



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Verlorene Stimmen? – Zur Ästhetik der Sprachlosigkeit
in postdramatischen Sprach-Spielen von Elfriede Jelinek
und Peter Handke.

verfasst von / submitted by

Judith Kaltenbrunner, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Dr. Sabine Müller

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei Mag. Dr. Dr. Sabine Müller für die Betreuung meiner Masterarbeit bedanken – obwohl mir, wie so oft, die richtigen Wörter fehlen. Die Gespräche mit ihr (zu jeder Tages- und Nachtzeit) waren mir immer eine Inspiration. Die geteilte Leidenschaft für Literatur hat mir den Mut gegeben, meinen eigenen Weg in dieser Arbeit nicht aus den Augen zu verlieren.

Meinen Eltern möchte ich ehrlich danken, weil ich ohne ihren Rückhalt weder hätte studieren noch drei Jahre an meiner Arbeit schreiben können. Danke dafür, dass sie mich in diesen Entscheidungen stets bekräftigt und auch daran geglaubt haben, wenn ich mir selbst gerade nicht sicher war.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
1.1	Forschungsinteresse und Forschungsposition	6
1.2	Methodik	15
1.3	These: Sprachlosigkeit als Widerspruch im Kontext der Postdramatik	16
2	Sinnlichkeit als Sprachrohr der verlorenen Stimmen	21
2.1	Die Visualität der Sprachlosigkeit in Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“	22
2.1.1	Schau-Platz der Sprachlosigkeit	24
2.1.2	Unsichtbarkeit und Un-Übersehbarkeit der verlorenen Stimmen	38
2.1.3	Hin- und Weg-Schauen	53
2.2	Die Akustik der Sprachlosigkeit in Jelineks „Die Schutzbefohlenen“	67
2.2.1	Schall-Raum der Sprachlosigkeit	68
2.2.2	Un-Gehört-Sein und Un-Überhörbarkeit der verlorenen Stimmen	83
2.2.3	Hin- und Weg-Hören	98
3	Postdramatische Literatur? – Von Lehmann zu Rancière	112
4	Nachwort	120
5	Literaturverzeichnis	122
6	Abstract	126

1 Einleitung

Sprachlosigkeit scheint als Phänomen immerzu an die Grenzen der Sagbarkeit gedrängt zu werden. Tatsächlich sieht man sich zunächst mit einem Widerspruch konfrontiert, wenn in literarischen Werken die schwer greifbare Sprachlosigkeit behandelt wird. Dass es dennoch Möglichkeiten gibt, Worte dafür zu finden, ohne das Unsagbare anzutasten, beweisen postdramatische Sprachformen. Im Spiel mit der Materialität und Poetizität von Sprache gelingt es über Umwege, sinnlich wahrnehmbare Eindrücke von Sprachlosigkeit zu erwecken.

Um den Widerspruch zwischen Absenz und Präsenz von Sprachlosigkeit in postdramatischen Texten zu verdeutlichen, sollen in Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“¹ und Peter Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“² die literarischen Gestaltungsmöglichkeiten der Sprachlosigkeit untersucht werden:

Im ersten Fall („Die Schutzbefohlenen“) lassen sich zwar Stimmen teilweise lautstark hören, sprechen sie doch als große Gruppe(n) bzw. Chor. Die postdramatische Schreibweise stellt aber von Beginn an klar, dass die Aussagen dieser Stimmen brüchig sind. Die verkörperten Stimmen, die für die Gruppe der Geflüchteten sprechen, werden praktisch kaum angehört. Indem der literarische Text diese sprachlosen Stimmen vertritt, zeigt er gesellschaftliche Realitäten auf, die gerne verschwiegen werden. Die Vortragenden werden hier aus verschiedenen Gründen als ‚verlorene Stimmen‘ bezeichnet, denn ihre Identitäten bleiben bis zuletzt schemenhaft. Sie entziehen sich einer klaren Gruppenzuschreibung, wenn sie widersprüchliche Aussagen tätigen oder sich ihre Sätze im Sprechen verirren und ins Uferlose laufen. Ihre Anwesenheit im Raum wird von ihnen selbst mitunter als vorübergehend bezeichnet und ihre Zukunft als ungewiss. Zudem äußern sie Zweifel über ihr eigenes Recht, zu sprechen und dabei gehört zu werden. Die Diskrepanz zwischen Sprechen und Hören spiegelt sich in den Schilderungen der sinnlich vor allem akustisch imaginierten Situation und trägt damit zur Wahrnehmung der herrschenden Sprachlosigkeit bei:

Wir sind nicht still, obwohl wir das sein sollten, dies ist eine Kirche!, wir dürfen ja auf Probleme und Lösungen zumindest hinweisen, nein, dürfen wir nicht, denn wir gehören noch nicht dazu, und wir werden nie dazugehören, das sehen wir schon, obwohl wir uns schon eine Meinung gebildet haben, doch wer will sie hören, und wie schaut die denn überhaupt aus?³

¹ Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018 [im Folgenden zitiert als „SB“].

² Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 [im Folgenden zitiert als „Stunde“].

³ SB, S. 57.

Die Stimmen in Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ haben, im Unterschied zu den Stimmen bei Jelinek, überhaupt keinen Sprechanteil. Vollkommen auf ihre Visualität reduziert, werden sie als Vorübergehende auf einem Platz vorgeführt, den sie auf alle erdenklichen Arten überqueren, bis sie sich den Blicken wieder entziehen. Als ‚verloren‘ können diese schweigenden Stimmen bezeichnet werden, weil sie zum Beispiel das Ziel ihres Strebens bzw. ihres Gehens in der Zeit ihrer literarischen Vorführung nicht erreichen, weil ihnen außerdem aber auch schlicht ihre Sprache abhandengekommen ist, was einige Male im Text direkt thematisiert wird. In der übersteigerten Dichte und Bildlichkeit, die mit dem Auf- und wieder Abtauchen der Stimmen hervorgerufen wird, verlieren sich die nie zu Ende erzählten Geschichten und Motive. In der Kombination der reduzierten verbalen Kommunikation und der gesteigerten Bildlichkeit verschiebt sich der Fokus auf die literarische Inszenierung der visuellen Wahrnehmung. Hinschauen und Wegschauen ziehen sich als rote Fäden durch den Text, wie folgende Stelle belegt:

Immer mehr schauen die Leute auf dem Platz einander an, nein, zu: der eine plötzlich Rasende, Trompetende, Amoklaufende wird durch das bloße Zuschauen ebenso besänftigt wie die eine plötzlich lauthals Schluchzende und der jämmerlich Pfeifende; der jeweils zuschaut, nähert sich zugleich.

Ebenso geschieht es auch, daß sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die andern Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandelnd, und so über den ganzen weiten Platz.⁴

Der Verlauf der vorliegenden Arbeit soll sich an der Forschungsfrage nach Möglichkeitsformen einer literarischen Vermittlung von Sprachlosigkeit orientieren. Durch die literarisch hervorgegerufenen, akustisch und visuell imaginierten Signale – so die wesentliche These – wird ein Eindruck von den ‚verlorenen Stimmen‘ der Sprachlosigkeit erzeugt. Denn das Unsagbare lässt sich zwar nicht aussprechen und auch nicht schreiben, doch Sprachlosigkeit kann durch literarische bzw. ästhetische Vermittlung sinnlich erahnbar und spürbar gemacht werden.

Den Leitfaden dieser Masterarbeit bildet daher die Auseinandersetzung mit dem durch postdramatische Schreibformen realisierten Eindruck von Sprachlosigkeit. Sinnlich unmittelbar erfahrbare Effekte tragen (statt sinnvoller Aussagen) zur Wahrnehmung der Sprachlosigkeit in literarischen Werken bei. Das Ziel der Arbeit ist es, exemplarisch den gegensätzlichen Wegen der visuell oder akustisch imaginierten Sinnlichkeit von Sprachlosigkeit nachzugehen.

⁴ *Stunde*, S. 52-53.

1.1 Forschungsinteresse und Forschungsposition⁵

Nachfolgend sollen drei Forschungsstränge skizziert werden, die zusammenströmend als Basis der wissenschaftlichen Untersuchungen zum literarischen bzw. ästhetischen Phänomen Sprachlosigkeit in den beiden Werken von Jelinek und Handke betrachtet werden können: Stimmtheorie, Intermedialität und Postdramatik.

Stimmtheoretische Überlegungen

Der Gedanke an die paradoxe Verknüpfung von literarischer Angewiesenheit auf Sprache einerseits und der durch Literatur spürbaren Abwesenheit von Sprache andererseits war ausschlaggebend für alle weiteren Schritte dieser wissenschaftlichen Arbeit. Dem zentralen Widerspruch einer Wahrnehmung des Fehlenden folgte die Annahme einer notwendigen Repräsentation der Sprachlosigkeit in postdramatisch-literarischen Werken von Jelinek und Handke. Durch die Inszenierung von literarisch-ästhetisch eindrücklich imaginierten Stimmen bzw. ihrem Verloren-Sein findet eine Verschiebung des vor allem auf akustische Reize reduzierten Stimm-Begriffs statt hin zu einem Verständnis von Stimmen als mehrdeutig wahrnehmbare Sprachrohre des Unsagbaren.

Historisch gesehen ist das Phänomen der Stimme in Kunst- und Kulturwissenschaften lange vernachlässigt worden und hat erst in den letzten 20 Jahren an Bedeutung gewonnen, wie von Jenny Schrödl und Doris Kolesch festgehalten wird. In ihrem Beitrag im „Handbuch Sound“ zum Begriff der Stimme definieren sie einige Schwerpunkte in der Forschung rund um das Phänomen, die von kulturgeschichtlichen Analysen über Auseinandersetzungen mit Stimmen in den verschiedenen Kunstformen und Untersuchungen der technischen Realisierungen von Stimmen in den Medien bis zu anthropologischen bzw. psychoanalytischen Ansätzen reichen.⁶

Im von Friedrich Kittler, Thomas Macho und Sigrid Weigel herausgegebenen Sammelwerk „Zwischen Rauschen und Offenbarung“ werden ebenfalls Kultur- und Mediengeschichte der Stimme behandelt. Ein erster Teil widmet sich vor allem dem schwierigen Übergang von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Stellvertretend kann hier ein Beitrag von Mladen Dolar genannt werden, der in seinem Forschungsbeitrag den paradoxen Charakter der Stimme beschreibt, die immer hin- und hergerissen ist zwischen der Tendenz, eine Vorrangstellung der

⁵ Zum Handke- bzw. Jelinek-Forschungsstand vgl. Kapitel 2.1 und 2.2.

⁶ Vgl. Schrödl, Jenny und Doris Kolesch: Stimme. In: Morat, Daniel und Hansjakob Ziemer (Hg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 223-229, hier S. 227.

Stimme gegenüber der Schrift zu behaupten und der Anschauung, die das Wesentliche der Sprache in der lautlichen Realisierung der Stimme entfremdet sieht.⁷ Ein zweiter Teil des Sammelbandes widmet sich vor allem medientheoretischen Fragestellungen, also zum Beispiel der Realisation von Stimmen durch Körper oder dem Ereignischarakter von synthetisch hergestellten Stimmen und Lauten durch Maschinen.⁸

Eine schon eher auf literaturwissenschaftliche bzw. erzähltheoretische Überlegungen zentrierte Perspektive findet sich im Band „Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen“, herausgegeben von Andreas Blödorn, Daniela Langer und Michael Scheffel. Die Stimme wird dort zunächst als eine von Gérard Genette für seine narratologische Erzähltextanalyse wesentliche Kategorie eingeführt, die klare Grenzen zwischen der Frage ‚wer spricht?‘ (Stimme) und der Frage ‚wer sieht?‘ (Fokalisierung) zieht.⁹

Diese strikte Grenzziehung der Fragen ‚wer spricht?‘ und ‚wer sieht?‘ muss in Hinsicht auf postdramatische Schreibformen¹⁰ in Zweifel gezogen und auf das Zusammenspiel von akustischen und visuellen Sinnesreizen hingewiesen werden. Denn, so die wesentliche These, die wahrgenommenen und durch literarische Strategien inszenierten sinnlichen Effekte ergeben nur gemeinsam einen Eindruck von den als anwesend vorgestellten Sprechinstanzen: Das Sprechen bzw. Angehört-Werden der Stimmen und das Anschauen bzw. Angeschaut-Werden der Stimmen erweisen sich als zu vielschichtig für eindeutige Klassifikationen (in die abgegrenzten Bereiche Seh-Sinn *oder* Hör-Sinn). – Weil sich die Suche nach geeigneten literaturwissenschaftlichen Analysemethoden der aus visuellen und akustischen Effekten zusammengesetzt angenommenen Kategorie ‚Stimme‘ schwierig gestaltet, scheint ein Einbezug der intermedialen Forschungsansätze sowie speziell der Theaterwissenschaften lohnend. Ein weiterer Grund, um die Suche nach geeigneten Analysemethoden auf intermediale und theaterwissenschaftliche Positionen zu erweitern, liegt in der Sprachlosigkeit der Stimmen, die das zentrale Untersuchungsmerkmal dieser Arbeit darstellt. Die Fragen nach ‚wer spricht?‘ und ‚wer sieht?‘ müssten

⁷ Vgl. Dolar, Mladen: Das Objekt Stimme. In: Kittler, Friedrich und Thomas Macho u.a. (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin: Akademie 2002, S. 233-256, hier S. 238.

⁸ Vgl. Kittler, Friedrich und Thomas Macho u.a. (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin: Akademie 2002.

⁹ Vgl. Blödorn, Andreas und Daniela Langer u.a. (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006.

¹⁰ Der Vorzug des Begriffs der ‚Stimme‘ erklärt sich außerdem in der Fokussierung auf Werke, die aufgrund ihrer Kennzeichen als postdramatisch einzustufen sind und beispielsweise keine ‚Figuren‘ im klassischen Sinn auftreten lassen. Vorgestellt werden keine sinnvollen Gestalten mit abgeschlossenen Geschichten, sondern die (literarisch) imaginierten, stets fragmentarischen Reden von ‚Stimmen‘, die buchstäblich verloren gehen, sobald sie verklungen sind.

demnach ergänzt bzw. ersetzt werden durch die Fragen ‚wer schweigt?‘ und ‚wer bleibt unsichtbar?‘.

Bernhard Waldenfels beschreibt die Anwesenheit von Stimme(n) nicht als Gegensatz zu ihrer Abwesenheit bzw. zur Sprachlosigkeit, sondern weist auf die Notwendigkeit der Stille hin, durch die Stimme(n) erst hörbar werden:

Stille bedeutet nicht, daß *nichts* gehört wird, sondern vielmehr, daß *nicht etwas* gehört wird. [...] Unhörbar ist nicht etwas, das sich hinter einem Hörschirm versteckt hält, unhörbar ist das Hörereignis selbst, eine Stille, die sich im Gehörten verbirgt wie das Schweigen im Gesagten. [...] So wie die Malerei Unsichtbares im Sichtbaren aufscheinen läßt, so läßt die Musik Unhörbares im Hörbaren anklingen.¹¹

Die (unsichtbaren, unhörbaren) Stimme(n) in literarischen Texten sind also nicht mehr als ausschließlich schriftlich fixiertes, aber unnahbares Phänomen zu betrachten. Durch die Verschiebung der Perspektive vom verbal-schriftlichen Medium zum akustischen Klang oder visuellen Bild werden neue Zugänge erforderlich, sich der Thematik der Sprach- bzw. Stimmlosigkeit literarisch-sinnlich anzunähern. Um dies zu gewährleisten, sollen im Folgenden zunächst die Grundlagen der intermedialen Forschungsansätze vorgestellt werden, die sich mit visuellen und akustischen Bezügen innerhalb eines Mediums genauso auseinandersetzen wie mit dem Medienwechsel und den daraus resultierenden Veränderungen in der sinnlichen Wahrnehmung. Im Anschluss soll eine Einführung in theaterwissenschaftliche bzw., genauer gefasst, postdramatische Analysemethoden zur (fehlenden) Stimmlichkeit erfolgen, um die Basis für die Untersuchung von visuell und akustisch inszenierter Sprachlosigkeit in literarischen Sprach-Spielen zu schaffen.

Intermediale Ansätze

Der Einbezug intermedialer Ansatzpunkte in die Betrachtung literarischer Werke sollte die Perspektive darauf erweitern, um die sinnliche Wahrnehmung von Literatur klar herauszuheben. Als akustisch imaginierte Klänge oder visuell imaginierte Bilder werden in Jelineks und Handkes Texten die Abwesenheiten von ‚Stimmen‘ erschrieben, weshalb es angebracht ist, wissenschaftliche Zugänge wiederzugeben, welche Akustik oder Visualität in ihr Zentrum stellen oder die Beziehung zwischen den verschiedenen medialen Formen beleuchten.

Mit der Visualität der Medien beschäftigt sich W. J. T. Mitchells Werk „Picture Theory“, das die Verbindung zwischen Wörtern und Bildern herausarbeitet. Mitchell geht von der

¹¹ Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 178-179.

Annahme aus, dass Wörter immer in Bildern enthalten seien – und umgekehrt. Als Beispiel wird etwa die physische Präsenz der Stimme genannt, also der sprechende Körper.¹²

Sybille Krämer stellt in einem Beitrag zur Materialität von Sprache eine ähnliche These auf: „Sprachlichkeit kommt ohne Bildlichkeit, das Sagen kommt ohne das Zeigen nicht aus.“¹³ Zum Verhältnis von Wort und Bild heißt es weiter:

Die Schrift ist immer schon ein intermediales Phänomen in dem Sinne, dass sie ein ‚vermisches‘, ein hybrides System bildet, welches in seiner graphischen Diskursivität [...] eigenständig ist, sowohl gegenüber der gesprochenen Sprache wie gegenüber dem gewöhnlichen Bild; und indem die Schrift die Attribute und Potenziale beider Seiten verbindet und nutzt, vermag sie in ihrer Darstellungsleistung zugleich die Grenzen von akustischer Sprache und visuellem Bild zu überschreiten.¹⁴

Hier wird die Schrift im Vergleich zur Akustik verbaler Reden und zur fixierten Visualität von Bildern als vorrangig dargestellt, weil das schriftliche Medium vereint, was vereinzelt entweder nur gehört oder nur gesehen werden kann. Dieser Lesart nach ermöglicht Literatur durch ein imaginiertes Hinsehen und imaginiertes Hinhören eine sinnliche Wahrnehmung, welche die Grenzen akustischer Klänge oder visueller Bilder übersteigt.

Eine andere Perspektive beschreibt Mitchell, wenn er eine Verschiebung im „intellektuellen und akademischen Diskurs“¹⁵ bemerkt, der eine Hinwendung zur Bildlichkeit markiert:

In Europa lässt sich der Pictural Turn mit den Untersuchungen der Phänomenologie über die Einbildungskraft und die visuelle Erfahrung identifizieren; oder mit Derridas ‚Grammatologie‘, welche das ‚phonozentrische‘ Modell der Sprache dezentriert, indem sie ihre Aufmerksamkeit auf die sichtbaren, materiellen Spuren der Schrift lenkt [...].¹⁶

Visuelle Erfahrungen sind, so Mitchell weiter, „nicht zur Gänze nach dem Modell der Textualität erklärbar“¹⁷.

Für den Rahmen dieser Masterarbeit muss festgehalten werden, dass die verschiedenen Künste oder Medien keineswegs in direkten Vergleich gesetzt werden können. Vielmehr soll der Blick auf postdramatische Schreibformen und die Aushandlung der Frage nach Darstellungsmöglichkeiten abwesender Sprache belegen, dass ‚verlorene Stimmen‘ vielschichtig fühlbar werden und ihre Wahrnehmung bereichert wird, wenn die eigene ästhetische Perspektive um eine andere erweitert wird. Die literarischen Analysen zu Handkes Text mit der imaginierten

¹² Vgl. Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago, London: The University of Chicago Press 1995, S. 99.

¹³ Krämer, Sybille: *Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien*. In: Deppermann, Arnulf und Angelika Linke (Hg.): *Sprache intermedial: Stimme und Schrift – Bild und Ton*. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 13-28, hier S. 14.

¹⁴ Ebd., S. 19.

¹⁵ Mitchell, W. J. T.: *Der Pictural Turn*. In: Rimmele, Marius und Klaus Sachs-Hombach u.a. (Hg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 41-66, hier S. 42.

¹⁶ Ebd., S. 42.

¹⁷ Ebd., S. 45.

Visualität von Sprachlosigkeit sollen veranschaulichen, inwiefern darin Sprache und Bilder einander bedingen, obwohl die Komplexität des schwer fassbaren Phänomens der Sprachlosigkeit keine Eingrenzung auf ihre visuelle Darstellbarkeit erlaubt.

Neben der Visualität muss auch der Akustik der (fehlenden) Stimme(n) Beachtung geschenkt werden, wenn es um die sinnliche Wahrnehmung von Sprachlosigkeit in literarischen Texten geht. Die Kategorie ‚Sound‘ ist (im Unterschied zur Bildlichkeit) in den Literaturwissenschaften lange vernachlässigt worden, wie Claudia Hillebrandt ausführt. Die Verknüpfung von Ton und Text wird zwar mittlerweile in aktuellen Forschungsstudien berücksichtigt, doch von einer genauen methodischen Vorgehensweise zur Analyse kann nicht die Rede sein.¹⁸ Durch die Untersuchung von Jelineks Text soll nachgewiesen werden, wie hörbar selbst die Abwesenheit von Stimmen durch literarische Vermittlung imaginiert werden kann. Dennoch muss nochmals klargestellt werden, dass die akustische Wahrnehmbarkeit verlorener Stimmen zwar eine zentrale Bedeutung für den Text einnimmt, dieser sich aber keineswegs darauf beschränken lässt und in sich bereits eine Vielschichtigkeit aufweist, die es notwendig erscheinen lässt, die Fixierung auf eine absolute mediale Form des Werks zu überdenken.

In der Intermedialitätsforschung liegt, laut Dunja Brötz, ein Schwerpunkt der Untersuchungen einerseits auf der Grenzüberschreitung und den gegenseitigen Einflüssen von Einzelmedien (wie es zum Beispiel bei Literaturverfilmungen der Fall ist), andererseits auf der Verbindung mehrerer medialer Formen in einem künstlerischen Ereignis.¹⁹

Von Irina O. Rajewsky werden drei Arten der Intermedialität unterschieden, die sie allgemein definiert als „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“²⁰: Intermediale Bezüge, Medienwechsel und Medienkombination.²¹ Für die Analysen in dieser Arbeit kann, wie im Anschluss gezeigt werden soll, das Mitdenken intermedialer Bezüge innerhalb eines literarischen Textes als eine lohnende Strategie erkannt werden, um die visuell bzw. akustisch imaginierte Wahrnehmung von Sprachlosigkeit zu reflektieren. Intermediale Forschungsansätze allein schaffen es allerdings nicht, der literarischen Herausforderung einer Repräsentation verlorener Stimmen in ihrer sinnlich-körperlich manifestierten Vielschichtigkeit gerecht zu werden.

¹⁸ Vgl. Hillebrandt, Claudia: Literaturwissenschaft. In: Morat, Daniel und Hansjakob Ziemer (Hg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 120-125, hier S. 121-124.

¹⁹ Vgl. Brötz, Dunja: Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung? Eine Einleitung. In: Brötz, Dunja und Beate Eder-Jordan u.a. (Hg.): Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme. Innsbruck: Innsbruck University Press 2013, S. 11-40, hier S. 15.

²⁰ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel: Narr Francke Attempto 2002, S. 19.

²¹ Vgl. ebd., S. 19.

Theaterwissenschaftliche Zugänge

Das Gesehene und das Gehörte, das von Stimmen Gesprochene oder Dargestellte stehen in literarischen Texten, aber auch in theatralen Inszenierungsformen in einem mehrdimensionalen Verhältnis. Im folgenden Absatz werden daher einige theaterwissenschaftliche Annäherungsversuche vorgestellt, welche auch die Untersuchungen literarischer Texte und vor allem die Analysen der körperlich-sinnlich wahrnehmbar inszenierten ‚verlorenen Stimmen‘ inspirieren.

Lange dominierte der semiotische Ansatz in Debatten der Theaterwissenschaften, der die Suche nach theatralen Zeichen und ihren Bedeutungen zum Ziel hat. Von Stefan Krammer wird die von Erika Fischer-Lichte²² in ihrem Standardwerk zur semiotischen Aufführungsanalyse geäußerte Annahme einer grundsätzlichen Verschiedenheit literarischer und theatraler Zeichen beschrieben: Der semiotische Status, so Krammer, würde sich daher unterscheiden, weil literarische Texte aus sprachlichen Zeichen zusammengesetzt sind, während theatrale Texte aus heterogenen Zeichen bestehen. In weiterer Folge werden 14 akustische (Geräusche, Musik u.a.) und visuelle (Mimik, Beleuchtung u.a.) Zeichen definiert, in die eine theatrale Aufführung zu Untersuchungszwecken aufgespalten werden kann.²³ Es darf allerdings nicht vernachlässigt werden, dass Fischer-Lichtes Aufteilung der theatralen Zeichen auf dramatische – und nicht postdramatische – Bühnenstücke ausgelegt ist.

Beispielsweise von Isa Wortelkamp wird auf die Problematik der Theatersemiotik verwiesen, die sie in der Komplexität und Prozesshaftigkeit des Theatergeschehens verortet. Semiotische Ansätze würden, laut Wortelkamp, die Zeichen im Hinblick auf ihre Bedeutungen nur isoliert voneinander und jeweils zu einem bestimmten Zeitpunkt der Aufführungssituation betrachten, was den Anforderungen an Aufführungsanalysen in der Realität aber nicht gerecht wird: „Vielmehr unterläuft die Aufführung bereits in ihrer flüchtigen Eigenschaft die Festlegung von Bedeutung, unterliegen ihre Zeichen doch einem steten Wandel, in dem sich Bedeutungen verändern und ablösen.“²⁴

Im Rückblick auf Lehmanns Beitrag zur Inszenierungsanalyse in der „Zeitschrift für Semiotik“²⁵ beschreibt Wortelkamp außerdem Faktoren der Rezeption als ausschlaggebend.

²² Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1. Tübingen: Narr Francke Attempto 2007.

²³ Vgl. Krammer, Stefan: „redet nicht vom Schweigen“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 21-22.

²⁴ Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2006, S. 104.

²⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse*. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Band 11 1/1989, S. 29-49.

Dass der Sinn eines theatralen Zeichens buchstäblich im Auge der betrachtenden Person liegt, wird damit zur Krise der semiotischen Aufführungsanalysen erklärt. Lehmann sieht in dieser Tatsache einen blinden Fleck aller theatersemiotischen Ansätze und spricht sich für die Integration der Sinne bzw. der Wahrnehmung des theatralen Geschehens in wissenschaftliche Inszenierungsanalysen aus. Indem von Lehmann das *Theaterereignis* in den Mittelpunkt der Forschung gerückt wird, erscheint die Forderung nach strikten Sinnzuschreibungen überholt und eine eigene theaterwissenschaftliche Methodik wird notwendig, die das Verhältnis von Bild, Klang und Text in seiner Ganzheit zu untersuchen vermag. – Die Möglichkeiten bzw. Vorzüge einer semiotischen Lektüre erkennt Lehmann in der Beschreibung der Vielfalt und Mehrdeutigkeit von Zeichen, wie Wortelkamp ausführt.²⁶

Der semiotischen Wende der 1970er Jahre folgte, so schreibt Wortelkamp, in den 90er Jahren ein ‚performative turn‘. Körperlichkeit, Materialität der Präsenz im Theater und der Ereignischarakter der spezifischen Aufführung standen von da an im Mittelpunkt der Forschungsinteressen. Ein Streitpunkt bleibt allerdings der Vorwurf der Beliebigkeit von subjektiven Theatererfahrungen. Es stellt sich die Frage nach wissenschaftlichen Untersuchungsmethoden des Performativen und nach der Kategorisierung sinnlicher Wahrnehmungen.²⁷

Neben postdramatischen Theaterformen widmen sich auch die Performance-Künste Fragen der sinnlichen Wahrnehmung des Geschehens. Von Denis Leifeld wird die Herausforderung des *Beschreibens* dieser Art der Aufführungen behandelt, die oft in die Sphäre des Unbegreifbaren einbrechen würden. Aufzeichnungen (wie etwa Videos) der Inszenierung, so Leifeld, wären in besonderem Maße relevant für jede wissenschaftliche Analyse.²⁸

Nils Lehnert erläutert die Vorzüge phänomenologischer Ansätze, wenn postmoderne Theaterformen analysiert werden sollen. – Diese Bemerkung behält ihre Gültigkeit auch im Hinblick auf postdramatische und, in noch engerem Sinn, performative Inszenierungen:

„Postmoderne“ Theatertexte sind nicht ohne Rest versteh- und interpretierbar; die Oberfläche des Sprachmaterials kann als Beschreibungskategorie eminent wichtig und erkenntnisbringend sein. Die klassische Dramenanalyse wird indessen zumeist schwungvoll scheitern oder zumindest ihren eingeschränkten Geltungsanspruch anerkennen müssen. Genreübergreifend kann formuliert werden, dass zumal zeitgenössische Kunst sich dadurch auszeichnet, eher – nicht per se – phänomenologisch-sinnlich erfahr- und erfassbar zu sein, bzw. Beschreibungsformen nötig macht, die eine prototypische Sinnsuche ergänzen.²⁹

²⁶ Vgl. Wortelkamp (2006), S. 100-119.

²⁷ Vgl. ebd., S. 120-124.

²⁸ Vgl. Leifeld, Denis: Performances zur Sprache bringen. Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst. Bielefeld: Transcript 2015, S.138-143.

²⁹ Lehnert, Nils: Oberfläche, Hallraum, Referenzhülle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz‘ Jeff Koons. Hamburg: Igel 2013, S. 57.

Als methodischen Zugang zur Analyse empfiehlt Lehnert ein integratives Modell, zusammengesetzt aus den Möglichkeiten, die erprobte theatersemiotische Analyseverfahren bieten und aus neueren, phänomenologisch ausgerichteten Modellen.³⁰

Das Konzept des postdramatischen Theaters ist vor allem von Hans-Thies Lehmann Ende des 20. Jahrhunderts entwickelt worden und soll Analyseformen für Theatergeschehen bieten, das jenseits von Abbildung, Sinnzuschreibung, Handlung usw. anzusiedeln ist.³¹ Der Begriff der Postdramatik wird im Rahmen dieser wissenschaftlichen Untersuchung aber nicht nur auf Theaterformen angewandt, sondern gilt auch im Hinblick auf die schriftlichen Texte, die als Ausgangsmaterial zur postdramatischen Bühnenumsetzung anregen. Gerda Poschmann spricht in dem Zusammenhang von „nicht mehr dramatischen Theatertexten“³².

In ihrem Einführungswerk zur Dramenanalyse definiert Franziska Schößler die Merkmale des postdramatischen Theaters als Vorrangstellung von Präsenz statt Repräsentation, von Prozess statt Resultat, von Intensität statt Information. Zugleich wird die Sprache nicht mehr als primäres Ausdrucksmittel betrachtet, weshalb die Materialität des Gesprochenen, nicht mehr die Bedeutung, im Forschungszentrum steht. Besonders der Körper der Schauspielenden bzw. die dadurch hervorgerufene Sinnlichkeit der Theater-Erfahrung wird zur wesentlichen Analysekategorie ernannt.³³

Was das Phänomen der Stimme konkret betrifft, so bemerkt etwa Jenny Schrödl das wachsende Interesse der Theaterwissenschaften an Sprechstimme(n) und anderen akustischen Klängen in der aktuellen Forschung. Auf postdramatischen Formen und Performancekunst liegt ein spezieller Fokus, weil hier – statt Sinn und Aussagen der Stimmen – die Medialität, Sinnlichkeit und Wahrnehmung von Stimmen im Zentrum der Inszenierungen stehen. Laut Jenny Schrödl ist den Fragen nach Wahrnehmbarkeit oder Erfahrung von Stimmen allerdings noch zu wenig Beachtung geschenkt worden.³⁴

Es bedarf außerdem gewisser Strategien, um die Aufmerksamkeit während einer Inszenierung auf die Materialität statt Bedeutung der Stimmen zu lenken, bzw. auf Sinnlichkeit statt Sinn. Schrödl nennt als Beispiele für solche Verfahren Veränderungen in Lautstärke und Tonhöhe oder auch verfremdete Aspekte der räumlichen und zeitlichen Situation, in der gesprochen

³⁰ Vgl. ebd., S. 134-136.

³¹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015.

³² Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 2.

³³ Vgl. Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 192-193.

³⁴ Vgl. Schrödl, Jenny: Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater. Bielefeld: Transcript 2012, S. 28-31.

wird. Ein weiteres Verfahren wird in der Inszenierung von Abwesenheiten erkannt, also zum Beispiel eines Bruchs im Wahrnehmungs- oder Hörprozess der Stimmen.³⁵

Bezüglich der schweigenden Körper auf der Bühne eignet sich auch ein Blick auf die Methoden der Tanzwissenschaften. Zum Beispiel Dieter Mersch beschreibt in einem Beitrag Tanztheater als intermedialen Prozess und verweist auf den Zusammenhang von Körper und Medium. In der Folge benennt er vier Elemente als Analysepunkte: Raum, Körper, Bewegung und Rhythmus.³⁶

Die ineinanderlaufenden Übergänge von Literatur- und Theaterwissenschaften sieht beispielsweise Alfonso de Toro nur von transdisziplinären Ansätzen angemessen erforscht. Als Ziel einer solchen Herangehensweise definiert er die Grenzüberschreitung der eigenen Disziplin, um mithilfe der Methoden aus anderen Disziplinen Gegenstände der Theaterwissenschaft umfassend zu analysieren.³⁷ Es muss angemerkt werden, dass mit dem Begriff der Transmedialität der Austausch verschiedener medialer Formen gemeint ist, der in der neueren Forschung als Intermedialität bekannt geworden ist, wie de Toro in einer Fußnote festhält.³⁸ Dieser Austausch von medialen Formen wird als ausschlaggebend für Untersuchungen moderner Theaterformen erachtet:

Die im Theater stets vorgefundene Transmedialität [...] ist zunächst durch den Schritt vom dramatischen Text (Schrift) zum Aufführungstext (Wort/Bild/Ton), vom dramatischen Text/Autor zum Regisseur (Umsetzung: Zeit/Raum, Bewegung), zum Dramaturgen (Zusammenstellung von Material, Auslotung von Grenzen und Grenzüberschreitungen) und zum Schauspieler (Körper/Stimme) geprägt.³⁹

Alfonso de Toro beschreibt weiters das Theater als denjenigen Ort, an dem durch den Einsatz verschiedener medialer Mittel die Wahrnehmungsformen des Auditiven und des Visuellen betont werden:

Transmedialität schafft damit einen anderen Begriff von Theatralität [...], weil sich das Theater aufgrund von unterschiedlichen Objektbereichen, Materialien und Verfahren definiert, durch Bilder, Lichtbrechungen, Gegenstände, Schauspieler, [...] Filmprojektionen, Songs [...]. Diese Mittel sind nicht mehr der Sprache, einer Handlung oder dem Schauspieler untergeordnet, sondern selbstständig *agierende Figuren*.⁴⁰

³⁵ Vgl. ebd., S. 58-65.

³⁶ Vgl. Mersch, Dieter: Medien des Tanzes – Tanz der Medien. Unterwegs zu einer *dance literacy*. In: Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“. Bielefeld: Transcript 2015, S. 317-335, hier S. 323-333.

³⁷ Vgl. Toro, Alfonso de: Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der „Hybridität“ und „Trans-Medialität“. In: Maske und Kothurn 45/3 (1999), S. 23-69, hier S. 25-32.

³⁸ Vgl. ebd., S. 44.

³⁹ Ebd., S. 46.

⁴⁰ Ebd., S. 47.

Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sprachlosigkeit wird verdeutlichen, dass verschiedene trans- bzw. intermediale Elemente – wie Schrift, Wort, Bild, Ton, Zeit, Raum oder Körper – auch innerhalb einer Disziplin bzw. eines postdramatischen Textes ausgemacht werden können. Denn durch den Verlust von als aktiv agierend imaginierten Stimmen im Text wird es notwendig, durch die Privilegierung und (Re-)Präsentation anderer sinnlich wahrnehmbarer, textuell gestalteter Faktoren ein Bild bzw. einen Klang von herrschenden Sprachlosigkeiten zu vermitteln. Gleichzeitig soll der Fokus auf ‚postdramatische‘ Schreibformen – also auch die ständige Präsenz einer Konfrontation bzw. Begegnung von literarischem und theatralem Medium⁴¹ – die sinnliche und unmittelbare Wirkung von Literatur betonen.

1.2 Methodik

Die Auseinandersetzung mit literarisch inszenierter Sprachlosigkeit in postdramatischen Werken erfordert einen methodischen Zugang, der es ermöglicht, oberflächliche Beschreibungen innerhalb eines Textes zu durchschauen und ‚verlorenen Stimmen‘ auf tieferen Ebenen nachzuspüren. Als akustisch oder visuell imaginierte Klänge oder Bilder werden Eindrücke der Sprachlosigkeit über ihre sinnliche Erfahrung wahrnehmbar, weshalb die Methodik der Textanalysen auf die Erforschung der sinnlich-ästhetisch gestalteten Imaginationen von Sprach-Verlusten ausgerichtet ist.

Weil die Untersuchung postdramatischer Werke im Mittelpunkt steht, wird das Standardwerk zur Postdramatik von Hans-Thies Lehmann⁴² den einleitenden theoretischen Teil der Arbeit strukturieren. Mit Rückgriff auf die wichtigsten Thesen Lehmanns sollen hier die wesentlichen Widersprüche offengelegt werden, die eine literarische Vermittlung von Sprachlosigkeit mit sich führt. Auf diese Weise kann ein erstes Herantasten an den durchwegs paradoxen Charakter von in postdramatischen Sprach-Spielen inszenierter Sprachlosigkeit gelingen. Die nachfolgend beschriebenen Widersprüche der Postdramatik können daher nicht auf Theatersituationen beschränkt werden, sondern treffen auch auf postdramatische Schreibformen zu.

Das weitere methodische Vorgehen orientiert sich an den Textanalysen der beiden literarischen Werke, die den Hauptteil der Arbeit bilden. Anhand von Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ und Peter Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ sollen

⁴¹ Daher ist auch der titelgebende Begriff des literarischen ‚Sprach-Spiels‘ auf das Bewusstsein zurückzuführen, dass gängige Definitionen eines in sich abgeschlossenen ‚Textes‘ postdramatischen Schreibformen nicht mehr gerecht werden können.

⁴² Vgl. Lehmann (2015).

zwei sehr unterschiedliche, aber auch komplementäre literarische Verfahren vorgestellt werden, mit denen der Eindruck von Sprachlosigkeit sinnlich wahrnehmbar erzeugt wird. Um dies zu erreichen, wird die Analyse der visuellen Signale in Handkes Text und die der akustischen Signale in Jelineks Text angestrebt.

1.3 These: Sprachlosigkeit als Widerspruch im Kontext der Postdramatik

Sprachlosigkeit als Illusion und Realität

Lehmann bezeichnet die „Grenzüberschreitung zwischen Kunst und Realität, Theater und anderen Künsten, Live-Agieren und technologischer Reproduktion“ als „Lebenselixier des Theaters“⁴³ der Postdramatik. Das Motiv der Illusion, so schreibt er weiter, würde durch diese ständige Grenzüberschreitung in Frage gestellt werden. Lange Zeit galt es als Anspruch an das Theater, die Wirklichkeit so genau wie möglich abzubilden und damit die Illusion der Realität vorzuspielen:

Daß die Bühne etwas illusionierte, also dem Reich der Täuschung angehörte, galt einfach als ihre Weise der Wahrheit [...]. Vor dem Hintergrund dieser konzeptionellen ästhetischen Problemlosigkeit des Illusionierens kam es im späteren 19. Jahrhundert auch theaterpraktisch zu einer Verselbständigung der illusionierenden Effekte [...]. Dann aber wird im Prozeß der Kunstrevolution der Historischen Avantgarden [...] *die Bühnenillusion an sich selbst als problematisch* erfahren.⁴⁴

Als neue Intention des postdramatischen Theaters wird die Abkehr von der Illusion der Wirklichkeit betrachtet. Stattdessen soll die Wirklichkeit in ihrer Materialität zum Ausdruck gebracht werden:

[D]ie *Realität* des Theaters und zumal die des Akteurs, sein Körper, seine Ausstrahlung treten anstelle der illusionierten Sache in den Vordergrund. Illusion soll zerbrochen, Theater als Theater kenntlich werden. [...] Soll Theater Wahrheit bieten, so muß es sich nunmehr als Fiktion und in seinem Herstellungsprozeß von Fiktionen zu erkennen geben und ausstellen, statt darüber zu betrügen.⁴⁵

Allerdings gilt es laut Lehmann, die Mehrschichtigkeit der Illusion zu beachten:

[A]uch das verfremdetste Theater vermag Staunen und sinnliche Identifizierung hervorzurufen. Auch ohne Realitäts-Täuschung gibt es jene Empfindung, die immer schon mitgemeint war, wenn man von Illusion sprach. Die Opposition Illusion-Desillusion ist kein analytisches Instrument, sie gleitet an der komplexeren Realität der Theatervorgänge ab.⁴⁶

Das bedeutet, dass selbst postdramatische Theatersituationen die Vermeidung des Illusionscharakters im Geschehen nicht garantieren können. Tatsächlich liegt die (unbewusste) Beurteilung des Gezeigten (als Realität oder als Fiktion) im Bereich der Wahrnehmung – also des

⁴³ Ebd., S. 185.

⁴⁴ Ebd., S. 185-186.

⁴⁵ Ebd., S. 186.

⁴⁶ Ebd., S. 191-192.

zusehenden bzw. zuhörenden Publikums. Lehmann verweist daher auf verschiedene Varianten, wie das Zeigen und das Gezeigte sich zueinander verhalten und wahrgenommen werden können. Die Möglichkeit der Desillusionierung im Theater sieht er am ehesten gegeben, wenn „die bewußte Wahrnehmung des Kunstvorgangs selbst, die Faszination am materiellen Prozeß des Spiels, der Inszenierung, an Raum- und Zeitorganisation nicht eines fiktiven Universums, sondern der Aufführung in den Vordergrund“⁴⁷ tritt. Die Illusion kann aus dem postdramatischen Theater daher nicht weggedacht werden. Vielmehr geht es darum, ihre Herstellung sichtbar zu machen. Im schwankenden Zustand zwischen Illusion und Realität, in dem postdramatische Kunst haften bleibt, muss daher ein Widerspruch erkannt werden.

Sprachlosigkeit als Absenz und Präsenz

Postdramatisches Theater ist, wie oben erwähnt, Theater jenseits der Repräsentation (von Handlung, von Figuren oder Raum und Zeit), also jenseits der Bedeutungszuschreibung eines Geschehens. Stattdessen kann es als Theater der Präsenz bezeichnet werden, wie Lehmann folgendermaßen formuliert: „Für die Performance ebenso wie für das postdramatische Theater rückt ‚liveness‘, die provokante Präsenz des Menschen anstelle der Verkörperung einer Figur in den Vordergrund.“⁴⁸

Die Präsenz bzw. das Präsentierte muss im postdramatischen Theater auch deshalb als Widerspruch betrachtet werden, weil sie von der Wahrnehmung abhängig ist, so Lehmann:

Wenn es ein Paradox des Schauspielers gibt, so erst recht ein Paradox seiner Präsenz. Dort die Geste, der Klang, den wir von ihm empfangen, den er/es gibt, aber nicht einfach von sich aus, von der Fülle seiner Wirklichkeit aus, sondern als Element einer komplexen Situation, die wiederum nicht als Ganzheit zu resümieren ist. [...] Sie ist eine objektiv – auch wenn nicht der Intention nach – auf uns bezogene Ko-Präsenz. Daher ist nicht mehr sicher, ob diese Präsenz uns geschenkt wird, oder wir, die Zuschauer, sie allererst erzeugen.⁴⁹

Um (postdramatische) Präsenz darzustellen und für Zusehende erfahrbar zu machen, soll der Fokus des Bühnengeschehens auf die Gegenwart gerichtet werden – also auf das konkrete Ereignis in der Gegenwart:

In diesem postdramatischen Ereignistheater geht es um das im Hier und Jetzt real werdende Vollziehen von Akten, die in dem Moment, da sie geschehen, ihren Lohn dahin haben und keine bleibenden Spuren des Sinns, des kulturellen Monuments usw. hinterlassen müssen. [...] So wird Theater bestimmt als Prozeß und nicht als fertiges Resultat, als Tätigkeit des Hervorbringens und Handelns statt als Produkt, als wirkende Kraft (energeia), nicht als Werk (ergon).⁵⁰

⁴⁷ Ebd., S. 193.

⁴⁸ Ebd., S. 243.

⁴⁹ Ebd., S. 255-256.

⁵⁰ Ebd., S. 178-179.

Wenn es um das Zeigen von Phänomenen geht, die – wie die Sprachlosigkeit – eigentlich undarstellbar (bzw. als Gestalt abwesend) sind, so verdichten sich die Widersprüche. Denn dann es wird notwendig, eine Illusion für das Undarstellbare zu schaffen, ohne die Spielregeln der Postdramatik zu brechen und Realität vorzutäuschen. Es bedarf deshalb gewisser Strategien, die eine Darstellung der Präsenz (zum Beispiel des Körpers) ermöglichen, ohne die eigentliche Absenz des Gezeigten zu verleugnen: Die Brüche oder Lücken im Dargestellten sollen sichtbar gemacht werden.

Lehmann stellt verschiedene Zugänge zu einer solchen Offenlegung der Brüche dar: Etwa den Verzicht auf verbale Diskurse zugunsten der Ausdrucksvielfalt von (stummen) Körpern⁵¹, das Spiel mit der Dichte von Zeichen im Raum (also die Darstellung von Fülle oder Leere auf der Bühne)⁵² oder eine vielleicht provokant anmutende Gestaltung der Zeit (durch wenig Aktion, lange Pausen, Langsamkeit, Wiederholung oder langanhaltende Dauer eines Geschehens)⁵³. Strategien wie diese tragen zur sinnlichen Wahrnehmung von gleichzeitiger Absenz und Präsenz bei, durch die sich postdramatisches Theater auszeichnet.

Was die Darstellung bzw. Vertretung von Sprachlosigkeit betrifft, so muss festgehalten werden, dass eine Re-Präsentation der Stimmlosen unausweichlich ist, um die Sphäre des Ungesagten zum Ausdruck zu bringen: In Gestalt der ‚verlorenen Stimmen‘ treten die Sprachlosen auf, müssen aber – wie es die Postdramatik vorsieht – in ihren Aussagen stets bezweifelt werden. (Bei Handke stehen vollkommen stille Stimmen einer extremen Betonung der Körperlichkeit bzw. Bildlichkeit entgegen, während bei Jelinek die unüberschaubare Vielfalt an Stimmen im Widerspruch zu ihrer Un-Erhörtheit befangen bleibt.) Absenz, Präsenz und Repräsentation übertreten die gegenseitigen Grenzen, erscheinen damit als miteinander verwoben und können nicht klar getrennt werden.

Sprachlosigkeit als Sinn und Sinnlichkeit

Im Unterschied zum dramatischen Theater wird es von postdramatischen Spielformen nicht mehr als Ziel angesehen, durch die Darstellung einer geschlossenen Handlung Sinn und Bedeutung zu stiften. Stattdessen soll, wie oben näher erläutert, die Gegenwart des Geschehens bzw. das (körperliche und sinnlich erfahrbare) Ereignis auf der Bühne aktiv wahrgenommen werden. Von Lehmann wird dieser Anspruch an das postdramatische Theater treffend formuliert:

⁵¹ Vgl. ebd., S. 384.

⁵² Vgl. ebd., S. 151.

⁵³ Vgl. ebd., S. 153.

Eine Theateraufführung ist [...] *kein Medium* für etwas anderes oder zu etwas anderem hin, etwa zu geschärftem historischen Bewußtsein, wenn man nach der Vorstellung wieder auf die Straße tritt. Gedächtnis geschieht anders – nämlich [...] wenn etwas Ungesehenes zwischen Bild und Bild quasi sichtbar, etwas Unerhörtes zwischen Ton und Ton quasi hörbar, etwas Ungefühlt zwischen den Gefühlen quasi fühlbar wird.⁵⁴

Dennoch kann nicht von einer vollkommenen Absenz des Sinns bzw. sinnhaften Geschehens die Rede sein. Eher entzieht sich der Sinn den oberflächlichen Blicken und es bedarf kritischer Auseinandersetzung mit der jeweiligen postdramatischen Inszenierung von Sinnlichkeit, um die Absicht des Gezeigten zu entschlüsseln. Wie zuvor schon erwähnt, fungiert die Über-Betonung bestimmter (akustischer, visueller) sinnlicher Effekte oftmals als Strategie, um die verborgenen Botschaften in ihrer Abwesenheit anzudeuten. Sinnlichkeit ist in diesem Hinblick als eine Möglichkeit zu werten, Zugang zum Sinn zu suchen. Die sinnliche Erfahrung des postdramatischen Geschehens entsteht dabei nicht erst im Moment der Inszenierung, sondern kann auch beim Lesen des Textes erlebt werden.

Im postdramatischen Kontext sind Text und Aufführung gesondert voneinander zu betrachten, weil die eine mediale Form nicht mehr auf die andere angewiesen ist:

In postdramatischen *Theaterformen* wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen. Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.⁵⁵

Was Literatur und Theater voneinander abgrenzt, ist eine bestimmte Dimension der sinnlichen Erfahrung, so Lehmann:

Während ein Leser Buchstaben wahrnimmt, „teilt“ und vereint ein Theaterbesucher fortwährend die *imaginative* Partizipation (die dem Lesen vergleichbar ist) mit der *real-körperlichen*, mit dem Zeugnis, das die Sinne von der Existenz der Dinge ablegen. [...] Die im *dramatischen* Theater jederzeit nur latent bleibende körperliche Involviertheit [...] wird offenkundig, wenn die Aufmerksamkeit der Zuschauer, statt nur hinüberzufließen in das Illusionierte, auf ihre Position in diesem Saal, zu dieser Stunde gelenkt wird.⁵⁶

Lehmans Formulierung, die dem Theater (bzw. seinen Möglichkeiten, sinnliche Erfahrung hervorzurufen) auf gewisse Weise einen Vorzug gegenüber dem Text einräumt, soll im Folgenden kritisch hinterfragt werden. Die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten der von Lehmann hier beschriebenen imaginativen und real-körperlichen sinnlichen Erfahrungen werden im Zuge der Textanalysen näher untersucht.

