichte

wird u.a. in der Zitatmontage aufgerufen und im gegenwärtigen Zusammenhang einer Revision und Kritik unterworfen. Wenn Müller in seinem Drama *Hamletmaschine* (1977) beispielsweise die Shakespearefigur Hamlet zitiert, dann verlagert er den Kampf der Intellektuellenfigur um gesellschaftliche Veränderung in seinen DDR-Kontext. Im „Heraufholen“ der Geschichte in Form der bekannten literarischen Figur Hamlet überträgt der Autor die Rolle des klassischen Intellektuellen ins 20. Jahrhundert und macht sie für den spezifischen Zusammenhang der DDR verfügbar: Mit der Kontemplation über diese Rolle entlarvt der Schriftsteller die Erziehungsdiktatur der DDR, die nicht etwa antifaschistische Züge trägt, sondern an totalitäre Gefüge des Preußentums und des Naziregimes anknüpft. Jelinek lagert philosophische Prätexte in ihre Dramen ein; so zitiert sie zum Beispiel Martin Heidegger in *Totenauberg* (1991). In der Montage kommt ein faschistischer Intellektueller zu Wort, der seine faschistische Vergangenheit leugnet. Sein Diktum „Denken ist Handeln“ wird in den Zusammenhang der Marktwirtschaft gebracht und bindet in dieser Bedeutungserweiterung kapitalistische und faschistische Verhaltensweisen aneinander. In die Diskurse von Gesundheit, Heimat- und Naturverbundenheit, die dieses Stück zum Thema hat, flicht Jelinek die Nazisprache über wertenes und unwertes Leben. In den Kontext der Gegenwart gestellt, entlarvt die Autorin das Fortbestehen des Faschismus in den Diskursen der natur- und sportverbundenen Alpen- und Skination.

Das postdramatische „Subjekt“ ist tot, lediglich schon verwendetes Sprachmaterial wird artikuliert. Es ist aus allem Leben, aller Authentizität und Autonomie entlassen und erweist sich als sprachliches Produkt, das sich durch zitierte Sprache konstituiert. Dem zugrunde liegt ein *im Text angelegtes* Verfahren der Verschiebung von Ichreferenz und Diskursinstanz. Diese Verschiebung kommt beispielsweise in *Hamletmaschine* folgendermaßen zum Ausdruck: Die Figur, die als Ophelia eingeführt ist, sagt: „Hier spricht Elektra“. Im Text ist das so strukturiert: OPHELIA: „Hier spricht Elektra“ (HM 23). In anderen Stücken klappt die Ichreferenz und die Diskursinstanz völlig auseinander. So wird die Figur in Jelineks *Wolken.Heim* (1988) nie *als Figur* eingeführt, vielmehr beginnt das Sprechen unmittelbar. Der postdramatische Text verwehrt durch die Verschiebung von Ichreferenz und Diskursinstanz dem Autor die Position des alleinigen Sinnstifters, wogegen der dramatische Text gerade in der Überlagerung der Ichreferenz und der Diskursinstanz den Autor als eigentlichen Sinnstifter der Aussagen im dramatischen Spiel verhüllen möchte. Die Bedeutungskonstruktion, die die Figur im dramatischen

Theater durch die völlige Überlagerung von Ichreferenz und Diskursinstanz von vorneherein leistet, wird im postdramatischen Text problematisiert. Auf diese Weise wird nicht nur die Produktion von Sinn, sondern auch die Subjektkonstitution offen dargelegt.

