

Franziska Schöbler

**ZEIT UND RAUM IN DRAMEN DER 90ER JAHRE
– ELFRIEDE JELINEK, RAINALD GOETZ UND
MARLENE STREERUWITZ**

In den 90er Jahren lässt sich die Tendenz feststellen, die Raumkategorie zur zentralen Organisationsidee, zur Leitvorstellung wissenschaftlicher wie künstlerischer Aussagen zu machen. In der Prosa beispielsweise, die vielfach im Zeichen von Erinnerung steht, ist eine Verräumlichung von Geschichte festzustellen; Memorialgegenstände wie -räume speichern die Geschichte, so bei Wolfgang Hilbig oder auch Jochen Schmidt.¹ Zeit als strukturierender Modus von gesellschaftlichen Narrativen hingegen scheint nach der emphatischen Proklamation Fukuyamas vom Ende der Geschichte² zum Problem geworden zu sein, scheint sich zu verflüchtigen und ein Vakuum zu hinterlassen, das durch die Rückbesinnung auf Vergangenheit und Erinnerungsstrategien kompensiert wird; in der Literaturwissenschaft grassieren die Memoria-Theoreme.³ Dieser Schwund an temporalen Organisationsmustern, der weit über die Aufkündigung von großen Geschichten (Lyotard) hinausgeht, auch die kleinen anekdotischen Formen affiziert und den Raum als fundamentales kategoriales System installiert, freilich nicht als homogenisierende Einheit, lässt sich an einer Vielzahl von Dramen ablesen, die in den 90er Jahren entstehen und mit großer Hellsichtigkeit diese kategoriale Verschiebung, genauer: die Aufhebung von linearen Zeitmodellen in räumliche Vorstellungen verhandeln. Dramen sind dabei in weitaus stärkerem Maße als andere Gattungen auf das

-
- 1 Wolfgang Hilbig: *Der Schlaf der Gerechten. Erzählungen*, Frankfurt/Main 2003; Jochen Schmidt: „Harnusch mäht als wärs ein Tanz“, in: ders., *Triumphgemüse. Geschichten*, München 2000, S. 9-19.
 - 2 Francis Fukuyama: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München 1992.
 - 3 Vgl. beispielsweise Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990; Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/Main 1991; Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/Main 1993. Parallel dazu wird das Vergessen, wie es Goethe und Nietzsche favorisieren, entdeckt; vgl. dazu u.a. Gary Smith/Hinderk M. Emrich (Hg.): *Vom Nutzen des Vergessens*, Berlin 1996.

„Feld *realer sozio-symbolischer Praxis*“ bezogen⁴, lassen in besonderem Maße kenntlich werden, welche Erzählungen, welche Narrative für die imaginären gesellschaftlichen Identitätskonstruktionen einer bestimmten Zeit, einer bestimmten Gruppe, relevant sind. Insbesondere die Dramatik, so könnte postuliert werden, nimmt eine Akkumulation des Imaginären vor⁵, versteht eine Gesellschaft mit phantasmatischen kulturellen Selbstentwürfen, nicht ohne diese kritisch zu kommentieren. Eine Auseinandersetzung mit Dramen der 90er Jahre könnte mithin verdeutlichen, in welcher Weise Zeit- und Raumwahrnehmung codiert, wie diese „Kategorien der Anschauung“ semantisiert werden. Vermögen das Theater und die Dramatik „ein neues kulturelles Wissen, das derzeit noch nicht diskursiv zur Verfügung steht“, zu formulieren⁶, so betrifft dieses Wissen auch die Wahrnehmung von Raum und Zeit als grundlegende Organisationsformen gesellschaftlicher Erzählungen.

In den einschlägigen Dramen der 90er Jahre dominiert also vielfach ein Sujet, das ihren historischen Ort nach 1989 markiert, in dramentechnischer Hinsicht allerdings unterschiedlich umgesetzt wird. Was wiederholt zum Thema wird, ist Zeit, genauer: die Aufhebung von Zeit oder auch, politisch formuliert: das Ende der Geschichte, ja selbst das Ende der Geschichten, weil sukzessive lineare Zusammenhänge nicht mehr hergestellt werden können, selbst nicht in ihrer anekdotischen Kleinform – Simultaneität auf Sprach- wie Handlungsebene wird zum Signum einer Dramatik, die die lineare Narration im Sinne des Postdramatischen verabschiedet. Diese Aufhebung von Zeit kann als Reaktion auf das Ende sozialistischer Utopien (Elfriede Jelinek) gewertet werden, ebenso auf die generelle Geschichtslosigkeit nach 1945, die mit der Verdrängung des Nationalsozialismus in Zusammenhang steht (Elfriede Jelinek, Marlene Streeruwitz, Rainald Goetz)⁷; diese Aufhebung von linearer Zeit ist jedoch auch auf die Normalisierungsprozesse einer medialen Informationslandschaft und routinierten Arbeitswelt zurückzuführen, die zeitliche Imperative implantiert, den Alltag zum „Automatismus“, zum „Ballet“ werden lässt, wie beispielsweise in Gesine Danckwerts Stücken deutlich wird. Zusammen mit dieser Aufhebung linearer Zeit durch Verfahren der Synchronisierung, der Ritualisierung, der seriellen Wiederholung und der Fraktur gewinnt der Raum an Bedeutung; zu unterscheiden ist dabei zwischen den sprachlich evozierten Raumphantasien und den auf der Bühne entstehenden Raumkonstellationen, die die sprachliche Textur vorgeben kann, jedoch nicht muss. Allerdings fun-

-
- 4 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater. Essay*, Frankfurt/Main 1999, S. 16.
 - 5 Vgl. dazu K. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/Main 1999.
 - 6 Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre (Recherchen 2)*, Berlin 1999, Einleitung, S. 10.
 - 7 Zur Bearbeitung der NS-Vergangenheit auf der Bühne nach 1945 vgl. Klaus von Schilling: *Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard*, Tübingen 2001, S. 19f.

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

Darüber hinaus zeichnet sich in den untersuchten Dramen, und zwar aufgrund dieser Ikonisierung und Materialisierung, eine Auseinandersetzung mit rivalisierenden Medien ab, allem voran mit den kineastischen Bilderwelten, die die Dramen imitieren, in einer (verzerrenden) Mimikry nachstellen und demontieren⁸ – Goetz bringt eine Unterhaltungsshow auf die Bühne, Streeruwitz reinszeniert Filmmythen, Jelinek stattet ihre Bühne mit Leinwänden aus, die das Personal wie die Sprache doppeln. Das Theater reibt sich an der Omnipräsenz der Medien als zentrale Produzenten von kollektiven Bildpools, forciert diese Auseinandersetzung mit preferierten Medien, imitiert die generelle Dominanz der Bildebene über die Sprachebene, wie sie die mediale Welt auszeichnet, doch auch um diese kollektive Bildproduktion zu problematisieren – Kritik als Distinktionsmerkmal. Die mediale Bildwelt, so wird beispielsweise bei Jelinek deutlich, produziert Imitate ohne Originale, ratifiziert ungleiche Geschlechterrepräsentationen und etabliert eine Welt des kollektiven Scheins, in der sich ausgrenzende Identitätsmythen genüsslich einrichten.

Im Folgenden sollen am Beispiel der Dramen von Elfriede Jelinek, Rainald Goetz und Marlene Streeruwitz diverse Zeit wie Raumphantasien, preferierte Organisationsformen von Geschichte(n) sowie die Transposition von Zeit in Raum vorgestellt werden.

8 In den Dramen von Albert Ostermaier, Igor Bauersima und Patrick Roth wird allerdings eine Synthese von Kino und Theater versucht (auf dem Theater). Für Ostermaier stellt das Kino die neuen Mythen her, die das Theater mit den alten zusammenzubringen vermag. In *Death Valley Junction* begegnet Dantes *Göttliche Komödie* den Plots aus dem Mainstream-Kino.