Dass mit sprachlichen Mitteln die literarische Inszenierung einer sinnlich wahrnehmbaren Sprachlosigkeit gelingen kann, beschreibt Sabine Müller im Hinblick auf die österreichische Protest- und Demonstrationskultur der 1950er und 1960er Jahre. Am Beispiel der von

⁵⁴ Ebd., S. 347.

⁵⁵ Ebd., S. 73.

⁵⁶ Ebd., S. 189.

sprachskeptischen Strömungen geprägten Wiener Gruppe wird vorgeführt, in welcher Weise politische und ästhetische Praktiken miteinander verknüpft sind:

Der Protest der Wiener Gruppe gegen die österreichische Nachkriegsgesellschaft folgte somit einem ebenso einfachen wie radikalen Prinzip: Ihrer Ansicht nach musste Gesellschaftskritik bei einer Kritik der Sprache ansetzen, musste tradierte Sprachstrukturen durchkreuzen, aushebeln oder lockern, um für eine neue, befreite Sicht der Dinge Raum zu schaffen.⁵⁷

Durch das Aushebeln der bestehenden Sprachmuster – die Entsemantisierung – und den Aufbau neuer semantischer Bezüge – die Resemantisierung – in ihren Montagearbeiten fand die Wiener Gruppe einen Weg, Sprachmaterial in einen neuen Kontext zu setzen, um die Wahrnehmung für Sprachstrukturen zu erweitern.⁵⁸ Ästhetische Darstellungsformen gehen in diesem Fall auf konkrete politische Absichten zurück. Sie verlangen aber zudem, dass Politik und Ästhetik „als miteinander verwobene Dimensionen des sozialen Raums und seiner Wahrnehmung (*aisthesis*), des ‚sozialen Sinns‘ (Bourdieu 1993) und des sozialen Handelns [...] (Rancière 2008)“ verstanden werden.⁵⁹

Die Inszenierung einer nur über sinnliche Wahrnehmung zugänglichen Materialität von Sprache ist also nicht gleichbedeutend mit einer Absenz sinnvoller Aussagen, sondern Mittel zum Verständnis von Inhalten, die nicht mehr durch die Verwendung gängiger Sprachmuster formulierbar sind. Daher muss die These vom sinn-freien postdramatischen Werk als Widerspruch erkannt werden. Lehmanns Versuche, postdramatisches Theater auf einen Begriff zu bringen, erweisen sich deshalb nach und nach als unzureichend, wenn ein komplexes Phänomen wie die Sprachlosigkeit in literarisch-postdramatischen Werken zur Debatte steht. Die Infragestellung der Allgemeingültigkeit von Lehmanns Aussagen über die Kennzeichen der Postdramatik wird in der vorliegenden Arbeit als Einladung dazu empfunden, die Perspektive auf als postdramatisch geltende Formate zu wechseln. Lehmanns Feststellungen sollen unter anderem um die Position von Jacques Rancière ergänzt werden, der Politik und Ästhetik bzw. Kunst unter anderen Gesichtspunkten verhandelt und als zwei Arten der „Aufteilung des Sinnlichen“ versteht, eines Systems der „Aufteilung des Sichtbaren und des Sagbaren – des sinnlich Wahrnehmbaren“⁶⁰.

⁵⁷ Müller, Sabine: Kann Literatur protestieren? Zur politischen Ästhetik der *Wiener Gruppe*. In: Hebenstreit, Désirée und Arno Herberth u.a. (Hg.): *Austrian Studies. Literaturen und Kulturen*, Wien: Praesens 2020, S. 527-539, hier S. 531.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 531-532.

⁵⁹ Ebd. S. 529; vgl. hierzu auch Müller, Sabine: *Stimmabgabe und Repräsentation in der politischen Moderne*. Paderborn: Fink 2023 (im Erscheinen).

⁶⁰ Muhle, Maria: Einleitung. In: Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books 2006, S. 7-19, hier S. 9.

Fest steht, dass die Form der sinnlichen Erfahrung eines postdramatischen Ereignisses am Ende immer in der Zuständigkeit des Publikums liegt. Erst durch aktives bzw. aktiv imaginiertes Zusehen oder Zuhören kann eine sinnliche Erfahrung und die Zuschreibung einer gewissen Sinnhaftigkeit des Wahrgenommenen gewährleistet werden. Lehmann beschreibt anhand der Beispiele Stummfilm und Hörspiel wiederum die notwendigen Brüche in der Wahrnehmung, die erst zur vollständigen Fokussierung auf einen besonderen Sinn beitragen:

Für den jeweils anderen Sinn – das imaginierende Sehen beim Hörspiel, das imaginierende Hören beim Stummfilm – eröffnet sich ein grenzenloser Raum. Wenn man sieht (Stummfilm), ist der auditive Raum unbegrenzt, wenn man hört (Hörspiel), der virtuelle. Im Stummfilm phantasiert man Stimmen, von denen man nur die physische Realisierung sieht: Münder, Gesichter, Mienen der Zuhörenden usw. Im Hörspiel imaginiert man zu den körperlosen Stimmen Gesichter, Gestalten und Körper.⁶¹

Durch die Abwesenheit einer bestimmten Sinnlichkeit wird daher die Konzentration auf das konkret Gezeigte gelenkt. Ähnlich wie in Lehmanns Beispielen verhält es sich auch in Handkes sprachlosem, aber bildreichem Schau-Spiel(-Text) und Jelineks stimm-gewaltigem, aber aussagelosem Hör-Spiel(-Text) – dies soll im Anschluss durch die Analysen verdeutlicht werden.

2 Sinnlichkeit als Sprachrohr der verlorenen Stimmen

Abwesenheit und Anwesenheit treffen aufeinander, wo auf irgendeine Weise zwischen beiden vermittelt wird. Sprachlosigkeit kann also inszeniert werden, obwohl dies, wie gezeigt worden ist, auf den ersten Blick paradox scheint. Notwendig ist eine Instanz, die das Phänomen der Sprachlosigkeit (re-)präsentiert, ohne auf den Verweis einer grundlegenden Unmöglichkeit dieses Bestrebens zu verzichten. Das Sprachrohr der Sprachlosigkeit in den beiden hier zentralen Texten von Handke und Jelinek sind die verlorenen Stimmen, die darstellend und vertretend für das Ungesagte stehen bzw. mit ihm kommen und gehen. Zwar bleiben die Stimmen, jede auf ihre eigene Weise, sprachlos bzw. nichtssagend, doch in der literarischen Beschreibung ihrer Akustik oder Visualität – und der Reduktion darauf – wird ein Eindruck der Sprachlosigkeit erweckt.

Der Fokus der anschließenden Textanalysen liegt daher einerseits auf der Inszenierung der Visualität in Handkes Werk und andererseits der Akustik in Jelineks Werk. Beide Analysen folgen dem gleichen Schema: Zunächst soll der Raum des Geschehens vom Hintergrund in den Vordergrund gerückt werden. Denn in der Verortung bzw. absichtsvollen (visuellen, akustischen) Zurschaustellung der Abwesenheit gewinnt diese an Intensität. Das eigentlich

⁶¹ Lehmann (2015), S. 273.

Abwesende wird für die Dauer einer Beschreibung lang als Anwesenheit spürbar – in literarischer genauso wie in anderer medialer Form. Die räumliche (und zeitliche) Gegenwart des Verlorenen kann in Bildern der Leere oder Überfülle genauso formuliert werden wie im Echo verlorener Orte der Vergangenheit.

Ein zweiter Schwerpunkt der Untersuchungen befasst sich mit den verlorenen Stimmen selbst, welche in beiden postdramatischen Sprach-Spielen die Sprachlosigkeit darstellen oder vertreten. Die gleichzeitige An- und Abwesenheit wird im Text visuell und akustisch erschlossen, indem Unsichtbarkeit sowie Un-Überschaubarkeit und Un-Erhört-Sein sowie Un-Überhörbarkeit der verlorenen Stimmen offengelegt werden. Unzählige Textstellen belegen das Scheitern an der Sprache in visuellen, ausdrucksstarken Bildern oder in wortreichen und klangvollen Schilderungen. In dieser Diskrepanz erhält die sinnlich erfahrene Sprachlosigkeit eine Berechtigung, in aller Widersprüchlichkeit als Riss oder Lücke im Raum (re-)präsentiert zu sein.

Von der Notwendigkeit einer wahrnehmenden Instanz handelt eine dritte Analysekatgorie. Wo Blicke nicht erwidert werden oder Sprache kein Gehör findet, wird der Eindruck einer oft schmerzhaften Stille erzeugt, hinter der etwas verborgen liegt. Die Erforschung von literarisch evozierten Imaginationen des Hin- und Weg-Sehens und -Hörens in Jelineks und Handkes Werken soll auch dazu anregen, über Unterschiede nachzudenken, die sich im Vergleich zum Zu-Sehen und -Hören in anderen medialen bzw. künstlerischen Formen ergeben.

2.1 Die Visualität der Sprachlosigkeit in Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“

Im Zentrum von Handkes Text „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ steht ein Platz, über den die verschiedensten Gestalten laufen, ohne dabei jemals Worte zu verlieren. Die Anschaulichkeit von Sprachlosigkeit wird also konkret zum Thema erklärt. Sowohl Form als auch Inhalt des Textes werden vom literarisch imaginierten Seh-Sinn bestimmt: Vom Hin-Schauen auf den vorgestellten Ort des Geschehens; von der Bildlichkeit der Sprache und den rasch wechselnden Szenen auf der Bühne, denen der Blick der beschreibenden Instanz folgt und der somit auch den Blick der Lesenden steuert; vom Erscheinen der stummen Stimmen im evozierten ‚Seh-Feld‘ des literarischen Schau-Platzes bis zu ihrem Verschwinden. Durch die Visualität des Erzählten lässt sich alles Abwesende sinnlich erfahren und eine eigene Dynamik wird im Text erzeugt – eine Spannung zwischen Bildlichkeit und Sprachlosigkeit. Dass in Handkes Text

Sprachlosigkeit visuell wahrgenommen werden kann, sollen die folgenden Untersuchungen und Überlegungen belegen. Wie einleitend bereits ausgeführt worden ist, gestaltet sich die Analyse des literarischen Textes in drei Schritten.

Ein erstes Kapitel widmet sich dem Schau-Platz des Geschehens und des Nicht-Geschehens im literarischen Text, um die Aufmerksamkeit auf die paradoxe Gegenwart des Verlorenen zu lenken. Die räumliche, aber auch die zeitliche Präsenz der erfahrenen bzw. wahrgenommenen Verluste wird in visuellen Sprachbildern inszeniert. In der Dauer einer im Titel proklamierten ‚Stunde‘ wird der Platz nicht nur von ungezählten Gestalten durchlaufen, sondern durchläuft auch selbst eine vielfältige Reihe an Seins-Zuständen. Vom Hintergrund in den Vordergrund gerückt, eröffnet ein genaues Anvisieren des Platzes ein zentrales Verständnis für die oft fast bedrängend anmutende Anwesenheit alles Abwesenden in einem literarischen Moment. Die unten nachstehende Untersuchung soll literarische Verfahren offenlegen, welche das Verlorene – das Verloren-Gegangene genauso wie das Verloren-Gehende – mithilfe örtlicher Verweise in die Gegenwart zurückschreiben.

Von der Unsichtbarkeit und Un-Überschaubarkeit der verlorenen Stimmen handelt das zweite Kapitel zur Visualität in Handkes Text. Durch die Absenz von gesprochener Sprache wird die Bildlichkeit der Darstellungen betont, was eine spannungshafte Atmosphäre im Text erzeugt – hin- und hergerissen zwischen einem Übermaß an beschriebenen Bildern, in denen die verlorenen Stimmen erscheinen, bzw. ihrer Un-Überschaubarkeit, und ihrem Verlust von Sprache, also ihrer Unsichtbarkeit bzw. ihrem Nichts-Sagen trotz ihrer Bildhaftigkeit. Die Frage nach der Möglichkeit der Darstellbarkeit von Sprachlosigkeit bzw. von ‚verlorenen Stimmen‘ muss in diesem Zusammenhang auf neue Art und Weise gestellt werden. Das ‚Verloren-Gehen‘ der Stimmen wird in Handkes Text bildlich zelebriert bzw. imaginiert, wodurch sich der Verlust von Sprache, Bildern und Körpern auf dem Schau-Platz miteinander vernetzen. Auf diese Weise können die vorgeführten Verluste sinnlich auf unterschiedlichen Ebenen erfahren werden.

Die Instanz des zusehenden Publikums soll im dritten Kapitel in den Fokus der Textanalyse gestellt werden. Denn die Wahrnehmung von abwesender Sprache erfordert – neben ihrer Zurschaustellung in einem Raum der Leere oder Stille und neben der Darstellung von sprachlosen Stimmen – offene Augen und Ohren, die hinter den visuell und akustisch inszenierten Bildern die eigentliche Aussagelosigkeit erkennen. Handkes Text stellt dabei die Unantastbarkeit der Wahrnehmenden grundsätzlich infrage und verweigert dem imaginierten Publikum seinen stillen, versteckten Platz vor der Bühne. Im Verweis auf die notwendige Gegenseitigkeit

von Angeschauten und Ansehenden gewinnt die Wahrnehmung an Komplexität, die in einem letzten Kapitel zu Handkes Text zur Sprache gebracht wird.

2.1.1 Schau-Platz der Sprachlosigkeit

Schon im ersten Satz des literarischen Textes wird ein Grundriss des Orts gezogen, auf dem in weiterer Folge eine Vielfalt an Stimmen und Geschehnissen im Sinne eines ‚nach innen‘ gerichteten Schauens vor Augen geführt wird: „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“⁶² Von Anfang an bestimmt der auf den Schau-Platz hingelenkte Blick Handkes Text – bis die Geschichten dem Bereich des Platzes wieder entschwinden oder entrissen werden. Der Schau-Platz ist also der Ort einer Überfülle an Fragmenten, Lücken und Brüchen – ein Ort des Verlusts. Eine eindeutige Eingrenzung bzw. Umzäunung des dargestellten erzählten Raums ist wahrscheinlich genauso unmöglich wie die Definition einer bestimmten Zeit oder Stunde. Vielmehr eröffnet der durch das Lesen inszenierte Blick auf den Ort eine Mehrdimensionalität, in der sich der Raum mit dem Kommen und Gehen der verlorenen Stimmen in verschiedenen Richtungen verirrt, sodass die Ebenen eines ‚Davor‘ und ‚Dahinter‘ ineinander verlaufen. Die auf den ersten Blick klare Kennzeichnung des Orts – der im erwähnten ersten Satz des Textes als „Bühne“, als „freier Platz“ und als „im hellen Licht“ liegend beschrieben wird – erweist sich bei genauerem Betrachten als vielschichtig und mehrdeutig.

In den nachfolgenden Untersuchungen wird der durch das Lesen imaginierte Schau-Platz aus verschiedenen Perspektiven durchleuchtet, um zu veranschaulichen, dass sich die Präsenz des Verlorenen auf der vorgestellten Oberfläche des Platzes sinnlich genauso wahrnehmen lässt wie in seinen Tiefgängen. Die intermedialen Annäherungen an den Schau-Platz der An- und Abwesenheit im Text erfolgen aus drei verschiedenen Blickwinkeln mit dem gemeinsamen Ziel, seine angeblichen Grenzen kritisch zu hinterfragen: Zum Schau-Platz ausersehen wird erstens die Schrift des Textes in ihrer Materialität, um die Prozesse des Hin-Sehens auf Buchstaben oder Sprach-Bilder zu problematisieren. Zweitens rückt die imaginierte bzw. tatsächliche ‚Bühne‘ als Schau-Platz ins Zentrum der literarischen Textanalyse, wobei die verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen in theatralen bzw. performativen Inszenierungsformen und im literarischen Medium diskutiert werden sollen. Drittens konzentriert sich die Untersuchung auf die Möglichkeit der Darstellung und sinnlichen Erfahrung von Abwesenheit – an einem durch den literarischen Text in der Vorstellung erzeugten Ort und zu einer bestimmten Zeit.

⁶² *Stunde*, S. 7.

Den Schau-Platz lesen – Zur Ästhetik von Buchstaben und Bildern

Abgesehen von jedem literarischen Inhalt fällt beim Lesen des Textes in erster Linie die Schrift ins Auge. Sinnhaftes Lesen gelingt allerdings nur dann, wenn die Oberfläche des Angeblickten, die Schrift, in einer geistigen Vorstellung bzw. in einem imaginierten Sehen des Beschriebenen mündet. Der Vorder-Grund des Geschriebenen, die Kombination von Buchstaben, strebt also immer schon nach einem Hinter-Grund, nach sinnvollen Sprach-Bildern. Durch das Lesen eines Textes wird daher grundsätzlich ein zweideutiges Schauen veranlasst – ein Hinsehen auf die Materialität der Buchstaben einerseits, ein Hindurchsehen durch diese materielle Ebene als Hinblicken auf die imaginierte Wirklichkeit andererseits. Das folgende Kapitel soll eine Annäherung an die Materialität der Buchstaben wagen und die Schrift zum ersten Schau-Platz des Textes erklären, um einen auf den Seh-Sinn konzentrierten Zugang anzustimmen.

Dass Schrift als intermediales Phänomen betrachtet werden kann, ist schon im einleitenden Kapitel näher erläutert worden. Sybille Krämer bezeichnet Schrift als hybrides System, welches die Potenziale von lautlicher Sprache und Bildlichkeit verbindet. Als ein wesentliches Attribut von Schrift wird ihre Räumlichkeit angeführt, also ihre Positionierung im Text neben anderen Textteilen. Für die Wahrnehmung der Schrift ist ihre räumliche Präsenz unabdingbar.⁶³

In einem Beitrag von Eva Cancik-Kirschbaum und Bernd Mahr wird ebenfalls die räumliche Dimension der Schrift behandelt:

In einer *Allokation* sind Plätzen Zeichen zugeordnet. Plätze sind räumlich definierbare Orte auf der physischen Oberfläche eines Gegenstands oder durch eine mitteilbare Vorstellung identifizierbare Orte in einem gedachten Raum. Zeichen sind physisch repräsentierte symbolische Einheiten eines Zeichensystems, die wir wahrnehmen können, oder durch eine mitteilbare Vorstellung symbolisierbare Gedanken. So ist ein geschriebenes Wort eine Allokation von Buchstaben auf einem Blatt Papier oder ein Text eine Allokation von Wörtern auf den Seiten eines Buches [...].⁶⁴

Der Raum, den Buchstaben ausfüllen, bzw. ihre Ver-Ortung in demselben, bestimmt daher die Wahrnehmung von Zeichen fortwährend mit. In der Wahrnehmung der Schrift kann außerdem eine Gemeinsamkeit mit der Perzeption von Bildern festgestellt werden: „Hieraus erklärt sich nun auch die ‚Bildlichkeit‘ der Schrift: Schrift tritt als Text in Erscheinung und unterliegt deshalb als wahrnehmbare Anordnung den gleichen Voraussetzungen, denen auch das Bild unterliegt.“⁶⁵

⁶³ Vgl. Krämer (2010), S. 19-20.

⁶⁴ Cancik-Kirschbaum, Eva und Bernd Mahr: Anordnung und ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift. In: Bredekamp, Horst und Gabriele Werner u.a. (Hg.): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Berlin, Boston: De Gruyter 2005. (Diagramme und bildtextile Ordnungen 3.1), S. 97-114, hier S. 97.

⁶⁵ Ebd., S. 114.

Mit der Wahrnehmung von Buchstaben, dem Lesen, beschäftigen sich zahlreiche literatur- oder medientheoretische Untersuchungen. In der Einleitung zum Sammelwerk „Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen“ weisen Alexander Honold und Rolf Parr auf die Mehrdimensionalität der Gesichtspunkte hin, unter denen das Lesen betrachtet werden kann:

Gegenstand des literarischen Lesens ist der *Text* (bzw. das *Werk*), Medium des Entschlüsselungsvorganges ist die *Schrift*, Voraussetzung eines zustande kommenden Wahrnehmungsaktes überhaupt ist zunächst die *Textur* der jeweiligen materiellen Träger. [...] Ausgegangen wird dabei von der doppelten Prämisse, dass Wahrnehmung, Entschlüsselung und Aneignung aufeinander aufbauende Phasen bzw. Schichten des Lektürevorgangs darstellen [...].⁶⁶

Die Materialität der Schrift übt demnach ebenso Einfluss auf die Wahrnehmung des Textes aus wie die Haptik eines Buches. – Oliver Jahraus beschreibt, in Anlehnung an Roman Ingardens Phänomenologie, vier Schichten, die auf dieser materiellen Ebene der Schrift aufbauen und die ‚zusammengelesen‘ zur Wahrnehmung eines literarischen Werks beitragen: „(1) die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, (2) die Schicht der Bedeutungseinheiten, (3) die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und schließlich (4) die Schicht der schematisierten Ansichten.“⁶⁷ Erst durch das Zusammenspiel dieser (buchstäblich) vielschichtigen Erfahrungen kann ein tiefgehendes Verständnis von der Wahrnehmung der Buchstaben – dem Lesen – gewährleistet werden.

Im Hinblick auf die sinnliche Perzeption von Schrift kann auch der Begriff der ‚Immersion‘ in diese Überlegungen zum Lesen eingeführt werden: Darunter wird „die Erfahrung des Überschreitens einer Wahrnehmungsgrenze“⁶⁸ bzw. eine „Abkehr vom Hier und Jetzt“⁶⁹ verstanden, wie es Günther Stocker formuliert. Durch ein intensives Leseerlebnis kann also der Eindruck einer Entrücktheit aus der Realität erzeugt werden, bzw. die Illusion vom Eintauchen in die Realität des Textinhalts.⁷⁰

Von Honold und Parr wird eine Reihe von Gegensätzlichkeiten genannt, in denen das Lesen eingespannt ist: Unterschieden werden etwa die Innen-/Außen-Dichotomie, der

⁶⁶ Honold, Alexander und Rolf Parr: Lesen – literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich. In: Honold, Alexander und Rolf Parr (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 3-26, hier S. 3.

⁶⁷ Jahraus, Oliver: Literaturwissenschaftliche Theorien des Lesens. In: Honold, Alexander und Rolf Parr (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 123-139, hier S. 131.

⁶⁸ Stocker, Günther: Lost in a Book. Ein kurzer Streifzug durch die Literaturgeschichte des immersiven Lesens. In: Hron, Irina und Jadwiga Kita-Huber u.a. (Hg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg: Winter 2020, S. 367-385, hier S. 368.

⁶⁹ Ebd., S. 368.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 368-369.

Widerspruch von Fläche und Tiefe und die Dualität von Auge und Ohr.⁷¹ Die Autoren stellen anschließend fest, dass das Lesen in seiner Mehrdeutigkeit anerkannt werden muss:

In allen genannten Hinsichten erweist sich das Lesen bei genauerem Einblick als eine in diesen Dichotomien jeweils nicht einsinnig verortbare, monomethodische Technik, sondern weit eher als eine kombinatorisch angelegte, zwischen konträren Optionen ausbalancierte oder sie geschickt kombinierende Fertigkeit.⁷²

In Bezug auf Handkes Text beschreibt Franziska Schößler das Lesen ebenfalls als einen kombinierenden Prozess, der sowohl ein Hinsehen auf die Buchstaben und ein erstes Erkennen der Sprach-Bilder erfordert als auch ein Hindurchsehen auf die Bedeutung dieser Sprach-Bilder. Das Lesen als schlichte Wahrnehmung der Schrift wird daher bei Schößler erweitert durch seine Aufgabe des Enträtselns und Decodierens von Botschaften:

Das Verfahren, Alltagsfiguren zunehmend mit Gestalten der ikonographischen Tradition zu überblenden, verweist den Zuschauer auf seine eigene Rezeption bzw. gibt ihm spürbar etwas zu lesen oder auch zu enträtseln. [...] Sehen wird zum Lesen, zur synthetisierenden Aktivität [...] – ein semiotisches Programm, das Handke von Beginn des Stückes an verfolgt und durch den sukzessiven Aufbau der Gestalten und Geschichten verstärkt [...].⁷³

Das An-Sehen von Schriftzeichen bewirkt, zusammenfassend, zwei für das Lesen grundlegende Seh-Erlebnisse: Eine erste (,oberflächliche‘) Aufnahme des graphischen Zeichens und einen (,tiefgängigen‘) Blick auf das jeweilige Bild, das im Text durch die Schrift repräsentiert und imaginiert wird. Die Anwesenheit eines Schriftbildes an einem genau festgelegten Ort ist für die Aufnahme eines Textes daher ebenso notwendig wie die Überwindung dieser Präsenz. Nur wenn beim Lesen der erste Schau-Platz der Buchstaben in Vergessenheit und sozusagen ,aus dem Bild‘ gerät, kann der Sprung von einer bloß sinnlich-haptischen Perzeption zur sinn-erfassenden Rezeption des Inhalts gelingen. Diese Überlegungen zur Mehrdeutigkeit des Seh-Sinns sollen nun zur genaueren Analyse des Inhalts von Handkes Text und zum ,Eintauchen‘ in seine Bilder-Sprache überleiten.

Den Schau-Platz ansehen – Die Mehrdimensionalität der Bühne in Theater und Text

Schon im ersten Satz des Textes wird ein oberflächliches Bild vom Schau-Platz entworfen. Dort fällt die *Benennung* des Orts (als ,Bühne‘) gleichzeitig mit dem daraus resultierenden imaginierten *Blick* (auf die Bühne) zusammen („Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“⁷⁴). Beim Lesen entsteht also – im Zuge eines ,nach innen‘ gerichteten, ,tiefgängigen‘ Schauens –

⁷¹ Vgl. Honold/Parr (2018), S. 8.

⁷² Ebd., S. 8.

⁷³ Schößler, Franziska: Theater als *agora*. Die Wahrnehmung des Zuschauers in Handkes Stücken *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 193-198, hier S. 194.

⁷⁴ *Stunde*, S. 7.

der Eindruck einer angeblickten Bühne, über die sich die verschiedensten Stimmen auf jede denkbare oder undenkbare Art hinwegbewegen, bis sie wieder im Hinter-Grund verschwinden. Dieses Kapitel soll den Schau-Platz in seiner Vorstellung als Bühne untersuchen und zugleich kritisch hinterfragen, inwiefern überhaupt ein literarisch beschriebener Ort tatsächlich bemessen werden kann. Denn obwohl im Text oberflächlich das Bild eines klar abgegrenzten Bühnenraums evoziert wird, zeigt sich bald eine Reihe an Unklarheiten, welche die verborgenen Hinter-Gründe des Schau-Platzes ‚Bühne‘ hervorkehren – ohne diese im literarischen Text explizit zu formulieren.

Die Begriffe von Vorder- und Hinter-Grund, die hier verwendet werden, sind als spannungshaft zu verstehen, weil die Ebenen des (imaginierten) Hin-Sehens auf den Ort miteinander verschmelzen und keine eindeutigen Schlüsse darauf zulassen, welches beschriebene Geschehen des Textes im Vorder-Grund, welches im Hinter-Grund zu verorten ist, bzw. ob das erzählte literarische Vor-Gehen auf dem einsehbaren Platz stattfindet oder aber auf einer verborgenen Ebene. In einem wörtlichen Sinn begriffen sollen die Bezeichnungen von Vorder- und Hinter-*Grund* außerdem dafür sensibilisieren, dass der Ort des literarischen Geschehens als solcher im Mittelpunkt der Untersuchung steht – als der ‚Grund und Boden‘, über den die verlorenen Stimmen laufen und der die ‚Grundlage‘ für jeden ihrer Schritte auf dem durchs Lesen heraufbeschworenen Schau-Platz bildet.

Was sich im Text auf der Ebene des einsehbaren Platzes abspielt, kann der ‚vordergründigen‘ Ebene des erzählten Orts zugeschrieben werden. Aber schon der Vorder-Grund des literarisch Dargestellten ist fragwürdiger, als man zunächst vielleicht annehmen würde. Die Ebene der dargestellten Bilder im Vorder-Grund des imaginierten Raums befindet sich immer schon in Bewegung, wodurch sich die literarisch entworfenen Grenzen des Angeblickten in die Weite verschieben, anstatt klare Konturen zu schaffen. Die Abwesenheit, so die These, wird anschaulich bzw. spürbar, wenn die vorgestellten Blicke auf den Vorder-Grund nur einen mangelhaften Eindruck des Schau-Platzes hinterlassen.

Abseits des im Text beschriebenen einsehbaren Bühnenbereichs, auf den die erzählende Instanz wie auf eine Oberfläche hinunterblickt, liegt die Ebene des ‚hintergründigen‘ Orts. Der Hinter-Grund des eigentlich erzählten bzw. ‚angeblickten‘ Platzes kann nur durch literarische Umschreibungen Ahnungen vom Geschehen jenseits des Offensichtlichen erzeugen. Gleichzeitig spielt alles, was im literarischen Werk als anderswo als direkt auf der Bühne geschehend geschildert wird, dennoch in die Präsentation des Orts hinein und trägt dazu bei, die Grenzen von Vorder- und Hinter-Grund zu verwischen. Bei genauerer Betrachtung wird also klar, dass

scheinbar (hinter oder vor der vorgestellten Bühne) Verborgenes immer wieder seinen Weg auf den einsehbaren, erzählten Schau-Platz findet und sich dort imaginieren bzw. sehen lässt: Literarische Sprache vermittelt den Eindruck eines bildhaften Orts, der zwischen Vorder- und Hinter-Grund kaum noch unterscheidet, der gleichermaßen unüberschaubar und kaum zu übersehen ist. Wie genau nun Vorder- und Hinter-Grund im Text miteinander verwoben werden, sollen die nachfolgenden Betrachtungen des Orts ergeben.

Die im Text vorgestellte Bühne, auf der ein nahezu unüberschaubares Spektrum an Bildern von stummen, also ‚verlorenen‘ Stimmen vorgeführt wird, kann als die Hauptakteurin in Handkes Sprach-Spiel betrachtet werden, worauf zum Beispiel in einem theaterwissenschaftlichen Beitrag von Alfred Nordmann und Hartmut Wickert verwiesen wird:

The stage thus appears as the main character of the play, it is the centre of gravity, if not narrator of the performance: it summons actors to deliver their characters and it produces their stories. Entrusted to the trajectories which are inscribed in this space, characters will enter into relations with other characters, but these relations among passers-by consist only in passing by.⁷⁵

Mit dem Verweis auf den Platz als ‚Bühne‘ wird von Nordmann und Wickert auf die Theater-situation hingedeutet, für die der postdramatische Text ein vorgebendes Muster bilden kann. In literaturwissenschaftlichen Untersuchungen wird Handkes literarisches Werk daher oft als eine einzige Regieanweisung gelesen, wie etwa Bernhard Greiner erläutert: Das Schweigen der vorübergehenden Stimmen trifft laut Greiner in der den bildlich sowie sprachlich dichten ‚Regietext‘ formulierenden Instanz auf seinen Gegensatz.⁷⁶ Dieser Lesart nach wäre die literarische Beschreibung des Orts lediglich als Vorlage für eine Bühnenrealisation zu interpretieren, und damit als ein dem Theater nachgeordneter Hinter-Grund, auf dem sich die weiteren Szenen abspielen.

Dass diese Perspektive auf den Text aber nicht eindeutig ist, bemerkt beispielsweise Katharina Pektor, die Handkes Poetologie der Schau-Plätze miteinbezieht:

Bereits im Text ist auch das Theater selbst als Austragungsort der Kunst präsent, es tritt nicht erst bei der Inszenierung hinzu. Die Bühne spielt in die beschriebenen oder dargestellten Schauplätze und Handlungen mit hinein; sie ist wesentlicher Teil von Handkes konstruktivistischem Theater- und Spielkonzept, seines „epischen“ Theaters. Die Bühne kann den Szenenbeschreibungen Handkes nach selbst der Schau-platz sein [...].⁷⁷

⁷⁵ Nordmann, Alfred und Hartmut Wickert: The impossible representation of wonder. Space summons memory. In: Theatre research international Vol.22(1)/1997, S. 38-48, hier S. 43.

⁷⁶ Vgl. Greiner, Bernhard: „Bleib in dem Bild“: Die Verweigerung von Geschichte(n) auf dem Theater. Peter Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und Botho Strauß *Schlusschor*. In: Fischer, Gerhard und David Roberts (Hg.): Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999. Tübingen: Stauffenburg 2001. (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 14), S. 207-221, hier S. 208-209.

⁷⁷ Pektor, Katharina: „Diese Bretter bedeuten keine Welt“. Über Orte, Schauplätze und Räume in Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und

Anders als im klassischen Illusionstheater, argumentiert Pektor, sollen Handkes Schau-Plätze keine Orte der Wirklichkeit nachbilden, sondern die Bühne als den eigentlichen Gegenstand der (geistigen) Anschauung erkennen.⁷⁸ Die Ausweisung des Schau-Platzes als ‚Bühne‘ im ersten Satz ist daher nicht notwendigerweise auf eine Bühnenrealisation angewiesen. Auch von Hans-Thies Lehmann wird diese Position vertreten:

Peter Handkes Interesse gilt dem Theater vor allem aus der Perspektive des Schreibenden. Auch seine wortlosen Stücke sind selbst poetische Texte, keineswegs bloß technische Regieanweisungen, sie sind vielmehr, auch wenn in ihnen nicht gesprochen wird, ebenso sehr „Theater der Sprache“ wie die anderen.⁷⁹

Aus der Sprache des Textes erwächst nicht zwangsläufig eine Bühnen-Performance oder verbale Artikulation. Stattdessen ergibt sich die poetologische Herausforderung, den literarischen Text als eigenständiges Medium neben anderen medialen Spielformen anzuerkennen. Die unzufriedenstellende Annahme des Textes als Regieanweisung ergänzt Lehmann durch seine Bemerkung, dass nur das schriftliche Medium den Eindruck einer Unbestimmtheit des Platzes gewährleisten könne:

Das Theater wird demnach zu einem Aliud der Schrift. Literatur ist die unersetzliche Möglichkeit der Sprache, gänzlich ohne interpretierenden Ton und deutende Intonation zu bleiben, weder Zeitdauer noch Rhythmus der Sprache festzulegen, Langsamkeit oder Schnelligkeit, und zumal alle Bedeutungsmöglichkeiten der Worte, der Syntax gleichermaßen bestehen zu lassen.⁸⁰

Das literarische Medium kann also nicht bloß als eigenständig neben theatralen Inszenierungsformen betrachtet werden, sondern bietet darüber hinaus den Vorzug eines freien, tiefgängigen Blicks ‚nach innen‘, im Sinne einer unvoreingenommenen Vorstellung des Erzählten. Literatur weist daher, mehr als alle anderen ästhetischen Formen, das Potenzial zur vollen Aus-Schöpfung einer Bilder- und Deutungs-Freiheit auf, während etwa eine Theater-Aufführung immerzu nur einen begrenzten Bild-Ausschnitt bzw. -Eindruck vorführen kann. Eine weitere Beobachtung Lehmanns richtet sich konkret auf Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“:

Konnten wir sagen, dass sich das Schreiben aus Handkes Sicht in Zuschauen und Aufführen spaltet, so kehrt diese Dualität insofern wieder, als man es bei diesem „Schau-Spiel“ [...] mit einem Stück über das [...] fragende Zuschauen zu tun hat. Schauen wird zur Utopie in einer postdramatischen Bühnenlyrik. Es handelt sich keineswegs, wie öfter gesagt wurde, um eine einzige große Regieanweisung. Handkes Text ist, paradox genug, sprachloses Sprachtheater. Er praktiziert eine Dramaturgie des Zuschauens als Form und Inhalt.⁸¹

Hans Widrich. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 99-110, hier S. 100.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 100.

⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies: Peter Handkes postdramatische Poetiken. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 67-74, hier S. 67.

⁸⁰ Ebd., S. 69.

⁸¹ Ebd., S. 73.

Das Bild einer ‚Bühne‘, wie es im ersten Satz durch den Text vorgelegt wird, kann als Einleitung einer literarisch erzählten Welt verstanden werden, die von Anfang an ein (immer unvollständiges, sich entziehendes) Hin-Sehen evoziert. Wie von Lehmann formuliert, handelt es sich um ein zweideutiges Zuschauen – „als Form und Inhalt“⁸². Das vorgestellte Zuschauen von einer Außenperspektive aus, im Raum jenseits des beschriebenen Schau-Platzes verankert, prägt von Anfang an das literarisch erweckte Bühnengeschehen (dem zugesehen wird) mit.

Von Bernhard Greiner wird in einer Gegenüberstellung des ersten und des letzten Satzes bemerkt, dass die anfängliche Erwähnung des Platzes als ‚Bühne‘ einzigartig bleibt:

Die Regieanweisung endet mit einer Aussage über den „Platz“, führt nicht zur „Bühne“ des Eingangssatzes zurück. Das kann besagen, daß der Platz die Bühne usurpiert hat (mit ihr identisch geworden ist) oder daß das Stück nicht endet, vielmehr von diesem Platz zu den Plätzen der Zuschauer weitergeht.⁸³

Die Einmaligkeit der Benennung als ‚Bühne‘ resultiert laut Greiner in einer Zusammenlegung von Bühne und Platz, wodurch sich auch das imaginierte Hin-Schauen auf den Platz neu formatiert. Der angeblickte Platz des Textes, so lässt sich schlussfolgern, dehnt sich also über den beschriebenen Bereich hinaus in neue Richtungen aus – wie zum Beispiel den Bereich der Zuschauenden, welcher im Jenseits des konkret vorgestellten Platzes liegt. Gemeint ist der vom Publikum eingenommene Platz, von dem aus die erzählende Instanz, wie im Text berichtet wird, die Geschehnisse auf der Bühne schildert – ohne selbst dazuzugehören, zugleich aber auch als Voraussetzung des Erzählens. Der Platz, der imaginiert bzw. geistig ‚angeschaut‘ wird, ist daher immer auch als machtvoll zu verstehen, weil er darüber mitentscheidet, was oder wer gesehen und wahrgenommen wird.

Von diesem literarischen Schau-Platz *vor* der Bühne ist außerdem noch der Schau-Platz *hinter* der Bühne zu unterscheiden. Denn die durch den Text evozierten, auf der Bühne vorgeführten verlorenen Stimmen können nicht im einsehbaren, vordergründigen, oberflächlichen Raum verharren, sondern verschwinden immer wieder im Hinter-Grund, der literarisch nicht mehr gefasst wird. Das Geschehen hinter der beschriebenen Bühne wird nicht mehr von literarischer Sprache in Bilder übersetzt, es gerät also aus dem Blick der Zusehenden, in den verborgenen Hinter-Grund der Darstellung. Dennoch finden die verlorenen Stimmen immer wieder ihre Wege zurück auf die Bühne des Erzählten und es vermengen sich ihr Vorder- und ihr Hinter-Grund. Wenn etwa der Faden einer Geschichte durch das Wiederkehren einer bestimmten

⁸² Ebd., S. 73.

⁸³ Greiner (2001), S. 209.

verlorenen Stimme auf die literarische Bühne wieder aufgenommen wird, kann der vorgestellte Raum der Bühne von dem Ort dahinter keinesfalls mehr klar separiert werden.

Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der beschriebenen Vorder- und Hinter-Gründe werden zum Beispiel an folgender Textstelle deutlich veranschaulicht, wenn der Blick der Lesenden bzw. Zusehenden dem Kommen, Gehen und Wiederkehren einer bestimmten Gestalt folgt:

Einer kommt über den Platz gegangen, im Hintergrund. [...]

Bevor er hinten in der Gasse verschwindet, macht er noch Wind mit seinem Gehen, fächelt sich diesen zu mit vollen Händen, legt entsprechend den Kopf in den Nacken, das Gesicht nach oben, und kurvt zuletzt ab.

Als er, in dem gleichen Rhythmus, im Handumdrehn wieder auftaucht, kommt im Platzmittelfeld ihm ein anderer entgegen [...].⁸⁴

An dieser Stelle kann festgehalten werden, dass der literarische Schau-Platz als Bühne vielfältige Assoziationen hervorruft, anstatt eindeutige Zuschreibungen des Orts zu gewähren. Es wäre zu kurz gegriffen, die Intention des Textes in seiner bloßen Vorlagefunktion für theatrale Aufführungen anzusetzen. Literarische Verweise auf die Bühne, auf der alles Anwesende und Abwesende bildhaft miteinander kollidiert, gestalten einen Schau-Platz, der viel Raum für Möglichkeiten offenlässt. Das Diesseits der imaginierten Bühne erweist sich damit als hintergründiger, als es zuerst vielleicht scheinen mag.

Den Schau-Platz spüren – Akustik und Visualität der Abwesenheit?

Der Ort des Geschehens wird im ersten Satz, nachdem er als ‚Bühne‘ vorgestellt worden ist, außerdem als ‚freier Platz‘ bezeichnet. Wie sich im weiteren Verlauf des Textes herausstellt, kann unter dieser Kennzeichnung die Abwesenheit – also die Bildlosigkeit und Sprachlosigkeit – auf dem imaginierten Platz verstanden werden, welche mit dem Auftauchen der verlorenen Stimmen in eine Darstellung dichter Sprach-Bilder wechselt:

Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.

Es beginnt damit, daß einer schnell über ihn wegläuft.

Dann aus der anderen Richtung noch einer, ebenso.

Dann kreuzen zwei einander, ebenso, ein jeder in kurzem, gleichbleibendem Abstand gefolgt von einem dritten und vierten, in der Diagonale.

Pause.⁸⁵

Bereits an vorderster Stelle klärt sich also das für den ganzen Text geltende Programm, Sprache bzw. Sprachlosigkeit und Visualität kurzzuschließen. In diesem Kapitel soll nachgewiesen

⁸⁴ *Stunde*, S. 7-8.

⁸⁵ *Ebd.*, S. 7.

werden, dass sich im Text Sprachlosigkeit bzw. Verlust auf dem Schau-Platz als akustisches und als visuelles Phänomen sinnlich erfahren lässt. – Die Vorstellung von Abwesenheit auf einem literarisch imaginierten Schau-Platz kann ohne Zweifel herausfordern, weil Leere und Stille an sich niemals greifbar sind. Wird als Abwesenheit ein allgemeines Nicht-Sein verstanden, so lässt sich in literarischen Bildern doch nur ein Abglanz davon präsentieren, indem ein Schau-Platz inszeniert wird, auf dem sich Verluste ereignen. In Handkes Text gelingt die Darstellung von Abwesenheit, indem einerseits Bilder der (verlorenen) Leere, andererseits Bilder der (verlorenen) Stille entworfen werden.

Im Rückblick auf Erika Fischer-Lichtes These der 14 visuellen und akustischen Zeichen, die theatralen Texten eigen sind und auf die hin Theateraufführungen untersucht werden sollen⁸⁶, kann an dieser Stelle erwähnt werden, dass in Handkes literarischem Text keine einheitliche Zuordnung in visuelle *oder* akustische Erscheinungen mehr möglich ist. Im hier untersuchten Werk werden die von Fischer-Lichte unterschiedenen raumbezogenen Zeichen (im Bereich der Visualität zum Beispiel Raumkonzeption oder Requisiten, der Akustik Geräusche und Musik) meist sowohl visuell als auch akustisch erzählt bzw. erfahrbar gemacht, sodass man von einer akustischen Visualität genauso sprechen könnte wie von einer visuellen Akustik.

Vordergründig betrachtet scheinen die literarischen Szenen klar getrennt in Darstellungen eines bildlosen, also leeren bzw. stillen Schau-Platzes und Darstellungen eines bildreich inszenierten Schau-Platzes. Bernhard Greiner unterscheidet im Text „13 Pausen und 4 Momente, an denen der Platz leer ist und nur von seinem ‚hellen Licht‘ beleuchtet wird“⁸⁷. Wie sich aber schon im vorigen Kapitel zu Vorder- und Hinter-Gründen des Bühnenraums gezeigt hat, erweisen sich Abwesenheit und Anwesenheit auf dem vorgestellten Schau-Platz bei genauerer Analyse als ebenso vielschichtig und mehrdeutig: Denn Leere und Stille finden ihre Wege auf den literarisch evozierten Platz, auch oder gerade dann, wenn dieser angeblich von einer Fülle an Bildern oder Klängen beherrscht wird. Der Widerspruch von erzählter Leere und Überfülle bzw. erzählter Stille und Lautstärke des Platzes soll im Folgenden näher erforscht werden, um die Möglichkeiten zu klären, Abwesenheit literarisch zu vermitteln, ohne Worte für das Verlorene zu finden. Denn was sich nicht sagen lässt, was also abwesend bleibt, kann auch in den beschriebenen Bildern auf einer Bühne nur unzureichend dargestellt werden. Doch im Auftauchen und Wieder-Abflammen der erzählten fragmentarischen Bilder wird mithilfe

⁸⁶ Vgl. Fischer-Lichte (2007), S. 28.

⁸⁷ Greiner (2001), S. 209.

literarischer Sprache der Verlust des Abwesenden umschrieben und eine Grundlage zur Wahrnehmung des Verlorenen geschaffen.

In einem Beitrag zum Tanztheater der Choreografin Pina Bausch beschreibt Dieter Mersch eine wesentliche Strategie zur (Re-)Präsentation einer ‚negativen Ästhetik‘:

Auffallend erscheint zunächst die *Reduktion des Geschehens*. Sie entspricht durchweg der Ästhetik der 1970er Jahre, konnte damals noch provozieren, während sie heute als das erscheint, was sie ist: Eine *negative Ästhetik des Medialen*, die mit den Mitteln der Askese, der Ausräumung und des Verschwindens etwas aufdeckt, was die Masken des klassischen Tanzes gewöhnlich verbergen.⁸⁸

Durch die Mittel der Reduktion wird der Tanz auf seine Grundelemente (Raum/Licht, Körper, Bewegung/Zeit und Musik/Rhythmik) zurückgeworfen, die neu fokussiert und dadurch dekonstruiert werden, wie von Mersch bemerkt wird.⁸⁹ Was für das (Tanz-)Theater gilt, kann als Strategie zur Vermittlung von Abwesenheit auch auf literarische Texte bezogen werden: Durch den Verweis auf die Leere oder Stille des imaginierten Schau-Platzes, das stetige Verschwinden von Gestalten bzw. verlorenen Stimmen aus dem vorgestellten Sehfeld oder den Entzug sinnvoller Geschichten wird die Abwesenheit in Handkes Text eindrücklich inszeniert, indem sie vom Nicht-Geschehen auf dem leeren Platz ausgeht oder das Geschehen auf dem Schau-Platz nach und nach reduziert.

Die Leere oder ‚Freiheit‘ des durch den Text hindurch angeblickten Platzes, von der im ersten Satz die Rede ist, kann also mit einer Absenz der Gestalten bzw. der verlorenen Stimmen gleichgesetzt werden. Immer wieder unterbricht das Geschehen im Text und der beschriebene Blick der Zusehenden konzentriert sich wieder auf den bloßen Platz in seiner Zurschaustellung der Abwesenheit. Doch die Wahrnehmung der Leere erweist sich nur dann als erfolgreich bzw. sinnvoll, wenn sie mit ihrem Widerspruch konfrontiert wird, wenn also die Leere in bildhaften und sehr vielfältigen Beschreibungen des Anwesenden mündet: So wird der eigentlich als leer vorgestellte Platz beispielsweise vom Schatten eines Flugzeugs verdeckt, das jenseits des einsehbaren Bereichs zu fliegen scheint.⁹⁰ Der geschilderte Schatten unterbricht für die Dauer eines Augenblicks den Zustand der Abwesenheit, der mit dem Verschwinden des Flugzeugs wieder den ganzen, leeren Platz ausfüllt. – In dieser Verwirrung von Anwesenheit und Abwesenheit kann eine grundlegende Paradoxie erkannt werden, ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis von erzählter Bilder-Leere und erzählter Bilder-Dichte. Diese seltsame Bezogenheit von An- und Abwesenheit aufeinander bemerkt beispielsweise Pia Janke. Zur Leere des Orts in Handkes

⁸⁸ Mersch (2015), S. 323.

⁸⁹ Vgl. ebd., S. 323-324.

⁹⁰ Vgl. *Stunde*, S. 13.

Texten heißt es: „Die Abwesenheit der Dinge ist dort eine nur scheinbare. Durch ihre Abwesenheit erst sind die Dinge wirklich anwesend.“⁹¹

Außerdem wird der ‚freie Platz‘ im Text von einer Vielzahl an Requisiten bevölkert, die einen Gegensatz zur Abwesenheit menschlicher Gestalten bildet:

Ein Zeitungsblatt schlittert über den Platz, dann noch eins.

Ein ferngelenktes Spielzeugauto schießt aus einem Winkel vor, ruckt hierhin und dorthin, schnellt wieder weg.

Ein vielfarbiger Drachen trudelt ab, schleift über den Platz, wird in die Gasse geblasen wie das Zeitungspapier.⁹²

Der angeblich leere Schau-Platz zeigt sich im Textzitat als Spielfeld einer fast hektischen Aufeinanderfolge scheinbar lebloser Dinge, was die Atmosphäre einer berückenden Einsamkeit erzeugt. Zeitungsblatt, Spielzeugauto und Drachen breiten sich als dichte (erzählte) Bilderfolge über dem Platz aus, wenn sie in verschiedenen Geschwindigkeiten über diesen hinweg „schlittern“, „schnellen“ oder „schleifen“. Anders gelöst wird die Absage an die Abwesenheit – bzw. die Präsentation der Präsenz – auf dem leeren Platz in folgender Textpassage:

Pause.

Der leere Platz im hellen Licht.

Ein einzelnes Blatt fällt von hoch oben, gleich einem Sommerblatt.⁹³

Die literarische Darstellung der Leere wird in diesem Fall reduziert, indem als Kontrast zur Abwesenheit – im Unterschied zur Dichte und Hast von Zeitungsblatt, Spielzeugauto und Drachen – bloß ein Akzent gesetzt wird: Ein einzelnes Blatt fällt aus einem unerkannten Bereich „von hoch oben“ auf den Platz und durchkreuzt – unaufdringlich? – seine Leere.