Bei dem Verfahren der Verschiebung von Ichreferenz und Diskursinstanz ist zu konstatieren, dass die Abkehr des dramatischen Ich mit der Abkehr von dramatischer Handlung einhergeht. So lässt sich in der Szene „Landschaft mit Argonauten“ des Postdramas *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982), in *Bildbeschreibung* (1984), und in Müllers Dramenkollektion *Wolokolamsker Chaussee I-V* (1984-86) eine völlige Verschiebung zwischen Ichreferenz und Diskursinstanz feststellen. Diesen Dramen ist eine sich entfaltende Handlung fern. Interessant ist hierbei, dass Müllers Suche nach Einlösung eines gesellschaftlichen Umschwungs in diesen Stücken in weite Ferne rückt. Jelineks *Wolken.Heim, Erbkönigin* (1999), *Das Lebewohl* (2000) und *Bambiland* (2003) vollziehen ebenfalls diese Verschiebung: Referenzlose Zustände werden von einem postdramatischen Ich vorgetragen, das sich durch zitierte Sprache konstituiert. Jelinek selbst hat hierzu den Begriff der „Sprachflächen“ geprägt.

Wenn jedoch eine Überlagerung von Ichreferenz und Diskursinstanz im Text vorhanden ist, dann treten die Körper der Figuren als Handlungsträger in Erscheinung. Die im Text angelegte Verschiebung von Ichreferenz und Diskursinstanz steht demnach in direktem Zusammenhang mit der Abkehr einer dramatischen Handlung. So erhält in den Stücken Jelineks und Müllers, in denen diese Verschiebung nicht vollständig vollzogen ist, die Handlung eine gewisse Bedeutung. Hierbei vollzieht sich Handlung *am* und *durch* den Körper der Figur. In Jelineks *Burgtheater* (1984) und *Präsident Abendwind* (1988) treten Körper in Aktion, mit denen zugleich die Entfaltung einer Handlung zu verzeichnen ist, so dass diese beiden Stücke in die Kategorie des Dramatischen einzuordnen sind. Müllers *Die Schlacht* (1951/74), *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1977) und *Germania 3 Gespenster am toten Mann* (1996) nehmen diesbezüglich eine Zwischenposition ein. Die Handlung ist fragmentiert und die Szenen entfalten keinen aufeinander bezogenen Plot. Vielmehr stehen die Szenen unverbunden nebeneinander, obgleich hier die Verschiebung zwischen Ichreferenz und Diskursinstanz nicht stattgefunden hat.

Mit *Der Auftrag* (1979) und *Anatomie Titus Fall of Rome* (1984) stellt Müller Stücke vor, die die Körper als Handlungsträger mit der Suche nach der Revolution verknüpfen. Dabei zeichnen sich die Träger der Re-

volution sogar durch eine spezifische Körperlichkeit aus: So artikuliert die Figur Sasportas in *Der Auftrag*: „Ich höre mit den Poren, meine Haut ist schwarz“ (AF 65). Über den Revolutionär Aaron in *Anatomie Titus Fall of Rome* wird geschrieben: „[D]IE NACHT DES NEGERS SEIN GESCHLECHT TRÄUMT AFRIKA SEIN SAMEN EINE BLITZSPUR“ (ATR 140). Das utopische Moment ist demnach an einen Handlungsträger geknüpft. Der Schriftsteller beschreibt auf diese Weise ein Subjekt, das fähig ist, in geschichtliche Abläufe aktiv einzugreifen. Obwohl sich eine Handlung entfaltet, schieben die Elemente wie der Erinnerungsmodus, der die Zentralperspektive durch eine Retrospektive ersetzt, die häufig unterbrochenen Handlungen, beispielsweise die Fahrstuhlszene in *Der Auftrag*, und die verwendete Montage von Zitaten diese beiden Stücke dennoch ins Jenseits des Dramatischen.

Das erste Kapitel dieser Studie unternimmt eine Bestandsaufnahme der postfaschistischen Gesellschaften DDR und Österreich, bei der Verbindungen zwischen einzelnen Werken der Autoren hergestellt werden sollen, um so die fortlaufende Faschismuskritik zu verdeutlichen, die die gesamten hier vorgestellten Dramen durchzieht. Die Faschismuskritik ist eine klare Markierung eines Theaters, das quer zum öffentlichen Diskurs über Identität und Vergangenheitsdarstellung verläuft. Nicht verwunderlich ist es daher, dass fast keine Theaterstücke Müllers in der DDR aufgeführt werden durften; Jelineks Stück *Burgtheater* löste einen regelrechten Skandal aus. Im Jahre 2000 untersagte Jelinek, aus Protest gegen die Koalition der rechtsradikalen Freiheitlichen Partei mit der Regierungspartei, das öffentliche Aufführen ihrer Stücke an österreichischen Theatern, ein Verbot, das sie später wieder aufhob.