I. Elfriede Jelinek: Sprachflächen und Körperskulpturen

Jelineks Dramen zeichnen sich – diese Tendenz ist seit *Wolken.Heim*, einem Sirenenengesang deutscher Geistesgeschichte, festzustellen – durch ihre Sprachflächen aus; in den Mündern der Figuren werden diverse Sprachebenen, zum Teil kalauernd, zusammengeführt, die ideologischen Implikationen ausgestellt und zum Kollaps gebracht. „Es spricht“, oder auch, durchaus im Freudschen Sinne, es verrät sich, allerdings im Sinne eines kollektiven Unbewussten, das gemäß „ideologischer Staatsapparate“ organisiert ist. Diese collagierten Sprachflächen ‚sampeln‘ meist diejenigen Mythen, die aggressive Ausgrenzungsgesten legitimieren und camouflieren, allem voran die Mythen von Natur und Heimat. Wird in Jelineks Stücken durch dieses Sprachverfahren auch Juden- und Fremdenhass zusammengezogen, also diverse historische Diskursformationen überlagert, so geht es Jelinek grundsätzlich nicht um historische Entwicklungen, sondern die Montage von Sprachsphären produziert ‚stasis‘, Stillstand und Erstarrung, also Zeit- und Geschichtslosigkeit; es geht um homologe Diskurse, Argumentations- und Legitimationsformen. Jelinek erklärt über die Entstehung ihres Stückes *Totenauberg*⁹, ein Drama über das Schweigen Heideggers nach 1945 und den Fremdenhass nach 1889: „Dabei war der eigentliche Anlaß des Stücks der Fall des Sozialismus, die deutsche Wiedervereinigung und meine eigene Resignation. Ich war lange in der KPÖ gewesen und hatte auf eine nicht-kapitalistische Veränderbarkeit der Welt gehofft.“¹⁰ Für Jelinek stellt sich nach der Wende die Frage nach dem Fremden, nach Alterität neu¹¹, und zwar als ganz konkretes Phänomen, das gleichwohl als Metapher fungiert:

- 9 Zum Verhältnis von Zitaten und Figuren in *Totenauberg* vgl. Maja Sibylle Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterstücke von Elfriede Jelinek, Tübingen, Basel 1996, S. 195; zum Theaterstück insgesamt Margarete Sander: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenauberg*, Würzburg 1996.
- 10 Peter von Becker: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: Theater heute, September 1992, S. 1-9, hier S. 7.
- 11 Jelinek beschäftigt sich in ihren frühen Stücken vor allem mit dem Ort der Weiblichkeit in einer männlich dominierten Gesellschaft, so in ihrem ersten Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, 1979 uraufgeführt, und auch in *Clara S. musikalische Tragödie*, einem Stück über Clara Schumann, die Ehefrau des Komponisten, die einerseits auf eine eigene Kunstkarriere verzichtet, andererseits den Geniemythos ihres inzwischen dementen Ehemannes aufrecht zu halten versucht. Auch in *Krankheit oder Moderne Frauen*, einem monströsen Kasperlestück in der Tradition des Grand guignol, wird die marginalisierte Stimme der Frau hörbar. Die Themenverschiebung, die in ihrem Oeuvre um 1990 feststellbar ist, erklärt Jelinek wie folgt: „Ja, das Libidinöse ist hier übertragen auf etwas Abstraktes. Der Fremde, der seinen Körper verkaufen muß, um leben zu können, die Gewalt gegenüber den Fremden, die ihrerseits die Gewalt dann wohl wieder an ihre Frauen weitergeben.“ P. v. Becker: Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz, S. 7.

Um 1990 seien

„viele DDR-Bürger, die endlich reisen durften, als erstes in die bayrischen und österreichischen Alpen gefahren. Als Fremdlinge. Und weil sie nicht hören wollten, daß man zum Bergsteigen besondere Schuhe braucht, sind viele von ihnen gleich abgestürzt [...]. Das hat mich in dem Stück unter anderem auf die Metapher von den Fremden nicht als Flüchtlingen, sondern als Touristen gebracht. Dazu kam seit der Öffnung des Ostens auch die wachsende fremdenfeindliche Stimmung in Österreich.“¹²

Jelinek collagiert also diverse historische Momente in ihren Sprachflächen, die als formaler Ausdruck von Resignation gelten können, als Absage an den (dramatischen) Konflikt und Geschichte überhaupt. Jelinek erklärt in dem Interview mit Peter von Becker: „Weil ich resigniert habe, daß politische Ziele, daß überhaupt Ziele außerhalb von einem selbst zu haben noch einen Sinn macht, habe ich das Ganze [gemeint ist *Totenauerg*; Anm. v. Verf.] in Aspik gegossen und eingefroren. Nichts hat mehr Schärfe, daß daraus noch ein produktiver Konflikt entstehen könnte.“¹³ Die Sprache der Figuren gleicht einem Archiv, in das diverse historische Diskursformationen eingelagert sind, auch widersprechende, oppositorische. In Jelineks Sprachkosmos, in dem die geltenden Diskurse unisono aus den Mündern der Figuren sprechen, sind vielfach ‚Gegenstimmen‘ eingelagert – der Körper, das Blut, und die Gedichte Paul Celans –, doch auch diese verschwinden in den dichten Sprachverfugungen, sind gleich-gültig geworden. In *Stecken, Stab und Stangl*, einem Stück, das dem heutigen Umgang mit Massenmorden und Pogromen nachgeht, werden Fragmente aus Celans frühem Gedichtzyklus *Mohn und Gedächtnis* „[l]eiernd, uninteressiert, ganze Silben verschluckend, als läse er aus einer Zeitung vor“¹⁴, präsentiert. Stimmen aus unterschiedlichen Zeiten, die entgegengesetzte Haltungen repräsentieren, beispielsweise die Erinnerungslosigkeit und Auratisierung der „Frühe“ Heideggers und das Erinnerungsethos Celans, werden in einen synchronen Archivraum überführt und ahistorisiert, Geschichte stillgestellt, die oppositorischen Stimmen verschliffen, weil sich das gegenwärtige Sprechen alle Diskurse vampirisch einzuverleiben vermag.¹⁵

Diese verdichtende Sprachcollagierung in *Totenauerg* findet ein Pendant in der Raumgestaltung des Stückes. Der Titel verweist auf eine konkrete Lokalität, auf Todtnauerg, das Heideggersche Refugium, dessen Semantik die Topographie eines traditionsreichen Erhabenheitsdiskurses aufruft, den Berg, doch durch die Silbe „Au“ auch den Holocaust. Der Landschaft sind entsprechend Fragmente aus Celans berühmtem Gedicht *Todtnauerg* eingearbeitet, in dem dieser, nach einem Treffen auf Heideggers Hütte, die Hoffnung auf eines „Denkenden /

12 Ebd.

13 Ebd., S. 8.

14 Elfriede Jelinek: „Stecken, Stab und Stangl. Eine Häkelarbeit“, in: dies., *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 15-68, hier S. 60.

15 Vgl. dazu vor allem Marlies Janz: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995, S. 128.

kommendes / Wort“ artikuliert. Evoziert wird in diesem Gedicht eine düstere Landschaft, der Schwarzwald wird zum Hochmoor; „die halb- / beschrittenen Krüppel- / pfade im Hochmoor, // Feuchtes, / viel.“¹⁶ Jean Bollack geht in seiner Analyse dieses Gedichtes davon aus, dass Celan in der Gebirgslandschaft des Schwarzwaldes denjenigen Berg von Leichen wahrgenommen habe, den der Nationalsozialismus hinterlassen hat, dass Celan Heidegger mithin in die Landschaft des Todes geführt habe, um ihn damit zu konfrontieren.¹⁷ In Jelineks Drama wird diese Todeslandschaft nachgestellt und in den Ort des Denkens, den „Berg“, eingetragen, der jedoch zugleich als zentrale Metapher eines sich hybrid aufbauenden narzisstischen Ich fungiert. Die junge Frau aus *Totenauberg* spricht: „Wir erhöhen uns und werden zum Gebirg“.¹⁸ Diese traditionsreiche Pathostopographie verbindet Jelinek an einigen Stellen mit Hölderlins Gebirgslandschaft aus *Patmos*, in der sich die „Söhne der Alpen“ mühelos auf Brücken begegnen.¹⁹ Bei Jelinek jedoch begegnet das Ich immer nur sich selbst; der Ich-Diskurs ist ein autistischer. Collagieren die Sprachflächen also oppositorische Diskurse (von Opfern und Tätern), so ist der Raum analog konstruiert. Der Berg als Ort des Geistes ist mit dem Grab identisch, wobei Jelinek fragile Brücken zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung, zwischen Eigentlichkeit und Allegorie baut. Der Berg ist der imaginäre Gipfel des Geistes wie der reale Berg von Leichen, Totenauberg ist Todtnauberg und Auschwitz, Lokal-Konkretes und Stellvertretung. Der Raum wie die Sprachfläche als Schutt- und Trümmerfeld fraktierter Diskurspartikel können damit als Allegorien eines melancholischen Bewusstseins im Sinne Benjamins gelesen werden. Dafür spricht auch die Tatsache, dass die Bühne als Ort serieller Reproduktion angelegt ist. Die Figuren, Heidegger und Arendt, die hier als ihre eigenen Mythen auftreten und aus biographischen Splintern zusammengesetzt sind, sind Reproduktionen, werden in ‚reale‘ Körper und filmische ‚Abbilder‘ gespalten, erscheinen doppelt, als Bild und Leib. Von Beginn an dominieren Filmleinwände die Bühne, die auch die Figuren ‚fiktionalisieren‘ und als buchstäbliche Projektionen eines imaginativen Spiels erscheinen lassen, dessen Bilder und Repräsentationen wiederholt destruiert werden. Die Räume (Natur, Berg) als reproduzierte wie die Figuren als Bilder sind immer schon Imitate ohne Originale, sie sind in fundamentaler