Serge Honegger versteht unter den Darstellungen ‚offener‘ Plätze im literarischen Medium die Erscheinung eines utopischen Orts bzw. Nicht-Orts, als eine Art Möglichkeitsraum ohne künstlerisch gesetzte Grenzen.⁹⁴ Ähnliches wird von Franziska Schößler formuliert, die in der Darstellung der Leere im Text eine Rückbesinnung auf die ästhetische Form erkennt – und damit auf die pure Gegenwart des Anwesenden:

Zuweilen bleibt der Platz ganz leer, ein Zustand, der in Handkes Poetik für die ästhetische Form selbst steht, die das Hier und Jetzt zu versammeln vermag – der leere Raum ist ein Möglichkeitsraum, in dem sich Ereignisse aktualisieren und verwandeln [...]. Zugleich fungiert die Leere als (visualisierte) Pause im Geschehen, das damit auf visueller Ebene rhythmisiert wird.⁹⁵

⁹¹ Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Holzhausen 1993, S. 123.

⁹² *Stunde*, S. 16.

⁹³ Ebd., S. 29.

⁹⁴ Vgl. Honegger, Serge: Lenkung und Ablenkung. Zu den Regiebemerkungen bei John von Düffel, Peter Handke und Franz Xaver Kroetz. Basel: Schwabe 2019, S. 217.

⁹⁵ Schößler (2012), S. 194-195.

Sowohl Honegger als auch Schöller definieren den offenen Platz in Handkes Schreiben als ‚Möglichkeitsraum‘. Die Aufmerksamkeit des imaginierten Hin-Sehens konzentriert sich durch die Darstellung der Leere auf die Präsenz des vorgestellten Raums, in der die Absenz alles Verlorenen spürbar werden kann. In Schöllers Zitat wird außerdem eine Verbindungslinie zur (erzählten) Präsentation von Stille gezogen, weil von der Leere als ‚visualisierte Pause‘ die Rede ist.

Die literarisch inszenierte Leere des Platzes geht, wie schon angedeutet worden ist, mit einer Absenz von Gestalten bzw. ‚verlorenen Stimmen‘ auf der vorgestellten Bühne einher, daher also mit der Absenz von Sprache. Zur Darstellung der Abwesenheit auf dem imaginierten Schau-Platz zählt deshalb auch die (Re-)Präsentation von Stille. Die Wahrnehmung von Stille ist, obwohl sie eigentlich ein akustisches Phänomen ist, im Text wie die Darstellung der Leere auf einen visuellen Zugang angewiesen, also auf eine Betonung des Seh-Sinns in den Beschreibungen des literarischen Textes. In erzählten visuellen Bildern wird daher ein breites Spektrum an akustischen Klängen erschaffen, die durch die Absenz von verbaler Sprache einen beklemmenden Eindruck der Sprachlosigkeit hinterlassen.

Karl Katschthaler betont die Notwendigkeit, die (bildliche) Darstellung der erzählten Akustik neben der erzählten Visualität als gleichwertig anzuerkennen und die Vorrangstellung des Seh-Sinns in Handkes Text zu überdenken:

Dass aber diese Art der Wahrnehmung sich nur auf das Schauen beziehen soll oder dieses vor dem Hören privilegiere, dieser Eindruck ist wohl nicht zuletzt der von Handke in seinen poetologischen Äußerungen selbst benutzten visuellen Metaphorik zu verdanken. In Bezug auf die Wahrnehmung des Zuschauers/Erzählers in *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, die zweifellos als Modell für die angestrebte Wahrnehmungsweise des Zuschauers im Theater anzusehen ist, muss diese Privilegierung des Visuellen relativiert werden.⁹⁶

Fest steht, dass in bildhafter Sprache von den vielfältigen akustischen Signalen berichtet wird, welche die erzeugte Stille auf dem Platz zwar unterbrechen, ihre Wahrnehmung aber auch steigern.

Die unwahrscheinlichsten Geräusche klingen über den literarisch erzählten, leeren Schau-Platzes – oft als akustische Akkumulation in der durchbrochenen Stille. Eindeutig identifizierbar und voneinander zu unterscheiden sind einerseits beschriebene Klänge aus dem Bereich der Natur – zum Beispiel Tierlaute (das „Gellen von Dohlen“⁹⁷ oder „das einer Möwe“⁹⁸,

⁹⁶ Katschthaler, Karl: Zum Schweigen bringen. Peter Handkes *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* im Kontext von Ästhetiken der Abwesenheit. In: Bombitz, Attila und Katharina Pektor (Hg.): „Das Wort sei gewagt“. Ein Symposium zum Werk von Peter Handke. Wien: Praesens 2019, S. 163-169, hier S. 165.

⁹⁷ *Stunde*, S. 14.

⁹⁸ Ebd., S. 14.

„die Laute kleiner Vögel“⁹⁹, ein „Murmeltierpfeiff, ein Adlerschrei“¹⁰⁰ oder „das Schrillen einer Zikade“¹⁰¹, „ein Klatschen wie von springenden Fischen, und ein starkes Summen [...] wie von einem sommerlichen Bienenschwarm“¹⁰², „Rabenschreie und Hundegebrüll“¹⁰³ oder ein „Käuzchenschrei“¹⁰⁴), aber auch ein immer wieder erwähntes windähnliches „Rauschen“¹⁰⁵, ein „Getöse“¹⁰⁶ oder „ein Donnern und Knattern“¹⁰⁷ eines Sturms. Andererseits handelt es sich bei den erzählten akustischen Geräuschen um Klänge, die durch Menschen verursacht werden – erwähnt wird beispielsweise „ein Getrappel, wie es nur von auf einer Straße frei dahinlaufenden Vielzahl von Kinderfüßen kommen kann“¹⁰⁸, das „Hindurchdonnern eines einzelnen Motorradfahrers, unsichtbar“¹⁰⁹ oder ein den Platz umgebendes „Weh- und Klagegeschrei“¹¹⁰ – oder um Geräusche, die für gewöhnlich erst im Zusammenhang mit menschlichem Eingreifen entstehen – zum Beispiel das „Hallen einer [...] umfallenden Eisenstange“, ein „Nebelhorn“ oder ein „Schuß“¹¹¹.

Franziska Schößler erkennt eine zentrale Intention bestimmter Theatertexte, die den Lesenden bzw. dem Publikum durch das Zusammenspiel von erzählter Akustik und Visualität sinnliche Wahrnehmungsräume eröffnen und diese intensivieren wollen:

Auch die Stücke der 1990er Jahre experimentieren mit dem Verhältnis von sinnlichen Wahrnehmungen, von Blick, Akustik und Taktilem, und thematisieren diese inhaltlich, um sie zu emphatischen Erlebnissen zu steigern. Die Theatertexte entwerfen Klang-Bild-Räume, die die Sinne herausfordern – durch die Separation von Ohr und Auge und durch die Übersetzung von Klang in Bild, Bild in Klang etc.¹¹²

Für die Kombination akustischer und visueller Phänomene in literarischen Beschreibungen findet Serge Honegger folgende Erklärung:

Das visuell wahrnehmbare Geschehen wird in *Die Stunde da wir nichts voneinander wussten* zusätzlich von einem vielstimmigen akustischen Raum begleitet, der – ein Traum für Sounddesigner – von Kindergeschrei, Grillengezirpe bis hin zu rauschendem Sturmgebrause reicht. Diese Geräuschkulisse bildet eine Art ‚Ursuppe‘ für die Sprachwerdung. Darin kündigt sich ein zukünftiges Reden an.¹¹³

Honeggers Lesart nach kann die Inszenierung der akustischen „Geräuschkulisse“ im Text daher als Verweis auf die verlorene Sprache gedeutet werden. In der Betonung der Stille durch die

⁹⁹ Ebd., S. 17.

¹⁰⁰ Ebd., S. 39.

¹⁰¹ Ebd., S. 39.

¹⁰² Ebd. S. 47-48.

¹⁰³ Ebd., S. 53.

¹⁰⁴ Ebd., S. 60.

¹⁰⁵ Ebd., S. 24, S. 34, S. 43, S. 50.

¹⁰⁶ Ebd., S. 39.

¹⁰⁷ Ebd., S. 53.

¹⁰⁸ Ebd., S. 17.

¹⁰⁹ Ebd., S. 43.

¹¹⁰ Ebd., S. 53.

¹¹¹ Ebd., S. 30.

¹¹² Schößler (2012), S. 197-198.

¹¹³ Honegger (2019), S. 204.

literarische Zurschaustellung zahlloser akustischer Klänge wird absichtsvoll der Eindruck des Fehlenden gesteigert. Auf diese Weise wird nicht nur eine sinnliche Ahnung davon geschaffen, dass hier Sprache verlangt wäre, sondern – drängender noch – die Sehnsucht nach ‚zukünftiger‘ Sprache erweckt. Ob diesem Drang nachgegeben wird, ist der Perspektive der Lesenden auf das visuell erzählte Spannungsverhältnis von Ab- und Anwesenheiten überlassen.

Noch ein zusätzlicher Faktor prägt die sinnliche Wahrnehmbarkeit des literarischen Raums entscheidend mit: die (bildhafte) Darstellung der Zeit im Text. Der Titel von Handkes Sprach-Spiel definiert eine einzige ‚Stunde‘ als Austragungszeit auf dem Schau-Platz. Im mehrmals zitierten ersten Satz wird außerdem nicht nur der Schau-Platz erzählt bzw. erblickt, sondern auch sein zeitlicher Zustand: Das ‚helle Licht‘ auf dem Schau-Platz kann als Angabe der Tageszeit gelesen werden, die im Laufe des Textes die Grenzen einer Stunde sprengen wird. Denn der berichtete zeitliche Zustand dehnt sich genauso über die eigentlich präzise Angabe der einen Stunde hinaus, wie auch der vorgestellte Raum über den einsehbaren Bereich weiter in verborgene Ebenen hinüberreicht. Von Serge Honegger wird das Theatergeschehen als „zu einer ganz bestimmten, unwiederbringlichen Stunde“¹¹⁴ passierend beschrieben, was an dieser Stelle – in Bezug auf den literarischen Text genauso wie auf theatrale Inszenierungen – angezweifelt werden soll. In Handkes Werk stellt die ‚Stunde‘ ihre Dauerhaftigkeit genauso zur Schau wie ihre Vergänglichkeit und es wird das Stillstehen der Zeit ebenso thematisiert wie ihr Verfliegen. Durch das immer wiederkehrende Motiv des ‚hellen Lichts‘ auf dem imaginierten Platz werden Anwesenheit und Abwesenheit miteinander konfrontiert.

Es liegt sozusagen in den Augen der Betrachtenden, in dieser komplizierten Raum-Zeit-Konstellation des Erzählten die Konzentration eher auf die Momente der Abwesenheit zu richten – mit raumübergreifender Leere und Stille, mit allem Nichts-Sagen der verlorenen Stimmen und ihrem Nichts-Voneinander-Wissen –, oder auf die Momente der Anwesenheit – in der Bildhaftigkeit der Darstellung von Leere und Dichte auf dem Platz, von Stille und Tumult, vom Sprechen-Müssen der Sprachlosen und ihrem Alles-Voneinander-Wissen-Wollen.

2.1.2 Unsichtbarkeit und Un-Übersehbarkeit der verlorenen Stimmen

Handkes Text entwirft literarische Bilder vom Kommen und Gehen sprachloser Gestalten, von denen hier als ‚verlorene Stimmen‘ die Rede sein soll. Ihr buchstäbliches Verloren-Gehen führen die Stimmen durch ihre Aktionen aus, wenn sie sich auf jede erdenkliche Art über den abgegrenzten, einsehbaren Schau-Platz bewegen. Durch die Anschaulichkeit der literarischen

¹¹⁴ Ebd., S. 241.

Schilderungen scheint die Sprachlosigkeit geradezu greifbar, denn das Scheitern an der Sprache wird bildhaft umschrieben und der Abbruch der angedeuteten Geschichten erfolgt, bevor sie zu Ende erzählt worden sind, sobald die Stimmen den Schau-Platz wieder verlassen. Auf diese Weise bleibt jede der zahllosen angerissenen Geschichten, die vor Augen gebracht werden, unabgeschlossen. Das vermittelte Bild einer bestimmten Geschichte bzw. Stimme wechselt dann genauso schnell mit einem neuen Bild und räumt den Platz für die nächste, immer fragmentarische Darstellung. In ihrer Ganzheit überfordert die Dichtheit an Darstellungen nahezu, was eine eigenartige, spannungsvolle Atmosphäre im bildreichen Text erzeugt, der doch über die anhaltende Sprachlosigkeit nicht hinwegtäuschen kann.

Von einer Unsichtbarkeit der verlorenen Stimmen kann gleichermaßen gesprochen werden wie von ihrer Un-Übersehbarkeit – von ihrer Anwesenheit ebenso wie von ihrer Abwesenheit. Das Sprechen über Unsagbares verlangt nach einer Darstellung des Verlorenen, wie etwa die Präsentation von Verlusten in Handkes Text: Durch das dauerhafte Schweigen auf der Bühne rücken die beschriebenen Bilder bzw. Szenen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und werden dadurch gewissermaßen unübersehbar. Es gibt dann keinen Weg am Hinschauen vorbei, wenn außer der Präsenz des Geschehens nichts gesagt wird. Der Fokus auf dieser Gegenwart darf aber nicht über die zugleich anwesende Abwesenheit hinwegtäuschen: Die Abwesenheit von Sprache wird in vielen Text-Bildern erzählt, die das (Einander-)Nicht-Sehen- oder Nicht-(Miteinander-)Sprechen-Können thematisieren. Die verlorenen Stimmen verharren deshalb in einem ungewissen Status zwischen Un-Übersehbarkeit und Unsichtbarkeit.

Im folgenden Kapitel sollen die verlorenen Stimmen in ihrer Vielschichtigkeit und ihrer Widersprüchlichkeit untersucht werden. Ihre scheinbare Sprachlosigkeit, also der in Handkes Werk fehlende verbale Ausdruck der vorgeführten Gestalten, trifft auf die bildhaft inszenierten Darstellungen einer Vielzahl an Stimmen bzw. Geschichten. Um einen Eindruck von Sprachlosigkeit zu vermitteln, führt der Text unterschiedliche Wege vor, die in der literarischen Abbildung von Verlusten einen sinnlich erfahrbaren Zugang zur Sprachlosigkeit ermöglichen sollen. Diese These soll bestätigt werden, indem der Sprachverlust in Handkes Text in drei intermedialen Annäherungen analysiert wird. In einem ersten Schritt wird der im Text inszenierte Seh-Sinn durchleuchtet, um den Verlust des Sehens der Gestalten bzw. ihrer Blicke zu erläutern. Ein zweiter Ansatz soll sich im Anschluss mit der verlorenen Sprache bzw., genauer, dem verlorenen Sprechen befassen, das in engem Zusammenhang mit dem verlorenen Seh-Sinn steht. Zuletzt wird die Aufmerksamkeit auf die verlorenen Körper bzw. die literarisch

entworfene verlorene Körperhaftigkeit der Stimmen gerichtet, um die sinnliche Wahrnehmung von Sprachlosigkeit auf eine nächste Ebene zu stellen.

Blick-Verluste – Zum Nicht-Sehen der verlorenen Stimmen

Nach und nach räumt in Handkes Text das Bild der Leere den Platz für die erscheinenden Gestalten, die sich auf der (durch den Text imaginierten) Bühne sehen lassen. Wie für postdramatische Werke üblich, entziehen sich die vorgeführten Geschehnisse Sinnzuschreibungen. Im Mittelpunkt steht das Ereignis an sich, das im literarisch zur Schau gestellten Kommen und Gehen bzw. im Sehen und Gesehen-Werden der verlorenen Stimmen zu verorten ist. Das Ereignis des Schauens – das Hin-Schauen genauso wie das Angeschaut-Werden – drückt sich in zahlreichen visuell inszenierten Darstellungen der verlorenen Stimmen im Text aus.

Gefördert wird die Konzentration auf den durch literarische Beschreibungen konstruierten Seh-Sinn durch den Verzicht der Gestalten auf verbal geäußerte Sprache im ganzen Text, worauf von Eleonora Pascu hingewiesen wird. Pascu bemerkt hierzu, dass die Aussparung des gesprochenen Worts „zum Schauen auffordert, zum phantasierenden Wahrnehmen der versinnlichten Zeichen, die mittels Körpersprache, Gestik, Mimik und anderer außersprachlicher Effekte ‚inszenierte‘ Bilder der Erinnerung und Einbildungskraft“¹¹⁵ vermitteln. – Diese Aussagen zum Schauen, so muss an dieser Stelle klargestellt werden, beziehen sich auf den literarischen Text, durch den die Bilder von Körpersprache, Gestik usw. bzw. das Hin-Sehen auf die Körper der verlorenen Stimmen imaginiert und durch die Vorstellungskraft den Lesenden zugänglich gemacht wird. Pascus Hinweis auf die Aktivierung des Seh-Sinns in Handkes Text verdeutlicht daher die Bedingung dieses Schauens – nämlich das ‚nach innen gerichtete‘ bzw. ‚in sich versunkene‘ Hin-Schauen, Erkennen und Wahrnehmen von Bildern, die durch das Lesen erzeugt werden.

Mit Blick auf die oben zitierte Bemerkung von Pascu kann hier außerdem festgehalten werden, dass die im Text vorgeführten Gestalten individuelle ‚Zeichen‘ erhalten, wie etwa in Bezug auf ihre Körpersprache oder Gestik. Diese bildhaft beschriebenen Merkmale lassen, wenn auch keine klassische Charakterisierung, so doch eine Identifizierung von Typen einzelner verllorener Stimmen zu. Genauere Kategorisierungen der Bilder, in denen Handkes Text die Dargestellten schildert, werden von Bernhard Greiner vorgenommen: Einige der vorgeführten Stimmen erscheinen, so schreibt Greiner, nur ein einziges Mal im Text, andere aber wiederholt

¹¹⁵ Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Lang 1998, S. 76.

– wie zum Beispiel der Platznarr oder die Schönheit. Manche der verlorenen Stimmen wirken alltäglichen Situationen nachempfunden, wenn sie zum Beispiel aufgrund von Beschreibungen gewisser Attribute bzw. Requisiten einer Berufsgruppe zugeordnet werden können. Außerdem fließen biblische oder mythologische Motive in die Bildbeschreibungen ein, sodass beispielsweise in einer bestimmten Darstellung Moses mit den Gesetzestafeln erkannt werden kann.¹¹⁶

Eleonora Pascu geht in ihren Formulierungen noch einen Schritt weiter und betont den Ereignischarakter der imaginierten Bilder von den verlorenen Stimmen: „Jede Figur hat ihre persönlichen Zeichen – Kostüm, eigenen Gestus, eigenes Tempo, eigene Art des Gehens, Stehens und Weltbetrachtens – die der Dramatiker in akribischen Beschreibungen in schweigend agierende Bilder verwandelt.“¹¹⁷

Als „schweigend agierende Bilder“ werden die verlorenen Stimmen im Text wahrgenommen, die ihre Handlungsfähigkeit durch ihr aus literarischen Beschreibungen resultierendes Dargestellt-Sein bzw. (stimmloses) Betrachtet-Werden erhalten. Das Hin-Sehen auf die literarischen Gestalten wird also vom Text absichtsvoll und vor allem in einer Vielfalt an unterschiedlichsten Bildern der schweigenden Stimmen in Szene gesetzt.

Die verlorene Sichtbarkeit der vorgeführten Gestalten wird für Lesende bzw. Zusehende dann unumgänglich bemerkbar, wenn literarische Textpassagen in ihren Erzählungen der Bühnen-Vorgänge vorzeitig abbrechen und der hingelenkte Blick auf die verlorenen Stimmen dadurch zu keinem Erkennen von Bedeutungen führt. Denn die im Text beschriebenen Gestalten verschwinden nach ihren Auftritten im ‚nicht einsehbaren‘ bzw. literarisch nicht weiter beachteten Hintergrund der imaginierten Bühne. Mit dem Entzug ihrer Sichtbarkeit bzw. ihres Angeschaut-Werdens reißt die literarische Erzählung über die jeweilig präsentierten verlorenen Stimmen ab – und der beim Lesen imaginierte Blick der Hin-Sehenden läuft ins Leere.

Das Hinsehen und Wahrnehmen betrifft nicht nur die durch den Text angeleiteten Lesenden als ‚Zusehende‘ der Text-Bühnen-Ereignisse, sondern auch die als sehend vorgestellten verlorenen Stimmen selbst. Franziska Schößler schreibt in Hinsicht auf Handkes Werk im Allgemeinen auch vom inhaltlich thematisierten Zusehen der schweigenden Stimmen. Das Einander-Betrachten geht laut Schößler über ein passives Wahrnehmen hinaus, weil es als aktives Hin-Schauen und deshalb als Handlung bzw. Ereignis einzustufen ist. Das gegenseitige Ansehen der Gestalten kann, so Schößler, mit einem emphatischen Blick füreinander gleichgesetzt

¹¹⁶ Vgl. Greiner (2001), S. 210-211.

¹¹⁷ Pascu (1998), S. 200.

werden.¹¹⁸ Als Gegenteil eines gelungenen Ansehens erkennt Schöblier „das Verschwinden des Blicks und des Beobachtens“¹¹⁹ in Handkes Texten, das „Feindseligkeit“¹²⁰ bedeutet. – Ähnliches zur inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem literarisch imaginierten Schauen wird von Eleonora Pascu formuliert, die vom im Text angestrebten „Glück des richtigen Sehens, des sich gegenseitig Wahrnehmens, des reinen Schauens“¹²¹ schreibt. Pascu benennt im literarisch umschriebenen Einander-Ansehen der verlorenen Stimmen ein zentrales Motiv bzw. eine wiederkehrende Utopie in Handkes Werk.¹²²

Wie eng in Handkes Gesamtwerk das Gelingen des literarisch imaginierten Blickens mit seinem Nicht-Gelingen verknüpft ist, wird klar, wenn der spezifische Text selbst in den Fokus rückt. Das titelgebende Nichts-Voneinander-Wissen steht mit dem Verlust des Seh-Sinns bzw. der Blicke in unmittelbarer Verbindung. Trotz der Un-Übersehbarkeit der verlorenen Stimmen, die durch die literarischen Beschreibungen inszeniert wird, ist es am Ende meist die Unmöglichkeit des Einander-Ansehens oder -Erkennens, welches bildhaft erzählt wird. Vom Einander-(Nicht-)Sehen – bzw. vom Nichts-Voneinander-Wissen – handelt zum Beispiel diese Textpassage, in der zwei unbestimmte Gestalten als gleichzeitig und unabhängig voneinander über den Platz gehend vorgestellt werden:

Ein Beliebiger geht nun an einem Beliebigen vorbei, stutzt, auch der andere stutzt, sie starren einander in die Gesichter, erkennen einander, haben sich geirrt, schütteln die Köpfe, scheren weit aus, stutzen noch einmal, blicken einander starr nach, gehen kopfschüttelnd getrennter Wege.¹²³

Eine Vernetzung sinnlicher Wahrnehmungen kann in folgendem Textzitat festgestellt werden, das eine lesende und eine essende Gestalt vorführt. Vertieft in die jeweilig zugeteilten Tätigkeiten verpassen die beiden verlorenen Stimmen es, sich gegenseitig wirklich anzusehen und den anderen Blick zu erwidern:

Zwei Unbestimmbare gehen dann aus verschiedenen Richtungen durch das Geviert, der eine mit einem Buch in der Hand, der andere mit einem Brot.

Ohne gegenseitig sich zu beachten, schlägt der eine, als sie auf gleicher Höhe sind, sein Buch auf, und beißt der andre von seinem Laib ab.

Der Lesende wird langsamer, ebenso der Essende; dann blickt der Leser auf und über die Schulter, während der Esser, im Kreis schauend, vom Platz geht.¹²⁴

¹¹⁸ Vgl. Schöblier (2012), S. 196.

¹¹⁹ Ebd., S. 196.

¹²⁰ Ebd., S. 196.

¹²¹ Pascu (1998), S. 76.

¹²² Vgl. ebd., S. 76.

¹²³ *Stunde*, S. 37-38.

¹²⁴ Ebd., S. 20.

Das Vorüberziehen der Bilder auf der im Text dargestellten Bühne offenbart sich in einem raschen Wechsel von Kommenden und Gehenden genauso wie in einem Wechsel von Blickenden. Von einem Ende der literarisch beschriebenen Bilder-Folge kann nur an wenigen Textstellen die Rede sein, wenn ein Einander-Begegnen der verlorenen Stimmen inszeniert wird, also ein wirkliches Ansehen gelingt. Gemeint ist etwa eine zentrale Textszene, in der die Rast der verschiedenen Gestalten auf dem Schau-Platz als ein Innehalten geschildert wird. Die Pause im stetigen und meist wie voreiligen Entschwinden findet im Text Ausdruck in einem flüchtigen Augenblick des Einander-Erkennens, worauf auch von Eleonora Pascu verwiesen wird:¹²⁵

Immer mehr schauen die Leute auf dem Platz einander an, nein, zu: der eine plötzlich Rasende, Trompetende, Amoklaufende wird durch das bloße Zuschauen ebenso besänftigt wie die eine plötzlich lauthals Schluchzende und der jämmerlich Pfeifende; der jeweils zuschaut, nähert sich zugleich.

Ebenso geschieht es auch, daß sie allesamt einfach bloß da sind, die einen Auge, die andern Ohr, und einander so zuschauend sich jeweils in den andern verwandelnd, und so über den ganzen weiten Platz.¹²⁶

Dieses Zitat verdeutlicht außerdem, dass die literarisch entworfenen Bilder von den schauenden, verlorenen Stimmen nicht nur visuell, sondern auch akustisch inszeniert werden. Auf diese Weise wird durch den Text ein umfassendes sinnliches Erleben beim Lesen ermöglicht. – Der bildhaft umschriebenen akustischen Wahrnehmung schenkt Karl Katschthaler besondere Aufmerksamkeit. Als Beispiel aus dem Text nennt er etwa die Szene, in der ein aufs Horchen angewiesener Blinder – dem Seh-Sinn beraubt – auftritt, woraufhin sich um ihn herum ein akustisches „episodisches Getriebe“¹²⁷ ausbreitet, von dem dann bildhaft berichtet wird.¹²⁸ Aus dieser Szene lässt sich wiederum schlussfolgern, dass keineswegs schlicht von einem Nicht-Sehen – und auch nicht von der Sprachlosigkeit – des Blinden ausgegangen werden kann, das durch den Text vermittelt wird. Die Wahrnehmung wird im Falle des Blinden auf eine andere Ebene geleitet, die der visuellen nicht unbedingt unterlegen ist, weil sie auch ohne imaginierten Seh-Sinn einen Zugang zur Bilder-Vielfalt schafft. Aus der vom Blinden wahrgenommenen Akustik, die im Text sprachlich geschildert wird, ergibt sich der (beim Lesen visuell wahrnehmbare) Eindruck eines (weit von der Leere und Stille entfernten) Bilder-Gemenges auf der imaginierten Bühne.

Neben dem Verlust des Seh-Sinns wird in Handkes Text auch der Verlust von Sprache visuell und bildhaft beschrieben. Katschthaler nennt als Beispiel diejenige Textstelle, in der sich das Nicht-Sprechen(-Können) in der Beschreibung einer Gestalt äußert, die im Text „mit

¹²⁵ Vgl. Pascu (1998), S. 76.

¹²⁶ *Stunde*, S. 52-53.

¹²⁷ Ebd., S. 14.

¹²⁸ Vgl. Katschthaler (2019), S. 166.

weitoffenen Augen“¹²⁹ dargestellt wird, „die Hand auf dem Mund“¹³⁰. Nur über visuelle Verweise, so Katschthaler weiter, würde sich der im Text berichtete lautlose – unterdrückte? – Schrei wahrnehmen lassen.¹³¹ Durch die inszenierte Stimmlosigkeit wird die Aussage dieser Textpassage verdeckt, sodass es zu keinem richtigen Erkennen bzw. Schauen kommen kann. Es bleibt ungewiss, wohin die mit weit geöffneten Augen dargestellte Gestalt blickt und was der Grund für ihre anhaltende Sprachlosigkeit ist. Die Sichtbarkeit geht ebenso verloren wie die Stimme selbst, die über den Platz ‚irrlichert‘ – ohne dass ihr der Blick der Zusehenden folgen könnte.

Sprach-Verluste – Zum Nicht-Sprechen der verlorenen Stimmen

Die Auseinandersetzung eines literarischen Textes mit Sprachlosigkeit ist immer in einem inneren Widerspruch gefangen. Dieser wissenschaftlichen Arbeit liegt die zentrale Annahme einer durch literarische Re-Präsentationen zugänglichen, sinnlich wahrnehmbaren Sprachlosigkeit zugrunde. In Vertretung der Sprachlosigkeit wird das Schweigen in Handkes Text von den auftretenden verlorenen Stimmen vorgeführt. Mit der an Sprach-Bildern reichen literarischen Beschreibung der nicht-sprechenden Gestalten deutet der Text auf die herrschende Sprachlosigkeit hin. – Von Serge Honegger wird die paradoxe Synthese von Sprache und Sprachlosigkeit in Handkes postdramatischem Schreiben auf folgende Weise formuliert:

Der Text behauptet, seine eigene Theatralität zum Verschwinden zu bringen und die Differenz jeglicher sprachlichen Vermittlung aufheben zu können. Ironischerweise erweist sich aber das zu imaginierende sprachlose Ereignis als eines, das essenziell von Sprache abhängig ist. Die Führungsmodalität des Steuerungsmittels Text besteht darin, dass Schriftliches und damit mediale Oberflächen zum Einsatz kommen müssen, um das Kommen und Gehen anzuleiten und – als ‚Wortorakel‘ – eine Präsenzerfahrung zu stiften.¹³²

Die Abhängigkeit von sprachlicher Vermittlung hält den Text nicht davon ab, einen komplexen Eindruck von der Sprachlosigkeit der vorgeführten Gestalten zu erzeugen. – Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ wird von Eleonora Pascu als „ein Versuch über das dramatisierte Schweigen“¹³³ bezeichnet, wobei sie die „Vieldeutigkeit“ und sogar die „Vielsprachigkeit“ dieses Schweigens betont:

Die Abwesenheit der „gesprochenen“ Sprache steigert [...] die Aussagekraft der Bilder, die Expressivität der Gestik bringt die Vieldeutigkeit des Schweigens zum Ausdruck. Mit Hilfe der außersprachlichen Mittel – akustische und visuelle Effekte, Gestik, Mimik, Körpersprache, Masken, Kostüme – wird die Vielsprachigkeit des Schweigens deutlich.¹³⁴

¹²⁹ *Stunde*, S. 23.

¹³⁰ Ebd., S. 23.

¹³¹ Vgl. Katschthaler (2019), S. 167.

¹³² Honegger (2019), S. 241.

¹³³ Pascu (1998), S. 77.

¹³⁴ Ebd., S. 195.

Wie im Zitat bereits anklingt, verfügen die sprachlosen Gestalten dennoch über die Möglichkeit, sich und ihre erlittenen Verluste bemerkbar zu machen, indem sie im Text in einer visuell und akustisch wahrnehmbaren Bildlichkeit dargestellt werden. Die Sprache der Sprachlosen, so lässt sich festhalten, kann in der „Dekodierung“ des Unausgesprochenen verortet werden, wie Pascu zusammenfasst:

Die „Dekodierung“ entspricht dem Auffinden von „Leerstellen“ im Text, die den Leser ins Geschehen hineinziehen und ihn veranlassen, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen. Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt.¹³⁵

Die These, die hier vertreten wird, schließt sich deshalb Pascus Hinweis auf die fehlende gesprochene Sprache an, obwohl in Handkes Text nicht unbedingt von einem Schweigen im Sinne eines Still-Haltens der literarischen Gestalten die Rede sein kann. An dieser Stelle wird daher die Behauptung in den Raum gestellt, dass eher von einem aktiven Nicht-Sprechen als von einem passiven (Ver-)Schweigen ausgegangen werden kann. Durch die zum Nicht-Sprechen konträre, übersteigerte Bildlichkeit ihrer Darstellungen finden die verlorenen Stimmen Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Sprachlosigkeit, wenn sie auch das Ungesagte an sich nicht antasten. In der literarisch entworfenen Sprache der Körper, der Mimik usw. umschreiben die vorgestellten Gestalten auf beim Lesen sinnlich vielfältig wahrnehmbare Weise das Nicht-Ausgesprochene. Der imaginierte Verlust von Sprache verschafft also dem Ungesagten Sichtbarkeit.

Die Gegensätzlichkeit von fehlender Rede und einer dichten Bilderfolge in der Darstellung der verlorenen Stimmen kann eindrücklich in folgendem Textausschnitt beobachtet werden:

Deutlich wird dabei, während sie sich nun in alle Richtungen zerstreuen, wie einer abgeht wütend-enttäuscht, zungezeigend, ausspukkend [sic!]; einer fröhlich-enttäuscht, achselzuckend; die einen eher erleichtert, dem Traum entkommen zu sein, die andern diesem noch weiter nachwandelnd; der eine aufweinend, der andere auflachend; einer im Aufbruch den Boden küssend; einer sich im Aufbruch in die Luft den Weg skizzierend [...] – indessen unbestimmbar jenseits des Platzes, von mehreren anderen Plätzen, die Geräusche von einem Feuerwerk einsetzten, zu Akkorden wurden, ausklangen.¹³⁶

Beim Lesen werden verlorene Stimmen vorgestellt, die in ihrer bildlichen und körpernahen Darstellungsweise doch nicht hinwegtäuschen können über das hinter ihren Bewegungen scheinbar Verborgene: die Sprache. Der Verlust von Sprache wird in Handkes Sprechtext anschaulich präsentiert, indem die Abwesenheit der Kommunikation bzw. das Verloren-Sein der Stimmen literarisch verbildlicht wird. Wie im oben genannten Zitat vermengt sich im Text eine Überfülle an Bildern, die den Lesenden vor dem geistigen Auge entstehen, mit einem Mangel

¹³⁵ Ebd., S. 193.

¹³⁶ *Stunde*, S. 58-59.

an (sprachlicher) Aussagekraft. Gestützt wird der Eindruck vom Verlust der Sprache vor allem auch durch literarische Beschreibungen der akustischen Situation. Im Textzitat oben wird den Lesenden (bzw. Zusehenden und -hörenden) beispielsweise der Klang eines Feuerwerks dargestellt, was einen Kontrast zur Stille der nicht ausgesprochenen Wörter bildet. Die literarisch imaginierte Bildlichkeit lenkt von der Abwesenheit der Sprache ab und untermalt diese zur gleichen Zeit.

Eine andere Möglichkeit zur Veranschaulichung des Sprach-Verlusts im Text ist die Inszenierung eines Verloren-Gehens der Sprache. In Handkes literarischem Sprech-Spiel werden einige Szenen vor den Lesenden aufgeführt, die das Scheitern an der Sprache auf sinnlich anschauliche Weise erzählen. Der Verlust von Sprache kann dann nicht mehr bloß als bildlich ausgestaltetes Verloren-Sein eingestuft werden, sondern eher als immer neues Misslingen, das in den literarischen Beschreibungsversuchen als schmerzhaftes Erlebnis geschildert wird. Als ein Beispiel für eine literarische Szene in Handkes sprach-verlorenem Sprechtext, die visuelle und auch akustische Effekte miteinander kombiniert, kann die nachfolgende Stelle vom lautstark vorgestellten Todeskampf einer Gestalt zitiert werden. Zugleich wird hier in deutlichen Bildern das Nicht-Sprechen-Können bzw. das Vorbei-Schrammen an menschlicher Sprache als schmerzhaftes Erfahrung imaginiert:

Ebenso plötzlich stürzt mitten darin ein Knäuel heraus auf den Platz, zunächst steptanzend, unter wie vielstimmigem Winseln, Brüllen, Geheul, Gebibber, Gekreisch, und wälzt sich so kreuz und quer auf dem Boden, bis sich herausstellt, es gibt da nicht mehrere Wesen, auch nicht zwei miteinander Kämpfende, sondern bloß ein einzelnes, im Todeskampf, welcher dann endlich überstanden ist [...].¹³⁷

Der im Zitat als zunächst eher animalisch beschriebene ‚vielstimmige‘ Krawall bildet in seiner buchstäblichen Unverständlichkeit einen klaren Kontrast zu aussagekräftiger, sinnvoller Sprache. Die Undurchschaubarkeit der zusammengeworfenen Form wird als „Knäuel“ beschrieben und kann erst bei genauerem, im Text inszenierten ‚Betrachten‘ als menschlich (an-)erkannt werden. Was also als ‚vielstimmige‘ Vermengung mehrerer Wesen erschienen ist, klärt sich auf in der Wahrnehmung einer vereinzelt und sprachlosen Gestalt, die in ihrem unmenschlichen Gebärden Schmerzen leidet. Das einprägsame Bild, das durch den Text berichtet wird, ist das einer gegen sich selbst ‚kämpfenden‘ Gestalt. Am Ende der Szene scheint sie dann diesen Kampf zu verlieren, obwohl auch ein erlösendes Moment in der Sterbeszene anklingt, wenn vom ‚endlich überstandenen‘ Todeskampf geschrieben wird.

¹³⁷ Ebd., S. 33-34.

Eine andere, bereits erwähnte Textstelle führt eine über den Platz ‚irrlichternde‘ Gestalt vor, die mithilfe literarischer Verweise auf ihre Körpersprache einen „lautlosen Schrei“¹³⁸ artikuliert. Auch in dieser Szene ereignet sich das Nicht-Sprechen-Können als mit schmerzhaften Assoziationen verbundene Erfahrung. Die erzählte Lautlosigkeit steht mit dem Versuch, zu schreien und sich dadurch bemerkbar zu machen, im Widerspruch und erweckt beim Lesen gerade dadurch den Eindruck von bedrängender Sprachlosigkeit.

Von Karl Katschthaler wird bezüglich der im Text erzählten Abwesenheit von Sprache auf eine Passage hingewiesen, in der ein ‚lautlos sprechender Alter‘ beim sich stetig aufbauenden und sich über den ganzen Körper hinziehenden Versuch des Sprechens beobachtet wird, der letztendlich doch daran scheitern muss.¹³⁹ Seine Lautlosigkeit wird also in Handkes Werk bildhaft erzählt, sodass der ‚Alte‘ – obwohl ihm das Sprechen versagt bleibt – Ausdruck gerade für seine Sprachlosigkeit findet. Seine Botschaft ist die Unsagbarkeit, die den Lesenden eindringlich vermittelt wird:

Und so wird er gleich zu sprechen anheben, setzt an zum Schwung, zeichnet mit den Händen, welche skandieren, mit Armen, welche himmelauffahren, mit den schnellenden Schultern, mit dem wiegenden Kopf, den sich lautlos einspielenden Lippen, sich blähenden Nasenflügeln, sich wölbenden Brauen, zwischendurch gar einem Hüftwackeln, den Verlauf seiner Rede vor.

Selbst die Entferntesten merken auf.

Der und jener der Zuschauer scheint ihn im voraus zu verstehen, nickt, nickt wieder, buchstabiert mit, schon summt er, sozusagen im Ansatz, noch einmal und noch einmal, in verschiedenen Tonlagen.

Plötzlich verstummt er, wie vor dem endlichen Reden, bleibt dann jedoch stumm, lässt sich so sehen.¹⁴⁰

Serge Honegger nennt genau diese Szene des gescheiterten Redeversuchs als Beispiel für die zentrale Bedeutung des Schweigens in Handkes Text, welches immer als im Übergang zur Schwelle der Sprache befindlich angesehen werden muss.¹⁴¹ In der betreffenden Textszene scheitert der Versuch des Sprechens bzw. des Versprachlichens von Unsagbarem noch, was laut Honegger auch mit der Un-Überschaubarkeit der Vorgänge zusammenhängt: „Das vom Titel von Handkes Damentext aufgerufene ‚Nicht-Wissen‘ bestimmt das Geschehen als eines, dessen übergreifender Sinn von den Figuren, die in die Bühnenvorgänge involviert sind, nicht überschaut und deshalb auch nicht in Worte gefasst werden kann.“¹⁴²

Der weitere Verlauf des Textes nach dieser Darstellung des Sprach-Verlusts – in dem eine Frau erscheint und dem sprachlosen Alten ein Kind in die Arme legt, woraufhin der Alte in ein stammelndes Jauchzen ausbricht – kann Serge Honegger zufolge als „Denkfigur der

¹³⁸ Ebd., S. 23.

¹³⁹ Vgl. Katschthaler (2019), S. 165.

¹⁴⁰ *Stunde*, S. 56.

¹⁴¹ Vgl. Honegger (2019), S. 205.

¹⁴² Ebd., S. 206.

Erlösung“¹⁴³ interpretiert werden. In der im Text beschriebenen Szene vom Kind, das dem Alten überreicht wird, erkennt Honegger ein Symbol für das Neue. Von Honegger wird daher die Überwindung einer alten, der herrschenden Macht unterworfenen Sprache als ein Gegenpol zur zukünftigen, erlösenden Sprache beschrieben.¹⁴⁴

Einen ähnlichen, sozusagen versöhnlichen Ansatz vertritt Eleonora Pascu, die das imaginierte Schweigen bzw. Nicht-Sprechen in Handkes Text als die verlorenen Stimmen in ihrer Diversität vereinigend beschreibt:

Die Figuren, die aus den verschiedensten Zeiten und Räumen kommen, würden die verschiedensten Sprachen sprechen, aber sie schweigen in der Vielfalt ihrer Darstellung. Sie bilden einen „stummen“ Chor, der seine Psalmodie interpretiert, eine Anhäufung von „ungesprochenen“ Sprachen, „lautlosen“ Stimmen, ein babylonisches Wirr-Warr, eine labyrinthische Textur von Oberflächen.¹⁴⁵

Im „stummen Chor“ aus lauter nicht-sprechenden Stimmen erkennt Pascu eine Verbindungslinie, die sich über deren in literarischen Bildern inszenierte Verschiedenheit hinwegsetzt. Im gemeinsamen Nicht-Sprechen lässt sich, dieser Lesart nach, der Augenblick erahnen, in dem mit der herrschenden Sprache gebrochen wird. Zur Abkehr von der Sprache und kritischen Auseinandersetzung damit in Handkes Werk schreibt Pascu:

Das „stumme“, „sprachlose“ Theater steht keinesfalls im Widerspruch zu Handkes „Sprechstücken“, sondern stellt eine neue Form des „Sprachexperiments“ dar, diesmal als reines „Schau-Stück“ oder „Schau-Spiel“. Das ewige Gerede der Straße, das Geschwätz der Medien hört endlich auf und es tritt eine wahrhaft theatrale Stille ein, ein dramatisiertes Schweigen als Erlösung vom „blinden Sprechen“ der Neuzeit. [...] Das „Nicht-Sagbare“, das ins Schweigen tritt, spielt bei Handke eine katalysatorische Funktion.¹⁴⁶

Auch wenn Pascus Bemerkungen hier eigentlich Handkes Theater-Werk betreffen, gelten ihre Beobachtungen auch in Hinsicht auf den literarischen Text. – Pascu und Honegger bieten jedenfalls zwei Ansätze an, die im imaginierten Nicht-Sprechen der verlorenen Stimmen gewinnbringende, alte Sprach-Muster überholende Intentionen aufzeigen.

Körper-Verluste – Zum Nicht-Sein der verlorenen Stimmen

In Handkes literarischem Text gewinnt die durchs Lesen gestiftete Wahrnehmung der Sprachlosigkeit durch die Beschreibung und Vorstellung von (verlorener) Körper-Präsenz an Komplexität, die in der imaginierten Sinnlichkeit der Körper noch über die Wahrnehmung von (verlorenen) Blicken und Sprachen hinausreicht. Weil nämlich der Text eine Bühnensituation erzählt, die nur vermeintlich bloß aus Gründen der performativen Umsetzung geschildert wird, kann in der erzählten Körperhaftigkeit der verlorenen Stimmen eine sinnlich eindrücklich

¹⁴³ Ebd., S. 206.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 206.

¹⁴⁵ Pascu (1998), S. 201.

¹⁴⁶ Ebd., S. 195.

wahrnehmbare Kategorie zur Demonstration von Sprachlosigkeit konstruiert werden. Die im Text beschriebene Körpersprache, Mimik oder die jeweilig mitgeführten Requisiten gestalten die Körper der verlorenen Stimmen maßgeblich mit, was wesentlichen Einfluss auf das sinnliche Erleben des Vorgeführten nimmt. In den literarisch entworfenen visuellen und akustischen Bildern wird den verlorenen Stimmen eine Ausdrucksmöglichkeit jenseits der verbalen Sprache angeboten, die Körper um Körper vor dem geistigen Auge der Lesenden erstehen lässt. – Das Ausschwärmen einer ‚ganzen Mannschaft‘¹⁴⁷ an sprachlosen Gestalten wird an folgender Textstelle mit Verweisen auf ihre körperlichen Handlungen bildlich inszeniert:

[V]om Sprung aus dem Stand gleich der Übergang, bei im übrigen eher unbewegten Mienen, ins Hakenschlagen, Schuheabklopfen, Armeausbreiten, Sich die Augen Beschirmen, Am Stock Gehen, Leisetreten, Hutabnehmen, Sichkämmen, ein Messer Ziehen, Luftboxen, über die Schulter Blicken, Regenschirmaufspannen, Schlafwandeln, zu Boden Stürzen, Ausspucken, auf der Linie Balancieren, Stolpern, Tänzeln, unterwegs sich einmal im Kreis Drehen, Summen, Aufstöhnen, sich mit der Faust auf den Kopf und ins Gesicht Schlagen, sich die Schuhe Zubinden, eine kurze Spanne auf dem Boden Hinrollen, in die Luft Schreiben, das alles durcheinander, nicht ausgeführt, nur im Ansatz.¹⁴⁸

Exemplarisch für Handkes Text wird im Zitat eine Bewegungsvielfalt aufgefächert. – In der literarisch imaginierten, bildlich verdichteten (Körper-)Darstellung benennt Bernhard Greiner ein literarisches Prinzip, um die Gegenwart der verlorenen Stimmen auf der vorgestellten Bühne herauszustellen. Durch die Reduktion der Gestalten auf ihre Körperlichkeit wird die Wahrnehmung beim Lesen ganz auf ihre Präsenz hingelenkt:

Im ständigen Wechsel, eine Vorstellung aufzubauen und sogleich durch eine neue zu durchkreuzen, werden die Verfahren der Konstitution von Bedeutung kenntlich, d.h. des Prozesses, in dem der Schauspieler-Körper zum Zeichen für etwas anderes wird. An die Stelle von Repräsentation tritt so „Theoria“ (Schau) der Semiose.¹⁴⁹

Diese Aussagen Greiners zur Stiftung von Gegenwart durch die Präsentation der sprachlosen Gestalten bzw. ihrer Körper gelten für theatrale Inszenierungsformen genauso wie für das literarische Medium. Greiner präzisiert seine These noch weiter und schreibt Folgendes zur Abkehr von dramatisch angestrebter, aussagekräftiger Repräsentation und damit zur Hinwendung zu einer unverfälscht wahrnehmbaren Darstellung von (Körper-)Präsenz: „In solchem Entgleiten der Repräsentation erhält der Schauspieler-Körper immer nachdrücklicher Gegenwart. [...] In dem Maße, in dem das Bedeuten von den Figuren abgeleitet, gewinnen sie – nicht als Figur, vielmehr als Schauspieler-Körper – Präsenz.“¹⁵⁰

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die im Text inszenierte Reduktion auf die aussagelosen Körper und deren bildliche Schilderung im Gegensatz zur abwesenden

¹⁴⁷ Vgl. *Stunde*, S. 8.

¹⁴⁸ Ebd., S. 9.

¹⁴⁹ Greiner (2001), S. 209.

¹⁵⁰ Ebd., S. 212.

Sprache und zur fehlenden Bedeutung des Geschehens steht. Die durch das Lesen bewirkte sinnliche Wahrnehmung der aufgeführten Körper darf aber nicht über ihre beständigen Verluste hinwegtäuschen. Neben der Präsenz der Körper wird demnach auch die Absenz, nämlich der aktive Verlust dieser Körper, facettenreich erzählt: Die im Text imaginierten sprachlosen Körper sind einem Kommen und Gehen unterworfen, aus dem es letztendlich kein Entrinnen gibt. Als Beispiel kann folgendes Textzitat aus Handkes Werk genannt werden, in dem verschiedene Gestalten mit Verweisen auf ihre körperliche Bewegtheit im vorgestellten Raum beschrieben werden, ohne eine Aussage jenseits ihrer Präsenz zu enthalten:

Dieser Episode schließen sich gleich einige kürzere an, wobei den Platz auf einmal nur Junge queren, umkurven, kreuzen; auf einmal allein Männer; auf einmal allein Frauen.

Dann laufen, ein jeder seines Weges, ein Mann als Frau und eine Frau als Mann verkleidet; im Laufen verlieren sie, einer nach dem andern, Teile ihrer Verkleidung, raffen sie auf, laufen weiter.¹⁵¹

Auffällig wird in diesem Textausschnitt die Verwirrung der Gender-Kategorie inszeniert, doch lassen sich keine Schlüsse auf eine tiefere, hinter der Präsenz der vorgeführten Körper liegende Bedeutung ziehen. Der bleibende Eindruck besteht in der Verlorenheit der literarisch imaginierten Gestalten: Im Text treten zunächst zwei Gruppen von Frauen und Männern getrennt voneinander auf, bevor in einer weiteren erzählten Beobachtung eine Frau und ein Mann vereinzelt und in scheinbar verkehrten Verkleidungen vorgestellt werden. Die klare Zuordnung in unterschiedliche körperliche Kategorien wird durch diese Anspielung des Textes dekonstruiert. Im letzten Satz des Zitats wird auf die ‚verlorenen‘ Verkleidungsstücke der beiden Gestalten hingedeutet, was mit Blick auf den Verlust von Körpern als ein Verweis auf eine bevorstehende Auflösung der Körper-Sichtbarkeit bzw. auf ihr Entschwinden aus dem Raum gelesen werden kann.