In 1.1. verdeutlicht die Dramenanalyse den Wirkungszusammenhang zwischen Preußentum und Nationalsozialismus in der DDR. Die Zerrissenheit innerhalb der deutschen Arbeiterbewegung am Anfang des 20. Jahrhunderts markiert für Müller eine Wende für die gesamte sozialistische Weiterentwicklung. Die Schwäche und Gespaltenheit der sozialistischen Arbeiterbewegung nutzen die Faschisten für ihren eigenen politischen Aufschwung. Dies macht die für Müller tragische Tatsache ersichtlich, dass man aus einem Kommunisten einen Nazi machen kann. Über die antagonistische Spannung zwischen Überwindung preußischer und nationalsozialistischer Strukturen und Freisetzung revolutionärer Energien für einen sozialistischen Staat gelangt der Dramatiker zur Dritten Welt, aus der er echte politische und gesellschaftliche Änderung erhofft.

Die Analyse einzelner Dramen Jelineks führt in 1.2. die Wirkungskontinuität des Faschismus in Österreich nach 1945 vor Augen. Jelinek zufolge haben sich die Politiker des Naziregimes unbehelligt in das Nachkriegsösterreich herübergerettet und betreiben heute immer noch die gleiche braune Politik. Der offiziellen Konstruktion, Österreich sei durch den Anschluss an das Dritte Reich 1938 erstes Opfer der Hitlerdiktatur gewesen, wird in den Dramen jeglicher Boden entzogen. Jelinek entlarvt die scheinbar unschuldigen Österreicher als Opportunisten während des Naziregimes, die zu ideologischen Mitvollstreckern werden. Darüber hinaus weist die Autorin auf das scheinbar unpolitische Künstlertum hin, das sich in den Dienst nationalsozialistischer Ideologie stellt. Somit prangert sie die Mittäterschaft von bekannten Persönlichkeiten an, die sich dem Faschismus verschrieben haben und ihre Position dazu missbrauchten. Die Dramatikerin erweitert ihre Faschismuskritik um die Diskurse von Tourismus, Sport und Gesundheit. Finden die Österreicher ihren Nationalstolz gerade in dem Image einer Alpen- und Skination, so zeigt Jelinek in ihren Stücken, dass sich der Faschismus in diese Diskurse eingeschrieben hat. Die Schriftstellerin entwirft einen Grundzug eines „fascistoiden“ Charakters, der sich in einer Ichbesessenheit äußert. Das Kapitel stellt im Verlauf dar, wie dieser Identitätsentwurf durch eine aggressive Sprache der Ausgrenzung alles um sich ordnet. Jelinek zufolge ist Auschwitz kein tragisches Ereignis der Vergangenheit, sondern wird in der Ermordung von Ausländern im Österreich der Gegenwart fortgesetzt. Wie die Künstler auf der Bühne des Dritten Reiches, so sind es heute vor allem die Medien, die zu ideologischen Vollstreckern werden, da sie Mord- und Sportmeldungen sowie Kriegsberichterstattung und Unterhaltung nahtlos aneinander reihen.