16 Paul Celan: „Todtnauberg“, in: ders., Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2003, S. 282.

17 Jean Bollack: Paul Celan. Poetik der Fremdheit, Wien 2000.

18 Elfriede Jelinek: Totenauberg. Ein Stück, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 64.

19 Es heißt in *Patmos*: „Im Finstern wohnen / Die Adler und furchtlos gehn / Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg / Auf leichtgebauten Brücken. / Drum, da gehäuft sind rings / Die Gipfel der Zeit, und die Liebsten / Nah wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen, / So gib unschuldig Wasser / O Fittige gib uns, treuesten Sinns / Hinüberzugehn und wiederzukehren.“ Friedrich Hölderlin: „Patmos. Dem Landgrafen von Homburg“, in: ders., Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden, hg. und kommentiert von Detlev Lüders, Bd. 1, Bad Homburg 1970, S. 340.

Weise stellvertretende Chiffren (ohne Referenten) und allegorisch organisiert.²⁰ Dieser allegorischen Struktur entspricht es, wenn Theorien zu Requisiten vergegenständlicht werden. Die bejahrte Heidegger-Figur ist in ein „Gestell“ eingepasst, das sie allein aufrecht hält. Jelinek verräumlicht so einen zentralen Begriff der Heideggerschen Technik-Philosophie und ruft den einzigen Aufsatz auf, in dem der Philosoph die Massenvernichtung der Juden erwähnt.²¹ Es heißt in Heideggers Text *Das Ge-Stell*: „Ackerbau ist jetzt motorisierte Ernährungsindustrie, im Wesen das Selbe wie die Fabrikation von Leichen in Gaskammern und Vernichtungslagern, das Selbe wie die Blockade und Aushungerung von Ländern, das Selbe wie die Fabrikation von Wasserstoffbomben“²², eine Aussage, die Philippe Lacoue-Labarthe für „auf skandalöse Weise unzureichend“ hält.²³ In *Stecken, Stab und Stangl* arbeitet Jelinek diese Äußerung, die sie in dem Interview mit Peter von Becker als Ungeheuerlichkeit bezeichnet, im Wortlaut ein. In *Totenauberg* ruft also ein Requisit diesen Text und seine Stellungnahme auf. Theorie wird durch ein Zeichen verräumlicht und verdinglicht; die Bühnenlandschaft steht mit ihren diskursiven Frakturen, Collagen, Reproduktionen und Übersetzungen (von Text in Dinge und umgekehrt) im Zeichen der Allegorie.

Das Sprachverfahren Jelineks, ihre Sprachflächen, die eine konkrete historische Erfahrung zum Ausdruck bringen, nämlich das Ende der sozialistischen Alternative, modifiziert auch den Bezug zwischen Körper und Stimme. Jelineks Stücke, die den individualisierten Komplex der Bühnenfigur zerschlagen, tendieren zum Chorischen; im *Sportstück* wird konsequenterweise der Dop-

- 20 Sigrid Lange liest *Totenauberg* vor dem Hintergrund der Trauerspielkonzeption von Benjamin, bezeichnet die Arendt-Figur als Melancholikerin und weist ebenfalls auf die allegorischen Strukturen der Topographie hin; Sigrid Lange: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart, Bielefeld 1999, S. 111f.
- 21 Einschlägig für die Debatte um Heidegger und den Nationalsozialismus ist die umstrittene Darstellung von Victor Farias: Heidegger und der Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas, Frankfurt/Main 1989; vgl. ebenso Pierre Bourdieu: Die politische Ontologie Martin Heideggers, Frankfurt/Main 1988; Hugo Ott: Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie, Frankfurt/Main, New York 1992. Zu den Etappen von Heideggers „politischem Jahr“, seines Rektoratsjahrs 1933/34, vgl. Ernst Nolte: „Philosophisches im politischen Irrtum? Heideggers Rektorat im Umfeld der Zeitgeschichte“, in: Peter Kemper (Hg.), Martin Heidegger – Faszination und Erschrecken. Die politische Dimension einer Philosophie, Frankfurt/Main, New York 1990, S. 30-50, hier S. 35f.
- 22 Martin Heidegger: „Das Ge-Stell“, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 79, Frankfurt/Main 1994, S. 24-45, hier S. 27. In dem Aufsatz *Die Frage nach der Technik*, die die Anfangsformulierung aufnimmt, wird dieser Hinweis getilgt; dort heißt es: „Ackerbau ist jetzt motorisierte Ernährungsindustrie. Die Luft wird auf die Abgabe von Stickstoff hin gestellt, der Boden auf Erze, das Erz z.B. auf Uran.“ (Martin Heidegger: „Die Frage nach der Technik“, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt/Main 2000, S. 5-36, hier S. 16.)
- 23 Vgl. dazu das Programmheft der Aufführung *Sit venia verbo. Seinsvergessenheit* von Michael Deutsch in Zusammenarbeit mit Philippe Lacoue-Labarthe, Premiere am 13. Dezember 1989 am Stadttheater Freiburg, S. 25.

pelchor als antagonistische Gruppe von Hooligans reaktiviert. Auch diese chorische Formation kann als spezifischer Umgang mit Zeit dechiffriert werden, ist eng mit der Aufhebung von einzelnen Stimmen und ihrer genuinen Zeit verbunden, macht Sprechen zum simultanen Akt und rhythmisiert die Rede, bindet sie mithin an ein Metronom. Im *Sportstück* gerät alles, Lebenslauf wie Sprechen, unter das Diktat des Taktes, der die Aktionen wie das Sprechen skandiert. Das zentrale Paradigma des Sports erhebt, so führt Juliane Vogel aus, den omnipräsenten Takt zum neuen Gott, der als zeitlicher Imperativ den Körpern implantiert wird. Dieser Takt wird nicht nur inhaltlich beschworen, sondern bestimmt auch das (entindividualisierte) Sprechen. „Daß im Hintergrund des Sportstücks immer die Zeitmesser laufen, daß die Figurenrede sich letztlich an den despotischen Zeit- und Zählordnungen von Stoppuhren und Metronomen, von Exerzier- und Turnmeistern bricht, deutet hier das Ende allen subjektiven theatralischen Sprechens an. Zähl- und Maßvorgänge begleiten es. Metronomische und autoritäre Skandierungen grundieren und organisieren die Rede auch dann, wenn diese ihrem eigenen subjektivischen mäandernden Rhythmus zu folgen scheint.“²⁴ Lebenszeit wird zu Laufzeit, Sprache zu Rhythmus, wie Einar Schleef in seiner Wiener Inszenierung kongenial umsetzt, Geschehen wird zu Serie und Takt, ein Organisationsmuster, das ebenfalls das Ende von Geschichte, von Veränderung überhaupt, signalisiert und den dramatischen Konflikt als Prototyp geschichtlicher Prozesse suspendiert.

Darüber hinaus lösen die rhythmisierten Sprachflächen Jelineks die diskursive Ebene nachhaltig von der physischen ab; jenseits der Sprache erscheinen die Körper der Figuren als (stumme) Schauobjekte.²⁵ Die „Körperlichkeit des Theaters [rückt] im Unterschied zum Drama ins Zentrum, indem die Stücke eine konfrontative Gegenüberstellung von Text und Schauspielerkörper erzwingen.“²⁶ Die Körper werden als materielle Einheiten im Raum wahrnehmbar, und erfahrbar wird, dass erst die Sprache phantasmatische Körperbilder produziert und damit über die Teilnahme am (patriarchalen) Identitätsdiskurs entscheidet. Die Körper erscheinen als skulpturale Entitäten und der Theaterraum buchstäblich als Schauplatz, als ein Ort der Sichtbarkeit, an dem (sprachliche) Repräsentationen hergestellt werden. Diese Sichtbarkeit des Körpers findet einen inhaltlichen Reflex, wenn der Körper bei Jelinek wiederholt als geschändeter und blutender auftritt, damit als Antiphon der (diskursiven) Zurichtungen. In den Dramen *Burgtheater. Posse mit Gesang, Stecken, Stab und Stangl* und im *Sportstück* tritt er als gequältes Stück Fleisch jenseits der sprachlichen Formationen in

24 Juliane Vogel: „Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*“, in: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 144 (1999), S. 121-125, hier S. 121f.