Eine weitere Textstelle in Handkes Sprach-Spiel führt das Verloren-Gehen mehrerer Gestalten besonders eindrücklich vor die Augen der Lesenden: „Ein paar gehen dann einfach nur, ziellos und zielbewußt, der eine mittendrin sich von einem Ziellosen in einen Zielbewußten verwandelnd, während sein zielbewußter Nachfolger plötzlich das Ziel verliert.“¹⁵²

Wieder zerfällt hier eine scheinbar klare Zuschreibung, indem sich die ‚ziellosen‘ und ‚zielbewussten‘ Gehenden in einer literarischen Verschränkung ineinander verwandeln. – Eleonora Pascu wendet den Begriff der „Pilger“¹⁵³ auf die verlorenen Stimmen des Textes an, was eine Suche nach etwas Unbestimmtem andeutet, die sich in den literarisch beschriebenen, oft wirren Bewegungslinien oder Abläufen über den Platz hinweg ausdrückt. Von Pascu wird der

¹⁵¹ *Stunde*, S. 42.

¹⁵² Ebd., S. 29

¹⁵³ Pascu (1998), S. 199.

permanente Aufbruch von literarisch imaginierten Gestalten allgemein als ein wiederkehrendes Motiv in Handkes Werk geschildert. Das Erscheinen und Wieder-Verschwinden der verlorenen Stimmen aus dem sprachlich zugänglichen, als einsehbar erzählten Raum sieht Pascu daher auch mit dem Motiv der „Flucht“ verknüpft:

Die Flucht gehört zur Daseinsform der Gestalt, die vor den Verfolgern flüchtet, vor dem Autor und vor sich selbst, wobei diese „Spielform“ mit den anderen als Legitimation gesucht und auch benötigt wird. [...] Andererseits versinnbildlicht die Flucht den „Schreibweg“ Handkes, der während seiner spielerischen Forschungsreise zwischen Aufbrechen und Niederlassen oszilliert, auf der Flucht vor festen Formen, Konventionen, Routine und Machtstrukturen.¹⁵⁴

Einer Lesart von Franziska Schößler folgend deutet das literarisch inszenierte Kommen und Gehen von Körpern auf Momente des Entstehens und Vergehens hin, die buchstäblich ‚verkörpert‘ werden durch die präsentierten verlorenen Stimmen. Schößler weist außerdem darauf hin, dass die Vergänglichkeit des Lebens vor allem in denjenigen Szenen des literarischen Werks berichtet wird, in denen die Auftritte von Greisen erzählt werden.¹⁵⁵ – Das Gehen, verknüpft mit textuellen Anspielungen auf das Ver-Gehen und die ewige Wiederkehr des Lebens, kann zum Beispiel in dieser Textstelle sinnlich erfasst werden:

Eine Zeitlang ist es dann, als gingen nur Greise über den Platz, und zwar jeweils, und immer in einer Richtung, dieselben, die da, auf der einen Seite auftauchend, auf der andern abgehend, auf der einen wiedererscheinend, ihre ewigen Kreise ziehen, einmal als eher nur langsam vorrückende Schlangensteher, einmal als Talarwürdenträger bei einem Umzug, einmal als Landmenschen [...], schließlich bloß als vereinzelt Alte, jeder für sich, rege oder weniger, so einander nun auch überrundend und wieder entgegenkommend, der eine dazwischen beiseitegehend und, während die übrigen weiterrunden, am Rand, an den Rändern tapsend, Fuß dem Fuß nachschiebend, der nächste an einen anderen Rand ausscherend, dastehend [...].¹⁵⁶

Aus dem Kommen und Gehen der sprachlosen Stimmen gibt es kein Entrinnen, wenn darin ein Symbol des ver-gehenden Lebens gesehen wird. Im Text jedoch wird an bestimmten Stellen auch die Rast der verlorenen Stimmen erwähnt, die für kurze Dauer jedes Hasten über den imaginierten Platz – und jedes Ver-Gehen der Zeit? – unterbricht und die vorgeführten Gestalten im einsehbaren Bereich des Orts gemeinsam versammelt. Die als nur kurz während erzählte Ruhe stellt sich dar durch die Beschreibungen der in den jeweiligen Tätigkeiten innehaltenden Gestalten:

Für den Augenblick geht auf dem Platz keiner mehr vorbei, ein jeder stoppt, hört zugleich auf, tätig zu sein, steht, sitzt, lagert; so auch die Nachfolgenden: zwei, die einander umkreisen wie Ringer, auf der Lauer nach dem Wurfgriff, und auf einmal sich ruhig auseinanderbegeben; einer, der auftrat mit der Siegergebärde der emporgerissenen Arme und sie auf der Stelle sinken läßt; [...] eine bei ihrem ersten Schritt ins Licht als von den Toten Auferstandene, dann Purzelbaumschlägerin, dann unauffällige Figur unter den sonstigen [...].¹⁵⁷

¹⁵⁴ Ebd., S. 77.

¹⁵⁵ Vgl. Schößler (2012), S. 194.

¹⁵⁶ *Stunde*, S. 40-41.

¹⁵⁷ Ebd., S. 49.

Bernhard Greiner schreibt vom Verharren der dargestellten Körper als Moment „einer ekstatischen Präsenzerfahrung“¹⁵⁸. Auch Franziska Schößler nimmt auf das Sich-Niederlassen der Körper Bezug und erkennt darin literarische Anspielungen auf „das pure Dasein im Jetzt“¹⁵⁹, welches sich in der „Versammlung auf einer *agora*“¹⁶⁰ ausdrückt. Als ein Beispiel nennt sie etwa folgende zentrale Szene des Textes, in der ein Wanderer vorgeführt wird, der seinen Weg unterbricht:

Während der Niedergeschlagene, den Käfig in der verkrampften Faust, ihm nachrobbt, betritt wieder ein Wanderer die Szene, auf seinem Kopf, die Wurzeln in die Höhe, einen ganzen, vom Regen freigewaschenen Baumstock, lädt diesen, nach einem Rundblick, ab und lässt sich, die Wurzeln als die Füße des Schemels, darauf nieder.¹⁶¹

Das Ende der Rastlosigkeit, das sich durch die erwähnten literarischen Szenen erahnen bzw. sinnlich beim Lesen wahrnehmen lässt, kann daher sowohl von einer Gemeinschaft der versammelten Körper als auch von einzelnen (wandernden) Gestalten ausgehen. Der Ausbruch aus der permanenten Schleife eines Übergangs vom Erscheinen zum Verschwinden verschafft Raum für ein Durchatmen – für ein schlichtes Dasein der Körper ohne Verwandlung, für ein Bleiben ohne Kommen oder Gehen.

Von Eleonora Pascu wird in dem Zusammenhang noch auf eine andere Textszene verwiesen, in der sich die unterschiedlichen Gestalten zu einem gemeinsamen Gebilde vereinen. Die verschiedenen Körper formen daher in ihrem Zusammenschluss einen einzigen, neuen Körper.¹⁶² Die betreffende Textstelle in Handkes Werk erzählt vom Bau einer Treppe aus nichts als Körpern:

Alle zusammen formen mit ihren Leibern mitten auf dem Platz eine Freitreppe, wovon der zuoberst Liegende plötzlich sich erhebt und hinunterschreitet, worauf aus der Tiefe zu ihren Füßen ein Glockenläuten kommt, kaum ahnbar, einmal blechern, einmal volltönend, einmal fern, einmal nah, einmal rein, einmal verzerrt, welchem sie alle, aufgesprungen, [...] jetzt lauschen [...].¹⁶³

Die erzählte „Vision/Epiphanie eines ‚Volkes‘“¹⁶⁴, wie von Pascu formuliert wird, bricht ab durch das beschriebene Glockenläuten. Die am Bau beteiligten Körper werden dadurch in der Wahrnehmung ihrer Einheit gestört, woraufhin die Körper wieder auseinanderpringen und aus ihrer Vielheit in Einzelne zerfallen – und in der Wiederaufnahme des Erscheinens und Verschwindens von Körpern auf dem imaginierten Platz weiter verloren-gehen.

¹⁵⁸ Greiner (2001), S. 212.

¹⁵⁹ Schößler (2012), S. 195.

¹⁶⁰ Ebd., S. 195.

¹⁶¹ *Stunde*, S. 44.

¹⁶² Vgl. Pascu (1998), S. 202.

¹⁶³ *Stunde*, S. 54-55.

¹⁶⁴ Pascu (1998), S. 202.

2.1.3 Hin- und Weg-Schauen

Die Wahrnehmung von imaginierte Sprachlosigkeit in Handkes Text hängt vom Zusammenspiel mehrerer Faktoren ab. Wie in den vorangehenden Kapiteln gezeigt worden ist, kann die paradoxe Verschmelzung von Abwesenheit und Anwesenheit im literarischen Werk durch eine Verortung von Stille und Leere auf dem dargestellten Ort des Geschehens ausgedrückt werden. Als erforderlich zur sinnlichen Erfahrung des Abwesenden hat sich auch die Darstellung von Gestalten erwiesen, denen die Sprache abhandenkommt und an denen der Verlust dieser Sprache auf irgendeine, sinnlich wahrnehmbare Weise erfahrbar gemacht werden muss. Eine dritte Ebene – neben Schau-Platz des Abwesenden und sprachlosen Stimmen – soll in diesem abschließenden Kapitel zu Handkes Text diskutiert werden, nämlich der Einbezug der wahrnehmenden Instanz. Denn nur wenn die abwesende, aber durch visuelle und akustische Reize verdeckte Sprachlosigkeit als solche identifiziert werden kann, trifft sie (metaphorisch gesprochen) auf ‚sehende Augen‘ und ‚hörende Ohren‘. Um also Sprachlosigkeit, die nicht explizit zur Sprache gebracht, aber durch verschiedene literarische Strategien angedeutet wird, in Handkes Text zu enttarnen, bedarf es eines Publikums, das sinnlich wahrnimmt, was auf den ersten Blick gar nicht vorhanden ist.

Hans-Thies Lehmann schreibt in seinem Schlüsselwerk zum postdramatischen Theater von der in sich widersprüchlichen Präsenz dargestellter Ereignisse:

Wenn es ein Paradox des Schauspielers gibt, so erst recht ein Paradox seiner Präsenz. [...] Sie ist eine objektiv – auch wenn nicht der Intention nach – auf uns bezogene Ko-Präsenz. Daher ist nicht mehr sicher, ob diese Präsenz uns geschenkt wird, oder wir, die Zuschauer, sie allererst erzeugen. Die Präsenz des Spielers ist nicht objektivierbares Gegenüber, Gegen-stand, Ob-jekt, Gegen-wart, sondern Mit-Präsenz im Sinne einer unvermeidbaren Implikation.¹⁶⁵

Für das Verständnis eines postdramatischen Textes ist diese Aussage Lehmanns zentral, weil die Position der Wahrnehmenden nicht länger aus dem Prozess der Wahrnehmung ausgeklammert wird. Die Zusehenden bzw. Zuhörenden einer Bühnen-Aufführung rücken durch ihre wie auch immer erfolgende, mehr oder minder ausgeprägte Aufmerksamkeit mit in den Vordergrund des Ereignisses. Wie genau das Gezeigte wahrgenommen bzw., in weiterer Folge, interpretiert wird, liegt nicht in der Verantwortung der Schauspielenden oder des Bühnen-Raums, sondern ganz allein in den Rängen des Publikums.

Lehmanns Feststellungen sind auf theatrale Aufführungen von postdramatischen Werken ausgelegt, können aber auch auf literarische Texte der Postdramatik angewandt werden. Wolfgang Iser beispielsweise beschreibt das Lesen als einen immer schon performativen Akt.

¹⁶⁵ Lehmann (2015), S. 255-256.

Die Lesenden werden, so Iser, im Prozess des Lesens andauernd mit Ungewissheiten oder ‚Leerstellen‘ konfrontiert, die sie, aufbauend auf dem jeweils neuen Wissen, mit ihren Thesen zu füllen haben.¹⁶⁶ Stuart Hall stellt in seiner Theorie das Lesen als einen aktiven Kreislauf vom Kodieren und Dekodieren von Informationen vor. Das Lesen ist daher als eine Handlung zu verstehen, die auf ein Mitagieren unbedingt angewiesen ist.¹⁶⁷ Auf Handkes Text treffen auch deshalb dieselben Aussagen zu wie auf theatral inszenierte Stücke, weil hier Akustik und Visualität durch literarische Strategien imaginiert werden. Die Wahrnehmenden eines literarischen Textes können als Lesende genauso wie als (durch das Lesen imaginierte) Zusehende bzw. Zuhörende bezeichnet werden.

In drei Schritten soll eine Annäherung an die wahrnehmende Instanz von Handkes Text erfolgen, um sie als Voraussetzung eines jeden Geschehens bzw. ihre Mit-Präsenz genauso zu reflektieren wie ihre Verlorenheit angesichts der Abwesenheit, die literarisch dargestellt und sinnlich erfahrbar gemacht wird. Zunächst soll im Abschnitt zum ‚Wort-Wechsel‘ die Frage nach der Möglichkeit, aber auch der Notwendigkeit vom Schreiben über die Sprachlosigkeit gestellt werden. Denn im literarischen Text wird erst durch die Beschreibungen einer erzählenden Instanz ein Zugang zur bildhaft geschilderten Abwesenheit geschaffen. Ein zweites Kapitel wird sich im Anschluss der literarisch inszenierten Visualität und Akustik von Wahrnehmung widmen. Das erzählte Anblicken bzw. Hinsehen soll ebenso thematisiert werden wie das Wegsehen, um die mit den jeweiligen (inszenierten) Blick-Vorgängen verbundenen Risiken zu klären. Ein letztes Kapitel wird die gleichzeitige Nähe und Distanz der Gehenden auf der vorgestellten Bühne und der Wahrnehmenden außerhalb davon behandeln. Sowohl für den literarischen Text als auch für Verkörperungen in theatralen Aufführungen gilt, dass die scheinbar strikt getrennten Positionen sich zusehends ineinander verwickeln, sodass am Ende nicht mehr klar unterschieden werden kann, wer zusieht und wer das Zusehen auf der (imaginierten) Bühne selbst spielt.

Wort-Wechsel – Sprachlosigkeit zur Sprache bringen?

Wie schon genauer ausgeführt worden ist, kann ein unfassbares Phänomen wie Sprachlosigkeit nur durch eine Art von Repräsentation vermittelt werden. Von der Macht bzw. dem Gewaltpotenzial der Repräsentation, die unweigerlich damit verbunden ist, handelt ein Beitrag von Nikita Dhawan, der auch auf die Zweideutigkeit des Begriffs hinweist: Unter Repräsentation wird

¹⁶⁶ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1994.

¹⁶⁷ Vgl. Hall, Stuart: Kodieren/ Dekodieren. In: Bromley, Roger und Udo Göttlich u.a. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 92-1110.

einerseits die Darstellung im Sinne eines ‚Sprechens über‘ verstanden, andererseits die Vertretung als ein ‚Sprechen für‘ jemanden.¹⁶⁸ Im Falle von Handkes Sprach-Spiel, das eine unübersichtliche Aneinanderreihung verlorener Stimmen imaginiert, kann ein ‚Sprechen über‘ Sprachlose bzw. die Sprachlosigkeit festgestellt werden. Gesprochen wird von der beschreibenden und erzählenden Instanz, die sich in ihrem wortreichen (und ‚bildhaften‘) Erzählakt von der geschilderten Sprachlosigkeit absetzt.

Die Abwesenheit von Sprache in Handkes literarischem Werk wird daher in einem paradoxen, von Sprache abhängigen Prozess entworfen. Einen Zugang zum Geschehen erhalten Lesende deshalb, weil im Text die Blicke einer erzählenden Instanz auf die Bühnenereignisse literarisch inszeniert werden. Beim Lesen des Textes wird der Platz dieser erzählenden Instanz eingenommen, sodass Erzählen und Hinsehen von Beginn an einander bedingen. Die erzählende kann daher zugleich als die wahrnehmende – oder die Wahrnehmung anleitende – Instanz betrachtet werden. Nachfolgend sollen mit Blick auf die Erzählinstanz nochmals die Widersprüchlichkeit, aber auch die Alternativlosigkeit herausgestellt werden, die sich im Sprechen bzw. Schreiben über Sprachlosigkeit im Zusammenhang mit ihrer Wahrnehmung ergeben.

Von Hanna Klessinger wird die erzählende, also wahrnehmende Instanz in Handkes Sprach-Spiel als „heimlicher Held des Stückes“¹⁶⁹ bezeichnet. Ohne den Part der Zuschauenden bzw. Zuhörenden wäre, so Klessinger, keine Aufführung möglich:

Seine Rolle im Spiel lässt sich sogar dahingehend interpretieren, dass ohne ihn – ohne sein ‚tätiges Zuschauen‘ – gar keine Aufführung stattfinden würde, was wiederum als Signal an den realen Zuschauer, als Hinweis auf seinen Beitrag zum Spiel, gedacht ist. [...] Parallel zum Spiel setzt sogleich die erzählerische Vermittlung ein und wird mit ihm verschränkt. [...] In der Folge wird immer deutlicher, dass der erzählende Zuschauer an der Semantisierung des Spiels maßgeblich mitwirkt.¹⁷⁰

Klessinger verweist hier auf die Notwendigkeit einer erzählenden bzw. wahrnehmenden Instanz für das Gelingen des Textes, denn die erzählte Anleitung des imaginierten Beobachtens ist die Voraussetzung eines jeden Geschehens. Das ‚tätige Zuschauen‘, von dem Klessinger schreibt, entspricht Handkes Programm bzw. seiner Poetik des literarisch imaginierten Blicks. Demnach ist das literarisch imaginierte Zusehen als performativ zu betrachten, weil es nur in der Versprachlichung durch die erzählende Instanz erst zustande kommt. Das Hinsehen kann eine höhere Ebene erreichen und von einem registrierenden Wahrnehmen zu einem ‚wahren (An-)Erkennen‘ gesteigert werden, wenn es erzählt und dadurch reflektiert wird. – Die Rezeption des

¹⁶⁸ Vgl. Dhawan, Nikita: (Un)mögliche Politik: Die Repräsentation von Gewalt und Gewalt der Repräsentation. In: Babka, Anna und Katrin Lasthofer (Hg.): Representation Revisited. Wien: Turia + Kant 2017, S. 111-136, hier S. 111.

¹⁶⁹ Klessinger, Hanna: Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 208.

¹⁷⁰ Ebd., S. 208.

literarischen Geschehens ist, so Klessinger weiter, in Werken der Postdramatik also auch unweigerlich mit der (aktiven, ‚selbsttätigen‘) Produktion desselben verknüpft.¹⁷¹ Auch Serge Honegger erläutert, dass in Handkes Werk „nicht nur der Erzähler, sondern auch der Leser aus seiner Verborgenheit geholt und sowohl als Produzent als auch als Rezipient der Geschehensdarstellung demaskiert“¹⁷² werde.

Im Unterschied zu Klessingers Bemerkungen bezieht sich Honegger hier auf den literarischen Text und erkennt im schriftlichen Medium die bewusste Herstellung von Irritationen, „wenn er seine Leser auf die opake Dimension des schriftlichen Textes lenkt“¹⁷³. Laut Honegger richtet Handkes Text die Aufmerksamkeit der Lesenden auf die Sprachabhängigkeit der literarischen Vermittlung des Geschehens, wenn spezielle Schreibweisen die Grenzen der Repräsentierbarkeit offenlegen. Als Beispiele werden Textstellen genannt, in denen die Erzählinstanz ‚die Sprache verliert‘ und der Text eine Unsicherheit im Benennen des erzählten Vorgehens ausdrückt. Auf diese Weise wird ein Zugang zu der Mehrdeutigkeit und Vielschichtigkeit an Assoziationen geöffnet:¹⁷⁴

Dies ist der Fall, wenn der Dramentext; (a) in den Fragemodus wechselt und mit dem rhetorischen Mittel der ‚interrogatio‘ operiert (vgl. Handke 1992:10, 12f. [...]), (b) unsichere oder abwägende Behauptungen im Konjunktiv formuliert (vgl. Handke 1992:33, 63) oder (c) Abstraktionen und explizite Unbestimmtheitsstellen einsetzt, beispielsweise wenn ein Skateboardfahrer „etwas Imaginäres umkurv[t]“ (ebd. 13 [...]) oder ein „Unbestimmbarer“ (ebd. 12) die Bühne betritt.¹⁷⁵

Die Lesenden sehen sich, Honegger folgend, durch diese sprachlichen Inszenierungen von Ungewissheiten auf ihre eigene Vorstellungskraft angewiesen und werden aufgefordert, diese aktiv einzusetzen. In gewissem Sinn kann daher vom ‚Handlungscharakter‘ des literarischen Publikums die Rede sein. – Ähnlich schildert Gerda Poschmann die Notwendigkeit, das Publikum in postdramatischen Werkanalysen mitzudenken. Weil der postdramatische (Theater-)Text keine eindeutige Sinnentfaltung des erzählten Geschehens bzw. keine Bedeutung mehr zulässt, so führt Poschmann aus, verschiebt sich die Perspektive von einer (passiven) ‚Darstellung‘ der Handlung hin zu ihrer (aktiven) ‚Herstellung‘, die im Raum des Publikums verankert ist.¹⁷⁶

Obwohl postdramatische Texte weiterhin auf vermittelnde, also literarisch erzählende Instanzen angewiesen sind, löst sich das klassische Bild einer Repräsentation bzw. eines ‚Sprechens über‘ jemanden auf. Handkes Text im Besonderen erzählt zwar weiterhin auf vielfältige Weise von verlorenen Stimmen und ‚spricht über‘ diese, doch durchbricht die Illusionen von

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 205.

¹⁷² Honegger (2019), S. 211.

¹⁷³ Ebd., S. 208.

¹⁷⁴ Vgl. ebd., S. 208-210.

¹⁷⁵ Ebd., S. 210.

¹⁷⁶ Vgl. Poschmann (1997), S. 319.

Bedeutungen absichtlich und kehrt darunter verborgene Herstellungsmechanismen hervor. Im Erzählen des Textes über Abwesenheiten gerät die Repräsentation an ihre Grenzen und stellt zugleich diese Begrenztheit zur Schau. – Die Prozesse der Sinnkonstitution sollen bewusst gemacht werden und dadurch die Mehrdimensionalität der abgeleiteten Bedeutungen reflektieren, wie auch Poschmann zusammenfassend beschreibt.¹⁷⁷

Beim Lesen des Textes entstehen also – nur durch die Mitwirkung eines lesenden Publikums – verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten. Von Honegger wird in einem weiteren Gedanken der Kontrast betont, der sich ergibt, wenn eine Fülle an imaginierten Bildern in der Vorstellung der Lesenden entsteht, obwohl alle von der gleichen Position aus auf das erzählte Geschehen zu blicken scheinen. Die Position der Lesenden ist die der erzählenden – und daher auch wahrnehmenden – Instanz, die außerhalb der imaginierten Bühne das Vorgehen darauf betrachtet:

Handke zwingt [...] dem Leser die Frage nach seiner eigenen Perspektive auf das vom Dramentext vermittelte Geschehen auf. [...] Es wird dadurch für ihn wahrnehmbar, dass er es im Verlauf der Lektüre kognitiv erzeugt. Das Bild, das der Leser beim Lesen sieht, gehört nur ihm und meint nur ihn. [...] Um dieses zu vermitteln, muss jedoch wiederum Sprache oder eine mediale Oberfläche zum Einsatz gebracht werden.¹⁷⁸

Der imaginierte Blickwinkel auf das literarisch Vorgeführte kann nicht frei gewählt oder beliebig ausgewechselt werden, aber er lässt den Lesenden dennoch einen Freiraum für individuelle Assoziationen: Die Stimme der Erzählinstanz, die die Wahrnehmung der Lesenden lenkt, kann daher sowohl als vielsagend als auch als nichtssagend betrachtet werden. Einerseits führt die immer gleiche, literarisch erzählte und imaginierte Perspektive zu immer anderen Sinnkonstitutionen bei den Lesenden. Ein scheinbar enges Blickfeld spaltet sich also in sehr unterschiedliche Assoziationen auf. Dadurch wird eine unüberschaubare Bildervielfalt und ein vielschichtiges, ‚vielfältig füllbares‘¹⁷⁹ literarisches Geschehen erschaffen. Andererseits lässt sich die Erzählinstanz als nichtssagend bezeichnen, weil sie durch die Erzählung zwar viele Perspektiven eröffnet, am Ende aber keine klaren Aussagen erzielt. Von ihrer Position außerhalb des Bühnengeschehens zwingt sie den Lesenden eine einzige Perspektive ohne Ausweichmöglichkeiten auf, ohne aber deshalb ein verlässliches Erzählen zu garantieren. Die Bezeichnung der ‚verlorenen Stimmen‘, die bis zu diesem Punkt nur auf die vom Text imaginierten vorüberziehenden, sprachlosen Gestalten angewandt worden ist, lässt sich daher auch auf die Lesenden übertragen.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 36.

¹⁷⁸ Honegger (2019), S. 211-212.

¹⁷⁹ Vgl. Wolfgang Iser's Theorie der Leerstellen, die beim Lesen gefüllt werden müssen. – Iser (1994).

Am Vorgehen auf der beschriebenen Bühne werden die Lesenden (zumindest in der überwiegenden erzählten Zeit) nicht beteiligt, indem ihnen mit der Perspektive der erzählenden Instanz eine Blickposition jenseits der Bühnen-Ereignisse zugeteilt wird. Dennoch bestimmen sie maßgeblich, wie das Beschriebene und Imaginierte gedeutet wird. Die Lesenden stehen in ihrer Wahrnehmung zwischen ihrem Status als ‚vielsagende‘, erzählende Instanzen und ihrem ‚nichtssagenden‘ Zuschauen außerhalb des Geschehens – zwischen ihrer Handlungsfähigkeit, wenn sie Bedeutung aktiv herstellen, und ihrer (passiven bzw. aufgezwungenen) Zurückhaltung, wenn sie sich der Perspektive der Erzählinstanz alternativlos ausgesetzt sehen. – Der durch den Text vermittelte Blick bestimmt darüber, welche verlorenen Stimmen gesehen und inwiefern ihre Verluste erkannt werden. Die Lesenden entscheiden durch den Einsatz ihrer sinnlichen Imaginationen bzw. durch ihre Blicke auf die erzählende Sprache machtvoll darüber, welche Ereignisse bildhafte Assoziationen hervorrufen werden – und welche nicht.

Mithilfe literarischer und sinnlich wahrnehmbarer Strategien, die im nächsten Kapitel näher untersucht werden, gelingt es in Handkes Text, in einen ‚Wort-Wechsel‘ mit der eigenen Sprachlosigkeit zu treten – sodass die Basis dafür gelegt wird, zwischen den Zeilen der vermeintlich abwesenden Sprache zu lesen.

Blick-Kontakte – Zur (Ab-)Lenkung der Wahrnehmung

Angeleitet durch das multiperspektivische Erzählen wird im literarischen Text ein vielstimmiger Blick auf den Schau-Platz des Geschehens inszeniert. Im folgenden Kapitel werden daher die Blicke des Publikums analysiert, die im literarischen Text mithilfe intermedialer – visuell und akustisch aufgeladener – Strategien entworfen werden. Das Ziel des Kapitels ist es, die literarisch imaginierten Wahrnehmungsprozesse als bewusste Inszenierungen offenzulegen, um auf nicht-versprachlichte Abwesenheiten darin hinzudeuten. – Von Serge Honegger wird nochmals festgehalten, dass die geschilderten Bilder zwar nicht tatsächlich angesehen werden können, aber vor dem geistigen Auge der Lesenden imaginiert werden.¹⁸⁰

Grundsätzlich steht fest, dass ein Zuviel oder Zuwenig an Information beim Lesen Misstrauen erweckt, das zum Hinterfragen der oberflächlichen Darstellung anregt. Diese literarische Strategie kann daher als bewusste Ab-Lenkung von eigentlichen Bedeutungen verstanden werden. Der (absichtsvolle) Einsatz von ästhetischen Ablenkungsmethoden weist aber gerade

¹⁸⁰ Vgl. Honegger (2019), S. 204.

dadurch auch auf die abwesenden Botschaften bzw. das Nicht-Dargestellte hin, was wiederum als gezielte Lenkung der Lesenden gelten kann.¹⁸¹

Zu Beginn soll nochmals wiederholt werden, was im vorigen Abschnitt schon genauer formuliert worden ist: Die Wahrnehmung von Abwesendem hängt in hohem Maße von der Auffassung des Publikums ab. Die dem Textgeschehen Zusehenden bzw. Zuhörenden sind also selbst aktiv beteiligt am erzählten Geschehen, weil sie darüber mitentscheiden, wohin sich ihr literarisch imaginiertes Blick, also ihre Aufmerksamkeit, lenken lässt. Von Christel Weiler und Jens Roselt wird die Wahrnehmung deshalb vor allem als aktive Leistung des Publikums vorgestellt.¹⁸² Weiler und Roselt unterscheiden außerdem – zwar in Hinsicht auf theatrale Aufführungsformen – ein Zuschauen als einmaliges Ereignis von einem intensiveren Zuschauen, wie es vor allem für wissenschaftliche Auseinandersetzungen kennzeichnend ist. Diese Differenzierungen der Wahrnehmungsabläufe geben Auskunft über die jeweils verschieden ausgeprägten Bedeutungskonstitutionen des Publikums:

Durch eine intensivierte Beschäftigung mit einer Aufführung – mehrmaliges Besuchen, Hinzuziehen von vorhandenem Wissen um Produktionsvorgänge, Reflexion auf kulturelle und gesellschaftliche Rahmungen – kann der Aufführungsanalytiker der Aufführung ein dichtes Netz von Bedeutungen zuschreiben bzw. erkennt in ihr mehrere Schichten von Bedeutungsebenen. So gesehen unterscheidet er sich vom „one-time-spectator“ dadurch, dass er mehr und anders sieht und hört als dieser. Im Laufe der Zeit entwickelt er eine spezifische Form des Sehens und Hörens bzw. erarbeitet sich einen eigenen Zugang zu theatralen Phänomenen. Durch diese Praxis bildet er sich zu einem besonderen Zuschauer.¹⁸³

Die Wahrnehmung kann also keinesfalls als abschließbarer Vorgang betrachtet werden, sondern vielmehr als veränderlich und unbeständig. Auf den ersten (literarisch imaginierten) Blick scheint vieles anders, als es dann bei ‚genauerem Hinsehen‘ und eingehenderen Analysen der Fall ist. In seiner Theorie des Kodierens und Dekodierens von Informationen im Leseprozess verweist Stuart Hall zudem auf das Abhängigkeitsverhältnis, in dem Lesende mit ihrer Kultur bzw. Gesellschaft stehen und das den Vorgang des Dekodierens wesentlich beeinflusst.¹⁸⁴ Reflexionen des Publikums erweisen sich daher auch in Handkes Text als unbedingt erforderlich, um Sinnzusammenhänge zu knüpfen.

Von den Reflexionen des wahrnehmenden Publikums schreibt auch Dieter Mersch in seinem theaterwissenschaftlichen Beitrag. Zur wissenschaftlichen Untersuchung des Tanzes merkt er an:

¹⁸¹ Die Begriffe der „Lenkung und Ablenkung“ von Wahrnehmung sind dem Buchtitel von Serge Honeggers Werk entnommen. – Vgl. ebd.

¹⁸² Vgl. Weiler, Christel und Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 92.

¹⁸³ Ebd., S. 76.

¹⁸⁴ Vgl. Hall (1999), S. 103-104.

Seine Analyse als Kunstform bedarf deshalb im Besonderen der ästhetischen Reflexion durch Strategien der Fraktur, der Umkehrung, der Paradoxie oder Unterbrechung. [...] Die anvisierte *dance literacy* bedeutet dann nicht so sehr die Aufdeckung der Figuren oder ihrer Defigurationen, sondern die eigentliche Aufgabe besteht in der je einzelnen Alphabetisierung der zum Einsatz kommenden medialen *Reflexionsstrategien*.¹⁸⁵

Folgt man diesen Ausführungen von Mersch, dann haben aus bestimmtem Grund Inszenierungsstrategien im Fokus wissenschaftlicher Untersuchungen zu stehen. Erst die Offenlegung dieser Strategien lässt Schlüsse auf die Bedeutungen bzw. Assoziationen zu, die im Publikum hervorgerufen werden (sollen). Die Suche nach diesen Strategien geht von den (bewusst) inszenierten Irritationen in der Aufführung aus. Von Mersch werden in dem Zusammenhang etwa die ästhetischen Praktiken der Brechung oder des Widerspruchs angeführt.¹⁸⁶

Wolfgang Iser formuliert in seiner Theorie die Annahme, dass die Interaktion zwischen Text und Lesenden wesentlich auf sogenannten „Leerstellen“ beruht.¹⁸⁷ Eine schlagende Erklärung hierzu liefern beispielsweise Arne Klawitter und Michael Ostheimer:

Bei den Leerstellen geht es nach Iser allerdings nicht um Lücken in der Gegenstandsbestimmung. Es handelt sich weniger um eine Tätigkeit der Ausfüllung oder Komplettierung, die hier vom Leser im Aktualisierungsprozess verlangt wird, als vielmehr um eine Aufgabe der Kombination. Dem impliziten Leser wird die Aufgabe zugewiesen, Annahmen zu überprüfen, unausgesprochene Verbindungen herzustellen und Schlussfolgerungen zu ziehen.¹⁸⁸

Auch im literarischen Werk Handkes lassen sich mithilfe einer Ausforschung von Irritationen, Widersprüchen bzw. Leerstellen im Text Rückschlüsse auf die Wahrnehmungsprozesse beim Lesen ziehen. Es herrscht also keine klare Sicht auf die Bühne mit eindeutiger Identifikation der Vorgänge darauf. Stattdessen deutet die Wahrnehmung, die in literarischen Bildern visuell und akustisch imaginiert wird, vor allem eine Wechselseitigkeit der beschriebenen Blicke an: Das Hinsehen des Publikums *auf* die Bühne wird im Text ebenso thematisiert wie das Zurück-Blicken *ins* Publikum. In einem nächsten Schritt soll deshalb die Frage nach den literarischen Strategien in Handkes Text geklärt werden, welche Hinweise für die Lesenden liefern und ihre Wahrnehmung in bestimmte Richtungen steuern, ohne dabei explizite Aussagen zu tätigen. Zur Veranschaulichung wird nachfolgend Bezug auf diejenigen Textszenen genommen, in denen das inszenierte Hinschauen Blicke auf immer lückenhafte bzw. löchrige Bilder freilegt.

Die Verknüpfung der Sichtweisen wird in Handkes Text immer wieder bildhaft in Szene gesetzt. Einerseits scheint die Verweigerung von Einsicht als zentrales Motiv immer wieder durch, wenn beispielsweise das Betrachten von Fotos dargestellt wird, die den (literarisch

¹⁸⁵ Mersch (2015), S. 333.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 333.

¹⁸⁷ Vgl. Iser (1994).

¹⁸⁸ Klawitter, Arne und Michael Ostheimer: Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 76-77.

imaginierten) Blicken des Publikums verschlossen bleiben.¹⁸⁹ Der Text führt außerdem eine ganze Reihe an Gestalten vor, die in der Beschreibung ihrer Requisiten Bezug auf Medien des Mit-Schauens nehmen und zugleich dem literarisch imaginierten Publikum keinen Einblick gewähren: Mit Fotoapparat¹⁹⁰, Staffelei¹⁹¹, Landkarte¹⁹² oder Maske¹⁹³ werden die literarischen Gestalten vorgestellt – was aber darauf zu sehen ist, bleibt unklar. Andererseits wird das (imaginierte) Hinsehen auf bestimmte Vorgänge nahezu provoziert, indem der Text eine Fülle an Bildern entwirft bzw. ein Zuviel an Information anbietet. Allerdings kann auch in dieser Überfülle keine sinnhafte Aussage des Dargestellten ergründet werden, wie in folgender Textszene aus Handkes Werk deutlich wird:

Mit Meilenschritten eilt einer aus der Tiefe des Raumes als junger Macher dahin, mit dem gehörigen Accessoire, hält mittendrin inne, fährt in die Anzugtasche, klopft die anderen Taschen ab, leert sie, zunächst in die Hand, dann auf sein Köfferchen, steckt sie zuletzt, einzeln, sorgfältig, ausführlich, zeremoniell, wieder ein: sein knallbuntes Schneuztuch, die Spielwürfel, eine leere Schuhcremedose (damit erzeugt er ein Buschtrommelgeräusch), eine Jakobsmuschel, den Taschenrechner, den Totschläger, den Apfel, den Frauenstrumpf, das Lebkuchenherz, die Schuhbänder, das lose Geldscheinbündel, die Kreditkartenharmonika, die Höhlenlampe.¹⁹⁴

Eine Widersprüchlichkeit der Aussagen kann hier bereits durch die Figurenbezeichnung festgestellt werden, weil ein ‚junger Macher‘ vorgeführt wird, der sich im weiteren Verlauf als das genaue Gegenteil der damit verbundenen Vorstellungen erweist. Die Textszene beschreibt ein zielloses Durchsuchen aller möglichen Habseligkeiten. In der detailreichen Aufzählung der mitgeführten Requisiten lässt sich kein Zusammenhang finden. Dieser bildhaft bzw. visuell beschriebene Umstand verstärkt sich noch durch die Bezugnahme auf den akustischen Sinn, wenn die Schuhcremedose zweckentfremdet wird, um damit unsinnigerweise ein ‚Buschtrommelgeräusch‘ zu produzieren. Gerade in der übersteigerten Aussagelosigkeit der literarisch entworfenen Bilder und des Geräuschs entsteht bei der Wahrnehmung der Eindruck fehlender (oder eher verdeckter?) Bedeutung.

Neben solchen Textszenen, die das Zeigen und Nicht-Zeigen von Dargestelltem und Nicht-Dargestelltem problematisieren, finden sich auch direkte Bezugnahmen auf die wahrnehmenden bzw. ‚hinsehenden‘ Lesenden: So ist beispielsweise in einer Szene des literarischen Werks vom ‚verstellten Blick‘ auf etwas oder jemanden die Rede¹⁹⁵, ein anderes Mal ‚lässt sich jemand sehen‘¹⁹⁶, oder es hält jemand Ausschau – mit unbestimmt nach oben gerichtetem

¹⁸⁹ Vgl. *Stunde*, S. 17.

¹⁹⁰ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁹² Vgl. ebd., S. 44.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 36.

¹⁹⁴ Ebd., S. 18.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 26.

Blick¹⁹⁷ oder mit aktiv ‚nach Zuschauenden suchenden Augen‘¹⁹⁸. Dem Hin-Sehen des imaginierten Publikums wird genauso gefolgt wie dem Zurück-Schauen und der Suche nach dem Gesehen-Werden. Ob nun aber ein gegenseitiges Anblicken (ein Sehen *und* Gesehen-Werden) gelingt bzw. wer genau die Blicke erwidert, die literarisch zur Schau gestellt werden, bleibt eine offene Frage. – Nur ein einziges Mal im Text klärt sich die Sicht zwischen den Positionen auf und abseits der imaginierten Bühne:

Wieder und wieder beschreibt der Text das Auftauchen und Verschwinden einer ‚Schönheit‘. Zunächst wird sie als absichtlich den Blick senkende Gestalt eingeführt, die mit ihrem Angesehen-Werden bewusst spielt und sich vom Publikum betrachten lässt, ohne zurückzuschauen.¹⁹⁹ In einer weiteren Szene treffen sich endlich die Blicke dieser ‚Schönheit‘ und des hinblickenden Publikums, wenn die beschriebene Gestalt, wieder in einer als bewusst geschilderten Handlung, den Blick sucht und sich nach den Hinsehenden umdreht.²⁰⁰ – Hanna Klessinger schreibt von diesem Auftritt der ‚Schönheit‘ als einem Wendepunkt im Text, weil hier die (imaginierten) Zusehenden als aktiv an der Handlung beteiligt an-erkannt werden:

In der Folge gewinnt der ‚dramatisierte‘ Erzähler [...] Kontur im wechselvollen Verhältnis zu seinem Gegenstand. Dabei zeigt auch er sich zunehmend von diesem betroffen bzw. eingenommen, was [...] in einer Ich-Aussage deutlich wird, durch die er seine Rolle als vermeintlich unbeteiligter Zuschauer endgültig aufgibt. Der entscheidende Moment im Erzählerdrama ist bezeichnenderweise beim Auftritt einer „Schönheit“, als der erzählende Zuschauer plötzlich seine Zurückhaltung und Neutralität über Bord wirft und sich als sprechendes Ich zu erkennen gibt [...].²⁰¹

Auch Serge Honegger bezieht sich zur Verdeutlichung seiner Thesen zur Ab-Lenkung von Aufmerksamkeit und Wahrnehmung auf diese Szene des Textes:

Hier ‚durchbricht‘ die als ‚Schönheit‘ bezeichnete Figur die Ebene der Geschichte mit ihrem Blick [...]: „[U]nd eine Schönheit wiederum, welche, zunächst nur von hinten sichtbar, sich plötzlich nach mir! umdreht.“ (ebd. 33) Das mit Ausrufezeichen versehene „mir!“ (ebd.) stellt die ‚lauteste‘ Stelle in Handkes Dramentext dar. Denn ansonsten werden [...] keine Exklamationen eingesetzt.²⁰²

Durch die Lenkung der Aufmerksamkeit auf das eigene Wahrgenommen-Werden als Publikum bahnt sich zugleich eine Ab-Lenkung vom weiteren Geschehen an. Klessinger beschreibt die als hinblickend inszenierte Erzählinstanz als „noch ganz im Bann der Schönheit“ stehend, während das Kommen und Gehen auf dem Platz bereits wieder seinen Gang nimmt. Die Schilderungen der nachfolgenden Textstellen, so Klessinger, sind aufgrund dieser Ablenkung mit Ungenauigkeiten und Widersprüchen beladen.²⁰³

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 26.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 28.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 19.

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 33.

²⁰¹ Klessinger (2015), S. 210.

²⁰² Honegger (2019), S. 210.

²⁰³ Klessinger (2015), S. 210-211.

Literarische Darstellungen der Wahrnehmung inszenieren immer nur unvollkommene Bilder, die auch nur individuell von den Lesenden gedeutet werden können. Manche Blicke, die im Text in akustischer und visueller Vielfalt entworfen werden, kommen irgendwo an, andere werden in neue Blickrichtungen abgeleitet. Tatsächlich liegt es am Ende immer an den Lesenden, dem von der Erzählstimme vorgeschriebenen Blick gehorsam zu folgen, oder diesen bewusst in andere Richtungen abzulenken, um Dahinterliegendes zu erkennen. Roselt und Weiler nennen den Wahrnehmungsvorgang daher auch einen ‚selektiven Vorgang‘.²⁰⁴ – Jedes Hinschauen bzw. jede Beschreibung davon ist mit der Möglichkeit konfrontiert, vor anderen, zeitgleichen Geschehnissen die Augen zu verschließen bzw. durch die Blickrichtung andere Ereignisse zu übersehen. Alles, was im Text vorgeführt wird, ist daher als machtvoll zu betrachten, dem nur mit distanzierter Blick angemessen begegnet werden kann. Wie ein solch distanzierter Blick gelingen kann, dem zugleich keine sinnliche Aktivierung entgeht, soll Bestandteil der Überlegungen im nächsten Kapitel sein.

Körper-Nähe – Nähe und Distanz in Theater und Text

Die Wahrnehmung von Abwesenheit ist eine Gratwanderung: Um die poetologische Forderung einer Aktivierung des Publikums zu gewährleisten, muss durch das literarisch inszenierte Hinsehen auf die imaginierten Bühnen-Vorgänge sinnlich nachvollziehbare, auch körperlich empfundene Nähe gestiftet werden. Gleichzeitig erfordert das Erkennen oder ‚Durchschauen‘ des eigentlich Dargestellten eine kritische Distanzhaltung vom (lesenden) Publikum. Denn nur durch das Hinterfragen von oberflächlichen Darstellungen und die Offenlegung von Widersprüchen gelingt es, auf die verborgenen, nicht-versprachlichten Bedeutungen zu blicken.

Unter einer ‚Nähe‘ von (literarisch vorgestellten) Zusehenden und Angesehenen kann die Präsenz beider Positionen verstanden werden: Die Stille und Leere des Schau-Platzes in Handkes Text muss immer wieder der Anwesenheit von Gestalten darauf weichen, die wiederum von einem anwesenden Publikum wahrgenommen wird. Die Präsenz des (lesenden) Publikums setzt ihre Beteiligung am Geschehen voraus, es muss also dem Verlauf der Erzählung bis in die Gegenwart gefolgt werden, um vom Vorgehen auf dem Schau-Platz genau unterrichtet zu sein. Nur wenn sich die Lesenden zunächst ganz auf die Schilderungen der Erzählinstanz einlassen und ihre Blicke von dieser lenken lassen, können Widersprüche oder Lücken im Dargestellten als solche erst entdeckt und aufgelöst werden. Die Lesenden übernehmen daher zunächst einen zurückhaltenden Part, weil sie sich in den Raum außerhalb des literarischen

²⁰⁴ Vgl. Weiler/Roselt (2017), S. 86.

Geschehens verdrängen lassen bzw. dorthin verbannt werden. – Wie schon erwähnt worden ist, können die Wahrnehmenden selbst auch als ‚verlorene Stimmen‘ angesehen werden, die ihren Platz im literarischen Geschehen erst für sich beanspruchen müssen.

In der Wahrnehmung von Abwesenheit werden die Lesenden schließlich angeregt, das Dargestellte selbstständig zu überdenken. Von Jenny Schrödl zum Beispiel wird das Nicht-Verstehen von Sinn-Zusammenhängen als ein wesentlicher Faktor genannt, der die Aktivierung von Wahrnehmungsprozessen in Gang setzen kann.²⁰⁵ In der Folge wird eine kritische Haltung – bzw. eine ‚Distanz‘ – zum Dargestellten eingenommen. Das literarische Publikum in Handkes Text wird durch die ständige Konfrontation bzw. Überforderung mit sprachlich entworfener, bildhafter Dichte aufgefordert, das Nicht-Verstandene ‚aus sicherer Ferne‘ neu in den Blick zu nehmen. Eine solche distanzierte Reflexion des literarisch Dargestellten hebt die Wahrnehmung auf eine neue Stufe.

Laut Jenny Schrödl umfasst die ästhetische Erfahrung von Stimmen drei Dimensionen – Körperlichkeit, Affektivität und Imagination –, die stets zusammenspielen. Auch auf die Annahme von verlorenen Stimmen bzw. von fehlender Sprache trifft Schrödls Hinweis auf die Mehrdimensionalität der Stimmerfahrung zu, weil neben sinnlich spürbaren (affektiven) und aktiv imaginierenden auch tatsächlich körperliche Reaktionen Abwesenheit genauso wie Anwesenheit bezeugen können. Schrödl beschreibt die ganzheitlichen Vorgänge der Wahrnehmung am Beispiel einer konkreten Hör-Situation:

Mein Körper stellt sich in dem Moment auf die Hörsituation ein, ich nehme eine bestimmte Körperhaltung ein, wende mich körperlich hin zum Geschehen. Gleichzeitig erlebe ich in der Situation verschiedene affektive Zustände, die von Verwunderung, Überraschung bis hin zur Gereiztheit reichen. Und nicht zuletzt durchlaufe ich verschiedene imaginative Prozesse, die unter anderem einschließen, dass ich [...] überrascht und in meinen Erwartungen irritiert werde.²⁰⁶

Darstellungen von An- oder Abwesenheit lösen jedenfalls sinnlich vielfältige Reaktionen und ästhetische Wahrnehmungen im (lesenden) Publikum aus. Die Begriffe der ‚Nähe‘ und ‚Distanz‘ gewinnen in dem Kontext noch an zusätzlicher Bedeutung, wenn das Lesen des Textes sozusagen ‚unter die Haut geht‘ und direkt Einfluss auf die emotionale und körperliche Befindlichkeit ausgeübt wird. Die Grenzen zwischen den Kategorisierungen ‚Nähe‘ und ‚Ferne‘ scheinen zu verlaufen, wenn jedes Ereignis (gerade auch in der Wahrnehmung seiner Irritationen) Einfluss auf die individuelle Wirklichkeit nimmt.

²⁰⁵ Vgl. Schrödl (2012), S. 61.

²⁰⁶ Ebd., S. 141.

Diese Betrachtungen zur sinnlichen und körperlichen Einwirkung auf die Wahrnehmenden betreffen das Lesen des literarischen Textes wie auch theatrale Inszenierungsformen. Ob der postdramatische Text aber gleichermaßen wie das postdramatische Theater auf die Anwesenheit eines Publikums angewiesen ist, soll ebenfalls eine der zentralen Fragestellungen sein, der in diesem Kapitel nachgegangen wird. – Zunächst scheint es klarerweise das Theater zu sein, das als Kunstform den Körper in besonderem Maße für sich behauptet, worauf auch Lehmann hinweist.²⁰⁷ Lehmann schreibt von der Emanzipation des postdramatischen Theaters, das den Körper nicht mehr nur zum (passiven) Träger dramatischer Bedeutung erklärt, sondern schließlich seine vom Sinn unabhängig gewordene Präsenz ins Zentrum des Geschehens rückt.²⁰⁸ Vor allem im Tanz(-Theater) wird diese neue Körperlichkeit zelebriert:

Nicht zufällig ist es der Tanz, an dem sich die neuen Körperbilder am deutlichsten ablesen lassen. Ihn kennzeichnet drastisch, was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert *Energie*, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar. Alles ist hier Geste.²⁰⁹

Dieter Mersch hält als Schlussfolgerung in seinem Beitrag zum Tanztheater bei Pina Bausch die wesentliche Differenz von Tanz und Sprache fest. Folgt man seiner Lesart, gelingt ein ‚Erzeigen‘ von Metaphern nur im Tanz – nicht aber durch literarische bzw. sprachliche Beschreibungen.²¹⁰ – Dieser Einigkeit von Lehmann und Mersch zur ‚Überlegenheit‘ theatraler bzw. performativer Aufführungsformen gegenüber literarischem Schreiben, was die Wahrnehmung von bzw. Wirkung auf die Körper-Realität betrifft, soll hier eine Anmerkung von Jenny Schrödl entgegengestellt werden: Den Körper beschreibt sie nicht als stabiles Gebilde, sondern als flüchtiges, veränderliches Phänomen.²¹¹ In dieser Hinsicht ist die körperliche Wirklichkeit (von Schauspielenden sowie von Zuschauenden) in Tanz- und Theater-Aufführungen genauso fragil wie diejenige von Lesenden eines Textes. Der Körper muss, unabhängig von der Kunstform, von den Wahrnehmenden erst erkannt und auf sich selbst zurückbezogen werden, um seine Wirkung zu entfalten.