Die Faschismuskritik der beiden Autoren wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit dahingehend untersucht, wie sie sich in die Struktur der Texte selbst eingeschrieben hat. Dabei werden die Dramen in den zeitgenössischen Kontext der Medienkultur gestellt, denn nur ein verändertes Theater und eine veränderte Theatralität kann auf die Veränderung der Wahrnehmungsmuster durch die Massenmedien Antwort geben, in denen Faschismus transportiert wird. Das zweite Kapitel „Postmoderne Medienlandschaft“ geht auf die Veränderungen in den Wahrnehmungsformen ein, die durch das Aufkommen der reproduzierenden Medien Film und Fotografie am Anfang des 20. Jahrhunderts eingeläutet wurden und sich rasant zu den heutigen Bildmedien entwickelten. Es wird dazu Walter Benjamins klassischer Aufsatz zur Veränderung der Wahrneh-

mungsmuster herangezogen.<sup>4</sup> Die Abtrennung der Botschaft im Film von den vom Zuschauer gemachten Erfahrungen in der Wirklichkeit ist für Benjamin kardinal, um durch das Medium Film Suggestionen zu vermitteln, die Macht und Politik nutzen können. Er analysiert deshalb die faschistische Medieninszenierung der Nationalsozialisten als markantestes Beispiel für die Instrumentalisierung der Medien zugunsten der Politik. Der Totalitarismus in der filmischen Selbstinszenierung der Nazis bestehe vor allem darin, dass sie gekonnt die Wahrnehmung und das Denken auf eine Ebene bringen und Imagination und Erfahrung verwischen.

Mit dem Begriff der „Hyperrealität“ konstatiert Jean Baudrillard die verschwindende Distanz zwischen Lebenswelt und Medienwelt.<sup>5</sup> Baudrillard zufolge reproduzieren die Massenmedien nicht die Wirklichkeit in Form einer Gegenwelt, sondern *produzieren* Wirklichkeit und erlangen so eine neue Art von Authentizität in Form von Autoreferenzialität. Schlussfolgernd stellt Baudrillard fest, dass Fragen nach der Kritikfähigkeit und Wahrhaftigkeit nicht mehr zur Debatte stehen, wenn die mediale Wirklichkeit nicht mehr abhängig ist von einem äußeren Referenzobjekt in der echten Wirklichkeit, denn weder kann die Botschaft nach moralischen Kriterien beurteilt noch in ihrem Wahrheitsgehalt überprüft werden. Mit den Studien von Sigrid Lange und Georg Seeblen stellt Kapitel 2 zudem die Frage nach den Strategien des Populärfaschismus in der heutigen Mediengesellschaft in den Vordergrund.

Mit den Strategien der Zitatmontage und der Auflösung der dramatischen Figur problematisiert das postdramatische Theater die Grenzaufhebung zwischen Wahrnehmung, Bedeutungs- und Sinnkonstruktion und Imagination. Indem das postdramatische Theater seine Artifizialität zur Schau stellt, reflektiert es über die Mechanismen der Fiktionalisierungsvorgänge und fungiert auf diese Weise als Kritik an der Art der Bedeutungsproduktion der Medienkultur. Kapitel 3.1. rückt dazu das wesentliche Textherstellungsverfahren der Zitatmontage in den Mittelpunkt. Das im Kontext der Gegenwart aufgerufene Zitat der Vergangenheit holt die verdrängte Geschichte aus der Vergessenheit. Auf diese Weise treffen sich die beiden Dramatiker mit den geschichtsphilosophischen Überlegungen Benjamins. Das postdramatische Theater wird zu einer Stätte des „Eingedenkens“, in der ein bestimmtes Ereignis aus der

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard. *Simulations*. New York: Semiotext(e), 1983.

Vergangenheit zur aktuellen Auslegung in der Gegenwart gemacht wird. Das „Heraufholen“ der Geschichte wird zum einen auf der Makrostruktur der Texte vollzogen, bei der Figuren aus Prätexten oder geschichtlichen Ereignissen im Kontext der Gegenwart zitiert werden, und zum anderen auf der Mikrostruktur der Texte durch die Montage von Zitaten. Hierbei ist das Eingedenken die *gegenwärtige Erfahrung* verdrängter Vergangenheit. Die Kollision zweier Zeitebenen in Form des zitierten Rückgriffs auf ein vergangenes Ereignis kann den Rezipienten veranlassen, eine neue Auslegung der Vergangenheit vorzunehmen, die jenseits öffentlich vorbestimmter und vorkonditionierter Klassifikationen steht. Durch die Vergegenwärtigung des Nebeneinanders von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird dieser momentane Augenblick zu einem Raum, in dem die Erfahrung der eigenen Historizität die Wirklichkeit nicht länger als Abbild erscheinen lässt. Das postdramatische Theater als politisches Theater entwickelt daher eine Befähigung mit dem Umgang des standardisierten Abbilds.