25 Ulrike Haß: „‚Sinn egal. Körper zwecklos.‘ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*“, in: Elfriede Jelinek. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 1999, H. VIII, S. 51-62, hier S. 56.

26 Evelyn Annuß: „Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks“, in: Text und Kritik, 1999, H. VIII, S. 45-50, hier S. 47.

Erscheinung. Werden beispielsweise in *Stecken, Stab und Stangl*, einem Stück, das mit „Eine Häkelarbeit“ untertitelt ist, Masken über Masken, Künstlichkeiten über Künstlichkeiten gestülpt, so wehrt sich der Körper, das Fleisch, gegen diese homogenisierende Eingemeindung, gegen die verbalen ‚Deckmäntel‘. Als der Fleischer beispielsweise versucht, zwei Aneinandergehäkelte zu trennen, heißt es: „*Er schneidet ihnen die gehäkelten Gesichtsteile wieder herunter, schneidet ihnen aber auch ins Fleisch, so daß über die Haut unter dem Gehäkelten Blutrinnsale laufen.*“²⁷ Zudem gibt es auch in diesem Stück einen Sündenbock, der unablässig geschändet und geschlagen wird, doch ohne zu lamentieren. Der Fleischer schlägt mit seinem Stock „*gegen das Paket, das jäh stillhält*“²⁸; dann heißt es: „*Schlägt noch einmal, wütender, es beginnt Blut aus dem Paket zu tropfen.*“²⁹ Das Fleisch wird zu einem unübersehbaren stummen Memento. Jelinek setzt das Blut gegen die Sprache, das gleichwohl von dieser hervorgetrieben wird. Ihr Sprachverfahren potenziert mithin die Materialität der Figuren, der Dinge und Räume, obgleich diese völlig unter den flutenden Sprachflächen zu verschwinden scheinen, vollständig von Begriffen besetzt sind.

Die Figuren wie Orte in Jelineks Dramen sind also insgesamt Komposita, Zusammenstellungen fraktierter Diskurse, sind Schuttfelder und Reproduktionen, die den Zusammenhang von Figur und Bild ebenfalls zersetzen. Wie die Sprache entsteht der Raum bei Jelinek (innerhalb der Sprache) aus der Verdichtung antagonistischer Topographien, in *Totenauberg* der des Grabes und des Geistes. Zugleich eröffnet sich jenseits der sprachlichen Sphäre ein stummer Raum, in dem der Körper in seiner Materialität skulptural in Erscheinung tritt. Ein stummer Raum des Schmerzes steht neben einem überdeterminierten, der das Trümmerfeld der Sprache wie der Geschichte allegorisiert.

II. Rainald Goetz: Sampling

Seziert Jelinek in ihren Dramen die Sprechweisen der Medienlandschaft sowie literarischer und philosophischer Systeme, nimmt sie eine Art Diskursanalyse vor, wobei sie Historie in einem synchronen Archiv stillstellt, so könnten auch Rainald Goetz’ groß angelegte Trilogien *Krieg* und *Festung*³⁰ als Diskursana-

27 E. Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl*, S. 51.

28 Ebd., S. 53.

29 Ebd.

30 *Festung* besteht an sich aus fünf Bänden: Drei Bände, 1989 übertitelt, enthalten Fernsehmitschnitte, ein Band die Trilogie *Festung*, bestehend aus den Stücken *Kritik der Festung*, *Festung*, *Katarakt*; ein weiterer ist mit *Kronos* überschrieben und umfasst neun bereits veröffentlichte Erzählungen von 1982 bis 1993. Die intermedial angelegten Bände sind von der Forschung zuweilen als „Wortmüll“, „Soundtrack“ und „Weltgedicht“ bezeichnet worden; vgl. dazu das Kapitel „*Festung* von Rainald Goetz: Kommunikation über Vernichtung“, in: Stefan Krankenhagen: *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser*, Köln, Weimar, Wien 2001, S. 121-162, insb. S. 122. Der

lyse, als Bestandsaufnahme von Aussageweisen beschrieben werden.³¹ Goetz' Theatertexte sind in ganz fundamentaler Weise „Sprechereignisse“, „deren Sprache Sinn nicht transportiert, sondern *ist*“.³² Dieses Interesse an Diskursen, an Epistemen der Macht, sorgt für das hohe Maß an Reflexivität, das seine Stücke auszeichnet. Goetz entwirft ein Theater der Potenzialität, entwirft mögliche Dramen, mögliche Sprechweisen, indem die Figuren über mögliche Monologe monologisieren, mögliche Dialoge entwickeln, ohne sie unmittelbar zu realisieren, oder aber indem sie die theatralische Situation reflektieren und damit die sprachlichen wie darstellerischen Konventionen des Theaters ausstellen. Diese Potenzialität ist ganz ursächlich auf das Sprachkonzept Rainald Goetz' zurückzuführen, das sich vornehmlich an Foucaults Theoremen orientiert. Sprache gilt Goetz als in Machtdiskursen organisiertes System, das über das Sagbare/Unsagbare entscheidet, über das, was als Normalität und was als Wahnsinn gilt. Die einzelnen sprachlichen Akte sind unabdingbar auf diese Diskurse bezogen, finden ausschließlich innerhalb dieser Organisationsformen statt. Es gibt mithin keinen Ort jenseits der Sprache und der Macht, die sich vornehmlich durch das („aufklärerische“) Phantasma von Logik, Klarheit und Wahrheit auszeichnet – vor allem diesem ‚Logozentrismus‘ gilt die entstellende Spracharbeit in *Festung*.³³ Entsprechend scheinen die Stücke von Goetz auf den visionären Ort einer potenziellen Rede und eines vorsprachlichen Denkens zuzustreben, das sich noch nicht festgelegt hat, noch nicht in den Raum der Klarheit überführt ist, unweigerlich aber auf diese Fixierung zuläuft – diese Bewegung führt Goetz in der Trilogie *Festung* wiederholt vor.

Die Sprachkritik, die Goetz unternimmt – in komplexer Auseinandersetzung mit dem Meister der Kritik, mit Adorno –, gilt vor allem einem Sujet, das auch für Jelinek im Vordergrund steht: Er seziiert den diskursiven Umgang mit Vergangenheit, mit dem Holocaust, führt die in den 90er Jahren pluralen, ja inflationär gewordenen Redeweisen über den Holocaust vor³⁴, indem er in

zweite und dritte Teil der Trilogie *Festung* wurde am 22. und 23.12.1992 am Schauspiel Frankfurt unter der Regie von Hans Hollmann uraufgeführt. Zu einer Aufführungsbesprechung dieser Inszenierung, die ganz auf Mediensatire setzt, vgl. Anna Opel: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik: Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld 2002, S. 96f., ebenso S. 126f.

- 31 Vgl. dazu auch Thomas Doktor/Carla Spies: „Rainald Goetz“, in: Alo Allkemper/Nobert Otto Eke (Hg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 868-883, hier S. 870.
- 32 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 212.
- 33 So hält Goetz im Programmheft zur Aufführung am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg fest; vgl. ebd., S. 216.
- 34 Auch Krankenhagen betont: „Die Theaterstücke, wie auch *Gesamt-Festung*, bestimmen sich als ein intertextuelles Verweissystem in der Abhängigkeit von bereits vorhandenen Zeugnissen der Darstellung des Holocaust. Adornos Theorie ist hierbei genauso Referenzpunkt wie *Die Ermittlung* von Peter Weiss, Überlegungen Lyotards zum Verhältnis von Vergessen und Erinnerung, die hermeti-