Im Zusammenklang von körperlichen, emotionalen und imaginativen Effekten kann auch eine Performativität des Textes ermittelt werden. Hanna Klessinger führt alle Dimensionen des Text-Erlebens nochmals vor Augen, wobei sie mit Blick auf die Schlusszene von Handkes Text auf die direkte, ‚körperliche‘ Mitwirkung des imaginierenden Publikums anspielt:

²⁰⁷ Vgl. Lehmann (2015), S. 361.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 366-367.

²⁰⁹ Ebd. S. 371.

²¹⁰ Vgl. Mersch (2015), S. 334.

²¹¹ Vgl. Schrödl (2012), S. 144.

Durch die Offenheit des phantastischen Traum-Spiels, das den Rezipienten in die Erzählerphantasie versetzt und zugleich seine eigene produktive Phantasie herausfordert, wird er auf sein *eigenes* ‚tätiges Zuschauen‘ verwiesen. So kann er die selbstreflexive Wende des Schlusses (als mitgehender Zuschauer) mitvollziehen. Diese Pointe verweist [...] auf die Performativität des Textes: Mitwirken im Spiel und Verstehen seines (utopischen) Potentials gehen in eins.²¹²

In der Schlusszene von Handkes Text erreicht die poetologisch angestrebte Aktivierung des Publikums also gewissermaßen ihr Ziel: Nämlich in der Schilderung der Zusehenden, die nach und nach ihre Plätze verlassen, die Bühne betreten und dort dem Kommen und Gehen folgen.²¹³ Von der Verbannung ins Abseits der (imaginierten) Bühne hat sich im Verlauf des Textes eine Wandlung vollzogen – durch das Zuschauen und Erkennen, durch das Sich-Mitreißen-Lassen von literarischen Vorgängen: Eine Wandlung hin zum eigenständigen (imaginierten) Betreten der Bühne bzw. Agora, das von der Erzähl-Instanz berichtet wird. Das Ende bleibt, wie gewohnt, offen: Die Lesenden können sich frei dafür entscheiden, ob sie dem literarisch beschriebenen Kommen und Gehen nach wie vor nur mit ihren ‚Blicken‘ folgen, oder ob sie sich – selbstreflexiv – in den Gehenden wiedererkennen.

Schößler benennt in diesem Zusammenhang die Schaffung von ‚Durchlässen‘ als wesentliche Aufgabe von Schauspielenden, weil durch sie den Zusehenden erst ermöglicht wird, sich „selbst als Schauspieler wahrzunehmen“²¹⁴. Ähnliches wird von Katharina Pektor in einem Interview mit Claus Peymann formuliert: Die eigentlichen Assoziationen stellen sich, so Pektor, durch die Sensibilisierung der Wahrnehmung in Handkes Werk, erst nach der Aufführung, beim Nachhause-Gehen ein.²¹⁵ – Wieder treffen die Beobachtungen auch auf die Wahrnehmung des literarischen Geschehens zu. Wie schon näher erläutert, kann ein literarisches Erleben in den emotionalen, körperlichen und imaginativen Auswirkungen den Wahrnehmungsprozessen einer theatralen Aufführung als gleichwertig betrachtet werden. – Peymann umschreibt die bildhaften Eindrücke, die Handkes Werk in jedem Fall hinterlässt: „[P]robieren Sie es einfach selbst! Da entdecken Sie dann ihren Moses oder ihre Königin von Saba im bunten Reisekostüm [...]. Poesie entsteht, verstehen Sie, wie ein Tagtraum – Realität vermischt sich mit dem Kopf-Bild.“²¹⁶

Die Bilder, so die zentrale Aussage, ‚sprechen‘ – auch ohne Handlung und ohne Sprache – in Handkes Text für sich selbst. Auch nach dem Lesen oder nach der Aufführung können sie vom aufmerksamen Publikum überall in der Welt wiederentdeckt werden. Voraussetzung für das Erkennen einer solchen Bilder-Sprache ist nur die Anwesenheit eines (imaginierenden)

²¹² Klessinger (2015), S. 213.

²¹³ Vgl. *Stunde*, S. 63-64.

²¹⁴ Schößler (2012), S. 193.

²¹⁵ Vgl. Peymann, Claus: „Theater für ein neues Jahrhundert“. Ein Gespräch mit Katharina Pektor. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater*. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 87-98, hier S. 88.

²¹⁶ Ebd., S. 88.

Publikums, das Nähe und Distanz immer gegeneinander abwägt, das sich auf die dargestellten, absichtlich als Illusionen vorgeführten Bilder-Mengen einlässt und sich zugleich die Fähigkeit bewahrt, kritisch Abstand (auch im Sinne räumlicher Abwesenheit) zu suchen, um aus einer ‚Fernsicht‘ neu zu erkennen, was gezeigt worden ist.

Ein Zitat in Handkes Text lautet: „[D]er jeweils zuschaut, nähert sich zugleich.“²¹⁷ Abschließend kann mit Blick auf diese literarische Feststellung nochmals resümiert werden, dass Wahrnehmung (von An- und Abwesenheiten) im Falle von Handkes Sprach-Spiel in visuellen und akustischen Blick-Inszenierungen entworfen wird, die, von einer Erzähl-Instanz zur Sprache gebracht, sinnlich-ästhetische Auswirkungen auf die individuelle Wirklichkeit übt.

2.2 Die Akustik der Sprachlosigkeit in Jelineks „Die Schutzbefohlenen“

Jelineks Textgefüge „Die Schutzbefohlenen“ kennzeichnet sich durch die für Jelinek typischen Schreibverfahren, in denen eine Vielzahl an intertextuellen Bezügen und an Sprechinstanzen für Unschärfe sorgen. In ihrer Vielstimmigkeit, in ihrer Lautstärke und in der Summe ihrer Redezeit scheinen sie sich gegenseitig zu übertönen. Die Stimmen sprechen in der „Wir“-Form voneinander, was die Zuordnung der jeweils Sprechenden zu einer bestimmten Gruppe erschwert. Zugleich wirken die Merkmale, mit denen die „Wir“-Stimmen die eigene Gruppe vorstellen, oft widersprüchlich oder sarkastisch. Vor allem die Gruppe der Geflüchteten, die identifiziert werden kann, beansprucht einen großen Redeteil, was nicht mit der politischen Situation in der europäischen Normalität übereinstimmt. In Form von chorischer und ausufernder Sprache wird der bestimmende Unterschied zur Realität aufgezeigt, weil die Reden dieser Stimmen größtenteils ohne Aussagen bleiben und ihnen tatsächlich nicht zugehört wird. Gerade in diesem inneren Gegensatz der (re-)präsentierten Stimmen kann ein Anhaltspunkt für die Analyse der durch akustische Effekte inszenierten Sprachlosigkeit erkannt werden. Es stellen sich hier die Fragen, welchen Stimmen im Moment Gehör geschenkt wird, in welchen Stimmen über andere gesprochen wird oder welche Stimmen im Namen einer bestimmten Gruppe sprechen (dürfen). Die Sprachlosigkeit bzw. Leere an Aussagen wird in diesem Text mitten in der Polyphonie der Stimmen vermutet, die sogar eine existenzielle Leere – das Vergessen oder Verschweigen der Anwesenheit von Schutzsuchenden als Gruppen und Individuen – übertönen kann.

²¹⁷ *Stunde*, S. 52.

In Anlehnung und Analogie zum vorangehenden Kapitel über Handkes Text soll auch die folgende Analyse in drei Schritten erfolgen. Zunächst wird der Raum ins Zentrum der Untersuchung gerückt, in dem sich die Sprachlosigkeit als literarisch inszeniertes, sinnlich erfahrbares, nämlich akustisches Phänomen verorten lässt. Es soll verdeutlicht werden, dass die Abwesenheit von Sprache, die Gehör findet, mit dem Verlust des Raums einhergeht, der im literarischen Geschehen vielstimmig gleichermaßen wie aussagelos thematisiert wird. Die (literarisch inszenierte) dringende, lautstarke Forderung nach einem Ort, an dem ein Bleiben möglich ist, wird mit einem ausufernden Sprechen über verlorene Orte konfrontiert.

Ein zweiter Schwerpunkt liegt auf der Identifizierung der polyphonen Stimmen, die einerseits wie aus einem Munde reden, andererseits einander und auch sich selbst permanent widersprechen. Die literarische Betonung ihrer inneren und äußeren Vielfalt der beschriebenen Gruppen und die Inszenierung ihrer Lautstärke – bzw. ihre Un-Überhörbarkeit, die beim Lesen den Eindruck eines Klang-Kunstwerks ergeben, dem nur schwer gefolgt werden kann – täuschen nur vorgeblich über die gleichzeitige Un-Erhörtheit der Stimmen hinweg. Die Annäherung an den Text soll zeigen, dass bestimmte und zu bestimmende literarische Verfahren erst die sinnlich-ästhetische und vielschichtige Wahrnehmung der Sprachlosigkeit erzeugen, welche im Unterton der Sprechenden durchgehend mitklingt.

Ein letztes Kapitel befasst sich mit den Lesenden als den Zuhörenden, von denen die Aussagelosigkeit und Widersprüchlichkeit vieler Textteile erst als solche erkannt werden muss, um die Sprachlosigkeit dahinter zu verstehen. Denn in der Ungebundenheit der Redeteile im Text bzw. in ihren weitgehend vor allem akustischen Inszenierungen widersetzt sich das Text-Klang-Kunstwerk einem eindeutigen Verständnis und ein nur oberflächliches Zuhören wird bewusst unterlaufen. Es erweist sich als notwendig, den Part der Lesenden bzw. Zuhörenden gesondert hervorzuheben, um ihre Relevanz zu verdeutlichen – ihre unwiderlegbare Anwesenheit für das Zustandekommen eines multimodalen, sinnlich-ästhetischen Text-Erlebens.

2.2.1 Schall-Raum der Sprachlosigkeit

Im Unterschied zu Handkes visuell inszeniertem Schau-Platz kann das erzählte Geschehen in Jelineks Textgefüge in einem Schall-Raum verortet werden, der sich aus dem überwiegend akustisch aufgeladenen Zusammenspiel von Sprechen und Hören erschließt. Obwohl die „Wir“-Stimmen schon am Beginn des Erzählens die eigene Situierung im Raum definieren, schwankt die weitere literarische Schilderung zwischen einer Festlegung des Orts (die Besetzung der Kirche) und eines Echos der erinnerten bzw. imaginierten Orte (verlassene Heimat,

Fluchtwege, Unsicherheit über das zukünftige Bleiberecht). Der Ort des Geschehens wird demnach in den polyphonen Aussagen der Sprechenden und ihren chorischen „Wir“-Reden immer schon als ein Ort des Übergangs bzw. des Verlusts markiert. Im allgegenwärtigen Misstrauen gegenüber der Aussagekraft von Sprache spiegelt sich auch die Ungewissheit der literarisch Sprechenden über das eigene Verweilen an einem Ort, an dem ein Bleiben unmöglich ist, weil es angeblich keinen Platz mehr gibt. Eine unsagbare Abwesenheit von Sprache lässt sich deshalb inmitten des literarisch imaginierten Stimmengewirrs verorten, sodass jedes inszenierte Sprechen sofort mit einem Nichts-Sagen zusammenfällt – bzw. mit einem Hören und (Nicht-)Gehört-Werden. In den Aussagen über den Raum klingen also permanent Widersprüche mit. Durch die literarische Verknüpfung von Sprachlosigkeit und Ortlosigkeit einerseits und die paradoxe Angewiesenheit von Stimmlosigkeit auf Vielstimmigkeit andererseits entsteht ein loses (nämlich ort- bzw. ‚heimatloses‘) akustisches Text-Klang-Gefüge, das ein genaues ‚Hinhören‘ auf die durch das Lesen imaginierten Stimmen und ihre Aussagen erfordert.

Zunächst kann der Frage nachgegangen werden, wie sich durch das Vertreten bzw. Verkörpern durch die inszenierten (verlorenen) Stimmen erst ein akustischer Schall-Raum eröffnen lässt. Die Notwendigkeit des Sprechens für jemanden soll ebenso klargestellt werden wie die Problematik, die mit ihr einhergeht. Es gilt die Annahme, dass erst durch die literarische Schrift ein Zugang zur bzw. eine Darstellung der Sprachlosigkeit gelingt, welche die Sinnlichkeit von Sprache und ihrem Verlust angemessen (re-)präsentiert.

In einem zweiten Annäherungsversuch an den Schall-Raum der Sprachlosigkeit in Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ werden einige zentrale Orte, von denen berichtet wird, in ihrer Mehrdimensionalität auseinandergegliedert. Allen voran wird die Kirche als ein Ort der erzählten Gegenwart benannt, an dem bei genauerer Analyse verdeutlicht wird, dass viel mehr Mitsprechende bzw. -Schreibende an der Raum-Bildung beteiligt sind, als es zunächst oberflächlich scheinen mag.

Ein dritter Ansatz soll dann anschließend näher auf die Verknüpfung von Sprachlosigkeit und Ortlosigkeit eingehen, die im Schall-Raum spürbar inszeniert wird. Die literarisch imaginierten akustischen Eindrücke, die sich durch den Einsatz ausufernder, mäandernder, grund- und bodenloser Sprache ergeben, sind Anzeichen für die bedrohliche Stille, in der sich die verlorenen „Wir“-Stimmen (sprachlich sowie tatsächlich) verirren können, wenn ihnen endgültig ihr Platz abgesprochen wird.

Den Schall-Raum (aus-)rufen – Die Schrift als Platzhalterin

Jelineks Sprach-Spiel kennzeichnet sich, wie für postdramatische Werke üblich, durch die Aufhebung der Einheit von Figuren bzw. dargestellten Körpern und Stimmen. Lehmann stellt diesbezüglich klar, dass die imaginierten ‚Personen‘ nur in ihrem Sprechen existieren würden – „etwas anderes oder woanders sind sie nicht.“²¹⁸ Daher kann im Allgemeinen von einem Sprach-Raum ausgegangen werden, der durch Jelineks Schreiben eröffnet wird und der in seiner Unmöglichkeit, Figuren und ihre Geschichten darzustellen und solche zu erkennen, buchstäblich als ein mit nichts als Sprache ausgefüllter Raum vorzustellen ist. Zusätzlich besteht das Textgefüge vollkommen aus einem Gewirr zunächst undefinierbarer „Wir“-Stimmen, sodass ein (visuelles) Erkennen beim Lesen kaum konstruiert werden kann und nur die Fokussierung auf das imaginierte Hören dieser Stimmen Aufschluss über ihre Situierung liefert. Der ‚Schall-Raum‘, von dem in diesem Kapitel die Rede sein soll, erklärt sich aus dieser Konzentration auf die Akustik in der Inszenierung von Stimmen, die immer nur im Moment ihres Sprechens bestehen. Sobald die Stimmen verstummen, sobald also das Textgefüge bestimmten „Wir“-Stimmen ihr Wort abschneidet, existiert auch kein Raum mehr, in dem sie, durch ihr Sprechen, präsent wären.

Mit der Ausrufung des Orts wird zugleich das Recht eingefordert, diesen einzunehmen. Dabei kann ein Kontrast festgestellt werden, denn die sprachlichen Verfahren in der Formulierung der Raum-Forderungen unterscheiden sich je nachdem, welcher Gruppe bzw. welchem Chor sie in den Mund gelegt werden. Eine Argumentation von Brigitte E. Jirku wiedergebend, trifft das „Wir“ der Schutzsuchenden auf einen Chor der Empörten genauso wie auf einen Chor der Schuldigen. Je nachdem, wer gerade als sprechend vorgestellt wird, können verschiedene Intentionen des (imaginierten) Sprechens zu Gehör gebracht werden:

Der ‚Täter-Chor‘ vertritt eine dominierende und regierende Masse, während der ‚Chor der Empörten‘ als Akteur und nicht als Zuschauer auftritt. Er verstärkt den Chor der Schutzsuchenden, der aus dem politischen Alltagsdiskurs ausgeschlossen ist, und sich erst durch die Orte, an die er als Masse dringt, Körper und Stimme erobert. Der Chor will handeln, kann es aber nicht.²¹⁹

Während also die Macht dem Chor zugeordnet werden kann, der sich selbst scheinbar am wenigsten bzw., laut Jirku, nur in indirekten Reden zu Wort meldet, füllen vor allem die Stimmen der Geflüchteten bzw. der stellvertretenden Empörten den Raum mit ihren Reden an – ohne aber mit ihrer Sprache das Herrschaftssystem zu verändern und ohne gehört zu werden. Jirku

²¹⁸ Lehmann, Hans-Thies: Entscheidung für das Asyl. In: Menke, Bettine und Juliane Vogel (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 118-138, hier S. 133.

²¹⁹ Jirku, Brigitte E.: Wut-Räume in der Schrift: Die Schutzbefohlenen. In: Szczepaniak, Monika und Agnieszka Jezierska u.a. (Hg.): Jelineks Räume. Wien: Praesens 2017, S. 89-101, hier S. 94.

schreibt von der ‚Redewut‘ dieser Stimmen: „Mit seiner Redewut füllt dieses ‚Wir‘ den gesamten Raum. Es klagt an ohne zu handeln. Seine Macht entfaltet es, indem es sich der Sprache bedient. Die Macht bleibt eine auf den ästhetischen Raum begrenzte [...]“. ²²⁰

Durch die Für-Sprache des Chors von empörten Stimmen für die Geflüchteten werden diese, so hält Jirku fest, allerdings erneut ihrer eigenen Stimmen beraubt:

Hierbei wird das ‚Wir der Asylbewerber‘ sprachlich erneut entmündigt: Nicht seine Sprache spricht, nicht die Asylbewerber kommen zu Wort, sondern ein ihnen gewogenes Wir – das, selbst entmündigt, seiner Wut im Text Ausdruck gibt – was ihm bleibt, ist die Sprache. Das ‚Wir der Asylbewerber‘ kann nur sprachlich auf mythologische Orte bei der Suche nach einer neuen Heimat verweisen [...]. Dieses sprachlich überflutende Wir, die Sprechwut des ‚Wir der Empörten‘ raubt auch auf textueller Ebene die Hoffnung, Individualität und Menschenwürde zurück zu gewinnen. Ein eigenes Für-sich-sprechen, die Hoffnung auch gehört zu werden [...], diese andere Sprache findet nur ansatzweise statt [...]. ²²¹

In weiterer Folge stellt Jirku klar, dass einerseits erst durch das ‚Wir der Empörten‘ das ‚Wir der Asylbewerber‘ sprachlich verortet wird. Im gleichen Atemzug wird durch dieselbe Für-Sprache des Chors der empörten Stimmen für das ‚Wir der Asylbewerber‘ dieses ausgelöscht, denn „der Redeschwall raubt den Asylsuchenden den Raum, den es ihnen textuell einräumen wollte.“ ²²² Indem also Platz für die sprach- und raumlosen Stimmen der Geflüchteten geschaffen werden soll, wird eigentlich ihr Verschwinden bzw. Verschwunden-Sein inszeniert. Jelineks Schreiben dekonstruiert auf diese Weise den repräsentativen Anspruch des Sprechens für eine andere Gruppe, indem seine Grenzen bewusst zur Schau gestellt bzw. in Form von literarisch inszenierten, imaginierten Sprech-Chören hörbar gemacht werden. Das Scheitern an der Sprache und dem Streben danach, durch Sprache einen Raum für wenig sichtbare Gruppen oder kaum gehörte Stimmen zu schaffen, wird in Jelineks Textgefüge daher absichtsvoll zur Sprache gebracht.

Dieser Lesart folgend, leuchtet die Sprachflut bzw. Redewut der in Wahrheit Sprachlosen ein, weil zumindest ein ästhetischer Raum erschaffen wird, in dem sich die Flüchtlingsstimmen ausbreiten können, wenn ihnen der reale Zuspruch eines Orts versagt wird. Daher ist die Klarstellung von Jirku wesentlich, welche die Macht eine auf das gegenwärtige, vergängliche Sprechen ‚begrenzte‘ nennt. ²²³ In der Präsenz von Sprache schwingt also ihre Absenz – ihr schweigendes Davor und Danach – immer schon mit, sodass der Machtbereich der Sprache im Endeffekt flüchtig bleibt.

²²⁰ Ebd., S. 95.

²²¹ Ebd., S. 95.

²²² Ebd., S. 96.

²²³ Vgl. ebd., S. S. 95.

Julia Prager nimmt ebenso auf die ‚Sprechwut‘ in Jelineks Text Bezug, die sie als „Os-
tentation des Schweigens“²²⁴ ausweist. Das Schweigen, so Prager, ist als ein Teil der Sprache
zu betrachten:

Der Topos des Schweigens wandert durch Jelineks Texte und zieht in dieser Bewegung stetig neue Be-
deutungen an sich. [...] Grundsätzlich lässt sich für Jelineks Arbeit am Schweigen festhalten, dass dieses
nicht als der Sprache entgegengesetzt verhandelt, sondern vielmehr als deren genuiner Teil ausgewiesen
wird. Das Schweigen ist in die Ordnung des Sagbaren eingelassen, verdrängt doch jede hegemoniale
Bedeutung die Möglichkeit anderen Bedeuten.²²⁵

Wenn daher das Schweigen dem Sprechen von Beginn an inhärent ist, stellt es sich nur als
schlüssig heraus, dass in einer bestimmten sprachlichen Form wie der literarisch inszenierten
Sprechwut der direkte Verweis auf das darin enthaltene Schweigen bzw. die Sprachlosigkeit
vorgefunden wird. Die Inszenierung eines ausufernden Sprechens ist deshalb ein Mittel zur
Andeutung von Sprachlosigkeit. Entscheidend ist aber darüber hinaus eine zusätzliche und spe-
zifische sprachliche Ohnmacht: Kollektive werden oder bleiben auch dadurch sprachlos, wenn
jemand in ihrem Namen spricht, obwohl erst diese Wortführerschaft des Repräsentierenden das
Kollektiv als solches im öffentlichen oder politischen Raum erscheinen bzw. auftreten lässt.²²⁶

Es stellt sich letztendlich die Frage, ob sich die in der akustisch konstruierten Redewut
enthaltene Sprachlosigkeit literarisch genauso darstellen lässt, wie es durch andere mediale
Inszenierungsformen angestrebt wird – oder, wie Brigitte E. Jirkus formuliert, „ob sich durch
die Umsetzung auf den Raum des Theaters auch der Machtbereich des Textes weitert und ein
Transfer in den Alltag stattfindet.“²²⁷ In Jirkus Zitat schwingt die Annahme mit, dass in der
tatsächlichen bzw. körperlich-stimmlichen Versprachlichung beim Vortragen des Geschriebe-
nen die Präsenz der Sprache noch verstärkt wirkt.

Von Verena Ronge wird nochmals auf die Trennung der Körper von den Stimmen in
postdramatischen Theaterformen hingewiesen. Die Sinnlichkeit der Sprache und ihre vor allem
akustische Wahrnehmung zeigt sich besonders deutlich an der Inszenierung des vielstimmigen

²²⁴ Prager, Julia: Exophone Wende: Bewegte Klangkörper in Text und Inszenierung von Jelineks „Die Schutzbe-
fohlenen“. https://jelinetz2.files.wordpress.com/2015/10/beitrag_julia_prager.pdf (25.05.2021), S. 4.

²²⁵ Ebd., S. 4.

²²⁶ Pierre Bourdieu beschreibt in seinem Text „Delegation und politischer Fetischismus“ den Urzirkel der Reprä-
sentation. Er benennt die Usurpation, „die im Geltendmachen des Anspruchs beruht, fähig zu sein, im Namen
von zu sprechen“. Das Sprechen im Namen einer Gruppe gelingt nur durch die Anmaßung, selbst im Sprechen
zu dieser Gruppe zu werden: „Erst wenn ich Nichts werde – und weil ich imstande bin, Nichts zu werden, mich
auszulöschen, mich zu vergessen, aufzuopfern, hinzugeben –, werde ich alles.“ Das Dilemma der Delegation be-
steht darin, dass die Gruppe, für die jemand spricht, immerzu kontrollieren muss, ob überhaupt noch in ihrem
Namen gesprochen wird. Diesem wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnis von sprechender Instanz und Gruppe
unterworfen, läuft immer eine Seite Gefahr, in Vergessenheit zu geraten, was in einem autoritären Machtverhält-
nis enden kann. – Vgl. Bourdieu, Pierre: Politik. Schriften zur Politischen Ökonomie 2. Konstanz: UVK 2010,
hier S. 31-32. Vgl. hierzu auch Müller (2023).

²²⁷ Jirku (2017), S. 95.

Chors, der keine sinnvollen Aussagen, sondern die Sprache an sich oder das Gefühl für Sprache in den Vordergrund der Aufmerksamkeit stellt.²²⁸ Das Verloren-Sein bzw. die Ortlosigkeit der als sprechend vorgestellten Stimmen kann in der Fokussierung auf den literarischen Text, von allen möglichen Körper- oder Stimm-Vorgaben befreit, akustisch-sinnlich uneingeschränkt wahrgenommen bzw. imaginiert werden. Als Platzhalterin für den Verlust von Sprache steht die (literarische) Schrift daher für den Ort ein, der in verschiedenen sprachlichen Inszenierungsformen, wie der Sprechwut der Chöre, lautstark wahrnehmbar ausgerufen wird.

Den Schall-Raum raunen – Konsonanz und Dissonanz schreiben

Der aus Jelineks Textgefüge ablesbare Verweis auf den Ort des Geschehens und der erzählten Gegenwart wird von den „Wir“-Stimmen des Flüchtlingskollektivs schon auf der ersten Buchseite zur Sprache gebracht. In sprachlich ausgedehnten Reden bildet sich ein über den (durch literarische Verfahren imaginierten) Hör-Sinn zugänglicher Schall-Raum aus, vor dem sich jedes weitere (Nicht-)Sprechen und (Nicht-)Hören abspielt:

Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat. Keiner schaut gnädig herab auf unseren Zug, aber auf uns herabschauen tun sie schon. Wir flohen, von keinem Gericht des Volkes verurteilt, von allen verurteilt dort und hier. Das Wißbare aus unserem Leben ist vergangen, es ist unter einer Schicht von Erscheinungen erstickt worden, nichts ist Gegenstand des Wissens mehr, es ist gar nichts mehr. Es ist auch nicht mehr nötig, etwas in Begriff zu nehmen. Wir versuchen, fremde Gesetze zu lesen. Man sagt uns nichts, wir erfahren nichts, wir werden bestellt und nicht abgeholt, wir müssen erscheinen, wir müssen hier erscheinen und dann dort, doch welches Land wohl, liebevoller als dieses, und ein solches kennen wir nicht, welches Land können betreten wir? Keins. Betreten stehn wir herum. Wir werden wieder weggeschickt. Wir legen uns auf den kalten Kirchenboden. Wir stehen wieder auf.²²⁹

In einer sinnlichen Eindrücklichkeit wird im zitierten ersten Absatz eine Ausgangssituation beschrieben, die von einem Verlust der „Heimat“ und einer ruhelosen Suche nach einem Ort zum Bleiben berichtet, und die schließlich vorerst auf dem Grund und Boden einer Kirche innehält, von wo aus die Sprechenden ihre Ansprachen vortragen werden. Die Benennung dieses Raums gibt damit auch den Grundton vor, welcher dann das (literarisch imaginierte) Sprechen über vergangene oder imaginierte Orte bestimmt. Obwohl aber die Situierung des literarischen Geschehens im Raum der Kirche immer wieder angesprochen wird, kann keineswegs von einer klaren Eingrenzung auf einen bestimmten Ort oder eine bestimmte Zeit des literarischen, postdramatischen Geschehens ausgegangen werden. Vielmehr durchdringen die besprochenen Räume einander, sodass irgendwann die erzählte Gegenwart nicht mehr eindeutig von Orten

²²⁸ Vgl. Ronge, Verena: Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als *Hör-Raum* im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. In: Birkner, Nina und Andrea Geier u.a. (Hg.): *Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater*. Bielefeld: Transcript 2014, S. 129-142, hier S. 138.

²²⁹ *SB*, S. 9.

der Erinnerung oder der Vorstellung zukünftiger Räume unterschieden werden kann. Das vorliegende Kapitel soll den Schall-Raum Kirche in der Vielschichtigkeit seiner akustischen Klänge bzw. Mit-Sprachen untersuchen.

Evelyn Annuß bemerkt ein von Jelinek absichtsvoll fingiertes „Geraune“²³⁰, das sich nicht an einem bestimmten Ort lokalisieren und keiner konkreten sprechenden Figur zuordnen lässt: „Unausgewiesen, führungslos wird das Material aus dem Zusammenhang gerissen, entstellt und mit anderen Kontexten kontaminiert.“²³¹ Verena Ronge schreibt in Bezug auf theatrale Inszenierungen von Jelineks Texten außerdem von einem ‚Hörraum‘, der aus ‚frei flottierender‘, polyphoner Sprache gebildet wird, in dem also das (literarisch inszenierte) Sprechen an keine Zuschreibungen an eine bestimmte sprechende Person oder eine spezifische Angabe von Ort und Zeit mehr gebunden ist.²³² Die Feststellungen der Jelineks Werken innewohnenden Akustik, die sich als Geraune hören lässt, kann in zugespitzter Weise auf ihre geschriebenen bzw. gelesenen Texte umgelegt werden. Denn anders als in Aufführungssituationen im Theater bietet der literarische Text keinerlei visuelle Unterstützung jenseits der Buchstaben an, sodass keine sprechenden Einheiten sichtbar und als Figuren benennbar werden. Daher sind Lesende des Textes hier verstärkt auf den literarisch gelenkten, imaginierten Hör-Sinn angewiesen, um herauszufinden, welche Stimme gerade durch den Text spricht, wann ihre Rede aufhört und die der nächsten beginnt.

Mit dem Verweis auf die inszenierte Musikalität in Jelineks Schreiben, die das Textgeschehen in eigener Rhythmik vorantreibt, verdeutlicht Hans-Thies Lehmann die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung von Sprache als vorrangig vor ihrer semantischen Bedeutung. Zu Jelineks „Die Schutzbefohlenen“ bemerkt er: „Es handelt sich bei diesem wie bei andern Stücken Jelineks um ein postdramatisches *Diskurstheater*, das den Schrecken dessen, was es inhaltlich aussagt, fortwährend in einen erbarmungslosen Strom der Kalauer stürzt.“²³³ Am Beispiel der Eingangspassage von Jelineks Werk wird von Lehmann das Spiel mit dem Wortmaterial Satz für Satz aufgelöst, welches sich entlang an einer Reihe von „Assoziationen und Anklängen“²³⁴ fortentwickelt. So bezieht sich die Analyse des Sprachklangs etwa auf die oben zitierte Frage nach dem Land, das betreten werden dürfe:

²³⁰ Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens. München: Fink 2005, S. 138.

²³¹ Ebd., S. 138.

²³² Vgl. Ronge (2014), S. 129-135.

²³³ Lehmann (2018), S. 132.

²³⁴ Ebd., S. 130.

Absichtsvoll ist die Wortstellung verändert, um den Hiatus „*Wir? Keins.*“ Zu erzeugen. „*Keins*“ wirkt wie die Antwort von anderswoher, die der *Wir*-Stimme als Echo nachspricht. Dazwischen ist eine Antwort impliziert. *Betreten* wird doppelt genutzt. Vom *Betreten* als Eintreten führt der Doppelsinn auf das *betretene*, will sagen: beschämte Dastehen. In der gleichen Weise fährt der Text fort, sich von Thema zu Thema voranzuarbeiten durch Äquivokationen, parallele Satzkonstruktionen, Wortspiele, plötzlich mit klassisch rhetorischen Wendungen [...] in der Sprache der Gegenwart [...].²³⁵

Das Spiel mit der Materialität und Musikalität von Sprache prägt demnach den Lauf des Erzählten maßgeblich mit. Gleichzeitig schaffen die für Jelineks Schreiben typischen intertextuellen Verfahren in einem weiteren Sinn einen vielstimmigen Schall-Raum. Durch die Übernahme bzw. Umformulierung von bereits bestehendem Wortmaterial werden verschiedene Kontexte durcheinandergeworfen, die in Jelineks Version unterschwellig angestoßen werden, und neu konstruiert, sodass ein Zusammenklang aus allen möglichen Stimmen hörbar wird. Dieses Spiel mit der literarischen Sprache kann daher beim Lesen als polyphone Konsonanz wahrgenommen werden.

Am Beispiel der Kirche verdeutlicht Immanuel Nover die Vielschichtigkeit dieses Orts, durch dessen Benennung intertextuelle Rückgriffe sowie Bezüge auf reale Ereignisse in Jelineks Textgefüge zum Mitklingen gebracht werden.²³⁶ Ausgehend vom Raum stellt Nover die Textversion von Aischylos der Umarbeitung Jelineks gegenüber:

Bei Aischylos führt das Warten am Altar schließlich zum erfluchten Asyl, bei Jelinek zeitigt das Ausharren auf dem „kalten Kirchenboden“ keine positiven Folgen – der transzendente Raum erweist sich in dem antiken Drama als positiv besetzter (und belebter) Raum, in dem postdramatischen Drama hingegen ist er ein neutraler und leerer Raum.²³⁷

Verfremdungen von intertextuellen Quellen lösen beim Lesen von Jelineks Textgefüge permanent Irritationen aus und konfrontieren mit Paradoxien, die sich durch die literarisch imaginierte, vielstimmige Akustik als Dissonanz in der Konsonanz erleben lässt. Nover beschreibt die Wirkung dieser sprachlichen Verfahren:

Die Mischung aus nahezu wortwörtlichen und stark verfremdeten Textstellen aus dem Prätext verweist auf ebendiesen und macht ihn präsent. Die Differenzen, die durch den Kontext, die Verfremdungen und die Ergänzungen wie Sprachspiele entstehen, erzeugen die politische Friktion zwischen den Texten, die als das Moment des Politischen zu begreifen ist.²³⁸

Durch die Einschreibung von Dissonanzen können also verborgene, nicht oberflächlich sprachlichte Aussagen wahrnehmbar gemacht werden. Indem die neu fortgeschriebenen Prätexte aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen und in einen komplementären gestellt werden, wird die Aufmerksamkeit auf die paradoxen Misstöne gelenkt. Von Nover werden diese – wie

²³⁵ Ebd., S. 131.

²³⁶ Die Begriffe „Ort“ und „Raum“ können im Rahmen dieser Arbeit als gleichberechtigt betrachtet werden.

²³⁷ Nover, Immanuel: Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos' *Die Schutzflehenden* und Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Neuhaus, Stefan und Immanuel Nover (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin, Boston: De Gruyter 2019. (Gegenwartsliteratur), S. 323-339, hier S. 333.

²³⁸ Ebd., S. 335.

oben zitiert – als „Friktion“ bezeichnet, welche einen „Moment des Politischen“ auslösen würde. An dieser Stelle soll erneut klargestellt werden, dass zwar die Ansicht Novers geteilt wird, die in der äußeren Widersprüchlichkeit des Schreibens einen Verweis auf dadurch inszenierte (sinnlich wahrnehmbar gewordene) Eindrücke vermutet. Allerdings ist das Politische im Schreiben Jelineks nicht auf die Ausstellung von Widersprüchen begrenzt, wenn von einer Politik der Sinnlichkeit ausgegangen wird, wie sie von Jacques Rancière vertreten wird. Als politisch definiert Rancière eine Tätigkeit, „die einen Körper von seinem natürlichen oder dem ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt“²³⁹ – eine Tätigkeit, die „sichtbar macht, was nicht hätte gesehen werden sollen, und als Rede verständlich macht, was nur als Lärm gelten dürfte.“²⁴⁰ Diesem Verständnis folgend ist das Politische Jelineks Text eingeschrieben, weil durch die Form der Inszenierung sichtbar und hörbar gemacht wird, was scheinbar nicht vorhanden ist und nur durch ein bewusstes (imaginiertes) Hinschauen und Hinhören sinnlich wahrgenommen werden kann.

Wird die Stimme also nicht mehr auf die Rolle der Vermittlung reduziert, so rückt die Dimension ihrer sinnlichen Erfahrung ins Zentrum. Laut Verena Ronge übernimmt die Adressierung des akustischen Sinns und seiner Besonderheiten eine spezielle Funktion in den Bühnenaufführungen von Jelineks Werken, weil das Hören (im Gegensatz zum Sehen) oftmals nicht genau einer Quelle zugeordnet werden kann und daher eine Offenheit zulässt, die von Jelinek erwünscht sei.²⁴¹ Diese Feststellung kann wiederum auch auf Jelineks zu lesende Texte umgelegt werden, durch die eine akustische Wahrnehmung imaginiert wird.

Fest steht, dass durch das rhythmische Spiel mit der Sprache und das Fortschreiben und neue Anordnen von gegebenem Wortmaterial ein Schall-Raum aus Vielstimmigkeit konstruiert wird. Immer wieder gewinnt die Sprache im Schreiben neuen Antrieb durch den Klang von Wörtern und folgt dann einer ihr ganz eigenen Dynamik, die sich aus der Wahrnehmung von Konsonanzen und Dissonanzen im Schreiben ergibt. Mithilfe dieser Schreibverfahren, die das sinnlich-ästhetische Erleben von Sprache betonen, entsteht tatsächlich ein ‚Kalauer‘, der in seinem Umfang überfordert und beim Lesen kaum durchblickt bzw. verstanden werden kann. Hier kann aber nochmals auf die Aufhebung des Sinnanspruchs an postdramatische Literatur hingewiesen werden. Wesentlich ist es, durch das Lesen zu einer Wahrnehmung zu gelangen, die sich auf sinnlich inszenierte Reize konzentriert (und ihren Sinn bzw. ihre Politik in der Sinnlichkeit registriert), statt um die Interpretation von Aussagen zu ringen. Dieses Bestreben, die

²³⁹ Muhle (2006), S. 9.

²⁴⁰ Ebd., S. 9.

²⁴¹ Vgl. Ronge (2014), S. 137.

sinnlich-ästhetische Unmittelbarkeit eines künstlerischen Werks wahrzunehmen, indem die Erfahrung der Form eher als die Suche nach ihrem Inhalt in der Analyse berücksichtigt wird, formuliert auch, worauf zum Beispiel von Uta Degner²⁴² verwiesen wird, Susan Sontag:

Heute geht es darum, dass wir unsere Sinne wiederentdecken. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.

Es ist nicht unsere Aufgabe, ein Höchstmaß an Inhalt in einem Kunstwerk zu entdecken. Noch weniger ist es unsere Aufgabe, mehr Inhalt aus dem Werk herauszupressen, als darin enthalten ist. Unsere Aufgabe ist es vielmehr, den Inhalt zurückzustellen, damit wir überhaupt etwas sehen können.²⁴³

Bezogen auf Jelineks Werk im Allgemeinen und auf die zitierte Eingangspassage im Besonderen bedeutet diese Forderung, den durch bestimmte Schreibverfahren evozierten und durchgehend prägenden Sprachstil in seiner Materialität und inszenierten Musikalität wahrzunehmen. Denn es kann festgehalten werden, dass sich in der eigenwilligen Dynamik des Text-Klang-Gefüges, vor allem in der Fokussierung bzw. Inszenierung des Hörens als Wahrnehmungssinn, bereits die wesentlichen Aussagen erahnen bzw. sinnlich erspüren lassen, noch bevor die genauen Vorgänge der sprachlichen Konstruiertheit durchschaut werden können. Am Beispiel der widersprüchlich inszenierten Kirche soll daher kurz veranschaulicht werden, wie die Worte in Jelineks Text sinnlich wirken, noch bevor sie in ihrem Kontext vollständig erfasst werden können:

Von Brigitte E. Jirku wird die Kirche als einer von vielen Orten der Migration, des Exils, Transits oder der Odyssee bezeichnet, die noch lange nicht abgeschlossen sein muss.²⁴⁴ Die Kirche als Gegenwartsort, von dem jedes Sprechen ausgeht, ist dann weniger als Ruhestätte zu verstehen, an dem nur noch Rückschau auf die vergangene Ruhelosigkeit der Flucht geworfen wird. Sie stellt eher eine weitere Station der unüberblickbaren Flucht dar, der noch ewig weitere folgen können. Diese Sicht auf den Schall-Raum wird beim Lesen durch die Inszenierung einer Akustik der Ortlosigkeit nachvollziehbar spürbar gemacht. Wenn also von den als sprechend imaginierten „Wir“-Stimmen eine unruhige Flucht und schließlich ein einstweiliges Liegenbleiben auf dem Boden einer Kirche beschrieben wird, dann ergibt sich daraus eine fühlbare Dissonanz.

Nach der beschriebenen Gegensätzlichkeit der Hast bzw. Flucht und der Rast wäre ein Liegenbleiben im Sinne eines Ruhe-Findens nach langer Ruhelosigkeit zu erwarten. Die Konfrontation mit dem „kalten Kirchenboden“ wirkt daher umso mehr als Irritation, die beim Lesen

²⁴² Vgl. Degner, Uta: Eine ‚unmögliche‘ Ästhetik. Elfriede Jelinek im literarischen Feld. Wien: Böhlau 2022, S. 48.

²⁴³ Sontag, Susan: Gegen Interpretation. In: Kindt, Tom und Tilmann Köppe (Hg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 172-189, hier S. 189.

²⁴⁴ Vgl. Jirku (2017), S. 92.

ein Bedürfnis zum Widerspruch erzeugt. Denn einerseits ist der beschriebene, widrige Ort das spürbare Gegenteil eines Zufluchtsraums. Nach der geschilderten Ruhelosigkeit und dem Bedürfnis nach Rast sinken die Stimmen buchstäblich so tief, wie es nur möglich ist, auf den Boden hinab, der außerdem als unwirtlich, nämlich „kalt“ bezeichnet wird. Andererseits schließt sich gleich nach der Ausweisung des Orts durch das Stimmenkollektiv ein Satz an, der das ‚Wieder-Aufstehen‘ (also den Aufbruch?) bekanntgibt. Die geballte Ruhelosigkeit in der Benennung des Schall-Raums Kirche kann beim Lesen unmittelbar sinnlich erfahren werden, ohne noch vollkommen erfasst worden zu sein. Von den (imaginierten) Stimmchören kann daher kein Anspruch auf einen Ort erhoben werden, von dem aus gesprochen wird. Den literarischen Inszenierungsstrategien zur sinnlich wahrnehmbaren Verkettung von Sprachlosigkeit und Ortlosigkeit widmet sich das nächste Kapitel.

Den Schall-Raum (er-)schweigen – Ortlosigkeit als Sprachlosigkeit spüren

Jelineks literarisches Sprach-Spiel verweigert sich der Eingrenzung auf einen konkreten (Zeit-)Raum. Die Präsenz der Sprechenden wird immer wieder von der geschilderten Imagination gewesener oder vorgestellter Orte durchkreuzt. Nicht nur schwingen andere Orte in der Gegenwart mit, die von verlorenen Stimmen in ihren Reden heraufbeschworen und zum Gehör gebracht werden. Die anhaltende Unsicherheit über den Ort des Daseins, die im sprachlichen Durcheinander anklingt, lässt außerdem Rückschlüsse auf die eigentlich vorherrschende Sprachlosigkeit zu. Die Ortlosigkeit und die Sprachlosigkeit gehen, so die These in diesem Kapitel, Hand in Hand. Die Verknüpfung aus den Verlusten von Stimmen und ihrem Ort prägt anhaltend die sinnliche Situation in Jelineks Textgefüge, weil die Fragwürdigkeit des Da-Seins an einem bestimmten Ort und die fehlende Berechtigung, von dort aus zu sprechen, aufeinanderzutreffen, wie folgendes Textzitat veranschaulicht:

[W]ir erzählen es jedem, wir erzählen es allen, die es hören wollen, aber es will ja keiner, [...] niemand, aber wir würden es erzählen, wir würden über unsere Flucht ohne Schuld, unsre schuldlose Flucht [...] also erzählen, in unserer Stimme wird nichts Freches sein, nichts Falsches, wir werden ruhig und freundlich und gelassen und verständig sein, aber verstehen werden sie uns nicht, wie auch, wenn Sie es gar nicht hören wollen? Verstehen werden Sie nicht, und unser Reden wird ins Leere fallen, in Schwerelosigkeit, unser schweres Schicksal wird plötzlich schwerelos sein, weil es ins Nichts fallen wird, in den luftleeren Raum, ins Garnichts, wo es dann schweben wird, in Schweben bleiben wird, im Wasser, in der Leere, ja.²⁴⁵

Die Ziellosigkeit, Orientierungslosigkeit und Heimatlosigkeit der Sprechenden beschreibt Teresa Kovacs als wiederkehrendes Motiv in Texten von Jelinek. Im ‚Umher-Irrer‘ werden, so Kovacs, das räumliche Gehen ohne eindeutiges Ziel und der Zustand des Verirrt- oder Verloren-

²⁴⁵ SB, S. 16.

Seins literarisch miteinander verknüpft.²⁴⁶ Ähnliches bemerkt Evelyn Annuß, wenn sie von der ‚nomadischen Qualität‘ von Jelineks Sprach-Spiel schreibt, das sich zum Beispiel im unüberblickbaren Auf- und Abtauchen der Stimmen offenbart.²⁴⁷

Als Außenstehende in der Gesellschaft treffen diese Bemerkungen auch auf Jelineks Flüchtlingsstimmen zu, die von einer immer noch unabgeschlossenen Flucht berichten. – Wie im Textzitat oben ersichtlich wird, schlägt sich dieses planlose Umher-Irren und das Streben nach einem Ort, an dem ein Bleiben möglich ist, vor allem auch sprachlich nieder. So werden etwa die Reden (und auch das ‚Schicksal‘) der Sprechenden als ‚schwebend‘ und ‚schwerelos‘ vorgestellt, wobei dieser halt- und bodenlose Zustand vor allem auf das Wasser bezogen wird, das in den Erzählungen der Flucht wiederkehrend thematisiert wird.

Die Ortlosigkeit des Sprechens wird durch die Grundlosigkeit des Meeres reflektiert und bildet damit einen Kontrast zum Boden der Kirche, auf den die verlorenen Stimmen zu Beginn des Textgeschehens (buchstäblich) gesunken sind. Die räumliche und sprachliche Ruhelosigkeit und Getriebenheit der Flucht, die sich in Form von ausufernden Reden spiegelt, trifft also hart auf die Bewegungslosigkeit und Starrheit der in der Kirche ausharrenden Sprechenden und die tatsächliche Aussagelosigkeit ihrer Ansprachen. Diese besondere Gegensätzlichkeit in der Beschreibung der Fluchtgeschichte zieht sich als roter Faden durch das Textgeschehen, der immer wieder Irritationen hervorruft und Unsicherheit über die eigentlichen Aussagen erzeugt.

Auf den Widerspruch von Stabilität und Liquidität in Jelineks Schreiben weist auch beispielsweise Ulrike Haß hin. Beide Zustände werden in der Erzählung der Flucht miteinander konfrontiert und hier vor allem inhaltlich in der Bootsfahrt über das Meer behandelt. Als nicht-greifbares bzw. unbegreifliches Element stimmt das Wasser mit dem fraglichen Status der Geflüchteten überein. Außerdem wird das Umher-Irren auf der Flucht formal in ‚strömender‘ Sprachmelodie geschildert. Andererseits wird von einem klar abgegrenzten Bereich (der Kirche) aus *über* die Flucht auf dem Wasser und den haltlosen bzw. ‚schwimmenden‘ Zustand der Geflüchteten geredet. Durch die Versprachlichung der Flucht bzw. der Bootsfahrt entsteht eine Art Zwischen-Raum, der nicht eindeutig verortet werden kann:

²⁴⁶ Vgl. Kovacs, Teresa: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“: AußenseiterInnentum und Innere Emigration bei Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. In: Gołaszewski, Marcin und Magdalena Kardach u.a. (Hg.): Zwischen Innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933-1945. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 205-215, hier S. 214.

²⁴⁷ Vgl. Annuß, Evelyn: Szenen des Banoptimums. In: Menke, Bettine und Juliane Vogel (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 328-347, hier S. 339.

Über Wasser meint hier nicht nur plakativ den Weg der Flüchtlinge über das Wasser des Mittelmeers nach Europa, sondern einen bestimmten *Zustand* der Flucht, die in den Fragen ‚Woher? Wohin?‘ nicht aufgeht. Auch wenn sie sich nachträglich kartographieren lässt, vollzieht sich eine Flucht niemals in den ordentlichen Koordinaten von A nach B. Über Wasser will diese Unmöglichkeit andeuten, denn die Formel von A nach B rechnet mit Festland. Zwischen A und B aber dehnt sich ein ‚nach‘, das sowohl zeitlich als auch räumlich aufgefasst werden kann, also als ein ‚dann‘ oder ‚und‘. Es bezeichnet einen Übergang [...]. Dieser Übergang bezeichnet die Flucht *als solche* [...].²⁴⁸

Die Bootsfahrt steht daher sinnbildlich für die Flucht als Ort des Übergangs, von dem niemand weiß, ob es ein Übergang bleibt. Jeder Ort auf dem Weg der Flucht kann im Sprechen darüber zu jedem Zeitpunkt wieder vergegenwärtigt werden, indem er sinnlich wahrnehmbar inszeniert wird. Denn literarisch weit gefasste, also viel Text-Raum einnehmende Versuche, die Flucht (auf einem Boot) zu versprachlichen, schrammen am Ende immer an den wesentlichen Aussagen vorbei und zeigen damit umso klarer auf, dass es eigentlich – in der Übernahme einer Formulierung von Kyung-Ho Cha – die „Unfähigkeit zu erzählen“²⁴⁹ ist, bzw. die Unfähigkeit des Erzählens von traumatischen Erfahrungen, von der über literarische Umwege dennoch sinnlich-ästhetisch wahrnehmbar berichtet wird. Immanuel Nover übernimmt diese Formulierung und verweist damit auf die Besonderheiten der Form von Jelineks Textgefüge, das im Erzählen auf kein Telos ausgerichtet sei.²⁵⁰ Laut Verena Ronge wird dadurch die ‚Ortlosigkeit‘ des literarischen Sprechens illustriert, weil es die Grenzen des beschriebenen Orts ständig unterwandert bzw. überschreitet.²⁵¹

Das erzählte ziellose Verloren-Gehen (der Sprechenden in ihrer imaginierten Körperlichkeit im Raum genauso wie ihrer Stimmen bzw. Aussagefähigkeit) auf dem Weg vom Verlassen der ‚Heimat‘ an einen unbekannten Ort kann zugleich mit einem grundsätzlichen Verloren-Sein gleichgesetzt werden. Der Ort der Flucht wird zum Beispiel von Ulrike Haß als ‚unsäglicher Dark Room‘ und als ‚Ort des äußersten Ausgesetzt-Seins‘ definiert.²⁵² Das Verloren-Sein in einem Ort der Dunkelheit bzw. einem ‚Dark Room‘ führt unverkennbar vor Augen, dass die Flucht als traumatisches Erlebnis nicht annähernd überblickt werden kann, um angemessen versprachlicht zu werden.