Kapitel 3.2.a. und 3.2.b. stellen die Auflösung des dramatischen Ich in den Mittelpunkt. Als sprachliches Produkt weist das postdramatische Ich keinerlei Grenze zwischen Innenleben und Außenwelt auf. Die Grenze zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten ist nicht mehr eindeutig auszumachen. Hierbei verliert das postdramatische Ich einen Standpunkt, von dem aus es die Welt erfassen und beschreiben kann. Die Suche nach einem Standpunkt problematisiert die gesellschaftliche Grenzauflösung von Realität und Fiktion. Einblicke in die Subjektkonstitution werden mit dem Verfahren der Verschiebung der Ichreferenz und Diskursinstanz ermöglicht, bei der die postdramatische Figur als ideologisch aufgeladenes Sprachprodukt entlarvt wird. Verdeutlicht an der Theaterarbeit von Robert Wilson und Thirza Bruncken zeigt die Untersuchung der Aufführungspraxis in Kapitel 3.3, wie ein solches textuelles Verfahren auf die Bühne gebracht wird, bei dem die eigenständige Regie einen Gegenpol zur Spielvorlage darstellt.

## Kapitel 1

### Bestandsaufnahme postfaschistischer Gesellschaften

Auch die Millionenverluste des vergangenen Krieges, auch die Millionen getöteter Juden können nicht daran hindern, daß man es satt hat, sich an diese Vergangenheit erinnern zu lassen.

Alexander und Margarete Mitscherlich *Die Unfähigkeit zu trauern*

In seinem Buch *The Unmasterable Past. History, Holocaust, and German National Identity* stellt Charles Maier fest, dass aus der Frage nach der nationalen Identität („Wer sind wir?“) zwangsläufig eine andere hervorgeht und mit dieser verbunden ist, nämlich die Frage nach der Verdrängung der Vergangenheit („Was haben wir geleugnet?“).<sup>1</sup> In diesem Sinne sind die zur Diskussion stehenden Theaterstücke von Elfriede Jelinek und Heiner Müller sowohl Bestandsaufnahme als auch Beurteilung einer deutschen und österreichischen nationalen Identität, die sich als unschuldig hinsichtlich ihrer Nazivergangenheit begreift. Es ist sowohl die Verdrängung der Geschichte des Terrors des deutschen Faschismus als auch das Sich-Fremdstellen gegenüber der Wirkungskontinuität der nationalsozialistischen Ideologie gegen die sich die schriftstellerische Arbeit der beiden Autoren wendet.

Die folgenden Ausführungen stellen die literarische Arbeit von Jelinek und Müller in einen größeren geschichtlichen sowie politischen Zusammenhang. Die schriftstellerische Produktion der beiden politisch linksorientierten Autoren wird als Kritik gegen die Konstruktion eines Antifaschismus-Diskurses in der DDR und des Mythos der historischen Unschuld in Österreich gesehen. Die Konstruktion einer antifaschistischen Identität einerseits und einer Opferidentität andererseits ist der Versuch beider Länder, sich von der nationalsozialistischen Vergangenheit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zu lösen und zu distanzieren. Jelinek und Müller kritisieren diesen Umgang mit der Nazivergangenheit, denn in ihren Texten deuten sie gerade auf Kontinuitäten dieser Vergangenheit in die Gegenwart hin. Ihre Œuvres stellen so die öffentliche Konstruktion einer vom Nationalsozialismus abgetrennten Identität in Frage.

---

<sup>1</sup> Charles Maier. *The Unmasterable Past. History, Holocaust, and German National Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. 149.