der Trilogie eine historische Linie nachzeichnet, die von dem verstümmelnden Schweigen in den 50er und 60er Jahren (*Kritik der Festung*) zu einer Explosion obligater Erinnerungsrituale und medialer Sprechweisen über die Shoah in den 90er Jahren führt (*Festung*). Im Klappentext heißt es über diesen mittleren Teil: „Das Wannseekonferenzstück *Festung* handelt vom heutigen Reden über den deutschen Beschluß zur Vernichtung der Juden“. In diesem zweiten großen Abschnitt der Trilogie fließt eine Vielzahl historischer Momente zusammen. Geschichte wird, ähnlich wie bei Jelinek, zum Simultanraum; sie erscheint, zumal in der Welt der Medien, als Stillstand. Eine wichtige Ordnungsfunktion kommt den Räumen zu; die Szenen sind vielfach mit Orten überschrieben wie „Villa Hammerschmitt“, „Wannseevillaturn“, „Berghof auf dem Obersalzberg“, „Durchgangslager / Leichenkeller“ etc. Das Stück ‚spielt‘ am 9. November 1989 am Wannsee, doch zugleich werden die Daten 9. November 1938, das Jahr der sogenannten ‚Reichskristallnacht‘³⁵, und der 9. November 1923, der ‚Hitler-Putsch‘ in München, aufgerufen, zudem 1889 als Geburtsjahr von Hitler und Heidegger³⁶ und vor allem der 20. Januar 1942, das Datum der Wannseekonferenz, auf der die systematische Auslöschung der Juden beschlossen wurde.³⁷ Dieses Treffen vergegenwärtigt beispielsweise der Deutsche Bote in einer Mimikry bürokratischer Abstraktion, die das eigentliche Geschehen in Lücken verschwinden lässt, und zwar an dem signifikanten Ort einer „Rampe“, die auch in Peter Weiss’ Oratorium *Die Ermittlung*, für Goetz ein zentraler Referenztext, zum Schauplatz wird; in *Festung* spricht die Figur des Deutschen Boten: „des weiteren zu führen / ist mir im übrigen erinnerlich / und ich ermächtige Sie hiermit nachträglich / die Grube / Gras / der innerdeutschen deutschen Behörden / des dortigen Dienstbereiches von dieser Anordnung / zu unterrichten / mso / bringense was zu trinken / der offizielle Teil der Konferenz / ist hiermit be / Protokoll“.³⁸ Das Stück von Rainald Goetz ist mithin als „Spurenkreuzung“ angelegt,³⁹ wie es in der Rekapitulation der eigenen Genese heißt, eine der zahlreichen reflexiven Volten des Stückes; die Kunstfigur Harpe Kerkeling führt aus: „Aber im Winter / neunzehn

sche Dichtung Paul Celans oder der Film *Shoah* von Claude Lanzmann. An keiner Stelle geht es in *Gesamt-Festung* darum, einen originären Blick auf die Taten der Vernichtung zu behaupten; stattdessen reflektiert sich die Arbeit als eine sekundäre Darstellungsform von Auschwitz.“ (S. Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 123.)

- 35 Die Figur Rudolf Augstein erklärt: „man sieht / da sind die Daten / neunzehn achtzehn dreiundzwanzig achtunddreißig / alles heuer heute Nacht gefeiert / deutsche Wannseevilla live“ (Rainald Goetz: *Festung. Stücke*, Frankfurt/Main 1993, S. 151.)
- 36 Ebd., S. 118.
- 37 Vgl. u.a. Kurt Pätzold/Erika Schwarz: *Tagesordnung: Judenmord. Die Wannseekonferenz am 20. Januar 1942. Eine Dokumentation zur Organisation der Endlösung*, 3. Aufl., Berlin 1992; Mark Rosemann: *Die Wannsee-Konferenz. Wie die NS-Bürokratie den Holocaust organisierte*, München, Berlin 2002.
- 38 R. Goetz, *Festung*, S. 107f.
- 39 Ebd., S. 214.

fünfundachtzig sechsendachtzig / lebte ich als Häftling eines Staatsstipendiums / freiwillig und gerne in der Villa des sogenannten / literarischen Colloquiums Berlin / am großen Wannsee“.⁴⁰ Im Jahr 1985 wird der Film *Shoa* ausgestrahlt, der den Holocaust zum ersten Mal als popularisiertes Medienereignis vorführt, „und plötzlich kippte der milde Schwachsinn um / das war plötzlich kein Witz mehr / [...]. Die Wannseekonferenz / Rede / und Vernichtung / und dieser Spurenkreuzung / bin ich dann / gefolgt“.⁴¹

Die Simultaneität der Zeitpunkte, die Goetz etabliert, führt dazu, dass der Raum als Organisationsprinzip attraktiv wird, weil unterschiedlichste Gestalten simultan präsent zu sein vermögen⁴², Linearität einer visuellen Übersicht und gleichzeitigen Spiegelung von allem in allem weicht. Der Raum avanciert zum vorbildlichen Paradigma eines Schreibens, das Linearität durch die verdichtende Collage, durch den Sound aufhebt. Eine der Figuren führt aus:

„wobei der Witz am Raum / ist daß man fast beliebig vieles / gleichzeitig und unterschiedlich groß und deutlich / sieht und hört und wahrnimmt / Festung / der fahlen Schemen / sozusagen ist ja völlig offen / wen man was wie weit im Hintergrund / in welchen Kleidern / sagen sieht zum Beispiel oder ganz weit vorne / aber dafür klitzeklein im Messingknäuf / von irgendeinem Stock gespiegelt / auf den gestützt ein Maler / mich beim Musizieren / dieser Argumente / zeigt zum Beispiel / ist ja ganz was anderes / der Raum als ein gedruckter toter Text“.⁴³

Die Festung, das Stück selbst – ein selbstreferenzieller Bezug –, erscheint als Raum simultaner Zeiten, als Raum der Offenheit und damit der Musikalität, die sich maßgeblich vom „toten Text“ unterscheidet.⁴⁴ Die Simultaneität der Zeitpunkte und Redeweisen ist also eng an das musikalische Sampling-Verfahren gekoppelt, an Goetz' Komposition von Sounds, die Diskurspartikel in rhythmischen Strukturen prozessieren – in *Krieg* ist von „Partitur“ die Rede⁴⁵, im obigen Zitat vom Musizieren der Argumente, das dem Logozentrismus der scheinbar rationalen Sprache zu entkommen trachtet, zumal diese Zeilen bei einer Aufführung als „lebendige Sprache“ gesprochen werden. Das Theater

40 Ebd., S. 212.

41 Ebd., S. 213f. Geschichte ist hier ein „Fernsehsatellitentextsturz / der im Heute runterdonnert aus der Zeit / der letzten fünf Jahrhunderte / und wenn man sie wie ich / alle gesehen hat / die da als Stimmen und Gesichter / Namen Schilder Gesten Bilder / Windhauch Grollen / Gräser und Planeten / und Aminosäuren Wochentage / [...] die Geschichte / vortragen in Fetzen / die ganz billig sind / vertraut weil man sie kennt / und immer wieder gerne hört“ (ebd., S. 159.)

42 Eine spezifische Art der Pop-Literatur zeichnet sich durch ihre Suche nach dem Jetzt, nach der punktuellen Gegenwart aus; vgl. dazu Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2003.

43 R. Goetz: *Festung*, S. 218.

44 Anna Opel hält fest: „Der Verwerfung von Fleisch und Körper, die in seiner Trilogie *Krieg* auf der thematischen Ebene einen großen Raum einnimmt, steht der rhythmisierte, mit den Ausdruckspotentialen der Musik konkurrierende Sprachkörper seiner Texte gegenüber.“ (A. Opel: *Sprachkörper*, S. 42.)

45 Rainald Goetz: *Krieg. Stücke*, Frankfurt/Main 2003, S. 56.

als Schnittstelle von Mündlichkeit und Schriftlichkeit erscheint damit als geeigneter Ort, um eine Transgression fixierter Sprachnormen und der Schrift durch flüchtige Mündlichkeit und Musikalität vorzunehmen.⁴⁶ „Die Sprache, Basismaterial des literarischen Theaters, ist im Sinne eines streng codierten Zeichensystems, so Goetz' These, völlig unbrauchbar und nicht in der Lage, Denken zu sagen, denn die Sprache ‚verschmutzt‘ das menschliche Denken, sobald sie versucht, es mitzuteilen. Als ‚Gesang der Rede‘ jedoch, also eingesetzt wie Musik, die [nach Luhmann; Anm. v. Verf.] den ‚Prototyp schweigender Kommunikation‘ darstelle, kann die Sprache als Sprechen den symbolisch nicht faßbaren vorsprachlichen Bereich als einen raum- und zeitlosen Zustand des Geistes zwar nicht dar-, aber doch herzustellen versuchen.“⁴⁷ Goetz inventarisiert in seinen Dramen also Redeweisen und zerbricht durch das Sampling-Verfahren, durch die Musikalisierung, jeden Schein von Linearität, an die die (logische) Sprache gebunden ist. Durch diese musikalische Verdichtung, die zugleich einer Raumerfahrung als Paradigma der Simultaneität analogisiert wird, hofft sich die poetische Sprache der „schlechten“ Ratio entziehen zu können. Sie imitiert die Zeitlosigkeit, die auch den medialen Kosmos nach 1945 auszeichnet und in Goetz' heterogener Landschaft sinnfölig umgesetzt wird – Literarisches Kolloquium, Fernsehserie, Wannseekonferenz finden gleichzeitig statt. Doch die poetische Sprache föhrt diese Gleichzeitigkeit, auch im Sinne einer hermetischen Strategie, zum Kollaps des Sagbaren, das auch auf das Unsagbare, auf den Holocaust zu verweisen sucht, und zwar jenseits einer Sprache der Aneignung und Scheinverständlichkeit. Goetz arbeitet in das Alltagsgeplapper entsprechend die fragmentarischen Erinnerungen eines Zeugen ein, von Filip Müller, der dem Tod im KZ entkommen ist.⁴⁸