Für Lesende des Textes ist es nicht klar ersichtlich, ob der von den Stimmen angesprochene Ort der gegenwärtige ist oder ob an diesen durch ihr Sprechen erinnert wird. In der Dunkelheit des inszenierten Sprechens fallen die Orte auseinander in einen Schall-Raum, von dem

²⁴⁸ Haß, Ulrike: Ströme / strömen. In: Szczepaniak, Monika und Agnieszka Jezierska u.a. (Hg.): Jelineks Räume. Wien: Praesens 2017, S. 72-88, hier S. 77.

²⁴⁹ Cha, Kyung-Ho: Die literarische Darstellung der Flüchtlinge und die Kritik des medialen Menschenrechtsdiskurses in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 4/2016, S. 358-369, hier S. 364.

²⁵⁰ Vgl. Nover (2019), S. 325.

²⁵¹ Vgl. Ronge (2014), S. 136.

²⁵² Vgl. Haß (2017), S. 77.

aus geredet wird und einen Schall-Raum, über den zwar gesprochen wird, der aber längst verloren ist. Auf diese Weise wird die Kirche als möglicher Schutzraum bzw. ‚Bollwerk‘, von dem aus in Ruhe gesprochen werden kann, im Schreiben durchgehend verneint, wenn ihre Stabilität in der Liquidität des inszenierten, sinnlich imaginierten Sprechens im Wasser untergeht. Die (literarisch imaginierte) angesprochene, hektisch inszenierte Abfolge von Orten deutet das Scheitern am Erzählen einer Flucht an, die sich weder in Raum- noch in Sprach-Kategorien fassen und die sich daher ausschließlich sinnlich erfahren lässt.

Im ‚Dark Room‘ des imaginierten Sprechens entziehen sich die Stimmen dem visuellen Zugang im Sinne eines Überschauens der sinnlichen Situation. Darstellungen der Flucht werden daher auf das akustisch wahrnehmbar inszenierte (Nicht-)Sprechen reduziert, bzw. vom imaginierten Hören der (sprachlosen) Stimmen wesentlich bestimmt, das – anders als beim blinden Schauen in der Dunkelheit – von dieser nicht mehr behindert wird. Indem Jelineks Schreiben die vorgestellten Stimmen von den visualisierten Figuren bzw. Körpern trennt, wird die Sprache als selbstständiges Medium in den Vordergrund gestellt, das aber weiterhin von den (literarisch imaginierten) unsichtbaren, nur noch als akustisch wahrnehmbaren Körpern der Kommunizierenden ausgeht. Das Unsichtbar-Werden in der Dunkelheit des Raums und die damit einhergehende Konzentration auf die Akustik hat zur Folge, dass die Sprachlosigkeit hier inmitten des (imaginierten) hörbaren Sprechens zu erforschen ist. In vielen polyphonen Aussagen der Stimmen im Text wird das Verschwinden aus dem bzw. im Raum mit dem akustischen Verschwinden, dem Still-Werden, in Verbindung gebracht:

Nicht mehr wer, wohin, warum, wieviel, sondern rasche Löslichkeit im Meer, das löst alle Probleme für alle. Abgehen werden wir ihnen nicht, wenn wir den Abgang ins Wasser schon gemacht haben [...], wir werden ja verschwunden sein, vielleicht nicht ganz spurlos, aber verschwunden im Wasser, als Spur, ohne Spur, in irgendeinem Kielwasser, Abschaum, mit, ohne, egal. [...] Frieden. Wir werden endlich einen Frieden geben und still sein.²⁵³

Indem also das vielstimmige Sprechen *über* ein Verschwinden und Still-Werden dieser Aussage grundsätzlich widerspricht, weil die (imaginierten) Stimmen sich gerade an einem Ort befinden, von dem aus sie sprechen und deshalb weder still noch verschwunden sind, findet eine Trennung der Sprache von den (literarisch beschriebenen, vorgestellten) Sprechenden bzw. ihren Aussagen statt.

Ulrike Haß nennt Metaphern des Wassers und des Flüssigen in Jelineks Textgefüge als Belege für die „Ortlosigkeit“²⁵⁴ der Geflüchteten:

²⁵³ SB, S. 64-65.

²⁵⁴ Haß (2017), S. 81.

Verkleinern, leichter werden. Auf der anderen Seite stauen sich die Körper der Überflüssigen, die erscheinen müssen. Nicht mehr das Schiff, sondern das Wasser, die Ströme oder Wellen selbst sind die Realmetaphern dieser Prozesse, in denen die beiden Seiten einander ähnlich zu werden beginnen. Sie üben sich in der Fähigkeit, flüssig zu werden.²⁵⁵

Das Verschwinden bzw. Weniger- oder Leichter-Werden des Raums geht hier mit einem Abtauchen und Versinken im Wasser einher. Im Zitat kristallisiert sich somit ein weiterer Gegensatz des Raums heraus, weil dieser Verlust der Körper aus dem Raum bzw. der hörbar inszenierten Stimmen andererseits mit der Vielzahl und dem Mehr-Werden der Stimmen im Raum kontrastiert wird. Laut Haß gleichen sich beide Zustände – des Abtauchens ebenso wie des Auftauchens im Raum – nach und nach einander an. Es lässt sich daher nicht eindeutig unterscheiden, wer wo erscheinen wird und welche Räume sich, mit welchen Abgründen, da auftun werden, wo gesprochen wird: Orte der Vergangenheit können ebenso vergegenwärtigt werden wie Orte der Zukunft.

Am Beispiel von Jelineks „*Wolken.Heim*“ beschreibt Evelyn Annuß, dass durch die Kollektivreden ein ‚Klangraum‘ für alle möglichen Stimmen eröffnet wird – für „vergangene und zukünftige Stimmen“²⁵⁶. Diese Feststellung lässt sich auch auf das hier analysierte Textgefüge beziehen, in dem die Reden über vergangene Fluchtstationen genauso verhandelt werden wie die Andeutungen der ungewissen Zukunft, von denen hier gelesen werden kann:

Wir haben uns eine Kirche erwählt, und dann hat ein Kloster uns erwählt, so, da wohnen wir jetzt wirklich, Sie können ruhig schauen kommen, na, wir könnten schließlich auch woanders wohnen, wir können es uns aussuchen. Wir können auch auf dem Meeresgrund wohnen, im Wasser, in der Wüste, zur Abwechslung ohne Wasser [...].²⁵⁷

Die erzählten Verlust-Erfahrungen beschränken sich in dieser Hinsicht nicht auf die Vergangenheit, sondern dehnen sich bis in die zeitliche und räumliche Unabsehbarkeit aus. Im Textzitat wird die Annahme des zukünftigen ‚Wohnorts‘ der Sprechenden behandelt, der zunächst am Meeresgrund verortet wird. Die lebensunfähige Umgebung des Meeresgrunds löst einen spürbaren Widerspruch aus, der unschwer erkennen lässt, dass der Aussage misstraut werden soll. Obwohl also die imaginierten Stimmen dauerhaft sprechen, werden sie von einem Schweigen beherrscht, weil sie nichts zu sagen haben und keinen Ort, an dem sie in Ruhe schweigen könnten. Genau in ihrem Schweigen bzw. in der Inszenierung ihrer Aussagelosigkeit liegt zugleich das Potenzial von Jelineks Sprach-Spielen, denn wenn – beim Lesen – das Schweigen immer lauter (imaginiert) wird und sich nicht mehr überhören lässt, dann ruft es das dringende Bedürfnis hervor, hinzuhören auf das, was nicht gesagt worden ist.

²⁵⁵ Ebd., S. 82.

²⁵⁶ Annuß (2005), S. 139.

²⁵⁷ *SB*, S. 79.

2.2.2 Un-Gehört-Sein und Un-Überhörbarkeit der verlorenen Stimmen

Unzählige Stimmen sprechen in dem literarisch imaginierten Schall-Raum aufeinander ein, klingen im Durcheinander anderer Stimmen mit, verstummen dann plötzlich oder hallen als Echo nach. Jelineks Textkunstwerk stellt die verschiedensten Sprach-Konstellationen vor und lässt gleichzeitig immer im Unklaren, wer genau gerade das Wort führt, oder wer als wer spricht und wer für wen (und wie viele). In polyphoner, mehrdeutiger Weise sprechen die schwer fassbaren, literarisch inszenierten Stimmen aber immer ihre Sprachlosigkeit aus. Denn durch den Text wird akustisch wahrnehmbar gemacht, dass viel gesagt werden kann, ohne eine Aussage zu tätigen, und dass laut Ausgesprochenes ins Nichts fällt, wenn es nirgendwo ankommt und von niemandem angehört wird. Die Sprachlosigkeit schwingt in der literarisch hörbar geschriebenen Sprache mit, oft als ein rauschender, dann wieder als schriller Unterton, immer als ein die Reden beherrschender. Die Stimmenvielfalt in Jelineks Textgefüge repräsentiert auf diese Art ihre eigene Sprachlosigkeit.²⁵⁸

Durch die inszenierten „Wir“-Reden der Sprechenden wird die Repräsentation der Sprachlosigkeit im Sinne einer Vertretung vorgeführt. Anders als in Handkes Text, wo das Verloren-Gehen von Stimmen von einer Außenposition und als Darstellung der anzuschauenden Gestalten beschrieben wird, sprechen die verlorenen Stimmen in diesem Fall direkt aus der Gruppe heraus, kennzeichnen damit ihre Zugehörigkeit zu dieser Gruppe und stellen sie im gleichen Atemzug wieder infrage. Die verlorenen Stimmen in Jelineks Text sind die Stimmen der Schutzbefohlenen, die sich anmaßen, für eine Minderheit der Gesellschaft Wort einzulegen, ohne jemals gehört zu werden. Andererseits können auch die Stimmen der machtvolleren sprechenden Instanzen als verloren betrachtet werden, weil ihre Kumulation im Text einen permanenten, nicht zu lösenden Widerspruch erzeugt. Ungehört und unüberhörbar werden alle Stimmen in einem durch das Lesen akustisch erfahrbaren Text gebündelt, der das Unsagbare zum Thema macht, ohne es anzutasten.

Angelehnt an das Kapitel zur Unsichtbarkeit und Un-Übersehbarkeit der Stimmen in Handkes Text soll die Anhörung der verlorenen Stimmen in Jelineks literarischem Werk

²⁵⁸ In ihrem Essay „Can the Subaltern Speak?“ beschreibt Gayatri Chakravorty Spivak die Problematik der Aussage, subalterne Gruppen könnten für sich selbst sprechen. Kritisiert wird die Verschleierung der eigenen Macht oder Verantwortung, wenn behauptet wird, jemand könne nicht im Namen einer Gruppe sprechen, der man selbst nicht angehört. Ohne Vermittlung durch eine machtvolle Position, so Spivak, wird die subalterne Gruppe überhaupt nicht zu Wort kommen – nicht aufgrund einer Sprachlosigkeit, die ihr inhärent sei, sondern bedingt durch das fehlende, hegemonial strukturierte Gehör für das, was sie zu sagen hätte. – Varela, María do Mar Castro und Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript 2020, S. 196-210.

ebenfalls in drei Schritten erfolgen. Ähnlich wie bei der visuell wahrnehmbaren Beobachtung der Verluste im ersten Text soll hier ein Lauschen auf die beim Lesen akustisch erfahrbaren Sprachlosigkeiten die Verluste freilegen, die mit der Vielstimmigkeit verwoben sind. Während bei Handke das Verloren-Gehen der Stimmen über den Schau-Platz durch den Text visuell wahrnehmbar erzählt wird, kann der Verlust von Stimme(n) hier in Jelineks literarischem Werk vor allem als ein Verloren-Sein verstanden werden: Zunächst soll im vorliegenden Kapitel das Verloren-Sein der Körper angehört werden. Durch den Text werden die verlorenen Stimmen körperhaft sinnlich wahrnehmbar gemacht, wobei im Zustand der verwirrten Reden eine Einordnung der Stimmen in bestimmte Körper unmöglich ist. Visuellen Zugängen verschlossen, ist der einzige Weg hin zu den Körpern verlorener Stimmen an den Hör-Sinn geknüpft und auf durch den Text akustisch wahrnehmbare Hinweise angewiesen. Ein zweiter Fokus liegt auf dem Verlust der Sprache, welcher in den literarisch inszenierten („Wir“-)Reden in vielfältigen Variationen mitklingt. In einem dritten Schritt soll die Vielschichtigkeit des sinnlich vermittelten Hör-Verlusts näher untersucht werden, um neben der Relevanz der (literarisch imaginiert) sprechenden Instanz auch diejenige der wahrnehmenden (Zu- bzw. Weg-)Hörenden zu verdeutlichen.

Körper-Verluste – Zum Nicht-Sein der verlorenen Stimmen

Jelineks (postdramatisches) Schreiben ist geprägt von der Trennung der hörbar sprechend imaginierten Stimmen von ihren Körpern. Mithilfe verschiedener literarisch-sprachlicher Methoden gelingt es, eine Spaltung des in klassischen Texten als zusammengehörig inszenierten Sprach-Körpers zu erzwingen. Von Verena Ronge wird beispielsweise das Montage-Verfahren als ein Mittel angeführt, um durch intertextuelle Bezüge Verwirrung über die Identität der sprechend vorgestellten Gestalt(en) zu stiften. Auf diese Weise, so Ronge, entsteht unweigerlich eine Entindividualisierung des literarisch imaginierten Redens und die Verselbständigung des Sprach-Materials.²⁵⁹ Auch von Ulrike Haß wird die Intertextualität als Verweis auf das Auseinanderdriften von Sprechen und Körpern gelesen. Aber wie auch immer die literarische Darstellung dieser Spaltung erzielt werden kann, bleibt es doch notwendig, das Klaffen der Lücke zwischen Sprache und Körper sinnlich-ästhetisch erfahrbar zu (re-)präsentieren. Haß hält in einem visuell eindrücklich erzählten Bild das Wesentliche fest: „In jedem Fall bleiben [...] die Körper (wie Hunde vorm Fleischerladen) draußen.“²⁶⁰

²⁵⁹ Vgl. Ronge (2014), S. 129-132.

²⁶⁰ Haß, Ulrike: Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek. Berlin: Theater der Zeit 2020, S. 295.

Verena Ronge bemerkt weiter, dass die Trennung von Körper und Sprache in der Forschungsliteratur häufig mit einer „Austreibung“²⁶¹ der Körperlichkeit gleichgesetzt werde. Dieser Beobachtung stellt sie ihre eigene These gegenüber, die den Körper im Schreiben Jelineks keineswegs als im Verschwinden begriffen definiert, sondern durch die inszenierte Konfrontation und Auflösung der gewohnten Einheit beider Sphären (Körper und Sprache) den Körper „als sichtbare Leerstelle in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit“²⁶² gestellt sieht. Die sinnliche Wahrnehmung, die von den vorgestellten Körpern im Text hervorgerufen wird, ist hier nach wie vor einem visuellen Zugang untergeordnet – als „sichtbar“ umschriebene Leere. Wenn nachfolgend vom Verlust des Körpers die Rede ist, möchte ich mich an Ronges Argument anschließen, das ein neues Körperverständnis fordert, und dieses noch weiterdenken. Während Ronge einem an der Theaterwissenschaft orientierten Ansatz folgt, soll hier die sinnliche Wahrnehmung des (abwesenden) Körpers durch den literarischen Text im Fokus stehen. Die visuelle (Un-)Sichtbarkeit des Körpers wird um den Aspekt seiner akustischen (Un-)Hörbarkeit erweitert oder damit verflochten, weil ich davon ausgehe, dass in Jelineks Text die Visualität der Stimmen erst über den Hör-Sinn zugänglich wird. Obwohl dem literarisch vorgeführten Körper die Kontrolle über dasjenige entzogen wird, was ihm in den Mund gelegt wird, und er hinter der Sprache zurücktritt, bleibt er als (sprach-)verlorener Körper – durch die literarische Imagination seines akustisch-fühlbar verirrten Sprechens – im Text anwesend.

Tatsächlich übersteigt das, was in Jelinek Textgefüge formuliert wird, die visuellen Vorstellungsmöglichkeiten. Die medialen Darstellungsmittel, welche im literarischen Werk zur Sprache gebracht werden, stoßen an ihre Grenzen, wenn es darum geht, reales Leid sinnlich erfahrbar abzubilden. Auch Artur Peřka erläutert die medial (und literarisch) unzureichende Darstellbarkeit der Schrecken von Flucht. Durch die Bilderflut in der zeitgenössischen Medienlandschaft wird eine sinnliche Überreizung riskiert, „was letztlich zur emotionalen Abstumpfung führt“²⁶³. Die Gewalt der Bilder, argumentiert Peřka, wird in Jelineks Werk gegen die Macht der Sprache ausgetauscht: „Die Sprachfluten ihrer Theatertexte machen hörbar, was im medialen Bilderstrom untergeht.“²⁶⁴ An der folgenden Textstelle wird die Medienkritik von „Wir“-Stimmen sinnlich wahrnehmbar gemacht, die in der visuellen Reproduktion von Körpern bzw. körperlichen Tätigkeiten die Verbindung zur verlorenen, nämlich zur Schau gestellten Menschenwürde formulieren:

²⁶¹ Ronge (2014), S. 133.

²⁶² Ebd., S. 134.

²⁶³ Peřka, Artur: Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama. Bielefeld: Transcript 2016, S. 170.

²⁶⁴ Ebd., S. 172-173.

[W]ir halten sie hoch, unsere Phones, so wie der Staat die Gleichbehandlung aller Bürger hochhält, alle halten was, hoch, was ist das, was Sie da hochhalten? Ach so, das, was alle hochhalten, die Handycam, die ist die Grundlage ihrer Entscheidung, wohin Sie fliegen, fahren oder essen gehen. [...] [W]isch und weg, [...] Achtung, die Menschenwürde!²⁶⁵

Im Vergleich zu theatralen oder anderen performativen Aufführungsformen erlaubt es die Literatur, die Darstellungen des Undarstellbaren in einer komplexeren Weise und auf zusätzlichen Ebenen als Widerspruch offenzulegen. Die Visualisierungsversuche der literarisch geschilderten, extremen menschlichen (Körper-)Erfahrungen (wie zum Beispiel der Flucht) laufen in Aufführungssituationen notwendigerweise fehl. In dem Zusammenhang kann auch auf die ungeklärte, oft diskutierte Frage danach hingedeutet werden, wer auf der Bühne stellvertretend für Jelineks Schutzbefohlene sprechen darf.²⁶⁶ Die Spaltung zwischen Körper und Sprache bzw. Sprechen öffnet im literarischen Text den größtmöglichen Spielraum, weil keine Festlegung erfolgen muss. Literarische Annäherungsweisen überlassen es den Lesenden, zwischen (imaginiertem) Sehen und Hören zu wählen.

Obwohl die Visualität der Körper im literarischen Text in den Hintergrund tritt, darf dies nicht über ihre permanente akustische Anwesenheit hinwegtäuschen. Die Reden, die ihnen in den Mund gelegt werden, sprechen aus einer Dunkelheit heraus und kehren wieder und wieder zu oft paradoxen Selbstbeschreibungen zurück, wodurch die inszenierte Verfremdung von literarisch erschaffenen Körpern und ihrer Sprache weiter betont wird. Peřka verweist beispielsweise auf das folgende, abschließende Textzitat, in dem er die Gleichzeitigkeit von (körperlicher) An- und Abwesenheit der sprechenden Stimmen markiert bzw. von ihnen angesprochen sieht: „Wir sind gar nicht da. Wir sind gekommen, doch wir sind gar nicht da.“²⁶⁷ Peřka hält hierzu fest:

So verlautbart der Chor der Flüchtlinge seine Exklusion als ‚abwesende Anwesenheit‘. Beklagt wird damit die Gefährdetheit ihres Lebens, die nicht aus der körperlichen Verletzlichkeit resultiert, sondern von der Prekarisierung herrührt, sie sich [...] mit der Verweigerung der Anerkennung und Anerkennbarkeit als ausbleibende Wahrnehmung ihres Lebens vollzieht [...].²⁶⁸

Die sprechenden „Wir“-Stimmen konfrontieren beim Lesen dieses Textausschnitts mit der Problematik körperlicher Präsenz in einem Raum, der ihnen zum (Über-)Leben nicht zuerkannt wird. Als Schlussfolgerung stellen sie sich hier selbst in ein Abseits, in dem sie weder wirklich anwesend noch abwesend sind, sondern in einem Zwischenzustand verharren. Ein

²⁶⁵ SB, S. 25-26.

²⁶⁶ Vgl. Boldt, Esther: Sprech lieber selbst! https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9574:die-schutzbefohlenen-nicolas-stemanns-jelinek-urauffuehrung-blickt-zur-eroeffnung-des-festivals-theater-der-welt-in-mannheim-auf-das-elend-der-anderen&catid=724:theater-der-welt-mannheim&Itemid=1 (25.05.2021).

²⁶⁷ SB, S. 97.

²⁶⁸ Peřka (2016), S. 172.

wiederkehrendes Motiv in Jelineks Werken ist das von untoten Sprechenden, welches sich auch im Fall der (nicht-)sprechenden Schutzbefohlenen als schlüssig erweist. Zur Begriffserklärung der ‚Untoten‘ schreibt Moira Mertens:

Untot heißt entweder ‚nicht ganz lebendig‘ oder ‚nicht ganz tot‘ – beide Zustände sind im Bereich der Logik des Lebens nicht unbedingt wünschenswert, denn Leben und Tod sollten voneinander getrennt sein. Die Unschärfe von ‚untot‘ ist zunächst sprachlich in der semantischen Mehrdeutigkeit verortbar, die von der Wortbildung mit dem Präfix ‚un-‘ herrührt.²⁶⁹

In Form von akustisch zu erfahrenden Wortfluten wird durch den literarischen Text eine grundlegende Unsicherheit über die (Nicht-)Existenz der sprechenden Stimmen versprachlicht. Als sinnlich widersprüchlich wahrnehmbares Reden wird zum Beispiel an dieser Stelle das eigene ‚Ausschauen‘ mit dem von Toten verglichen und die Unklarheit über die Differenzierung von Lebenden und Toten versprachlicht:

Wir bilden den Horizont für etwas, das auch froh und glücklich enden könnte, tut es aber nicht. Wir bilden nichts, wir bilden uns nichts ein, wir sind ja schon tot, zumindest schauen wir so aus. Und hier steht es ja auch, nein, hier steht es nicht, hier steht nicht, daß Tote eingebürgert werden können, nein, auch nichts von lebenden Toten steht hier, nichts, nichts von denen, deren Tote noch so lebendig und deren Lebendige tot sind, nichts davon, wir wollen das nicht hören. Dem Letzten geht kein Licht auf, er dreht es ab. Und das Letzte, das sind wir.²⁷⁰

Im Textauszug wird ersichtlich, dass in der Selbst-Identifizierung mit Toten der Verlust von Sichtbarkeit (in der Gesellschaft) anklingt, wenn auch noch das letzte ‚Licht abgedreht‘ wird. – Als genauso nicht ganz tot und nicht ganz lebendig werden die literarisch imaginierten Körper der Sprechenden bereits in der Eingangspassage definiert. Auf ihren seltsam ungreifbaren Zustand wird angespielt, wenn verkündet wird: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat.“²⁷¹ Es scheint, als würde mit der Wiederholung des Begriffs vom Leben eine Präzisierung zwischen bloßem Überleben (des Körpers) und einem lebenswerten, an-erkannten Da-Sein gefordert werden. Die (literarisch vermittelte, körperlich-sinnlich wahrnehmbare) Existenz nach der Flucht wird gekennzeichnet als eine, die nicht über ein Überleben hinausreicht. Im gleichen Atemzug wird hier auch auf den Übergang der sich bewegenden, flüchtenden Körper hin zu einer auf engem Raum festsitzenden Masse zusammengeworfener Körper angespielt.

Teresa Kovacs erkennt in der sprachlich-literarischen Thematisierung des Gehens ein weiteres wiederkehrendes Element im Schreiben Jelineks, das in seiner Verwendung neu bewertet wird:

²⁶⁹ Mertens, Moira: Untote, Zombies und VampirInnen. Die Kritik der Bio-Macht in Elfriede Jelineks Texten. In: Bloch, Natalie und Dieter Heimböckel (Hg.): Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet. Trier: WVT 2014, S. 39-54, hier S. 41.

²⁷⁰ SB, S. 89-90.

²⁷¹ Ebd., S. 9.

Jelinek greift das Motiv des Gehens auf, kehrt es jedoch um und negiert jede Möglichkeit der Integration. [...] Die Umkehrung erfolgt in dem Sinne, dass das Gehen und die Erkundung der Landschaft nicht mehr [...] Quelle des Schreibens sind, sondern das Außen, die Landschaft vorbeizieht, während die/der SpaziergängerIn selbst in der Bewegungslosigkeit erstarbt.²⁷²

Aus dem Lesen von Jelineks Textgefüge erschließt sich die Relevanz von Kovacs' Bemerkung, wie zum Beispiel folgendes Zitat andeutet: „Ich gehöre, nein, das bin ja nicht ich, wir gehören hierher, können uns aber genausowenig bewegen. Die sind hier wie angenagelt.“²⁷³ Durch die Selbstkorrektur vom „Ich“ zum „Wir“ wird neben der Bewegungsunfähigkeit an dieser Stelle auch die Entindividualisierung der Reden sinnlich hörbar erzählt. Nur noch als Masse können die Stimmen sprechen, die – dem Recht auf eigene Identität beraubt – zu einem einzigen, entmenslichten Körper verschmelzen:

[W]ir Rumpfmenschen, keine einzelnen mehr, ein Menschenkuchen, ein grober Menschenklotz unter Ihrem groben Menschenkeil. Von jedem Ding, das man sich vorstellen kann, gibt's verschiedene Wesen, wir aber sind grundverschiedene Wesen, die ein einziges Ding wurden, das auf nichts mehr beharrt, das hier verharren muß, denn auseinander reißt uns nichts mehr, voneinander reißt uns nichts mehr fort.²⁷⁴

Von den „Wir“-Stimmen wird außerdem die Notwendigkeit der eigenen Einzäunung versprochen, was in dem Kontext jeder möglichen Sinnhaftigkeit zuwiderläuft. Zugleich bezeichnen sich die hörbar imaginierten Stimmen selbst als Menschenfluten, die eine Gesellschaft bedrohen können, wenn sie diese überströmen würden:

[...] Menschen wie wir gehören eingezäumt, nein, eingezäunt, Entschuldigung, gezähmt gehören wir Wilden, damit wir Sie nicht überschwemmen, nein, nein, das darf nicht sein, das zeigt, wie wichtig Hilfe ist und solidarische Zusammenarbeit gegen uns, in Krisen besonders, ja, auch im Alltag, ja, aber in Krisen besonders da müssen wir Menschenfluten verhindert werden [...].²⁷⁵

Es kann festgehalten werden, dass durch die paradoxen Selbstbezeichnungen der literarisch hörbar erzählten „Wir“-Stimmen die eigenen Körper als entmenslichte Phänomene charakterisiert werden. Noch entfernt an einen Menschen erinnernd, aber nicht mehr als solcher identifizierbar, bezeichnen sich die Stimmen kollektiv als einen zum Objekt tendierenden ‚Menschenkuchen‘, als ‚Menschenklotz‘ oder ‚Menschenflut‘. Als solche sind die Stimmen nicht mehr sichtbar, weil sie unüberschaubar in ihrer Masse untergegangen sind, aber akustisch nach wie vor anwesend und unüberhörbar in ihrem Redeschwall, durch den sie sich selbst für den Moment ihres Sprechens von der Dunkelheit ins Licht rücken:

[D]ie Menschenwürde wichtig am Beginn und am Ende des Lebens, die ist keine Eigenschaft, nein, keine Eigenschaft, sie ergibt sich durch unsre Existenz als Menschen, und wenn wir keine Menschen sind, haben wir auch keine Würde, wenn wir keine Würde haben, sind wir keine Menschen, oje, kein Mensch ist einer von uns, [...] grade das wollen wir doch so gern sein. [...] Das geht nicht. Die tiefsten Blicke leuchten auch im Dunkeln, und sie sehen: Es geht nicht.²⁷⁶

²⁷² Kovacs (2016), S. 213.

²⁷³ SB, S. 160.

²⁷⁴ Ebd., S. 32.

²⁷⁵ Ebd., S. 61.

²⁷⁶ Ebd., S 35-36.

Im übertragenen Sinne kann also auch in der Dunkelheit gesehen werden, wenn das Sprechen darüber den unsichtbaren Körper hörbar vertritt.

Sprach-Verluste – Zum Nicht-Sprechen der verlorenen Stimmen

Jelineks Textgebilde setzt sich nur aus Bruchstücken auseinandergesprengter Kommunikation zusammen. Das Sprechen wird imaginiert, indem die literarische Schrift stellvertretend für das gesprochene dialogische Wort eintritt.²⁷⁷ Am Ende kann jedoch der Eindruck nicht bestritten werden, dass es den Stimm-Inszenierungen an Aussagekraft mangelt, denn die Stimmen verlieren sich in der akustisch wahrnehmbaren Sprachflut, während sie noch als sprechend vorgestellt werden. Dadurch führen sie auf beim Lesen hörbare Weise vor, wie sie gleichzeitig an ihrer Sprache scheitern müssen und doch davon erzählen können.

Zu den unterschiedlichen, oft schwer auseinanderzuhaltenden Sprechpositionen hält Kyung-Ho Cha Folgendes fest:

Die Flüchtlinge treten nicht als Individuen in Erscheinung, sondern als Mitglieder eines Chors. Im Text zirkulieren die Aussagen der Flüchtlinge zusammen mit den Aussagen ausländerfeindlicher Bürger, Versen aus Aischylos' Tragödie *Die Schutzflehenden* und Sätzen aus Werbebroschüren, die der österreichische Staat herausgegeben hat. Charakteristisch für Jelineks Schreibweise ist der plötzliche Wechsel von Sprecherpositionen innerhalb eines Satzes. [...] Dieses Erzählspiel wird durch die strukturelle Asymmetrie in Bewegung gehalten, die im Text zwischen einem ‚Wir‘ und einem ‚Sie‘ besteht. Die häufig verwendeten Personalpronomen ‚Wir‘ und ‚Sie‘ beziehen sich im Text je nach Sprecher entweder auf die Flüchtlinge oder die Europäer.²⁷⁸

Dem Narrativ der Geflüchteten wird von Kyung-Ho Cha eine Sonderstellung eingeräumt, weil ihr Sprechen im Text den Part übernimmt, von der „Unfähigkeit zu erzählen“²⁷⁹ zu berichten. Durch die Verwicklung und Vielschichtigkeit der verschiedenen Stimmen möchte ich vorschlagen, in Hinblick auf diese Sonderstellung über eine weitere Perspektive nachzudenken. In keinem Fall ist eindeutig feststellbar, welche Stimme genau gerade (literarisch imaginiert) spricht und dann an der vorherrschenden Sprach-Konstellation scheitert. Für die nachstehende Analyse der (nicht-)sprechenden Stimmen im Text wird deshalb von der Annahme ausgegangen, dass ein Verlust der (erzählbaren) Sprache als Aussage *jeder* Stimme akustisch wahrnehmbar beschrieben wird. In diesem Zusammenhang kann auf eine Feststellung von Teresa Kovacs zur herrschenden Uneindeutigkeit von Jelineks Sprechinstanzen verwiesen werden:

²⁷⁷ Michail Bachtin beschreibt in seiner Romantheorie das Konzept der Dialogizität, mit dem er die Dissonanzen im Sprechen der imaginierten Stimmen meint. – Vgl. Bachtin, Michail M.: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press 1981, S. 259-422. Die Stimmen sprechen in Jelineks Text zwar vielstimmig gleichzeitig oder nebeneinanderher, aber nicht eindeutig miteinander.

²⁷⁸ Cha (2016), S. 364.

²⁷⁹ Ebd., S. 364.

So sind ihre Theatertexte durch Vielstimmigkeit und durch ein intertextuelles Schreibverfahren geprägt, wodurch die Texte eine eindeutige Sprech- und Schreibposition verweigern und jedes sprechende Subjekt problematisch werden lassen. Sie produzieren bewusst Widersprüche und verweigern sich so einer bestimmten Aussage.²⁸⁰

Formal erkennt Cha die Unfähigkeit des Sprechens an der Inszenierung einer zusammenbrechenden oder unruhigen Syntax „mit ihren Einschüben, Abbrüchen und ständig von Neuem ansetzenden Repetitionen“²⁸¹ im literarischen Werk, wie zum Beispiel in diesem Zitat deutlich wird:

[W]ir erzählen es jedem, wir erzählen es allen, die es hören wollen, aber es will ja keiner, nicht einmal ein Stellvertreter eines Stellvertreters will es hören, niemand, aber wir würden es erzählen, wir würden über unsere Flucht ohne Schuld, unsre schuldlose Flucht, die Sie ja immer als Flucht vor Schulden darstellen, die Flucht von Schuldlosen also erzählen [...].²⁸²

In den ausufernden Reden der „Wir“-Stimmen wird vom eigenen Erzählen berichtet, das sich in sich selbst auflöst, sobald die Stimmen verstummen. Die Sprechenden verirren sich im Sprechen selbst und verlieren die Anliegen ihrer Aussagen aus den Augen, bevor ein Satz zu Ende gesprochen ist. Übrig bleibt nach akustisch wahrnehmbaren, beim Lesen erschöpfenden Reden die drängende Sehnsucht (der Lesenden einerseits, der literarisch inszenierten Sprechenden andererseits) nach einer greifbaren Aussage, die aber unerfüllt bleibt, da sich die Aussagen immer wieder verfehlen. Jelineks Text benennt keine eindeutigen Schuldigen an diesem Teufelskreis, und dennoch sind alle (Lesende genauso wie Sprechende) unmittelbar betroffen vom quälenden Scheitern an der Kommunikation. Alles, was durch die Form der Reden sinnlich erfahrbar wird, ist das Unvermögen, über bestimmte Themen bzw. für jemanden – das Sprechen für sich selbst (als Individuum oder als Teil einer Gruppe) miteingeschlossen – zu sprechen.

Wenn es niemals gelingt, die richtigen Worte für die Aussagen zu finden, stellt sich im Lesen die Frage danach, ob das Sprechen nicht ganz verstummen muss, weil nur ein Schweigen Ausdruck für das finden wird, was nicht gesagt werden kann. Mit diesem Widerspruch konfrontieren sich die Stimmen im Text immer wieder selbst, wenn sie beispielsweise von der Vernunft ihres Schweigens reden:

[W]ir aber, wir rühren niemand, und uns berührt keiner, so, wir müssen schweigen, und das ist vernünftig, denn uns versagt jeder die Antwort. Unserem Wort, nur Seufzer, gepreßt aus der Tiefe des Herzens, versagt man die Antwort, wir geben dem Redenden alles, wir geben ihm jede Auskunft, aber keiner will eine [...].²⁸³

Durch ihr Sprechen handeln die literarisch imaginierten Stimmen, so sagen sie hier aus, gegen ihre Vernunft. Sie scheitern, anders formuliert, an den Idealen bzw. Vorgaben der Vernunft:

²⁸⁰ Kovacs (2016), S. 212.

²⁸¹ Cha (2016), S. 365.

²⁸² SB, S. 16.

²⁸³ Ebd., S. 42.

Obwohl die Stimmen im oberen Zitat ihr Sprechen als unvernünftig markieren, ist ihre Inszenierung des gescheiterten Sprechens nur als logische Konsequenz zu betrachten. Es muss außerdem bedacht werden, dass jede Stimme eine eigene Vernunft versprachlicht bzw. verkörpert, und dass es daher eine Frage der Perspektive ist, ob ein abgebrochener Satz von der diesen sprechenden Stimme als vernünftig oder als gegenteilig erkannt wird.

Schweigen-Sollen und Reden-Müssen treffen in Jelineks Textgefüge aufeinander, ohne einen Lösungsweg aus dem Dilemma anzubieten. Die Stimmen in Jelineks Text können weder klar verständlich sprechen noch in Ruhe schweigen, denn sie fordern eine Sprache für die Sprachlosigkeit ein. Während die herrschende Instanz das Sprechen der Minderheit zum Stillstand führen möchte, widersetzt sich diese als Reaktion durch ihr Weiter-Sprechen in einem politischen Sprechakt.²⁸⁴ Der Weg, der im konkreten literarischen Text vorgeschlagen wird, widersteht jedenfalls einer eindeutigen oder sentimental Erzählweise und schafft einen alternativen Zugang, indem sinnlich erfahrbar geschrieben wird, was nicht gesagt werden kann. Durch diverse sprachliche Verfahren, argumentiert Kyung-Ho Cha, wird die gewohnte Sprache der Medien unterlaufen:

Jelineks Text bildet die mediale Berichterstattung über die Flüchtlingskrise ab. [...] Durch die Zitatmontagen, abrupten Perspektivwechsel und das *code switching* zwischen unterschiedlichen Sprachregistern wird das narrative Dispositiv, das die mediale Berichterstattung über die Flüchtlingskrise gegenwärtig beherrscht, außer Kraft gesetzt. Der Text versetzt seinem Leser auf diese Weise Schocks, die sentimentale Gefühle gar nicht aufkommen lassen. [...] Jelineks *Die Schutzbefohlenen* entsagt dieser narzisstischen Lust an sentimental Narrativen.²⁸⁵

Mit der Inszenierung vom Sprechen und seinem ständigen Scheitern wird ein Teufelskreis gezeichnet, der von den vielstimmigen Stimmen konsequent durchgezogen wird. Das (beim Lesen sinnlich-akustisch wahrnehmbare) Nicht-Schweigen-Können ist in letzter Instanz auch auf die immer wieder angesprochene Problematik des Nicht-Reden-Sollens zurückzuführen. Während es also – in Anbetracht der begrenzten Möglichkeiten, über etwas bzw. für jemanden zu sprechen – von den verlorenen Stimmen vernünftiger wäre, vollkommen zu verstummen, drängt es sie (widersprüchlich) doch hin zu ihrer Sprache, gerade weil das, was sie aussagen müssen oder wollen, dem Bereich des Sagbaren entzogen ist. Die Stimmen in Jelineks Text scheitern auch an ihrem sich selbst verordneten Schweigen: „Wir sind nicht still, obwohl wir das sein sollten [...]“.²⁸⁶

²⁸⁴ Wie zuvor zitiert, bezeichnet Jacques Rancière eine Tätigkeit dann als politisch, wenn dadurch hörbar wird, was nur als Lärm wahrgenommen werden dürfte. – Vgl. Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books 2006.

²⁸⁵ Cha (2016), S. 366-367.

²⁸⁶ SB, S. 57.

Im Nicht-Schweigen-Können der „Wir“-Stimmen Geflüchteter erkennt Artur Pelka ein ‚gespenstisches‘ Vorgehen im Text, weil mit dem imaginierten Sprechen die traumatische Vergangenheit²⁸⁷ in den (fragmentarischen) Reden über die Flucht wieder und wieder vergegenwärtigt wird:

In dieser Hinsicht fungiert das sprechende Flüchtlingskollektiv zugleich als ein Gespensterchor, dem angesichts der Gräuel, die er vermittelt, es buchstäblich die Stimme verschlägt, so dass er nun zersplitterte Sinneinheiten herausartikuliert. In der Folge bringt das Gespenstische des Textes ein unheimliches Moment hervor: Das Vertraute als das Wissen um den Genozid, das im Prozess der (postmodernen) Verharmlosung entfremdet bzw. verdrängt worden ist, wird durch die literarische Sprache als Wiedergänger heraufbeschworen.²⁸⁸

Die Vergangenheit dringt in die Gegenwart der (literarisch imaginierten) Sprechsituation ein – durch das Sprechen und Scheitern daran, wenn Nicht-Reden-Können und Reden-Müssen auseinanderbrechen. Von der Heimsuchung der Vergangenheit handelt auch eine Bemerkung von Antonia Egel. In Bezug auf Jelineks literarisches Werk „Ein Sportstück“ schreibt sie, dass die im Chormodus inszenierten „Wir“-Reden die Stelle eines Verstorbenen einnehmen würden. Ihr chorisches Sprechen wird zu seiner gestorbenen, aber untoten Stimme.²⁸⁹ Diese Betrachtungsweise kann auch auf „Die Schutzbefohlenen“ übertragen werden, denn in die Gegenwart des Sprechens mengen sich permanent die wiederkehrenden Erinnerungen. In Form von versagenden, brüchigen Reden wird im Text hörbar gemacht, dass es selbst einem vielstimmigen Chor oft die Sprache verschlägt – und dass er dennoch keine Ruhe finden kann.

Das dynamische Sprechen im „Wir“-Chor impliziert eine literarisch erzeugte, beim Lesen hörbare Musikalität der Sprache, wodurch die fühlbare Widersprüchlichkeit zwischen Sprechen und Schweigen noch an Intensität gewinnt. In übertragenem Sinne ‚singen‘ im Text die imaginierten Stimmen (über) ihr eigenes Scheitern an der Sprache, an der sie sich gerade bedienen. Dass Jelineks Schreiben eine musikalische Komponente aufweist, wurde nicht nur in Hinsicht auf die inszenierte Rede in „Wir“-Form hinreichend bescheinigt. Zur Musikalität von Jelineks akustisch-rhythmisch wahrnehmbarem Text stellt Julia Purgina Folgendes fest:

²⁸⁷ Walter Benjamin benennt neben der Psychoanalyse die moderne Kunst als eine Möglichkeit, um ein Trauma zum Ausdruck zu bringen. „[D]ie moderne Literatur [...] versucht, Worte zu finden für die dem normalen Bewusstsein nicht zugänglichen Erinnerungsbilder, in denen traumatische Situationen sich niederschlagen. Diese poetischen Zeichen haben jedoch gerade nicht das Ziel, die Bilder ‚abzutragen‘ wie die des analytischen Gesprächs. Im Gegenteil: Die Literatur soll die traumatischen Erfahrungen möglichst ebenso unverseht festhalten, wie das Unbewusste sich die Erinnerungsbilder einprägt, die zu Beginn einer traumatischen Neurose als Fremdkörper aus dem Bewusstsein verdrängt werden.“ – Neuhoff, Bernhard: Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hoffmannsthal. <https://d-nb.info/1184811989/34> (05.01.2023), S. 189.

²⁸⁸ Pelka (2016), S. 164.

²⁸⁹ Vgl. Egel, Antonia: „chor oh“. Bernhard und Jelinek, Sprechen im Chor? In: Reinert, Bastian und Clemens Götze (Hg.): Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen. Berlin: De Gruyter 2019. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte), S. 131-146, hier S. 140-141.

Es gibt etwas sehr Musikalisches in der Art und Weise, wie Jelinek schreibt, und ich würde das fast schon als Kompositionstechnik bezeichnen. Dieses motivisch-thematische Entwickeln, bei dem sie ein Wort, eine Silbe absplattet und daraus ein neues Wort kreiert. Dadurch erreicht sie eine Stringenz zwischen den Klängen, die sie verwendet: Die Silbe bleibt dann oft als Klangbild übrig.²⁹⁰

Ohne zu sehr ins Detail von literarisch imaginierten und musikalisch wahrnehmbar inszenierter Sprache zu gehen, sollen an dieser Stelle die verlorenen Stimmen der Schutzbefohlenen für sich selbst sprechen:

[S]ie ist ja eingebürgert, die andre auch und aus, wir sinds nicht, das steht fest. Sie ist eingebürgert, sie ist durch Zahlung eingebürgert, die andre durch Singung, die erste durch Zahlung und Tilgung einer gewissen Summe, die andre durch Zahlung mit Sitz und Stimme. Sie ist eingebürgert und bezahlt, die Frau, die Tochter, [...] sie ist jetzt da und darf auch bleiben, so lang, wie sie will, [...] nicht hingesunken vor unseren Augen, ganz aufrecht darf sie bleiben, da keinen Rechtsgrund wider dies Land sie je gehabt. Hatte sie ja wirklich nicht. Nicht so wie wir [...].²⁹¹

Der Text führt auf seine beim Lesen des Wortstroms akustische, hörbare Art den Widerspruch vor, der einerseits zwischen den kollektiven, entindividualisierten „Wir“-Stimmen der geflüchteten Minderheit, andererseits der als Einzelnen genannten ‚Töchter‘ aufgebaut wird. Während die sprechend imaginierten „Wir“-Stimmen im weiteren Verlauf des Textes ihre Reden ins Leere führen und ihre Sprache, die sie als Chor sprechen (oder singen?), dabei buchstäblich verlieren, wird die Stimme und das Singen der Sängerin-Tochter anerkannt.

Ob als Musik wahrgenommen oder nicht – das Sprechen vom Verlust der eigenen Sprache misslingt in jeder Textzeile. Was der Text in einem sinnlich-akustisch wahrnehmbaren Eindruck als Spur hinterlässt, ist das Gefühl, dass etwas nicht gesagt worden oder jemand Wesentliches nicht zur Sprache gekommen ist. Jelineks literarisches Werk lässt beim Lesen verschiedene Stimmen hören, die an ihrem eigenen Sprechen zugrunde gehen und die zugleich unbeirrbar dazu aufrufen, wahrgenommen bzw. angehört zu werden. Die in vielerlei Hinsichten akustisch imaginierten Stimmen sprechen auf ein unsichtbares Gegenüber ein, das sie zur Antwort auffordern, zur Rede stellen und zur Rechenschaft ziehen:

[W]er schreibt davon, wer singt davon, wer macht was, wer tut etwas, wer zwingt die Leute hier und ihre schwindelverirrten Blicke, verwirrt von all dem Schwindel, den sie uns erzählen, wer zwingt sie fort zu den andren Ermordeten, zu denen hätten wir auch gut gepaßt, finden wir, vielleicht nicht gut, aber doch?²⁹²

²⁹⁰ Purgina, Julia: Eine „Leerstelle zwischen Text und Komposition“. Überlegungen zur Musikalisierung von Sprache. Julia Purgina im Gespräch mit Andrea Heinz. In: Janke, Pia und Christian Schenckermayr u. a. (Hg.): Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater. Wien: Praesens 2020, S. 341-351, hier S. 342.

²⁹¹ SB, S. 49.

²⁹² Ebd., S. 89.

Der Verlust des akustisch imaginierten Sprechens (im literarischen Text) kann daher nicht auf die Position der sprechenden Stimmen beschränkt werden, sondern muss in Beziehung mit der wahrnehmenden Instanz gesetzt werden.

Hör-Verluste – Zum Nicht-Hören der verlorenen Stimmen

Jelineks Text führt auf akustisch wahrnehmbare Weise vor, wie die Suche nach einer Stimme fehlläuft, wenn jemand spricht, ohne gehört zu werden. Obwohl die literarischen Stimmen vielstimmig tönend imaginiert werden und sie den überwiegenden Sprechteil des Textes übernehmen, stellt sich beim Lesen unaufhörlich der Eindruck eines Schweigens ein, auf das die Stimmen einreden, weil ihre eigenen Stimmen von diesem abhängen.

Auf sinnlich-akustisch wahrnehmbare, mehrdeutige Weise wird im Text eine komplizierte Sprechsituation geschildert, die – eine Feststellung von Jane Wilkinson wiedergebend²⁹³ – durch den Wechsel von „Wir“-Stimmen und „Sie“-Anreden charakterisiert wird. Auf den ersten Blick lässt sich deshalb vermuten, dass sich ein Dialog zwischen verschiedenen Stimmen abspielen wird. Tatsächlich fehlt der Einbezug eines möglichen Gegenübers in das Gespräch. Die literarisch imaginierten Reden anderer Stimmen beziehen sich nie auf die wesentlichen Aussagen der anderen, und jede wird fortwährend als an der nächsten vorbeisprechend inszeniert. Weil stets nur eine Seite der Konversation im Text wiedergegeben und hörbar gemacht wird, kann die Sprechsituation als monologisch betrachtet werden. Kennzeichen des monologischen Redens ziehen sich durch das ganze postdramatische Werk Jelineks. Beim Lesen ihrer Theatertexte kann durch dieses literarisch-postdramatische Stimmverfahren der Zusammenbruch oder sogar die Unmöglichkeit der Kommunikation miteinander verdeutlicht werden, so Wilkinson. Wie anschließend klargestellt wird, bezieht sich Wilkinsons Aussage zur Unmöglichkeit der Kommunikation auf die Instanz des von den inszenierten „Wir“-Stimmen im literarischen Text angesprochenen, schweigenden Gegenübers:

As successful communication is so fundamental to the creation and maintenance of a hospitable society, I argue here that Jelinek's postdramatic form is ideally suited to illustrating the failures of hospitality in Austria, the EU and the wider world in recent years. By focusing on instances in the text where dialogue is sought or alluded to but fails, and where voices representing different perspectives vie for attention, I propose that it effectively presents the so-called refugee or migration crisis as a crisis of hospitality in which traditional understandings and practices of hospitality are no longer viable and only certain, privileged voices can be heard above the cacophony of noise around the topic.²⁹⁴

Literarische Darstellungen vom Scheitern des Dialogs zwischen den Sprechenden zeigen akustisch wahrnehmbar die Problematik eines Sprechens auf, das seine Absicht verfehlt, weil es

²⁹³ Vgl. Wilkinson, Jane: Dialogicity, Monolocicity and the Crisis of Hospitality in Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*. In: *Austrian Studies* Vol. 26/2018, S. 91-105, hier S. 92-93.