## 1. Die DDR: Heiner Müller.

### „An der Negation des Bestehenden arbeiten“

Der Antifaschismus der sowjetisch besetzten Zone und späteren DDR artikuliert sich in der Abgrenzung zu einem von der DDR als faschistisch deklarierten Westdeutschland und im Mythos der kommunistischen Widerstandskämpfer der DDR-Literatur.<sup>2</sup> Dieser Antifaschismus war die Legitimation des DDR-Systems bis 1989, eine Konstruktion, die nicht zuletzt in dem „antifaschistischen Schutzwall“, der Berliner Mauer, zum Ausdruck kam. In den Worten Bernhard Giesens:

Anti-Fascism was the official state ideology of the GDR – and one was very proud of having, through a radical new beginning, demarcated the boundaries against the Holocaust past so obviously that the questions of guilt and vengeance could be shifted to the other German state, beyond the „anti-Fascist protective wall“.<sup>3</sup>

Jegliche Diskussion um mögliche (und offensichtliche) Ähnlichkeiten zwischen dem Dritten Reich und der DDR im politischen Denken und Verhalten und in der Repräsentation des Staates werden unterdrückt.<sup>4</sup>

Die Werke des „sprachmächtigste[n] und politisch [...] anspruchsvollste[n] Dramatiker[s] im deutschsprachigen Raum“<sup>5</sup>, Heiner Müller, sind von der deutschen Geschichte und vor allem von der DDR-Geschichte nicht zu trennen: „Ich rede immer nur von dem Staat, an dem ich primär interessiert bin: die DDR. Und da befinden wir uns in einer Zeit der Stagnation, wo die Geschichte auf der Stelle tritt“.<sup>6</sup> Müllers Umgang mit der Vergangenheit ist als pessimistisch, apokalyptisch, zynisch und depressiv beschrieben worden. 1986 konstatiert Genia Schulz, dass

---

<sup>2</sup> Jennifer E. Michaels. „Confronting the Nazi Past“. *Beyond 1989. Re-reading German Literature since 1945*. Hg.v. Keith Bullivant. Providence: Berghahn, 1997. 5. Vgl. auch: James Ward. „Remember when it was the ‚Antifascist Defense Wall? The Use of History in the Battle for Public Memory and Public Space““. *The Berlin Wall. Representation and Perspectives*. Hg.v. Ernst Schürer, Manfred Keune und Philip Jenkins. New York: Peter Lang, 1996. 18.

<sup>3</sup> Bernhard Giesen. *Intellectuals and the Nation. Collective Identity in a German Axial Age*. Cambridge: Cambridge U Press, 1993. 154.

<sup>4</sup> Jennifer E. Michaels, „Confronting the Nazi Past“.<sup>6</sup> 7.

<sup>5</sup> Genia Schulz. *Heiner Müller*. Stuttgart, Metzler, 1980. 15.

<sup>6</sup> Heiner Müller. *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, 1986. 54.

Müllers Werk zu einer „Dekonstruktion des Geschichtsdenkens wie des Geschichtsdramas“<sup>7</sup> tendiere.

Geschichtliches Denken ist wesentlicher Bestandteil des Müller'schen Œuvre. Der Dramatiker besteht auf eine Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, insbesondere mit dem deutschen Faschismus und betont die Aktualität dieser Geschichte auch in einem sozialistischen Staat: „Das Thema Faschismus“, so Müller schon 1975,

ist aktuell und wird es, fürchte ich, in unsrer Lebzeit bleiben. [...] Heute ist der gewöhnliche Faschismus interessant: wir leben auch mit Leuten, für die er das Normale war, wenn nicht die Norm, Unschuld ein Glücksfall.<sup>8</sup>

Über Müllers Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte schreibt Ingrid Haag:

Vergangene Barbarei in einen Schnittpunkt mit gegenwärtiger und zukünftiger bringen – dies ist das Vorhaben H. Müllers. In dieser Formel verdichtet sich noch ein anderer Aspekt. Nicht nur gegenwärtige und vergangene Ereignisse werden zusammengezogen, in ihnen „schneidet sich“ gleichzeitig die Geschichtserfahrung des Subjekts, denn Geschichte schreiben kann Müller nur indem er sich mitschreibt. Im Zentrum, sozusagen im Brennpunkt seiner subjektiven Geschichtserfahrung steht die Barbarei des Hitlerfaschismus und die brennende Frage nach deren Überwindung.<sup>9</sup>

Wenn Müller zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit die Anfänge der DDR nachvollzieht, in denen der Aufbau des sozialistischen Landes hauptsächlich Gegenstand seiner Überlegungen ist, wendet er sich in seiner Beschäftigung mit der Antike, dem deutschen Faschismus und dem Preußentum von einer spezifischen Beschreibung der DDR-Geschichte ab. Vielmehr setzt Müller seit den siebziger Jahren voraus, dass die DDR nicht allein aus ihrer eigenen Geschichte, sondern als Produkt der deutschen Vorgeschichte, Preußentum und Faschismus zu begreifen ist. „Man kann ein DDR-Bild nicht geben, ohne die DDR im Kontext

<sup>7</sup> Genia Schulz. „Ein Bier und vor dir steht ein Kommunist, Flint. Zur Dialektik des Anfangs bei Heiner Müller“. *Dialektik des Anfangs. Spiel des Lachens*. Hg.v. Paul Gerhard Klussmann und Heinrich Mohr. Bonn: Bouvier, 1986. 28.

<sup>8</sup> Heiner Müller. *Theater-Arbeit*. Berlin: Rotbuch, 1975. 124-125.

<sup>9</sup> Ingrid Haag. „Poetische Verdichtung im Drama. Am Beispiel Heiner Müllers“. *Cahiers d'etudes germaniques*. 25 (1993). 121.

der deutschen Geschichte zu sehen, die zum größten Teil auch eine deutsche Misere ist“.<sup>10</sup>

So gelten Müllers Stücke aus den fünfziger Jahren, wie *Der Lohndrücker* (1956) und *Die Korrektur* (1958), noch dem sozialistischen Aufbau der DDR. Der Weg der DDR von einer faschistischen Vergangenheit zu einem sozialistischen Staat wird ohne Alternative gesehen und vorbehaltlos angenommen. Helen Fehervary drückt Müllers Schwierigkeit mit dem Neubeginn der DDR hinsichtlich der Ähnlichkeiten zwischen Faschismus und Sozialismus in ihrem Kommentar zum Stück *Der Lohndrücker* so aus: „Dem klischeeartigen Gegensatz zwischen Nazideutschland und sozialistischem Umbruch, der schließlich in das Paradies der DDR überleitet, wird bewusst aus dem Weg gegangen.“<sup>11</sup>

Mit *Der Lohndrücker* wird Müller in der DDR bekannt. Sozialismus wird in diesem Stück als eine Aufgabe der Praxis angesehen, die von allen täglich neu gestaltet werden muss und bei der das Theater als Impulsgeber fungiert. In diesem Stück ist der Arbeiter und Aktivist Balke Hauptfigur, der sich durch seinen Fleiß in der Nachkriegszeit im Betrieb auszeichnet. Die anderen fürchten, dass Balke durch seinen Eifer die Arbeitsnorm erhöht und dadurch den Lohn drückt. Die Situation spitzt sich zu, Balke wird als Lohndrücker beschimpft. Der neue Parteisekretär erkennt in Balke den Vorarbeiter, der ihn unter den Nazis denunziert und ins KZ gebracht hat. Sein Parteauftrag lautet jedoch, den Aktivist Balke im Interesse des Sozialismus zu schützen. Müller zeigt in seinem Drama die Widersprüche, die sich nicht einfach in einen glatten realexistierenden Sozialismus umsetzen lassen. Am Ende von *Der Lohndrücker* wird die Idee des Sozialismus gerettet: „Ich dachte, du willst den Sozialismus alleine machen. Wann fangen wir an?“ – „Am besten gleich. Wir haben nicht viel Zeit“ (LH 34).