Aufgehoben wird in *Festung* mithin die lineare Zeit nach 1945 als Signum verdrängter Geschichte (erster Teil der Trilogie) oder auch als Folge inflationierender Erinnerungsdiskurse (zweiter Teil). Goetz potenziert diese Zeitlosigkeit, macht sie zur Sprachstrategie, die die Linearität eines rationalen Diskurses unterläuft. Er sampelt Sprache zum Sound, der als komplexer Klang einem synthetisierenden Blick auf die Geschichte entspricht, die ihrerseits als offener Spiegel- und Simultanraum erscheint. Die poetische Sprache imitiert also die historische Zeitlosigkeit, doch genau diese Imitation lässt sie zum

46 Auch Thomas Doktor und Carla Spies stellen einen Zusammenhang zwischen Simultaneität und Pop-Verfahren her; Thomas Doktor/Carla Spies: Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie, Opladen 1997, S. 111. Popsongs stehen bei Goetz für kulturelle Beschleunigung, sind ein sich „rasend schnell immer neu selbst erneuernde[s] Kulturphänomen“, wie Goetz in *Hirn* festhält; zitiert nach ebd., S. 112.

47 G. Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theaterext, S. 242.

48 Dieser Überlebende des Holocaust äußert sich auch in Lanzmanns Film *Shoah* und wird von Goetz bereits in *Kontrolliert* zitiert; vgl. dazu S. Krankenhagen: Auschwitz darstellen, S. 136f.

Einspruch gegen die Geschichtslosigkeit der Gegenwart (als Scheinverständlichkeit) werden.

III. Marlene Streeruwitz: Simultaneität und Ikonizität

Der Österreicherin Marlene Streeruwitz ist vor allem an der Destruktion patriarchaler Mythen und Poetiken gelegen, an der Fragmentierung einer Ästhetik des Wahren, Schönen und Guten, die sie mit einem geschlechterpolitischen Index versieht. Sie nimmt eine Zerschlagung der gängigen ästhetischen Ideologeme vor, indem sie Zitate der Hochkultur ihre ‚Schönheit‘ austreibt, durch Wiederholung, durch Rhythmisierung und Stottern, und zwar um in den Zwischenräumen der Frakturen eine weibliche Sprache, ein weibliches Erinnern zu ermöglichen. Ihre Stücke diagnostizieren die ganz alltägliche Gewalt einer Gesellschaft, die die vergangenen Bestialitäten verdrängt und reproduziert, wobei die zahlreichen Blutrituale⁴⁹ mit der Sentimentalisierung des Bewusstseins, mit seiner Erstarrung in Ikonen und Trivialklischees unmittelbar Hand in Hand gehen. Dieses Nebeneinander von Gewaltthematik und bagatellisierenden Typisierungen evoziert nicht selten den Eindruck von Grand guignol, von komischer Groteske, zu der die blutrünstige Geschichte des Abendlands verkommen ist. Streeruwitz seziiert also die Anatomie eines sentimentalischen Bewusstseins. Denn die Gewaltausbrüche in *New York. New York.* beispielsweise werden von der Sehnsucht nach Schönheit camoufliert, die die Figuren umtreibt und die diverse Kulturgüter, Sinatras Hit *New York* ebenso wie Puccinis Oper *Turandot* und Rilkes *Duineser Elegien*, befriedigen. Kunst, und zwar Hochkultur wie Trivialkultur, kommt die Funktion konsolatorischer Sedierung zu. Wesentliches formales Kennzeichen ihrer Stücke ist dabei die Ikonisierung, die Konstruktion von Bildern, zu denen das Geschehen (jenseits sprachlicher Aktionen) wiederholt kondensiert, meist in Anlehnung an gängige Filmikonen und -mythen. Ähnlich wie Jelinek, doch mit anderen Mitteln, führt Streeruwitz ein gegenwärtiges Bilddenken vor, das durch die Medienlandschaft geprägt ist. In *New York. New York.* verdichtet sich das Geschehen wiederholt zu ekstatischen Bildern, die aus dem Zeitfluss austreten und die Sprache, den Dialog, hinter sich lassen. So verbrüdernd sich gleich nach der Exposition die Herren über einer ‚schönen Leiche‘, wie man Lulu mit Elisabeth Bronfen auch nennen könnte⁵⁰; die verletzte Lulu wird zum begehrten Objekt der Japaner und ihrer Blitzlichter, wobei die Drastik der Szene durch den chorisch gesprochenen Satz: „It was very beautiful. I was very pleased“⁵¹ gesteigert wird. Auch Streeruwitz greift auf den Chor zurück und entwickelt rhythmisch-musikalische Szenerien, die in ihrer deliranten Ekstase stillzustehen

49 Vgl. Nele Hempel: Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk, Tübingen 2001.

50 Marlene Streeruwitz: „New York. New York.“, in: dies., New York. New York. Elysian Park. Zwei Stücke, Frankfurt/Main 1993, S. 7-86, hier S. 16.

51 Ebd., S 20.

scheinen. Diese Bilder werden vornehmlich in den ausführlichen Nebentexten entworfen und konkretisiert; auf der Bühne verlangen sie dem Zuschauer syn- thetisierende Leistungen ab und produzieren einen eigenen Zeit-Raum. „Das Bild [auf der Bühne; Anm. v. Verf.] ist durch eine interne Bewegung charakteri- siert, die in dem Bezug seiner konstitutiven Elemente eine konkrete Form an- nimmt. Es entwirft durch sie hindurch einen Raum und schafft eine eigene Zeit, welche durch die jeweilige Dauer ihrer Konstituenten, durch ihren Rhythmus, determiniert ist.“⁵² Streeruwitz setzt also ganz auf die Ikonizität des Geschehens, die durch die Simultaneität von textuellen, visuellen und auditiven Informatio- nen erreicht wird; sie arbeitet vielfach mit simultanen Eindrücken. In *New York. New York.* therapiert die Protagonistin Frau Horvath, für Streeruwitz eine typi- sche Handlangerin⁵³, in einer Bedürfnisanstalt einen Taubstummen und schließt diese Aktion ab, indem sie sich ganz ihrer Lieblingsoper *Turandot* widmet. Gleichzeitig spielt sich eine Episode ab, eine comicartige, stumme Präsentation, die den Nationalsozialismus als ‚Gestarium‘ aufruft. Ab „*der Arie der Turan- dot*“ erscheinen „*drei von der Maturafeier*“, drei Abiturienten also⁵⁴, die eine Folterszene vorspielen. Eine der Figuren wird wiederholt zu folgenden Bewe- gungen angetrieben:

„Bewegung 1: Hacken zusammen, Hände an die Hosennaht. Bewegung 2: Sprung in die Grätsche. Rechte Hand zum Hitlergruß. Linke Hand zwei Finger als Schnurrbart unter die Nase. Die Szene ist ganz schnell. Die Musik flirrt und flutet. Die zwei Quäler biegen sich in lautlosem Gelächter und treiben den Gymnastiker mit zählen- den Handbewegungen an und zwingen ihn, schneller zu werden.“⁵⁵

Diese Parallelität der Episoden ermöglicht einen szenischen Kommentar von spezifischen Zusammenhängen, hier von Kunstversessenheit und ‚Vergangen- heitsvergessenheit‘, wobei diese Vergangenheit in Zeitsprüngen eingeblendet wird, also nicht als lineares Geschehen. Entsprechend verwandeln sich die jun- gen Abiturienten plötzlich zu distinguierten Herren, die sich im Namen des Ver- gessens verbrüdern. Im Nebentext heißt es: „*Der Gymnastiker ist wieder in der Mitte. Sie sind jetzt drei höfliche, ältere, im Leben durchaus erfolgreiche Män- ner, ihre Rücksicht auf den Gymnastiker ist unaufdringlich, aber deutlich. Die*

52 Sieghild Bogumil: „Bild und Metonymie im postmodernen Theater“, in: Herta Schmid (Hg.), *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, München 1991, S. 610-628, hier S. 612.