²⁹⁴ Ebd., S. 93.

nirgendwo ankommt. Die Verantwortung für das Verlorengehen der Reden liegt im Bereich dieser im Text jedenfalls in „Sie“-Form als angesprochen inszenierten, machtvollen Instanz. Unmöglich bzw. verloren bleibt diese Kommunikation dann, wenn jemand sie nicht wahrhaben bzw. wahrnehmen will. Der Verlust des Hör-Sinns muss in diesem Kontext als ein absichtliches und schwerwiegendes Nicht-Hören-Wollen verstanden werden, welches von einer unbestimmten Position im Text ausgeht, die durch ihr Nicht-Antworten als unsichtbar und unnahbar gekennzeichnet wird. In ihrem Sprechen ist diese andere Instanz abwesend, doch ihr Schweigen ist bedrohlich präsent und wird hörbar durch das Ignorieren von Ansprachen der „Wir“-Stimmen. Das Nicht-Gehört-Werden wirkt auf deren literarisch vorgestelltes Sprechen ein, indem es dieses mit der Problematik allein lässt, Sprache für etwas zu finden, das nicht annähernd versprachlicht werden kann.

Auch Julia Prager schreibt über den Verlust der Wahrnehmung für die Sprechenden in Jelineks Werk: „Ihr Stimmverfahren gestaltet sich daher nicht als einfacher Versuch, jenen, die keine Stimme haben, eine solche zu verleihen, sondern exponiert deren Unwahrnehmbarkeit selbst.“²⁹⁵ Wieder bezieht sich die Anmerkung kritisch auf das literarisch adressierte, stumm imaginierte Gegenüber, das den Sprechenden kein Gehör für ihr akustisch deutlich genug wahrnehmbar inszeniertes Sprechen entgegenbringt und die Wahrnehmung für ihre Stimmen in einem bewussten Weg-Hören verweigert. Durch das Erzählen im Text wird auf diese Weise ein Verlust der Wahrnehmung offengelegt, welcher sich in seiner Form der literarischen Darstellung vor allem als akustischer Eindruck äußert. Doch gerade in diesem widersinnig anmutenden sprachlichen Verfahren kann auf besonders akustisch wahrnehmbare Art das Fehlende kenntlich gemacht werden. Der Hör-Verlust wird in einem paradoxen Sprach-Spiel im Wortschwall derjenigen (literarisch imaginierten) Stimmen angesprochen, die in ihrem Sprechen zugleich auf ihr eigenes Unerhört-Sein verweisen. Wenn das literarisch inszenierte Reden der „Wir“-Stimmen Geflüchteter von niemandem gehört wird, verhallen ihre Äußerungen ohne Wirkung, die sie im Sprechen einklagen. Auch bleiben die immer wieder gestellten Fragen der Stimmen ohne Antwort, wodurch beim Lesen sinnlich erfahrbar wird, dass sie kein Gehör finden. Dieses Dilemma wird von den verlorenen Stimmen in Jelineks Text auch wörtlich zum Ausdruck gebracht: „Wir sind nicht still, aber hören will man uns nicht.“²⁹⁶ Wie so oft löst der Text einen fühlbaren Widerspruch aus, wenn davon gesprochen wird, dass niemand zuhört, und wenn dennoch weiter drauflosgeredet wird.

²⁹⁵ Prager (2015), S. 4.

²⁹⁶ *SB*, S. 82.

Von Julia Prager wird die Anwesenheit eines anderen (wenn auch schweigenden) Körpers als Notwendigkeit des Hörens nach Überwindung der Dialog-Form beschrieben:

Eine andere Form der Begegnung und Aufeinander-Bezogenheit jenseits eines derart dialogischen Prinzips stellt demnach jenes Hören dar, das den Körper als Resonanzraum exponiert, der er immer schon ist. Mit dieser Umkehrbewegung verschiebt sich der Urteilsdiskurs des Hörens hin zu eben jener Haltung des Gehör-Leihens [...]: Eine Öffnung hin zu den sonst unvernünftigen Klängen der in der dominierenden Rede und Repräsentation zum Schweigen gebrachten Stimmen.²⁹⁷

In ihrer Aussage bezieht sich Prager hier auf theatrale Inszenierungsformen, die sich aber auch auf die literarische Auseinandersetzung mit dem Hör-Verlust und der daraus erfolgenden Sprachlosigkeit der Sprechenden Stimmen übertragen lassen. In ihrer körperlichen Unsichtbarkeit, aus der die Stimmen heraus sprechen, sind sie ganz auf die Akustik ihres Redens reduziert worden. Ziellos, ohne die Richtung zu erkennen, in der die (im Text angesprochenen) Zuhörenden gesichtet werden könnten, sprechen sie weiter, immer auf der Suche nach einem Ort zum Bleiben, nämlich nach einem (literarisch vorgestellten, unsichtbaren) Körper als Resonanzraum, in dem ihre Stimmen nachklingen werden. Dieser (literarisch imaginierte) fehlende Raum, in dem die unsichtbar-sprechend vorgestellten „Wir“-Stimmen gehört werden könnten, wird von den (durch „Sie“-Anreden adressierten) Zuhörenden nicht zur Verfügung gestellt – weder als (imaginierte) körperliche Sichtbarkeit der im Text Angesprochenen, noch in Form eines medial, politisch oder gesellschaftlich in Aussicht gestellten Raums.

In Jelineks Textgefüge ergibt sich als Konsequenz des Hör-Verlusts eine Forschung nach Gründen, welche diesen bedingen könnten. In der literarisch akustisch inszenierten Sprache der hör-verlorenen Stimmen wird das Nicht-Verstehen ihrer Reden beispielsweise auf die Sprach-Schwierigkeiten zurückgeführt, die sich ergeben, wenn Sprechende mehrerer Erstsprachen aufeinandertreffen. In Anspielung auf die beiden eingebürgerten ‚Töchter‘ wird in diesem Textausschnitt ein gescheiterter Dialog aufgrund fehlender Sprachkenntnisse dargestellt (und durch den Kontext zugleich dekonstruiert): „[W]ir können nicht einmal Deutsch, das macht man uns ja zum Vorwurf, zu Recht, danke, daß Sie uns das noch einmal sagen, wir sagen ja auch alles viel zu oft, und was Neues wissen wir nicht.“²⁹⁸

Von den inszenierten Stimmen werden in ihrem Sprachfluss ihre eigenen ständigen Wiederholungen reflektiert: „Wir haben alles schon mindestens fünfzigmal gesagt, wenns reicht, jaja, ich weiß, es reicht Ihnen schon, und Sie haben immer noch nichts gehört.“²⁹⁹ Dauernd wird geredet, nichts wird gehört: Es scheint, als müsste von den literarisch imaginierten

²⁹⁷ Prager (2015), S. 13.

²⁹⁸ SB, S. 74.

²⁹⁹ Ebd., S. 73.

Stimmen unermüdlich gesprochen werden – obwohl ihnen ihr Reden-Müssen auch selbst schon zur Plage wird –, bis das Sprechen auch von jemandem anerkannt, angehört und darauf reagiert wird: „Jetzt ist Zeit, unseren Namen zu sagen, nur will ihn keiner hören [...]“.“³⁰⁰

Ein anderer möglicher Grund für das (literarisch fühlbar erzählte) Nicht-Hören wird in diesem Zitat – beim Lesen sinnlich als Tonfall wahrnehmbar – angedeutet:

Von unsres Landes Hainen, von unsres Stromes Ufern verjagt, jammern wir nach einem neuen Heim, kein Wunder, daß Sie es nicht mehr hören können. Heute können Sie es noch, aber morgen wird es sogar Ihnen zuviel werden.³⁰¹

Hier lässt sich nachlesen, dass der Hör-Verlust auf das in schönen Worten umschriebene ‚Jammern‘ der schutzflehenden Stimmen zurückgeführt werden kann. Die Art und Weise, wie etwas Erzähltes wahrgenommen wird (bzw. werden will), gibt daher ebenso wie der (literarisch formulierte) Aussageinhalt Aufschluss darüber, ob es dann auch gehört wird (oder nicht). ‚Etwas nicht mehr hören zu können‘, wie es im Zitat heißt, ist auch als metaphorischer Hinweis auf die Redewendung lesbar, die getätigt wird, wenn bestimmte Aussagen sehr oft wiederholt werden, also den Zuhörenden bereits lästigfallen. Interessant ist die Feststellung, weil in dieser Hinsicht ein Gehört-Werden gegeben ist, diesem allerdings dann ein Weg-Hören als bewusst gesetzte Handlung folgt. Das Hören (welches auch literarisch inszeniert und dadurch sinnlich erfahrbar werden kann) wird zum unmittelbaren Eingriff und ist deshalb als *politische* Tätigkeit zu bewerten, wie sie von Jacques Rancière definiert wird: „Die politische Aktivität konfiguriert die Aufteilung des Sinnlichen neu. Sie bringt neue Objekte und Subjekte auf die Bühne des Gemeinsamen. Sie macht sichtbar, was unsichtbar war, sie macht diejenigen als sprechende Wesen hörbar, die nur als lärmende Tiere verstanden wurden.“³⁰²

Literarisch stellt Jelineks Text eine Sprechsituation dar, durch die beim Lesen akustisch-sinnlich erfahren werden kann, dass das imaginierte „Wir“-Sprechen von den (Zu- bzw. Weg-)Hörenden nur als Lärm – oder bestenfalls als nicht-vernunftgemäße Rede – wahrgenommen wird. Die imaginierten Sprechenden lassen sich dennoch von ihrem Sprechen nicht abbringen und suchen weiter nach Hörenden, die ihre Stimmen wahrnehmen werden. Nur, wenn die literarisch imaginierten Reden Gehör finden, werden sie einmal doch noch verstummen dürfen. Ausschlaggebend würde das Hören dazu beitragen, die Stimmen endlich zum Schweigen zu bringen – denn wenn sie gehört werden würden, hätten sie keinen Grund mehr, um ihr Gehör einzuklagen. Das Hin-Hören auf das, was die (hör-)verlorenen Stimmen zu sagen haben, kann

³⁰⁰ Ebd., S. 142.

³⁰¹ Ebd., S. 129.

³⁰² Rancière, Jacques: Politik der Literatur. Wien: Passagen 2008, S. 14.

daher als performativer Akt verstanden werden. Als ein anerkennendes Wahrnehmen von Sprache und Sprechenden wird das Hören die Fähigkeit verleihen, alles zu verändern:

Wir werden unser Wissen über die Menschen ändern müssen, aber das Wissen sträubt sich. Was es weiß, das will es behalten. Es wird nie mehr sein wie zuvor, allein daß es von diesen Menschen, von diesen Gegenständen weiß, wird einen Unterschied machen, das Bewußtsein wird, fürchte ich, sein Wissen ändern müssen, anders wird es nicht gehen, und dieses Wissen wird auch den Gegenstand selbst verändern, es wird uns alle verändern, bitte, hören Sie mir noch zu, solange ich die bin, die ich bin, solange ich noch spreche, solange ich diese Gegenstände, diese Menschen als Gegenstände, mein Wissen noch entsprechend finde, nicht entsprechend finde, nein, meinem Wissen entsprechend, und das ist sehr klein – ansprechend finde ich sie schon gar nicht, ich wüßte ja nicht, in welcher Sprache –, solange ich sie also überhaupt noch finde, die Menschen, nicht die Sprache, die hab ich hier, die hab ich immer bei mir, bitte, hier ist sie ja, grüß Gott!³⁰³

Sobald etwas (durch literarische Vermittlung) akustisch wahrgenommen bzw. gehört worden ist, kann es nicht mehr ungehört sein. Dann liegt es nur noch in der Verantwortung der Hörenden, dem auch zu antworten. Wie genau der Zusammenhang zwischen der wahrnehmend-hörenden Instanz bzw. dem von „Wir“-Stimmen angesprochenen Gegenüber und dem lesend-zuhörenden Publikum zu verstehen ist, soll im nächsten Kapitel untersucht werden.

2.2.3 Hin- und Weg-Hören

Ein Text, der nahezu vollständig einer undurchsichtigen, sprechend imaginierten Kollektivstimme in den Mund gelegt wird, hängt in besonderer Weise von seinem Gehört-Werden ab. Erst die literarisch-akustische Wahrnehmung des Gesprochenen liefert Verständnishinweise, um beim Lesen herauszufinden, wer etwas spricht und was genau damit ausgesagt wird. Bedingt durch die Widersprüchlichkeiten der fragmentarischen, literarisch imaginierten Reden muss das Hin-Hören auf die vorgeführte Sprache stets das Risiko berücksichtigen, dass etwas zwar oberflächlich gesagt wird, aber auf andere Aussagen verweist – oder dass, genauer formuliert, dem Sprechen immer schon von der lesend-zuhörenden Instanz misstraut werden muss.

Die Stimmen in Jelineks literarischem Text-Klang-Gefüge verlieren sich im Laufe des Textes in ihrem eigenen Sprechen genauso wie in ihrem Versuch, dem Sprechen anderer zuzuhören. Obwohl immer irgendwer irgendetwas zu sagen hat, wäre es am Ende besser für alle Beteiligten gewesen, wenn nichts hätte gesagt werden müssen. Denn das (literarisch imaginierte) Sprechen stört sowohl die Sprechenden selbst als auch die (Zu- und Weg-)Hörenden: Die Art und Weise des immer mehrdeutig und vielschichtig inszenierten Sprechens stört ein reibungsloses Lesen und zerstört gleichermaßen die Illusionen des Publikums, wenn dieses sich mit aller Kraft einreden will, der Text würde tatsächlich im Namen einer politischen Gruppe sprechen – was nicht der Fall sein kann. Als ein verstörendes Wechselspiel von Hin- und Weg-

³⁰³ SB, S. 107.

Hören wird literarisch ein sprachloses Stimmengewirr imaginiert, das von Lesenden als Stimme der Zumutung gehört werden muss.

Der (Ver-)Störfaktor des literarischen Sprechens soll ins Zentrum dieses Kapitels gerückt werden, um zu analysieren, inwiefern ein Zu- und Weg-Hören auf Jelineks eigentümlich zusammengestückelte Sprachteile das Verständnis des Textes bewusst beeinflusst. Zunächst werden die Mechanismen des Ver-Hörens aufgeschlüsselt, um herauszufinden, wer daran grundsätzlich beteiligt ist. Neben den sprechend inszenierten Stimmen, die hörbar werden, bleibt fraglich, wo genau die von diesen angesprochene bzw. angerufene Position zu verorten ist – ob diese sich andauernd im Text befindet, in Form von manchen anderen, auch widersprechenden Stimmen, oder ob die den Text lesende Person im Augenblick der sinnlich-akustischen Stimm-Wahrnehmung persönlich angesprochen und dadurch zur anhörenden Person – und durch ihr Über-Hören mitschuldig? – wird. In einem weiteren Schritt kann danach geforscht werden, ob ein Ver-Sprechen vonseiten des lesend-zuhörenden Publikums im Sinne eines direkten Anders-Sprechens einen Lösungsweg bietet, wenn es darum geht, ein eigenes Wort beizutragen, obwohl es an passenden Möglichkeiten der Versprachlichung fehlt. Das Ein-Sprechen oder Mit-Reden der Lesend-Zuhörenden soll ebenso thematisiert werden wie ihre Für-Sprache durch das Zu-Hören für eine (scheinbar sprachlose) Gruppe. Ein letzter Abschnitt wird sich anschließend mit der Frage danach befassen, wann die Wahrnehmung dieses anspruchsvollen Textes annähernd als gelungen betrachtet werden kann. Denn niemals steht fest, was schwerer ins Gewicht fällt – ob es das Laut-Sein der scheiternden Mit-Sprache-Versuche von lesend Zu- bzw. Weg-Hörenden ist, oder aber ihr Leise-Sein, wenn das sinnlich-akustisch wahrnehmende Publikum des Textes erkennt, dass die eigene Sprache immer weiter versagt.

Ver-Hören – Zum Anhören und Aushorchen des literarischen Textes

Stimmen in einem literarischen Text zu hören bedeutet in erster Linie, ihn mit offenen Ohren für das zu lesen, was gesprochen wird. Die Wahrnehmung einer Akustik der Vielstimmigkeit hängt also immer zuerst von der Aufmerksamkeit ab, welche das Publikum ihr schenkt und dieses neben Lesenden auch zu Hörenden des Textes macht.

Die Lesenden des literarischen Textes sind in dem Zusammenhang genauso als (Zu- bzw. Weg-)Hörende zu verstehen wie das Publikum einer theatralen bzw. performativen Inszenierung. Bei der Analyse eines aufgeführten (Theater-)Stücks von Jelineks Werk muss beachtet werden, dass zwischen Schauspielenden bzw. Körpern und ihren Stimmen bzw. Aussagen keine Identifikation hergestellt werden kann. Dem postdramatischen Konzept folgend, steht die Sprache und ihre sinnliche Umsetzung für sich selbst. Besonders herausfordernd wird dieser

Anspruch, sobald politische Anliegen in postdramatischen Werken formuliert werden, die dann zugleich auf der Bühne bzw. vor Publikum aufgeführt und als politisch erkannt werden, doch immer noch Distanz zum Re-Präsentierten bewahren sollen. Von Hans-Thies Lehmann wird in seinem einführenden Werk zum postdramatischen Theater die Wahrnehmung einer theatralen oder performativen Inszenierung als ‚dialogisch‘ bezeichnet und in ihrem Abhängigkeitsverhältnis bzw. ihrem Zusammenspiel mit dem Raum außerhalb der Inszenierung beleuchtet. Es wird festgehalten, dass durch die Form der theatralen bzw. performativen Aufführung und vor allem durch gelenkte Enttäuschungen von Erwartungen ein Stück auf intensiv leiblich-sinnliche Weise wahrgenommen werden kann:

Wenn Wahrnehmung immer schon *dialogisch* funktioniert, indem die Sinne auf Angebote oder Ansprüche der Umwelt *antworten*, zugleich aber auch eine Disposition dafür aufweisen, das Mannigfaltige allererst zu einer Wahrnehmungstextur zusammenzufügen, es also als Einheit zu konstituieren, so bieten ästhetische Praxisformen die Chance, diese synthetisierende, leibliche Aktivität sinnlicher Erfahrung gerade auf dem Weg ihrer gezielten Erschwerung zu intensivieren und als Suche, Enttäuschung, Entzug und Wiederfinden bewußt werden zu lassen.³⁰⁴

Die Notwendigkeit einer skeptischen Haltung gegenüber dem (imaginierten) Gehörten in postdramatischen Werken lässt sich genauso auch auf den postdramatisch-literarischen Text und seine akustisch-sinnliche Wahrnehmung durch die Lesenden übertragen. Das Stimmchaos ist daher im literarischen Text, so wie in anderen medialen Inszenierungsformen auch, auf sinnlich-lesend Zuhörende angewiesen, die von der sprachlichen Vielfalt verwirrt werden (sollen).

Im Falle der „Schutzbefohlenen“ wird die Wahrnehmung bzw. werden die Lesend-Hörenden konkret vor zwei Herausforderungen gestellt: Es ist einerseits unausweichlich, eine kritische Distanz zum Gesagten zu bewahren, weil den Aussagen grundsätzlich misstraut werden muss und weil die Bedeutung der Sprache bewusst hinter der sinnlichen Inszenierung zurücktritt. In diesem Sinne fordert der Text ein systematisches Weg-Hören der Lesenden von den zwar hörbar sprechend imaginierten, aber immer etwas verschweigenden bzw. sprachlosen Stimmen. Gelingen kann dieses Weg-Hören durch ein ständiges Sich-Verhören beim Lesen, ohne sich dabei aus der Ruhe bringen zu lassen. Wenn dann die sprechend imaginierten Stimmen im Text etwas sagen, das beim Lesen nicht eindeutig entziffert oder in seiner ausgesagten Absicht nicht klar eingeordnet werden kann, wird durch die angewandte Taktik des Ver-Hörens ein Weiter-Lesen ermöglicht. Das als gesprochen Imaginierte kann erst dadurch entschlüsselt werden, dass es zunächst als Missverständnis erkannt, als solches aber über-hört wird.

Gleichzeitig sollte – als zweite Herausforderung des Lesens – eine konzentrierte Nähe zum Gesagten gesucht werden, denn in den sinnlich wahrnehmbaren, literarisch inszenierten

³⁰⁴ Lehmann (2015), S. 144.

Brüchen und Lücken der Sprache können die ursprünglichen Aussagen mitunter als umgekehrt gedeutet werden, jedenfalls aber sinnlich-akustisch beim Lesen andere Eindrücke vermitteln lassen, als oberflächlich beschrieben stehen. In der Hinsicht verlangt der Text von seinem Publikum ein sehr genaues Hin-Hören, also ein Ver-Hör bzw. eine An-Hörung der Stimmen als eine Art von polizeilicher Gegenüberstellung.³⁰⁵ In Jelineks literarischem Werk, das einen auf visuelle Sinnlichkeit beengten Blick weit übersteigt, übernimmt das Gehör für die akustisch erfahrbaren, imaginierten Stimmen daher eine eigentümliche Bedeutung. Die Widersprüchlichkeiten des Textes schaffen unumgängliche, absichtsvoll platzierte Hindernisse als Hinweise für Lesend-Hörende, die zwischen den Zeilen des Offensichtlichen lesen bzw. die Zwischentöne des hingeschriebenen Ausgesagten erfüllen sollen.

Die Konfrontation mit diesen beiden zentralen Herausforderungen des Ver-Hör(en)s durch die niemals eindeutig identifizierbaren „Wir“-Stimmen führt von Anfang an zu einer anwachsenden Überforderung beim Lesen, sodass nicht annähernd überblickt werden kann, wer genau was gerade spricht. Bei Pierre Bourdieu ist nachzulesen, wie es zu einer solchen Überforderung kommen und welche Folgen sie nach sich ziehen kann. Zum Verständnis bzw. zur Lesbarkeit eines Kunstwerks heißt es von Bourdieu, dieses sei auf die Beherrschung spezifischer Codes angewiesen:

Jedes Individuum besitzt eine bestimmte und beschränkte Fähigkeit, die vom Werk angebotenen „Informationen“ aufzufassen [...]. Überschreitet die Botschaft seine Verständnismöglichkeiten oder geht, genauer gesagt, der Code des Werkes aufgrund seiner Finesse und Komplexität über den Code des Betrachters hinaus, so hat dieser gewöhnlich kein Interesse an etwas, das ihm als ein Wirrwarr ohne Sinn und Fug erscheint, als ein Spiel von Klängen oder Farben ohne jede Notwendigkeit. Anders gesagt: gegenüber einer Botschaft, die für ihn zu reich oder, wie die Informationstheorie sagt, „überwältigend“ (overwhelming) ist, fühlt er sich ratlos und bestürzt.³⁰⁶

Die hier beschriebene Erfahrung einer Ratlosigkeit und Bestürzung kann auch beim Lesen von Jelineks Text wahrgenommen werden. Während Bourdieu aber von einem Betrachter schreibt, der die verfügbaren Codes zu überblicken hat, ist es im Falle von Jelineks Werk angebracht, statt diesem, wie schon genauer ausgeführt worden ist, von Hörenden zu sprechen. Denn ähnlich einem Versuch, sich in der Dunkelheit sehend zurechtzufinden, klingen die Stimmen aus dem literarischen Text als einzige Orientierungshilfen zu den Lesend-Hörenden durch. Wenn

³⁰⁵ Jacques Rancière hält in seiner Theorie der Sinnlichkeit die Begriffe des Politischen und des Polizeilichen getrennt voneinander. Unter polizeilichen Vorgängen versteht er diejenigen, welche meist allgemein als politisch gedeutet werden, wie die „Vereinigung und Übereinstimmung der Gemeinschaften, Organisation der Mächte, Verteilung der Plätze und Funktionen sowie die Legitimierung dieser Verteilung“. Als politisch benennt er diejenige Tätigkeit, „die einen Körper von [...] dem ihm als natürlich zugeteilten Ort entfernt“. Während also polizeiliche Praktiken in einem autoritären Akt Plätze oder Wahrnehmungsformen zuweisen, wird durch politische Tätigkeitsformen das Potenzial aktiviert, Abstand zu diesen zu nehmen und die Gewalt und Beliebigkeit dieser Zuweisung zu erspüren. – Muhle (2006), S. 9.

³⁰⁶ Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 12/2020, S. 177.

es ein Fortkommen aus der Dunkelheit geben soll, muss diesen Stimmen gelauscht, vertraut und ihrem Wort gefolgt werden, obwohl nach wie vor alles Gesprochene unklar ist. Die Wahrnehmenden des Textes werden durch die fehlende Sichtbarkeit der imaginierten Sprechenden aktiv dazu aufgerufen, sich bei aller Unsicherheit des Ausgesprochenen auf die akustischen Klänge und An-Klänge einzulassen.

Durch das gelesene (Ver-)Hören der Sprachlosigkeit imaginiert-sprechender Stimmen ändert sich die ganze Wahrnehmung des Textes und öffnet einen Zugang zur Anerkennung der ständigen Abwesenheit von Sprache inmitten eines vielstimmig inszenierten Tönens. Ohne Zweifel hängt also die Präsenz der (literarisch imaginierten) Stimmen und ihrer darin enthaltenen Sprachlosigkeit von einem Gegenüber ab. Diese den Text wahrnehmende, lesende, hörende Instanz nimmt eine besondere Stellung ein, weil in Jelineks Werk „Wir“-Stimmen immer schon auf einen mehrdeutigen, unsichtbaren und stummen Gegenpart einreden. Gehört werden diese inszenierten Stimmen jedenfalls vom lesenden Publikum. Auch von Julia Prager wird auf ähnliche Weise, bezugnehmend auf Feststellungen von Yoko Tawada und im Hinblick auf theatrale Aufführungssituationen, angemerkt, dass sich der „Ort des Entstehens der Stimme gerade nicht im Körper der Sprechenden [...], sondern im Kopf der Zuhörer_innen“³⁰⁷ befinde. Wieder gilt dies auch für den literarischen Text Jelineks, in dem die Lesenden durch die sinnlich-akustisch wahrnehmbaren Schilderungen der sprechend imaginierten Stimmen auch als Hörende zu verstehen sind. Erst durch den Prozess des (literarisch evozierten) Hörens – ob als aufmerksames Hin-Hören oder als strategisches Weg-Hören – werden die Stimmen präsent und demonstrieren in ihrer stets widersprüchlichen Anwesenheit im gleichen (sprachgewaltigen) Atemzug für die Lesenden ihre eigene (sprachlose) Abwesenheit. Die Abhängigkeit von der Wahrnehmung ihrer Position von Außenstehenden wird von den Stimmen des ‚Flüchtlingschors‘ selbst folgendermaßen beschrieben:

Andre thronen über uns und sehen uns nicht, obwohl sie genau über uns sind, die müssten uns sehen, sogar aus einem Flugzeug müssten sie uns sehen, sogar als Adler. Doch nein. Sie wenden sich ab! Schauen woandershin, das aber scharf wie immer. [...] Und es geschieht jetzt, ist vielleicht schon geschehn, wenn Sie dies sehn, was verhängt uns vom Geschick war, nämlich das Ende. Das Verschwinden. Das Wegwenden von uns, und zwar beidseitig, nach der einen Seite wenden und dann nach der anderen.³⁰⁸

Während die Augen der Außenstehenden mit Absicht und Weitblick vor der Anwesenheit der sprechend imaginierten Stimmen verschlossen werden, wie im Zitat von diesen ausgesagt wird, kann die literarisch evozierte Akustik ihrer Stimmen weiterhin auf das gewaltsam sich abwendende Publikum eindringen. Dieses will zwar nicht auf die sprechend-sprachlosen Stimmen

³⁰⁷ Prager (2015), S. 13.

³⁰⁸ SB, S. 96-97.

hinschauen, kann aber deren Hörbarkeit nicht abwehren. Durch die Rezeption des literarischen Textes werden die Lesenden zu Mit-Hörenden der ihre Sichtbarkeit und Hörbarkeit einklagenden Stimmen. Indem die Stimmen die Wahrnehmung der Lesenden in einer Hin- und Her-Bewegung verwirren, werden diese selbst zu den (,flüchtlingskritischen‘) Augen-Verschließenden ernannt – und somit gleichermaßen gewaltsam bloßgestellt.

Lesende von Jelineks Werk sind auf diese paradoxe Weise permanent dem Risiko eines (akustisch erfahrbaren, imaginierten) Hör-Sturzes ausgesetzt, von welchem zunehmende Bedrohung für sie ausgeht, weil sie ihm niemals entkommen können. Welche Stimmen auch immer vielschichtig literarisch inszeniert (und welche von diesen angerufen) werden, sie stellen die Lesenden doch stets vor die gleiche Herausforderung eines Schwankens zwischen Hin- und Weg-Hören. Die scheinbar einzige Freiheit, die sich das lesend-hörende Publikum nehmen kann, ist es, den Text weiterzulesen, obwohl der eigenen Position die – unverschuldete? – Schuld des Weg-Sehens nachgesagt wird. Weiterlesen bedeutet erneut, genau auf die Sprache und Sprachlosigkeit des Textes hinzuhören, die von diesem sinnlich-akustisch erfahrbar imaginiert wird, und dann Abstand davon zu nehmen, um die Stimmverluste richtig zu verstehen: Klarheit über die imaginierten Stimmen und ihre Aussagen gewinnen die Lesenden nur über die Sinnlichkeit des Hörens, das fühlbar macht, welche Widersprüche in den Stimmen enthalten sind und welche Missverständnisse damit angestoßen werden.

Das (imaginierte) Hören von Jelineks verlorenen Stimmen gleicht einem Spiel mit der sinnlichen Wahrnehmung von Akustik im Lesen. Dieses ist aber keine harmlose Spielerei mit den Wirkungen einer beliebigen Inszenierung von Vielstimmigkeit, sondern ein Spiel auf Leben und Tod von im Lesen greifbar wahrnehmbaren, unmissverständlichen Stimmen. Lesen wird zur existenziellen Quälerei, zum endlosen Teufelskreis zwischen Hin-Hören-Müssen und Weg-Hören-Wollen. Denn die Wahrnehmung der (verlorenen, sprachlosen) Stimmen, die im Text sprechen und doch nichts wirklich sagen, entscheidet tatsächlich über ihre Präsenz in einem Raum der Stille, oder über ihr zwar leises, zuerst scheinbar unmerkliches, dann jedoch anhaltend ohrenbetäubendes, ewig nachhallendes Verschwunden-Sein.

Ver-Sprechen – Mit-Sprachen und Ein-Sprüche gegen den Text

Das gelesene Hören auf die sprechend-sprachlos vorgestellten Stimmen ergibt eine unumgängliche Fragwürdigkeit. Durch die komplizierte Sprechsituation des Textes, der aus den Perspektiven von „Wir“- oder auch „Ich“-Stimmen herauspricht, wird das Lesen neben dem Hören gleichzeitig auch zum Moment eines akustisch imaginierten (Mit-/Ein-)Sprechens. Wenn der Text also im Namen einer marginalisierten, sprachlosen „Wir“-Gruppe spricht, wird nicht nur

die literarisch inszenierte Stimme hörbar sprechend vorgestellt, sondern mit ihr auch die konkret lesende Person sprechend gemacht. Lesende sind in dieser Hinsicht zunächst schlicht als Stellvertretende des Textes zu betrachten, die im Lesen zur Sprache bringen, was gesagt werden soll (und was nicht). Die Hörbarkeit der verlorenen Stimmen und ihre fühlbar geschriebenen bzw. gelesenen inneren Paradoxien rufen die Lesenden aber schließlich auch dazu auf, der hingeschriebenen Sprache ein eigenes Wort entgegenzusetzen. Evelyn Annuß merkt bezugnehmend auf die theatrale Aufführung eines anderen Werks von Jelinek an, dass vom Publikum wahrgenommene Widersprüche bewusst erzeugt werden sollen, wobei sich ihre Beobachtung auch auf den literarischen Text der „Schutzbefohlenen“ anwenden lässt:

Wenn die Schauspieler, deren Körpern die szenische Darstellungsfunktion genommen ist, im Zitat über die Physis als stummes Objekt biopolitischer Maßnahmen sprechen, wird die theatral ausgestellte Unfähigkeit sprachlich zu handeln auf einen gesellschaftlichen Kontext beziehbar, der des Einspruchs bedarf. In der Erinnerung an die Produktion nackten Lebens verweist das fingierte Raunen, das vorgibt, im Namen des Volkes zu sprechen, auf die in der Arbeit des Zitierens begründete Chance zukünftigen Widerspruchs. Das Stück provoziert mithin sein Publikum zur nachträglichen Gegenrede und damit zur Entgrenzung der theatralen Situation.³⁰⁹

Es muss von Anfang an klargestellt werden, dass die Möglichkeiten des Mit-Sprechens bzw. Für-Sprechens und des Ein-Sprechens in den Text notwendigerweise scheitern müssen. Die literarisch imaginierten Stimmen geben den Lesenden ihre (hingeschriebene) Sprache selbst vor, aber diese reicht doch niemals aus, um ihre Sprachlosigkeit auszudrücken und das ständige Versagen ihrer Sprache zu verbergen. Daher ist das Lesen dem Prozess eines andauernden Ver-Sprechens unterworfen, wenn einerseits Wort eingelegt werden soll im Sinne einer stellvertretenden Rede von Außenstehenden für eine andere Gruppe – was einem Versprechen nahekommt, das niemals gehalten werden kann – oder wenn die sinnlich erfahrbaren, unmittelbaren Wirkungen der inszenierten Widersprüche im Text beim Lesen die Pflicht wachrufen, als lesende Person selbst etwas anders zu sagen – was sich als Ver-Sprechen im Sinne eines Verhaspeln der Rede niederschlägt, weil das Unsagbare niemals angemessen zur Sprache gebracht werden kann. Fest steht, dass Jelineks akustisch imaginierte Text das Bedürfnis danach steigert, manche Stimmen in ihren Aussagen zu bestärken, andere hingegen zum Verstummen zu bringen und statt diesen weiterzusprechen.

Ein Beispiel aus dem Text verdeutlicht die Zerrissenheit, die aus dem Lesen resultiert und mit der Lesende um ihre Sprache zu ringen haben. In diesem Ausschnitt spricht eine einzelne Stimme aus der Sicht der schreibenden Position und erklärt damit nebenbei die lesend

³⁰⁹ Annuß (2005), S. 249.

Hörenden zusätzlich zu lesend Schreibenden. Anschließend wird in scheinbar ‚flüchtlingskritischen‘ Worten Ansprache gegen die hier stumm imaginierte Gruppe Geflüchteter erhoben:

Ich werde gern vorlaut, ich bin nicht zögernd. Wenn ich schreibe, darf ich alles und nütze das auch aus, wer sollte mir was tun?

Euch aber, ihr Flüchtigen, euch rate ich das nicht, da ihr fremd und landflüchtig seid, ein keckes Mundwerk sollten die Schwächeren sich abschminken, bevor sie es losrattern lassen [...]. Wenn man Erbarmen vor Fremden möchte, sollte man nicht laut sein, aber auch nicht zu leise, daß man womöglich nicht gehört und erhört wird. Man soll einfach sein, man soll: einfach sein, was bleibt einem übrig.³¹⁰

Während die „Ich“-Stimme als laut für sich selbst sprechend vorgestellt wird, grenzt sie sich von den sprachlosen „Wir“-Chören der anderen Stimmen ab, deren (einmal zu lautes, einmal zu leises) verlorenes Sprechen es ihr niemals recht machen kann. Durch das Lesen des Textes wird ein Sprechen im Namen der schreibenden Stimme imaginiert, was aufgrund der paradoxen Aussage das Verlangen erzeugt, sich von der sprechend vorgestellten Stimme zu distanzieren. Von Artur Pelka wird hierzu klargestellt, dass die schreibend vorgestellte Instanz bzw. Stimme nicht um eine Schilderung der Wirklichkeit bemüht ist, sondern die Verfremdung mit dem (Zu-)Geschriebenen andeutet.³¹¹ Dieser Lesart nach sind Für-Sprache bzw. Ein-Sprüche vonseiten des lesend-hörenden Publikums legitim, weil in der Offenlegung ihrer Unmöglichkeit ein Zugang geschaffen wird, sinnlich erahnbar werden zu lassen, was weder (laut?) gesagt noch (leise?) geschrieben werden kann. Der postdramatische Text legt durch diese Strategie einer Aufdeckung der Sprach-Unfähigkeit wiederum offen, auf welche einzig mögliche Weise Für-Sprache re-präsentiert werden kann.

Eine nochmals andere Form von Problematik scheint auf, sobald in Jelineks literarischem Werk die „Wir“-Stimmen Geflüchteter zu Wort kommen und im Leseprozess – im Moment des Hörens auf die Stimmen – zur Sprache gebracht werden. Diese Schwierigkeit und ihre Nachwirkungen werden in folgendem Textzitat sinnlich-akustisch ersichtlich beschrieben:

Keine hat mehr Stimme, keine gibt mehr Stimme, es gibt überhaupt keine Stimme neben ihr, und auch wir bekommen nicht Sitz, nicht Stimme hier. Überhaupt keine, nicht mal eine schwache. Wir hätten vielleicht eine schwache gehabt, aber jetzt ist sie weg, wir hatten sie schon fast, doch das weiß keiner, und so bekommen wir auch keine dazu, keine zweite Stimme zu der, die wir schon haben. Keinen Sitz, keine Stimme. Keiner von uns, keiner aus unsrer Schar, besitzt mehr, was immer er auch besitzt. Keiner hat diese Stimme, nicht einmal eine. Wir hätten sie gern, haben sie aber nicht: wir würden mit unseren Stimmen gern einen Beitrag zum gemeinen Wohl des Landes leisten, wir würden überhaupt gern was leisten für dieses Land, das sich in sich wohlfühlt wie eine Sau, die sich wälzt in der Kuhle [...].³¹²

Wortreich und hörbar imaginiert wird hier von den Stimmen ihre eigene Stimmlosigkeit behauptet (und damit die Perspektive bzw. fehlende Einsicht ‚flüchtlingskritischer‘ Stimmen widergegeben?), was einem inneren Widerspruch gleichkommt. Die Konstruktion von immer

³¹⁰ SB, S. 118.

³¹¹ Vgl. Pelka (2016), S. 153.

³¹² SB, S. 69.

fragmentarischen Reden, in denen zwar ausschweifend, aber immer am Wesentlichen vorbei-erzählt wird, kann als eine unter anderen Distanzierungstechniken des Textes angesehen werden. Im Rückgriff auf diese wird literarisch verdeutlicht, dass der Weg zum (postdramatischen) Repräsentieren bzw. zur Für-Sprache nur gelingen kann, wenn Lesende sich im Zuge ihrer Wahrnehmung der literarischen Sprache immerzu mit diesem grundlegenden Widerspruch konfrontiert fühlen.

Die Doppeldeutigkeit des Repräsentationsbegriffs, wie sie von Nikita Dhawan dargelegt wird, ist im Kapitel zur Sprachlosigkeit in Handkes Text bereits erwähnt worden.³¹³ Während im Fall der ihre Sprachlosigkeit zur Schau tragenden, literarisch inszenierten Stimmen Handkes ein ‚Sprechen über‘ Sprachlose bzw. ihre Sprachlosigkeit erkannt wird, ist es in Jelineks Text ein ‚Sprechen für‘ Stimmlose bzw. Stimmlosigkeit. Zum Gewaltpotenzial, das einer Repräsentation – im Sinne eines Sprechens für jemanden genauso wie in Form eines Sprechens über jemanden – jederzeit innewohnt, hält Dhawan Folgendes fest: „Eine der größten Herausforderungen ist es, politisch wirksam zu sein und Repräsentation in einer nicht-essenzialistischen, nicht-homogenen Art auszuüben, so dass keine Gewalt reproduziert wird, auch wenn Herrschaft angegriffen wird.“³¹⁴

Jede Repräsentationsform, so Dhawan weiter, sei zu jeder Zeit als „unangemessen, unzureichend und gewaltvoll“³¹⁵ zu überführen. Dennoch sieht sie die Vermeidung von jeglichen Repräsentationsversuchen nicht als Option, wie in ihren Fragestellungen deutlich wird: „[D]ie Herausforderung besteht vielmehr darin, eine neue Ethik der Repräsentation zu skizzieren: Wie ist es möglich, von und über Gewalt zu sprechen, ohne diese zu reproduzieren? Gibt es eine gewaltlose Repräsentation? Und wenn ja, wie würde diese funktionieren?“³¹⁶

Dieses Dilemma einer Notwendigkeit sowie Unmöglichkeit stellvertretenden Sprechens wird von Nikita Dhawan anhand der Thesen Spivaks erläutert. Obwohl es unentbehrlich sei, für diejenigen zu sprechen, denen kein Gehör geschenkt wird, ist es daher zugleich ausgeschlossen, stellvertretend als Teil einer Gruppe zu sprechen, ohne ein herrschendes Verhältnis fortzusetzen. Hieraus ergibt sich, wie Dhawan feststellt, die Herausforderung, zwar weiter im Namen von Sprachlosen bzw. Nicht-Gehörten zu sprechen, doch immerzu den „kritischen Aspekt der Repräsentation im Blick zu haben, das heißt also die mögliche Gefahr, unwissentlich gerade

³¹³ Vgl. Dhawan (2017), S. 111.

³¹⁴ Ebd., S. 112.

³¹⁵ Ebd., S. 113.

³¹⁶ Ebd., S. 113.

dann Dominanz und Exklusion aufrechtzuerhalten, wenn Repräsentation im Fokus politischer Praxis steht.“³¹⁷

Die Gedanken Dhawans können auch auf den literarischen Text Jelineks angewandt werden, der mit ähnlichen Problematiken und offenen Fragen ringt. Denn auch in einem literarischen Text, in dem mit verschiedenen Sprachformen bzw. sprechenden Positionen experimentiert wird und keine Gleichheit von wiedergegebener Sprache und ihrer Bedeutung vorausgesetzt werden kann, wird immer ein Risiko durch das (literarisch imaginierte) Sprechen im Namen einer Gruppe zurückbleiben. Obwohl also die inszenierte Sprache „Wir“-Stimmen in den Mund gelegt wird, die in ihrem Sprechen deutliche Widersprüchlichkeiten aufscheinen lassen, sind Verfremdungspraktiken wie diese kein Grund zur Annahme, vor einem macht- und gewaltvollen Sprachpotenzial des Textes geschützt zu sein. Lesende werden – ob sie wollen oder nicht – zur Stellvertretung für die Gruppe der Sprachlosen ernannt, wenn im Moment des Lesens ihr Sprechen für die inszenierten Stimmen hörbar wird, und setzen durch ihr Lesen ein Sprechen fort, das ihren eigenen Horizont weit übersteigt.

In einer Theaterkritik bezüglich der Stemmann-Inszenierung von Jelineks Werk verweist Esther Boldt auf die ungeklärte Frage, wie von Schauspielenden im Namen einer Gruppe gesprochen werden kann, der sie selbst nicht angehören:

Mit den Stimmen der „Schutzbefohlenen“ führt sie den weißen Mann also primär sich selbst vor. Stemmanns Schauspieler wechseln lieber zwischen heftiger Gutmenschen-Empörung und postmoderner Ironie, hinter Popsongs verschanzt. Diese Distanzierungstechniken weisen die Annäherung, die „Die Schutzbefohlenen“ versucht, letztlich zurück, in dem sie sagen: Ich kann nicht für euch sprechen, macht das lieber selbst!³¹⁸

Auch im Hinblick auf Jelineks gelesenen Text kann festgehalten werden, dass durch die Form der Rede bzw. die Inszenierung der sprechend imaginierten Positionen bewusst eine Zumutung hervorgerufen wird, wenn dadurch eine unmögliche Stellvertretung Sprachloser erfolgen muss. Die Lesenden werden vom Text in Rollen gedrängt, die sie nicht spielen können und wollen, und sind ihm doch, durch die hörbare Imagination ihrer gelesenen Stimmen, schutzlos ausgeliefert. Im Sinne Dhawans liegt es einzig in ihrer Macht, die Stimmen aus Jelineks Text durch ihr Lesen weiter anzuhören und vermittelnd sprechen zu lassen, gleichzeitig aber den Prozess der Herstellung von Repräsentation stets zu reflektieren und zu problematisieren.³¹⁹

Die Lesenden werden, so wie die in Jelineks Text als zum Sprechen oder Schweigen gebracht vorgestellten Stimmen, genauso ihrer Unfähigkeit überführt, Unsagbares

³¹⁷ Ebd., S. 127.

³¹⁸ Boldt (2021).

³¹⁹ Vgl. Dhawan (2017), S. 129.

auszusprechen, und finden durch das Lesen dennoch einen Weg, die akustisch-sinnlich erfahrene Sprachlosigkeit wahrzunehmen und als Erfahrung eines Ver-Sagens der eigenen Stimmen weiterzutragen. So bestätigt sich auf einer anderen Ebene erneut die These von Kyung-Ho Cha, der zur Inszenierung der Stimmen Geflüchteter bemerkt hat, diese würden durch ihr (imaginier-tes) Sprechen auf fühlbare Weise vor allem ihre Unfähigkeit versprachlichen, etwas vollständig zu erzählen.³²⁰ Genauso werden die Lesenden der sprechend inszenierten Stimmen im Lesen zu Sprachrohren ihrer (sinnlich wahrnehmbaren) Sprachlosigkeit – indem sie aus-sprechen, was im Text vielstimmig imaginiert wird, aber ohne zu verschleiern, dass in ihrem gelesenen Sprechen immer etwas Verlorenes widerhallt.

Ver-Schweigen – An Stille und Lärm scheitern

Hin- und hergerissen zwischen Notwendigkeiten und Unmöglichkeiten, kann Jelineks literarisches Werk niemals ungestört gelesen werden. Den sprechend vorgestellten, aber sprachlosen Stimmen darf weder ohne Weiteres (im Lesen imaginiert) zugehört noch für sie gesprochen werden. Diese Diskrepanz wirft einen weiteren Diskussionspunkt auf, der sich im Zusammenhang mit der (gelesenen) Wahrnehmung des Textes als unumgänglich erweist. Aus dem Spannungsfeld von leisem Hören und lautem Sprechen der literarisch vorgegebenen Sprache ergibt sich die Frage danach, was verstörender wirken kann: die Stille des vom lesenden Publikum Ungesagten bzw. Unsagbaren oder der Lärm ihres gelesenen, immer unangemessenen Sprechens? Sowohl dem Still-Sein des Publikums als auch seinem Laut-Werden angesichts der im Text vorgeführten Stimmen wird in diesem Absatz nachgespürt, um zu veranschaulichen, dass beidem ein Moment des Ver-Schweigens innewohnt.

Evelyn Annuß benennt ihrerseits einen zentralen Widerspruch, wenn sie im Blick auf eine theatrale Aufführungssituation vom Publikum einerseits als derjenigen Position schreibt, die schweigend wahrnehmen muss. Andererseits merkt sie an, dass aufgrund literarisch erzeugter Verwirrungsmethoden eine Unsicherheit darüber hergestellt wird, „wer da von wo aus in wessen Namen sprechen soll“³²¹ und dadurch die Forderung an das Publikum anklingt, sich selbst in die Aufführung einzumischen.³²² Umgelegt auf den gelesenen Text kann erfasst werden, dass sowohl die Stille des akustisch imaginierten Nicht-Sprechens als auch der Lärm des Sprechen-Müssens im Sinne des Bedürfnisses, als Lesende Einsprüche zu erheben, als zwei

³²⁰ Vgl. Cha (2016), S. 364.

³²¹ Annuß (2005), S. 248.

³²² Vgl. ebd., S. 248.

verschiedenen Formen eines (aktiven und aktivierenden) Ver-Schweigens durch das Lesen zu verstehen sind.

Hans-Thies Lehmann beschreibt in Bezug auf postdramatisches Theater und am konkreten Beispiel eines Dramas die Wirkungen von inszeniertem (Nicht-)Sprechen auf die Wahrnehmung:

[F]ortwährend wird der Versuch unternommen, etwas zu erzählen. Aber das – vermutbare – „Drama“ erscheint in Stücke zerlegt und gefiltert durch triviale Muster und Schemata [...]. Quer durch Zerfall und die monologisch wirkende Isolierung der rasenden „Sprechmaschinen“ hindurch wird eine andere Erfahrung – Trauer, Isolation, Verstummen – schmerzhaft wahrnehmbar.³²³

Das Versagen der Sprache wird hier von Lehmann als gescheiteter Versuch dargestellt, etwas auszusagen, das sich nicht sagen lässt. Das Bemühen darum, den Inhalt des Dramas angemessen zu formulieren und in Form einer theatralen Inszenierung aufzuführen, muss fehllaufen, weil es die Erfahrung eines Unsagbaren berührt. Gleichzeitig deckt Lehmann einen Lösungsweg auf, wenn er von der schmerzhaften Wahrnehmbarkeit des Themas schreibt, obwohl dieses unsagbar bleibt. Mithilfe der Inszenierungen einer Sinnlichkeit von Sprache – also durch die Offenlegung von Lücken, Brüchen oder Widersprüchen – wird fühlbar gemacht, was die Sprache übersteigt. Lehmanns Feststellungen können wiederum auf das literarische, gelesene Werk Jelineks umgedacht werden. Durch das Lesen des Textes wird im Spiel mit verschiedenen Sprachformen ein akustisch-sinnlicher Eindruck geschaffen, der sich im Lesen nicht mehr überhören lässt und der verdeutlicht, dass in der literarisch imaginierten Vielstimmigkeit immer etwas Fehlendes mitschwingt. Der Störfaktor des Verschwiegenen steigert sich durch die literarischen Strategien, die bewusst die Erwartungen der Lesenden schüren, wenn sie ein lautes, mehrtöniges Sprechen vorstellen, das im starken Kontrast zum Mangel an ihrem Gehört-Werden steht.