Der Schriftsteller nimmt mit seinem Drama eine Position gegen die Erziehungsdiktatur des Staates ein, die ihren eigenen Sozialismus der Bevölkerung aufdrücken möchte. Die Gegenposition, die der Theatermann hier bezieht, kommt schon in der Einleitung des Dramas zum Ausdruck: „Das Stück versucht nicht, den Kampf zwischen Altem und Neuem, den ein Stückeschreiber nicht entscheiden kann, als mit dem Sieg des Neuen vor dem letzten Vorhang abgeschlossen darzustellen; es versucht, ihn in

<sup>10</sup> Heiner Müller, *Gesammelte Irrtümer*, 32.

<sup>11</sup> Helen Fehervary. „Heiner Müllers Brigadenstück“. *Zum Drama in der DDR: Heiner Müller und Peter Hacks*. Hg.v. Judith R. Scheid. Stuttgart: Klett, 1981. 21.

das neue Publikum zu tragen, das ihn entscheidet“ (LH 4). Im Gegensatz zu seinen folgenden Stücken, die so gut wie alle erst einmal in der DDR verboten wurden, passiert *Der Lobndrucker* die Zensur und erlebt mit der Uraufführung vier weitere Vorführungen, bevor auch dieses Stück abgesetzt werden muss.

Müllers Kritik an einem starren und rigiden Sozialismus, der die unbewältigte Vergangenheit des Nationalsozialismus und dessen Fortbestehen in den politischen Strukturen durch einen „Antifaschismus“ legitimierte, wird seit den sechziger Jahren immer lauter. Hierin liegt die grundsätzliche Abweichung Müllers von Bertolt Brecht. Brecht schwieg zu einem rigide geführten Sozialismus. Der Anspruch einer marxistischen „historischen Notwendigkeit“, wie sie die brechtsche Parabel beschreibt, wird von Müller abgelehnt.<sup>12</sup>

In den sechziger Jahren wendet sich Müller der Antike zu, um den Zeitpunkt der „blutigen Startlöcher“ der Menschheit zurückzuverfolgen, wie zum Beispiel in den Stücken *Philoktet* (1964) und *Ödipus Tyrann* (1966). Mit der Darstellung der grausamen Menschheitsgeschichte begreift der Autor Geschichte als gewaltige historische Dimension, in welcher die spezifische DDR-Geschichte und deren Verlauf integriert werden muss.<sup>13</sup> Müller wird 1972 von Ruth Berghaus, damalige Intendantin des Berliner Ensembles, mit dem Auftrag versehen, Fjodor Gladows Roman *Zement* für die Bühne umzuschreiben. Er führt sein Anliegen einer Zurückverfolgung der blutigen Menschheitsgeschichte mit dem Sozialismus zusammen, indem er in *Zement* untersucht, wo mit der Idee des Sozialismus in der Geschichte der Menschheit gebrochen wurde. Mit diesem Stück etabliert sich Müller im Theater und wird im Laufe der siebziger Jahre national wie international zum wichtigsten deutschsprachigen Theaterautor nach Brecht. Mit *Germania Tod in Berlin* (1956/71) und *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* verarbeitet Müller die deutsche Geschichte. In *Germania Tod in Berlin* werden Ereignisse der deutschen Geschichte mit der Geschichte der DDR in direkte Verbindung gebracht, in *Leben Gundlings* stehen das Scheitern

<sup>12</sup> Theo Girshausen. „Reject it or possess it: On Heiner Müller and Bertolt Brecht“. *Modern Drama* 23.4 (1981). 418.

<sup>13</sup> Marianne Streisand. „Das Theater braucht den Widerstand der Literatur. Heiner Müllers Beitrag zu Veränderungen des Verständnisses von Theater in der DDR“. *Weimarer Beiträge* 34.7 (1988). 1165.