53 In *Während der Verwesung. Über den postfaschistischen Prometheus*, einem Text von Streeruwitz, der im Programmheft zur Uraufführung abgedruckt ist, heißt es über diese Handlanger: „Führen es durch. Das ihnen Unangenehme. Das von ihnen eigentlich Ungewollte. Fügen es aber zu. Die Erpressbarkeit ist groß. Wer nicht mitmacht, der kann ganz rasch auf der anderen Seite ankommen.“ Marlene Stree- ruwitz: *Während der Verwesung. Über den postfaschistischen Prometheus*. Pro- grammheft zur Uraufführung von *New York. New York.* Münchner Kammerspiele, 30. Januar 1993, S. 2.

54 M. Streeruwitz: *New York. New York.*, S. 46.

55 Ebd.

*Qualerei hat nie stattgefunden.*⁵⁶ Dieses szenische Verfahren signalisiert, dass Geschichte nach 1945, ähnlich wie bei Goetz und Jelinek, zu einem Simultanraum geworden ist, der keinen linearen Zeitverlauf kennt. Die Zeit bewegt sich nicht, weil das Vergessen als Block fungiert, den Zeitfluss staut. Die Ikonizität der Streeruwitzschen Dramen kann mithin auch als Reflex auf diese Erstarrung von Geschichte, oder allgemeiner: auf die Permanenz von Gewaltzusammenhängen gewertet werden, wie beispielsweise auch in dem Drama *Tolmezzo* deutlich wird, einem der ‚italienischen‘ Stücke von Marlene Streeruwitz.

In diesem Stück erscheint der Raum, und das thematisieren die Figuren ausdrücklich, als museale Landschaft einer wienerischen Kultur, die in die Jahre gekommen ist; das berühmte Terzett aus der *Zauberflöte* wird wieder und wieder von „alten Sängerknaben“ gegeben. Diese Musealität kehrt in den Dialogen der Figuren wieder. Die Chronologie der Ereignisse und Dialoge wird zunehmend aufgebrochen; die Figuren treffen sich wiederholt und wiederholen sich selbst, so dass der Eindruck von Zyklizität und Stillstand entsteht. Selbst die Erinnerungsfragmente werden des Öfteren eingespielt und von unterschiedlichen Figuren in einer Art chorischem Gesang formuliert⁵⁷; die chorische Formation signalisiert mithin nicht nur die Aufhebung von personalen Grenzen, sondern auch die Suspension linearer Zeitzusammenhänge (durch Rhythmus und Ritualisierung der Sprache). Darstellbar werden auf diese Weise Gewaltzusammenhänge, die Gegenwart wie Vergangenheit durchziehen. Das Thema Ehe, bzw. die Funktionalisierung von Zwangslagen, um Ehen zu schließen, erscheint als gegenwärtiges und vergangenes Phänomen.

Ähnlich wie Jelinek setzt auch Streeruwitz auf Simultaneität, um einzelne Erinnerungen (an die NS-Zeit) unhörbar werden zu lassen. Diese Erinnerungen werden im Verlauf des Stückes konkretisiert, jedoch immer *à part* gesprochen und von andersartigen Geräuschen überlagert, die zugleich als Kommentar fungieren. Während des Memoria-Versuchs von Manon beispielsweise unterzieht Stoll seinen Freund Prof. Krobath, den Kaffeehausbesitzer, einer Leibesvisitation und ‚bellt‘ einzelne Befehle. Diese Aktion flankiert die Geschichte Manons und nimmt eine Art atmosphärische Grundierung und historische Situierung ihrer Rede vor. Vergegenwärtigt werden (militärische) Gewalt und Machtrituale, allerdings ohne dass diese historisch konkretisiert würden. Diese Verdichtung zu assoziativ-atmosphärischen Situationen, die das Unheimliche der verdrängten Geschichte aufbrechen lassen, ohne diese inhaltlich zu präzisieren, kann als zentrales dramatisches Prinzip des Stückes beschrieben werden. Es geht nicht primär um die semantischen Gehalte der erinnerten Geschichte, sondern um den atmosphärischen Einbruch des Verdrängten, das insbesondere akustische Signale vergegenwärtigen. Wiederholt wird beispielsweise das Rangieren von Güterzügen hörbar, die die Zuschauer einzukreisen scheinen. Zur Einleitung des 19. Bildes heißt es: „Wenn das Black erreicht ist, setzt der Güterzuglärm ein. Ton:

56 Ebd., S. 47.

57 Marlene Streeruwitz: „Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung“, in: dies., *Wai-kiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek*, Frankfurt/Main 1999, S. 293-344, hier S. 333f.

*Schleife. Güterzüge werden verschoben. Anschwellend näher. Sich entfernend. Quietschend. Sie fahren rund um das Publikum. Vor und zurück.*⁵⁸ Auch Streeruwitz geht es damit, ähnlich wie Jelinek, nicht um die diskursive Übermittlung von Inhalten, sondern darum, Normalitäten, Verbindlichkeiten und Alltagspraktiken ‚unheimlich‘ werden zu lassen, mit dem Stigma der Gewalt zu versehen. Streeruwitz produziert diesen Effekt durch simultane Rede und Akustik und setzt auf stumme Bilder, die den Zuschauer im Sinne einer Avantgarde-Ästhetik schockartig konfrontieren. Über die stummen Aktionen der Barbies und Kens beispielsweise erzählt sie in *Tolmezzo* eine Geschichte von Gewalt, Militarisierung und Destruktion. Im 9. Bild kommt es zu folgendem Auftritt:

„Das Kaffeehaus liegt dunkel. Die Türen zum Kaffeehaus springen auf. Licht. Die Kens tanzen auf den Tischen zum zweiten Thema der Symphonie in G-Dur Nr. 100 von Joseph Haydn einen slawischen Männertanz. (In diesem Thema ist der Radetzky-marsch vorweggenommen.) Sie halten Schnapsgläser in die Luft. Die Musik kommt aus dem Kaffeehaus. Die Barbies stehen in der Tür. Sie haben keine Busen mehr. Glätzen. Keine Schuhe. Sie stehen einen Augenblick. Als wäre noch etwas zu überlegen. Oder als erinnerten sie sich, etwas liegengelassen zu haben. Dann kreuzen sie die Arme vor der Brust. Gehen gesenkten Kopfs nach hinten links ab. Große feuchte Flecken auf den Rücken hinten.“⁵⁹

Diese Szene, die den mimetischen Gestus des Stückes massiv sprengt, ruft assoziativ Vergewaltigung, Kasernierung und Lager auf, und zwar im Kontext von Figuren, die der biogenetischen Retorte zu entstammen scheinen. Wird zugleich das Lager, die Kasernierung und die Zwangshe – eine biopolitische Institution – aufgerufen, so erinnert diese Konstellation an diejenige, die Giorgio Agamben in seiner Studie *Homo sacer* als Signum einer gegenwärtigen biopolitischen Macht beschreibt, die den Ausnahmezustand über das „nackte Leben“ verhängt.⁶⁰ Streeruwitz verzichtet für diese Bilder ganz auf Sprache, setzt ausschließlich auf visuelle Mittel. Denn Sprache produziert in ihren Stücken primär ideologische Scheinzusammenhänge, die die Gewaltverhältnisse ratifizieren und von Generation zu Generation weitergegeben werden.

Streeruwitz setzt also neben desemantisiertem, rhythmisiertem Wortmaterial auf (visuelle) Ikonen, vor allem, weil es ihr um Geschlechterrepräsentationen in Film und Pop-Kultur geht. Die Dramen von Marlene Streeruwitz entstellen Weiblichkeitsrepräsentationen anderer Medien zur Kenntlichkeit und sezieren einen gesellschaftlichen Zustand, der sich seit 1945 durch Stillstand auszeichnet. Zeit wird in ihren Dramen in Bildern stillgestellt und verräumlicht; die Ikonizität ihrer Stücke kann als Reflex einer bestimmten Wahrnehmung von Zeit und Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg und nach 1989 gelesen werden.⁶¹

58 Ebd., S. 332.

59 Ebd., S. 308.

60 Giorgio Agamben: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben.* Aus dem Italienischen von Hubert Thüning, Frankfurt/Main 2002.