Im Text ist beispielsweise an folgender Stelle vom Scheitern der Sprache die Rede, welches im Lesen imaginiert wird und gleichzeitig sinnlich-akustisch erfahrbar wird. Als paradoxe Zerrissenheit von Sprache, die im Text vielstimmig inszeniert wird, und der im Lesen hervorgerufenen Erfahrung eines Scheiterns an jeder Sprache, führt Jelineks Text hier die Wahrnehmung eines immerzu der (literarischen) Sprache innewohnenden Ver-Schweigens vor:

Was noch sagen? Aussichtslos. Rechtfertigung für Tun? Aussichtslos. Erinnerungen dürfen mir jetzt zugeworfen werden, ich werde sie nicht fangen und auch sonst nichts mit ihnen anfangen können. Dabei habe ich keine und könnte jede von ihnen gut brauchen. Der Zuruf der Erinnerung kommt von hinten, von wo ich ihn nicht erwartet hätte. Es ist eine Zumutung für Sie? Sie wollen Einsamkeit?³²⁴

³²³ Lehmann (2015), S. 432.

³²⁴ SB, S. 215.

Die hier imaginierte, hörbare Stimme spricht von einem Mangel an Wörtern angesichts der ‚aussichtslosen‘ Lage. Das literarisch inszenierte (Nicht-)Sprechen und (Nicht-)Sehen-Können werden somit als Motive erneut miteinander verknüpft. In der oberflächlichen Mitteilung, die von der imaginierten Stimme ausgesprochen wird, ist das Ver-Schweigen daher nur über das akustisch imaginierte Hinhören im Leseprozess wahrnehmbar. Mit den sinnlich-akustischen, literarischen Mitteln der Sprache kann auf diese Weise beim Lesen eine Zeitgleichheit der An- und Abwesenheit von Sprache erfahren werden. Immer fragmentarisch und brüchig und gleichzeitig ausschweifend und an eindeutigen Aussagen vorbeidriftend, wird durch die Form der literarischen Sprache Jelineks beim Lesen greifbar dargestellt, dass die Sprache versagt, ohne dieses Versagen vollkommen verschweigen zu müssen. Im Lesen wird fühlbar, dass hier die Sprache scheitern muss. Indem also der literarische Text einer postdramatischen Schreibweise folgt, verschafft er dem Schweigen innerhalb der Sprache in seiner Materialität Gehör.

Was durch das Textzitat oben zudem belegt wird, erweist sich als ein zusätzlicher Faktor, in dem die Wahrnehmung von Jelineks Text einen entgegengesetzten Zugang zu demjenigen von Handkes Werk einschlägt. Im Fall von Handkes Text fällt das Lesen mit einem visuell wahrnehmbaren *Hin*-Schauen-Wollen zusammen, in Jelineks Text aber mit einem akustisch wahrnehmbaren *Weg*-Hören-Wollen. Denn die Stimmen in Jelineks Werk klingen, wie aus dem Zitat ersichtlich wird, wie eine ‚Zumutung‘ für diejenigen, die ihnen – im Lesen imaginiert – zuhören müssen, aber dennoch nichts anderes wahrnehmen können als eine befremdliche Sprachlosigkeit.

Wenn in Handkes Text die imaginierten Blicke auf ständig nichts-sagende Gestalten gerichtet werden und sich durch diese Inszenierung ein Fokus auf ihre scheinbare Sprachlosigkeit legt, entsteht im Lesen der Drang danach, dem literarisch-visuell vorgeführten Scheitern an der Sprache nachzuschauen und herauszufinden, was ihre Sprachlosigkeit aussagt. Der immer präsente Wunsch danach, die verlorenen Stimmen im vorgestellten Bild anzuhalten und ihrer Sprache den Raum einzuräumen, der sie nicht halten kann, prägen das Lesen in jedem Augenblick. Anders verhält sich der Lesewunsch in Jelineks Text, weil sich hier durch das permanente akustisch wahrnehmbare Getöse vieler Stimmen ein literarisch imaginiertes Hören wie von selbst durch das Lesen ergibt, aber das Hören-Wollen eisernen Willen erfordert. Das Lesen von Jelineks literarischem Werk wird daher auch nicht von einem Bedürfnis danach begleitet, zu ermitteln, worin die Verluste der vorgeführten, hörbar geschriebenen Stimmen liegen. Wenn literarisch akustisch-sinnlich erfahrbar gemacht wird, dass der Vielstimmigkeit des inszenierten Sprechens ein Schweigen zugrunde liegt, steigert sich im Lesen eher der Wunsch

danach, das eigene, imaginierte Hören leise zu stellen, um nicht andauernd hören zu müssen, was auf seltsam laute Art und Weise verschwiegen wird.

Nicht nur in den lautstark imaginierten Szenen in Jelineks Text klingt ein verstörendes Schweigen mit. In folgendem Zitat wird von einem ‚leisen Rauschen‘ der Stimmen erzählt, das sich im Lesen dann auch als solches wahrnehmen lässt und das dennoch klarstellt, dass in der Stille dieser Stimmen als Echo ein ohrenbetäubendes Schweigen nachhallt: „Sonst ist keiner mehr da. Keiner zu Hause? Wir hören nichts, und von uns hört man nur ein leises Rauschen, das von unserem Wartenkönnen zeugt. Aber worauf? Worauf warten?“³²⁵ – Das literarisch imaginierte, hier leise Sprechen wird in dieser Textstelle eindeutig mit dem Leise-Sein als Reaktion auf die Hörbarkeit der inszenierten Stimmen verknüpft. Ein fehlendes Gegenüber beeinflusst das Gehört-Werden oder seinen Mangel daher ebenso wie die (fehlende) Lautstärke der Stimmen in ihrem Reden.

Wer nicht hinhören will, so könnte geschlussfolgert werden, verschweigt etwas. Nikita Dhawan schreibt in Anlehnung an Spivak von der Möglichkeit, den Fokus der Frage „Can the Subaltern Speak?“ zu verschieben, wenn die Problematik nicht so sehr im Sprechen der Gruppe, sondern eher im Verstanden- bzw. Gehört-Werden der Stimmen Marginalisierter von der dominierenden Gruppe verortet wird:

Dies bedeutet, dass eine Kritik des Unvermögens der Dominierenden zu hören oder ihres ‚selektiven‘ Hörens und ihrer ‚strategischen Taubheit‘ wesentlich wichtiger ist als die Konzentration auf die vermeintliche Stimmlosigkeit der Marginalisierten. Auch Spivak merkt an, dass für sie weniger entscheidend ist, wer *sprechen* soll, als vielmehr, wer *hören* soll.³²⁶

Schweigen als Reaktion auf das Nicht-Hören-Wollen von unüberhörbaren Stimmen, wie es in Jelineks Text dargestellt wird, wäre dieser Lesart nach mit einer Schuld gleichzusetzen, die sich diejenigen Hörenden selbst aufbürden, die sich bewusst gegen ein Hören entscheiden. Die Missstände, die von Jelineks sprachlos-vielstimmig inszenierten Stimmen erzählt werden und an denen ihre Sprache fortwährend scheitert, sprechen am Ende für sich selbst. An die Lesenden sprechen sie die dringende Forderung aus, dem Schweigen zu widerstehen, im Lesen die verlorenen Stimmen des Textes immer wieder zum Klingen zu bringen und auch dasjenige auf sinnlich-akustische Weise wahrzunehmen, was niemand gerne hören möchte. Um nicht selbst zu schweigen, muss auf das literarische, akustisch imaginierte, immer etwas verschweigende Schweigen von Jelineks Stimmen gelauscht werden – ob sie es vielstimmig durcheinanderrufen

³²⁵ Ebd., S. 225.

³²⁶ Dhawan (2017), S. 123.

oder nur leise flüstern. Erst dann, wenn die Stimmen nichts mehr zu sagen hätten, könnte es – endlich – still sein.

3 Postdramatische Literatur? – Von Lehmann zu Rancière

Die Wahrnehmung von Sprachlosigkeit setzt eine Suche voraus – ein Anvisieren und Nicht-mehr-aus-den-Augen-Lassen, ein Hinhören und Lauschen. Immer ist es eine Frage der Blickrichtung, Sprachlosigkeit zu übersehen und zu überhören oder sie anzuerkennen als das, was sie ist – und ihr eine Weile lang nachzugehen. Wer sich dafür entscheidet, ihr Versteck in der Dunkelheit eines leeren Platzes und ihre Stimme in der Stille zu suchen, wird nach und nach Spuren auflesen, die auf ihre paradoxe, aber dauerhafte Anwesenheit schließen lassen. Aus diesen Zeichen setzt sich ihr unbestimmtes Bild zusammen, das mit einem Mal Sinn ergibt, weil alle losen Stränge wieder ineinanderlaufen, wenn Sprachlosigkeit als gegebene Tatsache betrachtet wird. Vom Augenblick des Erkennens an ist klar, dass mit ruhigem Gewissen nicht mehr bestritten werden kann, dass etwas Wesentliches fehlt.

Auf die Verlorenheit von Sprache, vorgetragen und zur Schau gestellt durch repräsentierende Stimmen, spielt bereits der Titel dieser Arbeit über verlorene Stimmen an. Das Fragezeichen darin ist nicht willkürlich gewählt, denn die Verlorenheit ist eine fragliche und schwebende, wenn permanent Versuche unternommen werden, diese aus der Luft zu greifen und aufs Papier zu bringen. Es ist zugleich ein Widerspruch und eine Anmaßung, zu beteuern, die Erfahrung von Sprachlosigkeit ließe sich in Worten formulieren. Doch in Gestalt von verlorenen Stimmen wird der Abwesenheit von Sprache in den literarischen Texten von Handke und Jelinek Ausdruck verliehen und das Unsagbare durch sie im Schreiben repräsentiert.

Am Ende dieser Auseinandersetzung mit den literarischen Möglichkeiten, Sprachlosigkeit zu schreiben, soll ein letztes Mal Rückschau gehalten und ein Nachklang der verlorenen Stimmen aus Jelineks und Handkes Texten eingefangen werden. Es hat sich zwar einerseits bewiesen, dass die Sprachlosigkeit darin als sinnliche Erfahrung einer schmerzhaften Abwesenheit von Sprache zum Ausdruck gebracht werden kann – als das vermittelte Gefühl von Verlorenem. Zweitens hat sich aber zusätzlich herausgestellt, dass Sprachlosigkeit nicht bloß auch in der Literatur als in einer Kunstform neben anderen darstellbar und wahrnehmbar ist. Mehr noch gewinnen literarische Inszenierungen verlorener Sprache durch die Fokussierung auf genau diese Sprache und lassen es widersprüchlicher wirken, mit ihren eigenen Mitteln ihre Abwesenheit als Eindruck zu erwecken. In diesem Spannungsverhältnis dynamisch aufgeladen,

bietet die Aufarbeitung von Sprachlosigkeitsrepräsentationen innerhalb der Literatur ein intensiv spürbares und weitaus komplexeres Erleben der Sprachlosigkeit als zuerst angenommen.

Ein wesentliches Anliegen der vorliegenden Arbeit war es, die unantastbare Gleichrangigkeit der Kunstformen Literatur und Theater klarzustellen, ohne zu vernachlässigen, dass beide nach anderen Zugangsformen verlangen. Die Behauptung eines ‚postdramatischen Schreibens‘ ermöglicht eine den zwei ausgewählten Texten adäquaten Zugang, denn beide bauen auf Verfahren des postdramatischen Theaters auf, sind dennoch klar als Literatur zu erkennen und schreiben sich in literarische Traditionen (des literarischen Erzählens von Sprachlosigkeit) ein. Die analysierten Texte setzen einen neuen Schritt in der sinnlich wahrnehmbar geschriebenen Inszenierung von verlorenen Stimmen. Ohne den Anspruch zu erheben, Worte für etwas zu finden, das über die Sprache hinausreicht, schaffen es postdramatische Schreibformen, den Fokus auf die Materialität und Poetizität der Sprache jenseits von Sinnzuschreibungen zu richten, um diese für sich selbst sprechen zu lassen. Mit der Übernahme von Lehmanns Thesen zum postdramatischen Theater für die akustische oder visuelle Imagination des literarischen Schreibens rückt meine literaturwissenschaftliche Beobachtung die unmittelbar sinnliche Erfahrbarkeit von Literatur ins Zentrum.

Den besten Nachweis für diese Feststellungen liefert die Auseinandersetzung mit den Texten selbst. Im Lesen und in der sich daraus erschließenden visuell-akustischen Imagination der stellvertretend oder darstellend Sprechenden wird bereits die Wirkung wachgerufen, die auch in theatralen bzw. performativen Inszenierungen von Sprachlosigkeit aufgeführt und spürbar gemacht wird. Literatur bringt also auf ihre Weise durch ihr Sprach-Spiel die Steine schon ins Rollen, die dann in abgewandelter Form auch das Publikum eines Schau- oder Hör-Spiels treffen können.

In Handkes Text wird, wie wohl hinlänglich bezeichnet worden ist, die Sprachlosigkeit Gestalten in den Mund gelegt, die wie stumme Gespenster ohne abgeschlossene Geschichten auf einem Platz aufmarschieren, darüber hinwegfegen, einander nachjagen, sich aber niemals wirklich einholen können. Der Text folgt ihnen ein Stück, dann verliert er sie wieder aus den Augen. Schon wieder ist es Ansichtssache, ob im Lesen der visuell imaginierten Szene gefolgt und eine Gestalt im Blick behalten wird, auch wenn diese längst nicht mehr an Ort und Stelle präsent ist, oder sie – aus den Augen, aus dem Sinn – schon wieder vergessen ist, viel schneller, als man schauen kann.

Die in Handkes Schreiben vorgestellten verlorenen Stimmen zerstreuen sich in alle Himmelsrichtungen, wenn niemand auf sie achtgibt und sie zusammenhält – zerstreuen sich

wie etwas viel zu Leichtes, Schwebendes, wie die Wolken im Wind. Sie sind vom Moment ihrer Benennung an schon in Auflösung begriffen, wenn niemand den Blick auf sie hebt oder senkt. Sie fristen ein Schattendasein, bis jemand kommt, wer sie daraus erlöst, und sie durch ein innerliches Schauen ins Licht einer Bühne rückt, in dem selbst die Schatten leuchten. Die aufgeladene Spannung, als welche die permanente Gegenwart von Sprachlosigkeit in Handkes Text fühlbar wird, wiegt wie ein belastendes Gewicht im Lesen, das niemals ganz abgeworfen werden kann, weil die Geschichten, wieder und wieder, verloren gehen, ohne erzählt zu werden. Dieses Gewicht liegt wie ein Stein auf dem Weg, an dem es scheinbar kein Vorbei gibt. Den Lesenden des Textes bleibt es selbst überlassen, sich von dieser Hürde der Sprachlosigkeit aufhalten zu lassen, oder diese Last auf sich zu nehmen und mitzutragen. Auf diese Weise vereinen Handkes gespenstische, verlorene Stimmen in sich den Widerspruch, im gleichen Augenblick schwerelos und zentnerschwer zu sein. Aber alles, was sichtbar ist, wird jedenfalls angestoßen durch ein niedergeschriebenes Wort.

Jacques Rancière reflektiert in seiner „Politik der Literatur“ unterschiedliche Antworten auf den im Diskurs oft erhobenen Verdacht, Literatur sei versteinerte Sprache. Das Geschriebene bezeichnet er als „zugleich stummer und sprechender“³²⁷ als das Gesprochene. Denn obwohl es im Gegensatz zu mündlich vorgetragenem Sprechen ‚unausgesprochen‘ bleibt, wird durch die Schriftlichkeit als „auf den Körper der Dinge geschriebene Rede“³²⁸ ein Zugang dahin geschaffen, der ‚Wahrheit‘ am nächsten zu kommen. Diese wie auch immer definierte ‚Wahrheit‘ der Rezeption ist eine andere, je nachdem, ob sie durch die Literatur oder das Theater erfahren wird:

Die Sätze von Balzac oder Flaubert waren vielleicht stumme Steine. Aber diejenigen, die dieses Urteil sprachen, wussten ebenso, dass im Zeitalter der Archäologie, der Paläontologie und der Philologie auch die Steine sprechen. Sie haben nicht eine Stimme wie die Fürsten, die Generäle oder Prediger. Aber sie sprechen nur umso besser. Sie tragen auf ihrem Körper das Zeugnis ihrer Geschichte. Diese Zeigenschaft ist verlässlicher als jede Rede, die von einem menschlichen Mund verkündet wird. Sie ist die Wahrheit der Dinge im Gegensatz zum Geschwätz und zur Lüge der Redner.³²⁹

Die in Handkes Schreiben entworfenen verlorenen Stimmen können im Sinne Rancières als Verkörperung solcher stummen Steine betrachtet werden, die alles, was gesagt werden kann, schon in sich enthalten. Um die Aussage ihres sprachlosen Sprechens zu verstehen, muss forschend auf das hin- und hineingesehen werden, was der Text von ihnen erzählt. In ihren Körpern aus Schrift, an die menschliche Körper doch nie heranreichen können, treten sie den Lesenden vor ihre inneren Augen – denn indem sie geschrieben worden sind, wehren sie sich

³²⁷ Rancière (2008), S. 26.

³²⁸ Ebd., S. 26.

³²⁹ Ebd., S. 27.

gegen die Beliebigkeit und Überforderung mit den Geschehnissen in der physischen Gegenwart.

Doch diese Zuneigung zur ‚stummen Rede‘ geschriebener Sprache darf nicht über das Mitspracherecht von Lesenden hinwegtäuschen, durch das diese über den Text hinaus wirken können. Nach dem Abschluss der Auseinandersetzung mit Handkes visuell imaginierte Sprachlosigkeit hat die Analyse von Jelineks akustisch imaginiertem ‚Hör-Text‘ erkennen lassen, was darin als zentrale Aussage verhandelt wird: dass die Sprachlosigkeit (die eigene wie die anderer?), auch im Hinhören auf eine innere Stimme oder ein moralisch-politisches Verantwortungsgefühl, nicht ungehört bleiben soll. Weil im Lesen die Sprachlosigkeit als akustischer Eindruck spürbar wird, noch bevor sie durchschaut werden kann, sehen sich Wahrnehmende des Textes konfrontiert mit einer sinnlichen Situation, in der ein Alles-Reden und Nichts-Sagen kollidieren. Es bleibt den jeweils Lesenden überlassen, dem Ungesagten im Text durch ein Hinhören Stimme(n) zu verleihen.

Die Inszenierung der Sprechsituation in Jelineks Text ist von Anfang an eine, bei der Lesende ihre Ohren spitzen müssen. Dadurch, dass die Sprachlosigkeit bzw. die Sprachverluste als von Stimmen ausgesprochen imaginiert werden, die sich in „Wir“-Reden und -Gruppen formatieren, findet eine Abgrenzung zu anderen Stimmen statt, die im Moment des vorgestellten Sprechens gerade nicht zu Wort kommen. Immer werden manche Stimmen daher leise gehalten, andere laut hörbar imaginiert. Dennoch ist es niemals eindeutig, was im Leisen tatsächlich laut ausgesprochen wird, und was in lautstarken Inszenierungen in der Polyphonie des Durcheinandersprechens untergeht.

Diese in der Literatur evozierte Unbestimmtheit der Reden, die entweder ins Leere fallen können, wenn niemand zuhört, oder unüberhörbar einander noch übertönen und in Dauerschleife nachhallen (sodass man, im Lesen, die Ohren nicht davor verschließen kann), lässt erneut an eine andere von Rancières Feststellungen zur versteinerten Sprache denken. Er spricht hier von der Versteinierung als einer „Verkörperung der Demokratie“³³⁰. Denn das (‚steinähnliche‘) Hin- und Her-Rollen der Literatur, also die Gleichwertigkeit von Wörtern oder Themen und die freie Zugänglichkeit zur Literatur versteht er als Aufbegehren gegen vorgeschriebene Machtverhältnisse:

³³⁰ Ebd., S. 19.

Flaubert machte alle Wörter gleich, in derselben Weise wie er jede Hierarchie zwischen noblen und gemeinen Themen, zwischen Erzählung und Beschreibung, Vordergrund und Hintergrund und schließlich zwischen Menschen und Dingen abschaffte.³³¹

Die „Versteinerung“ der Sprache, der Verlust des Sinns für die menschlichen Handlungen und Bedeutungen, war die Zerschlagung dieser dichterischen Hierarchie, die in Einklang mit einer Weltordnung stand. Der sichtbarste Aspekt dieser Zerschlagung war die Auflösung jeder Hierarchie zwischen Sujets und Figuren, jedes Anpassungsprinzips zwischen einem Stil und einem Sujet oder einer Figur. [...] Das bedeutet viel radikaler, dass es überhaupt kein Sujet mehr gibt, dass die Kombination von Handlungen und dem Ausdruck von Gedanken und Gefühlen, die den Kern der dichterischen Komposition ausmachte, an sich gleichgültig ist. Was das Gewebe des Werkes ausmacht, ist der Stil [...].³³²

Diesem Verständnis folgend, widersetzt sich Jelineks Schreiben durchgehend jeder angeblichen Hierarchie bzw. oberflächlichen Vorstellung zum Beispiel davon, wer in einem Text im Namen von wem sprechen darf, oder wer diesem Sprechen Gehör schenkt. In Bezug auf eine Aussage Platons führt Rancière dieses Argument weiter aus, um den Anteil des Publikums am Textverständnis zu unterstreichen:

Die Literatur ist dieses neue Regime der Schreibkunst, in dem der Schriftsteller ein Beliebiger ist und der Leser ein Beliebiger. Darin konnten die Sätze der Romanciers mit stummen Steinen verglichen werden. Sie waren stumm in dem Sinn, in dem Platon die „stummen Gemälde“ der Schrift der lebendigen Rede entgegengesetzt hatte [...]. Die Literatur ist die Herrschaft der Schrift, der Rede, die außerhalb jedes bestimmten Anredeverhältnisses zirkuliert. Diese stumme Rede, sagte Platon, rollt hin und her, ohne zu wissen, zu wem zu sprechen es sich ziemt, und zu wem zu sprechen es sich nicht ziemt. So verhält es sich nun auch mit der Literatur, die sich an kein spezifisches Publikum mehr richtet [...]. Wie der vom Philosophen beklagte herumirrende Buchstabe zirkuliert die Literatur ohne spezifischen Adressaten, ohne Meister, der sie begleitet [...].³³³

Es liegt im subjektiven Verantwortungsbereich der Lesenden, den Text in seiner Vielstimmigkeit nahe an sich heran (rollen) zu lassen und das Verlorene darin stets zu vergegenwärtigen, oder sich in eine Abwehrhaltung zurückzuziehen, die von überhaupt nichts jemals mehr angeührt werden kann. Diese Entscheidung trifft jede lesende, jede wahrnehmende Person eigenständig für sich: ob die Abwesenheit von Sprache (als Stimme) anerkannt und schmerzlich vermisst wird oder Wort für Wort wie Sand durch die Finger rinnt – und verloren geht.

Obwohl also der Einbezug von besonderen theatralen oder performativen Inszenierungen in die literaturwissenschaftliche Untersuchung eine unvergleichliche Bereicherung sein kann, ist und bleibt es am Ende die Literatur, die ihre versteinerten Aussagen immer schon in sich trägt und die stummen Reden ohne Ausnahme an alle richtet, die ihr zuhören und folgen mögen. Die literarischen Texte von Handke und Jelinek suchen und bieten in ihrer Form Ausdruck für die Sprachlosigkeit an, indem sie verlorene Stimmen als ihre Sprachrohre imaginieren und auf diese Art fühlbar machen, wie sichtbar und hörbar das Abwesende innerhalb der Sprache jenseits ihrer Sinnhaftigkeit ist. Die Sinnlichkeit der literarischen Sprachwahrnehmung ist

³³¹ Ebd., S. 19.

³³² Ebd., S. 21-22.

³³³ Ebd., S. 24.

erstes Indiz und letzter Beweis dafür, dass Texte wie die von Jelinek und Handke – im Spannungsfeld zwischen Drama und Erzählen operierend – als postdramatische Schreibformen bezeichnet werden können. Exemplarisch spielen Jelineks und Handkes Texte mit den Grenzen von Literatur und Theater, wobei die zwei Kunstformen als gleichwertig zu verstehen sind und da wie dort Fragen aufgenommen werden, die in der anderen Kunstform aufgeworfen worden sind. Während Handkes Text mit der erzählerisch evozierten Imagination visualisierten Schweigens experimentiert, entfaltet Jelineks Text eine stumme, narrative Inszenierung gehörter Sprachlosigkeit und verfolgt damit eine komplementäre, auf einer paradoxen Akustik basierende Strategie.

Sinnlich und körperlich schlägt sich die geschriebene Sprache nieder, nimmt unmittelbar Einfluss auf das Befinden der Lesenden, hat es in der Hand, ob ihre Worte als Flüstern oder als Schreien erfahren werden. Die Sinnlichkeit bzw. sinnliche Wahrnehmbarkeit der Literatur wirft somit die Brücke der Überleitung zur nächsten Bemerkung Rancières, welcher schließlich noch eine dritte Form der stummen Rede unterscheidet und damit der Demokratie von Literatur:

Der zu gesprächigen Stummheit des Buchstabens wie der auf die Dinge und Körper geschriebenen Rede wird also eine dritte Sorte der Gleichheit von Rede und Stummheit entgegengesetzt: das Atmen der Dinge, die vom Reich der Bedeutungen befreit sind. Die stumme Rede wird hier zur reiner [sic!] Intensität der Dinge ohne Grund [...]. Es gibt schließlich diese molekulare Demokratie der Zustände der vernunftlosen Dinge, die zugleich den Lärm der Klubredner und das große hermeneutische Geplapper der Entzifferung der auf die Dinge geschriebenen Zeichen zurückweist.³³⁴

Das Gefühl, das durch den Lektüreprozess eines literarischen Textes ausgelöst wird bzw. durch den Text leitend changiert, kann als Bild oder Klang dieser sinnlich wahrnehmbaren Intensität bezeichnet werden, von der Rancière schreibt. Gleichzeitig darf nicht vernachlässigt werden, dass jedes hingeschriebene Wort eine Bedeutung für sich (nicht: an sich) darstellt und daher als Zeichen immer auch zu einer Dechiffrierung einlädt. Jedes scheinbar ‚grundlose‘ Wort enthält daher das Potenzial, das für den Text alles Entscheidende zu sein. Jedes Wort trägt in sich die sich im Lesen freisetzende Wirkung, die entweder als haltlose Leichtigkeit erfahren werden kann, als ein Abheben in Luftleere oder Schwerelosigkeit, oder aber als ein Hinunter- und Hineinfallen in eine (irgendwann) unverkennbare Abgrundtiefe. Wie ein geworfener Stein bringt der Text daher sinnlich wahrnehmbare Reaktionen in Umlauf, die einander wechselseitig bewegen.

Bis zu einem gewissen Punkt ist alles scheinbar nur eine Frage des Blickwinkels. Der im Lesen eingenommene Platz darf aber nicht hinwegtäuschen über die Gegebenheiten des Textes, die von jeder Perspektive aus sichtbar werden und von allen Seiten nachhallen, wenn

³³⁴ Ebd., S. 40-41.

sie nur jemand wahrhaben will. Die Wahrnehmung von Sprachlosigkeit in den postdramatisch-literarischen Texten von Handke und Jelinek kann daher nicht auf eine mögliche Interpretation reduziert werden, die sich beliebig im Austausch gegen eine andere widerlegen lassen würde. Die Analyse der Texte legt vielmehr immer neue Sichtweisen darauf offen und die Suche nach literarischen (Re-)Präsentationsformen der (Sprach-)Abwesenheit ist, wie gezeigt worden ist, eine nicht nur mögliche, sondern nötige Lesart. Denn durch die Untersuchung von literarischen Inszenierungen der Sprachlosigkeit können wesentliche Aussagen über die Texte getätigt werden, die dazu beitragen, Licht auf Tatsachen zu werfen, die ohne Berücksichtigung des Stimmlosen ungesehen und verloren geblieben wären. Ein bestimmter literarischer Text zeigt stets einen kleinen Ausschnitt einer Welt, die im Lesen auf unterschiedlichste Weisen erfahren werden kann. Jelineks und Handkes Texte führen durch die visuell und akustisch imaginierten Inszenierungen von (Sprach-)Verlusten beispielhaft die gegensätzlichen, oft auch in sich widersprüchlichen Darstellungen von sinnlich wahrnehmbarer Sprachlosigkeit vor. Wenn dennoch von einer Interpretierbarkeit der Texte ausgegangen werden soll, darf an dieser Stelle nochmals auf eine treffende Bemerkung von Jacques Rancière hingewiesen werden. In Erwiderung auf kritische Stimmen, die Literatur im Allgemeinen stets als eine ‚Interpretation‘ der Wirklichkeit abschreiben wollen, formuliert Rancière sein eigenes Verständnis des Begriffs:

Die Literatur ist eine machtvolle Maschine der Selbstinterpretation und der Repoetisierung des Lebens geworden, fähig, all den Auswurf des gewöhnlichen Lebens in poetische Körper und Zeichen der Geschichte zu verwandeln. [...] Der Kritiker oder der Soziologe wird hier seine Revanche nehmen, indem er aus diesem Widerspruch das Kennzeichen der alten Illusion machen wird, die sich einbildet, das Leben zu verändern, wo sie es in Wirklichkeit doch nur interpretiert. Aber die Interpretationen sind selbst wirkliche Veränderungen, wenn sie die Formen der Sichtbarkeit einer gemeinsamen Welt verändern und mit ihnen die Fähigkeiten, die beliebige Körper in ihr auf eine neue Landschaft des Gemeinsamen ausüben können. Die Phrase, die die Veränderung der Welt ihrer Interpretation entgegenstellt, ist Teil desselben hermeneutischen Dispositivs wie die „Interpretationen“, die sie in Abrede stellt.³³⁵

Zu behaupten, dass der Literatur als Kunstform neben anderen die Interpretation fernliege, wäre genauso utopisch, wie es unangebracht ist, sie darauf zu reduzieren.

Walter Benjamin beschreibt gleichnishaft die Wirkmacht von Erzählungen in der Metapher keimender Samenkörner: „Darum ist diese Geschichte aus dem alten Ägypten nach Jahrtausenden noch imstande, Staunen und Nachdenken zu erregen. Sie ähnelt den Samenkörnern, die jahrtausendlang luftdicht verschlossen in den Kammern der Pyramiden gelegen und ihre Keimkraft bis auf den heutigen Tag bewahrt haben.“³³⁶

³³⁵ Ebd., S. 44-46.

³³⁶ Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 110.

Einen Text zu schreiben, bedeutet daher gerade, bestimmte Zeichen auszusäen, die im Lesen aufgesammelt werden und dadurch ihre Wirkung entfalten können.

Die Auseinandersetzung mit der Ästhetik der Sprachlosigkeit in den beiden Texten von Handke und Jelinek stellt einen gangbaren Weg vor, verlorenen Stimmen in der Literatur nachzuspüren. Ausgehend von Lehmanns Thesen zu den Kennzeichen eines postdramatischen Theaters hat das Weiterdenken mit den Ansätzen Rancières gezeigt, dass Literatur sinnlich fühlbar ist und dies auf eine gesellschaftlich und demokratiepolitisch andere Weise als Theater, Gesang, Bilder etc. Das Anliegen dieser Arbeit war es, die zwei Texte, welche die sinnlichen – und nicht die semantischen – Grenzen von Kunstformen und ihre Fragwürdigkeit erfahren lassen und ihre Wirkung dadurch erzielen, mit den Thesen Lehmanns und Rancières zu lesen. Die Inszenierung von Sprachlosigkeit ist der entscheidende Punkt, an dem eine dementsprechende Differenzierung, die Lehmann und Rancière gemeinsam weiterdenkt und die versucht, dem Begriff des postdramatischen Schreibens Konturen zu geben, anzusetzen hat. In dieser Arbeit sollte eine neue Kategorie erschlossen werden, welche die genannten unterschiedlichen Ansätze in einem Dialog zusammenführt und durch deren Aufgreifen und Erproben an den Texten zeigt, dass gemeinsame Wege neue, lohnende Perspektiven eröffnen.

Als ein visuell oder akustisch imaginierter Eindruck werden in Handkes und Jelineks besprochenen Texten verlorene Stimmen in ihrer vielschichtigen Sinnlichkeit wahrnehmbar, wenn darin das Gespür dafür erweckt wird, dass Sprache (als Stimme) verloren ist oder verloren geht. Das Lesen der Texte bringt (um in dem Bild zu bleiben) die Steine ins Rollen, die fähig sind, einander anzustoßen und dadurch jemanden zu berühren. Ohne den sicheren Grund zu kennen, drängt es manche Lesende dazu, die imaginierten verlorenen Stimmen eine Weile lang zu beobachten und auf sie zu horchen. Vielleicht ist es eine innere Stimme, die dazu auffordert, genauer hinzusehen und hinzuhören auf etwas, das auch unbemerkt hätte bleiben können. Was es auch sein mag, es macht einen weltverändernden Unterschied.

4 Nachwort

Manchmal reichen Worte nicht aus, um etwas zur Sprache zu bringen. Doch jedes Mal, wenn es so wirkt, als würde die Sprache endgültig versagen, möchte ich mich daran erinnern, dass es durch sie möglich ist, das Gefühl von dem zu vermitteln, was verloren ist. In jedem Wort meiner Arbeit war es mir ein Bedürfnis, aufzudecken, dass Literatur gehört und gesehen werden kann. Die sinnliche Wahrnehmung des Geschriebenen stellt einen Weg dar, Sprachlosigkeit zu schreiben.

Was für mich nach der Konfrontation mit der Erfahrung eines (Sprach-)Verlusts als Bedürfnis danach begonnen hat, ein Existenzrecht der Literatur zu formulieren, hat diese Grenze bald weit überschritten. Dieses Bewusstwerden – ein erst wiedergewonnenes, dann ein gestärktes Vertrauen in die Literatur – habe ich den beiden Texten von Jelinek und Handke und ihren Analysen zu verdanken.

Die Auseinandersetzung mit Fragestellungen, die mir lange Zeit nicht aus dem Kopf gegangen sind, habe ich immer auch als eine Reise empfunden. Im Nachhinein sehe ich mich als eine unter anderen verlorenen Stimmen durch ein Labyrinth von Sätzen irren, mich hindurchtasten auch in der Dunkelheit, aber immer im naiv-sturen Vertrauen auf die Kraft der Sprache und der Literatur ein Licht am Ende des Tunnels ahnen. Tatsächlich sind mir neben dem Lesen und Wieder-Lesen der Texte vor allem zwei (Forschungs-)Reisen zu den Wegweisern meiner Arbeit geworden.

Über alle Jahre hinaus habe ich stets die Erinnerung an einen besonderen Theaterbesuch behalten. Die Rede ist hier von einer Schau-Spiel-Aufführung aus dem Jahr 2020 von Handkes „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ der KULA Compagnie. Die Reise zum Aufführungsort nach Bozen habe ich als Aufbruch erlebt zu einem Zeitpunkt, zu dem ich ganz am Beginn meiner Überlegungen gestanden habe. Fragen über Fragen ohne Zusammenhänge im Gepäck, hat mir die sinnliche Situation des Theaterabends die Augen für den Text weiter geöffnet und mich nochmals verstehen lassen, was zwischen seinen Zeilen schon offensichtlich war: Die Überfülle an angedeuteten, bloß nicht ausgesprochenen Worten – und immer die Sehnsucht danach.

Die zweite Reise hat mich als Teilnehmerin eines Jelinek-Workshops nach Montpellier verschlagen und mich vor eine neue Herausforderung gestellt. Nachdem ich schon eine Weile lang über die Ästhetik der Sprachlosigkeit in literarisch-postdramatischen Texten geschrieben hatte, war die nächste Station für mich die Konfrontation mit der eigenen Rede über verlorene

Stimmen. Vor einer Gruppe und im Austausch mit anderen Teilnehmenden über Sprachlosigkeit sprechend, war ich in eine neue ‚sinnliche Situation‘ hineingefallen, in der es nicht länger möglich war, das Geschriebene als mein Versteck vorzuschützen. Um sich selbst keinem Vorwurf des Schweigens aussetzen zu müssen, ist es manchmal notwendig, zu einer bestimmten Zeit an einem abgemachten Ort zu erscheinen und dort sichtbar und hörbar zu werden.

Die Erkenntnisse dieser Reise empfinde ich heute als Überwindung meiner eigenen Fesselung durch verlorene Stimmen, die meinen Weg geprägt haben, aber ihn nicht weiter bestimmen werden. Es drängt uns etwas zu einer gegenseitigen Freilassung, hinein in eine völlig ungewisse Zukunft, in der wieder alles, was gesagt werden kann, erschreckend und wunderbar möglich ist. Jemand ruft uns mit diesem Widerspruch ins Gedächtnis zurück, wer wir jenseits der Summe unserer Verluste sind.

Ich war kein Stein keine Wolke
keine Glocke und keine Laute
geschlagen von einem Engel oder von einem Teufel
Ich war von Anfang an nichts als ein Mensch
Und ich will auch nicht etwas anderes sein

- Erich Fried

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Handke, Peter: Die Stunde da wir nichts voneinander wußten. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

Sekundärliteratur:

- Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens. München: Fink 2005.
- Annuß, Evelyn: Szenen des Banoptimums. In: Menke, Bettine und Juliane Vogel (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 328-347.
- Bachtin, Michail M.: The Dialogic Imagination. Four Essays. Austin: University of Texas Press 1981.
- Benjamin, Walter: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.
- Blödorn, Andreas und Daniela Langer u.a. (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006.
- Boldt, Esther: Spricht lieber selbst! https://nacht kritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9574:die-schutzbefohlenen-nicolas-stemanns-jelinek-urauffuehrung-blickt-zur-eroeffnung-des-festivals-theater-der-welt-in-mannheim-auf-das-elend-der-anderen&catid=724:theater-der-welt-mannheim&Itemid=1 (25.05.2021).
- Bourdieu, Pierre: Politik. Schriften zur Politischen Ökonomie 2. Konstanz: UVK 2010.
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2020.
- Brötz, Dunja: Was ist komparatistische Intermedialitätsforschung? Eine Einleitung. In: Brötz, Dunja und Beate Eder-Jordan u.a. (Hg.): Intermedialität in der Komparatistik. Eine Bestandsaufnahme. Innsbruck: Innsbruck University Press 2013, S. 11-40.
- Cancik-Kirschbaum, Eva und Bernd Mahr: Anordnung und ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift. In: Bredekamp, Horst und Gabriele Werner u.a. (Hg.): Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Berlin, Boston: De Gruyter 2005. (Diagramme und bildtextile Ordnungen 3.1), S. 97-114.
- Cha, Kyung-Ho: Die literarische Darstellung der Flüchtlinge und die Kritik des medialen Menschenrechtsdiskurses in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 4/2016, S. 358-369.
- Degner, Uta: Eine ‚unmögliche‘ Ästhetik. Elfriede Jelinek im literarischen Feld. Wien: Böhlau 2022.
- Dhawan, Nikita: (Un)mögliche Politik: Die Repräsentation von Gewalt und Gewalt der Repräsentation. In: Babka, Anna und Katrin Lasthofer (Hg.): Representation Revisited. Wien: Turia + Kant 2017, S. 111-136.
- Dolar, Mladen: Das Objekt Stimme. In: Kittler, Friedrich und Thomas Macho u.a. (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin: Akademie 2002, S. 233-256.
- Egel, Antonia: „chor oh“. Bernhard und Jelinek, Sprechen im Chor? In: Reinert, Bastian und Clemens Götz (Hg.): Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen. Berlin: De Gruyter 2019. (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte), S. 131-146.

- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1. Tübingen: Narr Francke Attempto 2007.
- Greiner, Bernhard: „Bleib in dem Bild“: Die Verweigerung von Geschichte(n) auf dem Theater. Peter Handke *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und Botho Strauß *Schlusschor*. In: Fischer, Gerhard und David Roberts (Hg.): Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur 1989-1999. Tübingen: Stauffenburg 2001. (Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur 14), S. 207-221.
- Hall, Stuart: Kodieren/ Dekodieren. In: Bromley, Roger und Udo Göttlich u.a. (Hg.): Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: zu Klampen 1999, S. 92-110.
- Haß, Ulrike: Kraftfeld Chor. Aischylos Sophokles Kleist Beckett Jelinek. Berlin: Theater der Zeit 2020.
- Haß, Ulrike: Ströme / strömen. In: Szczepaniak, Monika und Agnieszka Jezierska u.a. (Hg.): Jelineks Räume. Wien: Praesens 2017, S. 72-88.
- Hillebrandt, Claudia: Literaturwissenschaft. In: Morat, Daniel und Hansjakob Ziemer (Hg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 120-125.
- Honegger, Serge: Lenkung und Ablenkung. Zu den Regiebemerkungen bei John von Düffel, Peter Handke und Franz Xaver Kroetz. Basel: Schwabe 2019.
- Honold, Alexander und Rolf Parr: Lesen – literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich. In: Honold, Alexander und Rolf Parr (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 3-26.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink 1994.
- Jahraus, Oliver: Literaturwissenschaftliche Theorien des Lesens. In: Honold, Alexander und Rolf Parr (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Lesen. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 123-139.
- Janke, Pia: Der schöne Schein. Peter Handke und Botho Strauß. Wien: Holzhausen 1993.
- Jirku, Brigitte E.: Wut-Räume in der Schrift: Die Schutzbefohlenen. In: Szczepaniak, Monika und Agnieszka Jezierska u.a. (Hg.): Jelineks Räume. Wien: Praesens 2017, S. 89-101.
- Katschthaler, Karl: Zum Schweigen bringen. Peter Handkes *Die Stunde, da wir nichts voneinander wußten* im Kontext von Ästhetiken der Abwesenheit. In: Bombitz, Attila und Katharina Pektor (Hg.): „Das Wort sei gewagt“. Ein Symposium zum Werk von Peter Handke. Wien: Praesens 2019, S. 163-169.
- Kittler, Friedrich und Thomas Macho u.a. (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin: Akademie 2002.
- Klawitter, Arne und Michael Ostheimer: Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
- Klessinger, Hanna: Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz. Berlin, Boston: De Gruyter 2015.
- Kovacs, Teresa: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“: AußenseiterInnen-tum und Innere Emigration bei Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. In: Gołaszewski, Marcin und Magdalena Kardach u.a. (Hg.): Zwischen Innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933-1945. Berlin, Boston: De Gruyter 2016, S. 205-215.
- Krämer, Sybille: Sprache, Stimme, Schrift: Zur impliziten Bildlichkeit sprachlicher Medien. In: Deppermann, Arnulf und Angelika Linke (Hg.): Sprache intermedial: Stimme und Schrift – Bild und Ton. Berlin, New York: De Gruyter 2010, S. 13-28.
- Krammer, Stefan: „redet nicht vom Schweigen“. Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Lehmann, Hans-Thies: Entscheidung für das Asyl. In: Menke, Bettine und Juliane Vogel (Hg.): Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 118-138.

- Lehmann, Hans-Thies: Die Inszenierung. Probleme ihrer Analyse. In: Zeitschrift für Semiotik, Band 11 1/1989, S. 29-49.
- Lehmann, Hans-Thies: Peter Handkes postdramatische Poetiken. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 67-74.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015.
- Lehnert, Nils: Oberfläche, Hallraum, Referenzhöhle. Postdramatische Diskurse um Text, Theater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz‘ Jeff Koons. Hamburg: Igel 2013.
- Leifeld, Denis: Performances zur Sprache bringen. Zur Aufführungsanalyse von Performern in Theater und Kunst. Bielefeld: Transcript 2015.
- Mersch, Dieter: Medien des Tanzes – Tanz der Medien. Unterwegs zu einer *dance literacy*. In: Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (Hg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“. Bielefeld: Transcript 2015, S. 317-335.
- Mertens, Moira: Untote, Zombies und VampirInnen. Die Kritik der Bio-Macht in Elfriede Jelineks Texten. In: Bloch, Natalie und Dieter Heimböckel (Hg.): Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet. Trier: WVT 2014, S. 39-54.
- Mitchell, W. J. T.: Der Pictural Turn. In: Rimmel, Marius und Klaus Sachs-Hombach u.a. (Hg.): Bildwissenschaft und Visual Culture. Bielefeld: Transcript 2014, S. 41-66.
- Mitchell, W. J. T.: Picture Theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago, London: The University of Chicago Press 1995.
- Muhle, Maria: Einleitung. In: Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books 2006, S. 7-19.
- Müller, Sabine: Kann Literatur protestieren? Zur politischen Ästhetik der *Wiener Gruppe*. In: Hebenstreit, Desiree und Arno Herberth u.a. (Hg.): Austrian Studies. Literaturen und Kulturen, Wien: Praesens 2020, S. 527-539.
- Müller, Sabine: Stimmabgabe und Repräsentation in der politischen Moderne. Paderborn: Fink 2023 (im Erscheinen).
- Neuhoff, Bernhard: Ritual und Trauma. Eine Konstellation der Moderne bei Benjamin, Freud und Hoffmannsthal. <https://d-nb.info/1184811989/34> (05.01.2023).
- Nordmann, Alfred und Hartmut Wickert: The impossible representation of wonder. Space summons memory. In: Theatre research international Vol.22(1)/1997, S. 38-48.
- Nover, Immanuel: Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos‘ *Die Schutzflehenden* und Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*. In: Neuhaus, Stefan und Immanuel Nover (Hg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin, Boston: De Gruyter 2019. (Gegenwartsliteratur), S. 323-339.
- Pascu, Eleonora: Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen“ und „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ mit Blick über die Postmoderne. Frankfurt am Main: Lang 1998.
- Pektor, Katharina: „Diese Bretter bedeuten keine Welt“. Über Orte, Schauplätze und Räume in Handkes Theaterstücken und ihre Umsetzung auf der Bühne – nach Gesprächen mit Katrin Brack, Karl-Ernst Herrmann und Hans Widrich. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 99-110.
- Pelka, Artur: Das Spektakel der Gewalt – die Gewalt des Spektakels. Angriff und Flucht in deutschsprachigen Theatertexten zwischen 9/11 und Flüchtlingsdrama. Bielefeld: Transcript 2016.

- Peymann, Claus: „Theater für ein neues Jahrhundert“. Ein Gespräch mit Katharina Pektor. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 87-98.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Max Niemeyer 1997.
- Prager, Julia: Exophone Wende: Bewegte Klangkörper in Text und Inszenierung von Jelineks „Die Schutzbefohlenen“. https://jelinetz2.files.wordpress.com/2015/10/beitrag_julia_prager.pdf (25.05.2021).
- Purgina, Julia: Eine „Leerstelle zwischen Text und Komposition“. Überlegungen zur Musikalisierung von Sprache. Julia Purgina im Gespräch mit Andrea Heinz. In: Janke, Pia und Christian Schenkermayr u. a. (Hg.): Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater. Wien: Praesens 2020, S. 341-351.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen, Basel: Narr Francke Attempto 2002.
- Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books 2006.
- Rancière, Jacques: Politik der Literatur. Wien: Passagen 2008.
- Ronge, Verena: Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter. Die Bühne als Hör-Raum im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. In: Birkner, Nina und Andrea Geier u.a. (Hg.): Spielräume des Anderen. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater. Bielefeld: Transcript 2014, S. 129-142.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler 2017.
- Schößler, Franziska: Theater als *agora*. Die Wahrnehmung des Zuschauers in Handkes Stücken *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* und *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. In: Kastberger, Klaus und Katharina Pektor (Hg.): Die Arbeit des Zuschauers. Peter Handke und das Theater. Salzburg, Wien: Jung und Jung 2012, S. 193-198.
- Schrödl, Jenny und Doris Kolesch: Stimme. In: Morat, Daniel und Hansjakob Ziemer (Hg.): Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart: J. B. Metzler 2018, S. 223-229.
- Schrödl, Jenny: Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater. Bielefeld: Transcript 2012.
- Sontag, Susan: Gegen Interpretation. In: Kindt, Tom und Tilmann Köppe (Hg.): Moderne Interpretationstheorien. Ein Reader. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 172-189.
- Stocker, Günther: Lost in a Book. Ein kurzer Streifzug durch die Literaturgeschichte des immersiven Lesens. In: Hron, Irina und Jadwiga Kita-Huber u.a. (3?) (Hg.): Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität. Heidelberg: Winter 2020, S. 367-385.
- Toro, Alfonso de: Überlegungen zu einer transdisziplinären, transkulturellen und transtextuellen Theaterwissenschaft im Kontext einer postmodernen und postkolonialen Kulturtheorie der „Hybridität“ und „Trans-Medialität“. In: Maske und Kothurn 45/3 (1999), S. 23-69.
- Varela, María do Mar Castro und Nikita Dhawan: Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: Transcript 2020.
- Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp 2010.
- Weiler, Christel und Jens Roselt: Aufführungsanalyse. Eine Einführung. Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
- Wilkinson, Jane: Dialogicity, Monologicity and the Crisis of Hospitality in Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*. In: Austrian Studies Vol. 26/2018, S. 91-105.
- Wortelkamp, Isa: Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung. Freiburg im Breisgau: Rombach 2006.

6 Abstract

Im Rahmen meiner Masterarbeit setze ich mich mit der narrativen Inszenierung von Sprachlosigkeit in literarischen Sprach-Spielen von Elfriede Jelinek und Peter Handke auseinander. Anschließend an Hans-Thies Lehmanns Thesen zum postdramatischen Theater (Lehmann 2015) rücke ich zwei Texte ins Zentrum, die – im Spannungsfeld zwischen Drama und Erzählen operierend – Sprachlosigkeit versprachlichen, indem sie diese auf besondere Weise spürbar machen. Dies ist zum einen Peter Handkes Nebentext- bzw. ‚Schau‘-Erzählung „Die Stunde da wir nichts voneinander wußten“ (1992), zum anderen Elfriede Jelineks polyphoner Klangroman „Die Schutzbefohlenen“ (2018). Beide Texte erkunden auf ihre Weise neue literarische Möglichkeiten der Versinnlichung von Sprachlosigkeit, die in der bisherigen Forschung, so meine These, noch unzureichend aufgegriffen und analysiert wurden. Während Handke mit der erzählerisch evozierten Imagination visualisierten Schweigens experimentiert, entfaltet Jelineks Text eine stumme, narrative Inszenierung gehörter Sprachlosigkeit und verfolgt damit eine komplementäre, auf einer paradoxen Akustik basierende Strategie. Die intermedialen und multimodalen Aspekte dieser zwei paradigmatischen Ästhetiken der verlorenen Stimme (Handke, Jelinek) werden in einem textnahen Zugang untersucht, der induktiv und exemplarisch angelegt ist.