61 Was als die Leistung des Streeruwitzschen Stückes erscheint, die komplexe Memoria-Inszenierung, die auf unterschwellige Assoziationen setzt, auf atmosphärische

Zeit und Geschichte, und zwar in ihrer Aufhebung, in ihrer archivarischesimultanen Gestalt, scheinen also nach 1989 in der deutschsprachigen Dramatik zu einem zentralen Sujet zu werden, sicherlich auch aufgrund der notorischen Rede vom Ende der Geschichte und aufgrund der Euphorie des Neuanfangs, die auch Botho Strauß in seinem Geschichtsdrama *Schlußchor* ironisiert. Diese Aufhebung eines linearen Zeitmodells affiziert das dramatische Ausdruckssystem in vielerlei Hinsicht: Das chorische Sprechen rhythmisiert die Rede, Wiederholungen ritualisieren den Inhalt, desemantisieren die Begriffe, Sprache wird gesampelt; es dominieren musikalische Verfahren, Aussagen und Eindrücke werden simultan organisiert, Diskurse zu Sprachflächen überlagert – Ausdruck eines historischen Stillstands und Aufkündigung des dramatischen Konflikts, der als ästhetisches Analogon von Veränderung und Geschichte gelten kann. Dieses postdramatische Sprachverfahren, seinerseits Reflex auf spezifische Zeiterfahrungen, modifiziert die Funktion und Codierung des Raums. Dieser wird zum Trümmerfeld heterogenisiert und zur Bilderwelt serieller Reproduktionen, wird in seiner allegorischen Form, in der sich Eigentliches und Übertragenes zudem wechselseitig substituieren, zum Ausdruck eines trauernden Bewusstseins. Und er erscheint als stumme skulpturale Sphäre jenseits der Sprachfluten und diskursiven Zurichtungen, wird zum Ort eines lautlosen Einspruchs des Körpers und seiner Schmerzen (Jelinek). Er avanciert zur poetologischen Chiffre, weil er per se simultan organisiert ist und Vorbild eines musikalischen Sprachverfahrens der Gleichzeitigkeit ist, das gegen den Logozentrismus der Sprache gesetzt wird (Goetz). Und der Raum wird erfahrbar als Ort, an dem Geschehnisse zu Bildern kondensieren, die aus dem Zeit- und Sprachfluss austreten und als stumme Komplexe ekstatischer Intensität den ideologischen Sprachpanzer schockartig durchbrechen. Operieren die Dramen also bevorzugt mit vernetzten Diskursen, so vermag sich der Raum als (visuelles) Zeichenensemble von den sprachlichen Aktionen abzuspalten und als skulpturaler Gegenraum zu fungieren. Er wird zwar einerseits durch die Sprachfluten codiert, ja in Weise überdeterminiert, doch andererseits konterkariert er als physisches Gegenzeichen die diskursiven Trümmerlandschaften.

Evokationen des Unheimlichen, auf schockartige, verfremdete Bilder jenseits der Sprache, das könnte allerdings auch als ihr Defizit angesehen werden. Gewalt wird ubiquitär, die historische Präzision geht verloren. Die Poetik der Assoziation und Mehrstimmigkeit unterminiert möglicherweise das Erinnerungsprogramm.

Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Aus dem Italienischen von Hubert Thüning, Frankfurt/Main 2002.

Annuß, Evelyn: „Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks“, in: Elfriede Jelinek. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 1999, H. VIII, S. 45-50.

Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/Main 1993.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, in: *Theater heute*, September 1992, S. 1-9.

Bogumil, Sieghild: „Bild und Metonymie im postmodernen Theater“, in: Herta Schmid (Hg.), *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, München 1991, S. 610-628.

Bollack, Jean: *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*, Wien 2000.

Bourdieu, Pierre: *Die politische Ontologie Martin Heideggers*, Frankfurt/Main 1988.

Celan, Paul: „Todtnauberg“, in: ders., *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe* in einem Band, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2003, S. 282.

Doktor, Thomas/Spies, Carla: *Gottfried Benn – Rainald Goetz. Medium Literatur zwischen Pathologie und Poetologie*, Opladen 1997.

Doktor, Thomas/Spies, Carla: „Rainald Goetz“, in: Alo Allkemper/Robert Otto Eke (Hg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2000, S. 868-883.

Fariás, Victor: *Heidegger und der Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas*, Frankfurt/Main 1989.

Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre (Recherchen 2)*, Berlin 1999.

Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München 1992.

Goetz, Rainald: *Festung. Stücke*, Frankfurt/Main 1993.

Goetz, Rainald: *Krieg. Stücke*, Frankfurt/Main 2003.

Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos“. Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleeßs Inszenierung von *Ein Sportstück*“, in: Elfriede Jelinek. Text und Kritik, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, 1999, H. VIII, S. 51-62.

Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate (Hg.): *Gedächtniskunst. Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/Main 1991.

Heidegger, Martin: „Das Ge-Stell“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 79, Frankfurt/Main 1994, S. 24-45.

Heidegger, Martin: „Die Frage nach der Technik“, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt/Main 2000, S. 5-36.

Hempel, Nele: Marlene Streeruwitz – Gewalt und Humor im dramatischen Werk, Tübingen 2001.

Hilbig, Wolfgang: Der Schlaf der Gerechten. Erzählungen, Frankfurt/Main 2003.

Hölderlin, Friedrich: „Patmos. Dem Landgrafen von Homburg“, in: ders., Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden, hg. und kommentiert von Detlev Lüders, Bd. 1, Bad Homburg 1970, S. 340.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995.

Jelinek, Elfriede: „Stecken, Stab und Stangl. Eine Häkelarbeit“, in: dies., Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke, Reinbek b. Hamburg 1997, S. 15-68.

Jelinek, Elfriede: Totenauberg. Ein Stück, Reinbek bei Hamburg 1991.

Krankenhausen, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser, Köln, Weimar, Wien 2001.

Lange, Sigrid: Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart, Bielefeld 1999.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Essay, Frankfurt/Main 1999.

Nolte, Ernst: „Philosophisches im politischen Irrtum? Heideggers Rektorat im Umfeld der Zeitgeschichte“, in: Peter Kemper (Hg.), Martin Heidegger – Faszination und Erschrecken. Die politische Dimension einer Philosophie, Frankfurt/Main, New York 1990, S. 30-50.

Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990.

Opel, Anna: Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik: Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld 2002.

Ott, Hugo: Martin Heidegger. Unterwegs zu seiner Biographie, Frankfurt/Main, New York 1992.

Pätzold, Kurt/Schwarz, Erika: Tagesordnung: Judenmord. Die Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942. Eine Dokumentation zur Organisation der Endlösung, 3. Aufl., Berlin 1992.

Pfeiffer, K. Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie, Frankfurt/Main 1999.

Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterstücke von Elfriede Jelinek, Tübingen, Basel 1996.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.

Programmheft der Aufführung *Sit venia verbo. Seinsvergessenheit* von Michael Deutsch in Zusammenarbeit mit Philippe Lacoue-Labarthe, Premiere am 13. Dezember 1989 am Stadttheater Freiburg.

Rosemann, Mark: Die Wannsee-Konferenz. Wie die NS-Bürokratie den Holocaust organisierte, München, Berlin 2002.

Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenauerg*, Würzburg 1996.

Schilling, Klaus von: Die Gegenwart der Vergangenheit auf dem Theater. Die Kultur der Bewältigung im politischen Drama von Max Frisch bis Thomas Bernhard, Tübingen 2001.

Schmidt, Jochen: „Harnusch mäht als wärs ein Tanz“, in: ders., Triumphgemüse. Geschichten, München 2000, S. 9-19.

Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart, Frankfurt/Main 2003.

Smith, Gary/Emrich, Hinderk M. (Hg.): Vom Nutzen des Vergessens, Berlin 1996.

Streeruwitz, Marlene: „New York. New York.“, in: dies., New York. New York. Elysian Park. Zwei Stücke, Frankfurt/Main 1993, S. 7-86.

Streeruwitz, Marlene: Während der Verwesung. Über den postfaschistischen Prometheus. Programmheft zur Uraufführung von *New York. New York*. Münchner Kammerspiele, 30. Januar 1993.

Streeruwitz, Marlene: „Tolmezzo. Eine symphonische Dichtung“, in: dies., Waikiki-Beach. Und andere Orte. Die Theaterstücke. Mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek, Frankfurt/Main 1999, S. 293-344.

Vogel, Juliane: „Harte Bandagen. Vorläufige Anmerkungen zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*“, in: Manuskripte. Zeitschrift für Literatur 144 (1999), S. 121-125.

