



Pandaemonium Germanicum. Revista de
Estudos Germanísticos

E-ISSN: 1982-8837

pandaemonium@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Herzmann, Herbert

Vom Theater als moralischer Anstalt zum Dichter als Gewissen der Nation oder: Von
Friedrich Schiller zu Elfriede Jelineks historischem Drama Burgtheater
Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos, núm. 9, 2005, pp. 155-
181

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Erhältlich in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=386641443009>

- Wie zitieren
- Komplette Ausgabe
- Mehr Informationen zum Artikel
- Zeitschrift Homepage in redalyc.org



Wissenschaftliche Informationssystem
Netzwerk von wissenschaftliche Zeitschriften aus Lateinamerika, der Karibik, Spanien und
Portugal

Wissenschaftliche Non-Profit-Projekt, unter der Open-Access-Initiative

Vom Theater als moralischer Anstalt zum Dichter als Gewissen der Nation oder: Von Friedrich Schiller zu Elfriede Jelineks historischem Drama *Burgtheater*

Herbert Herzmann*

Abstract: Although historic drama uses elements of reality it remains fiction. Literature 'lies', that is to say it creates its own truth and reality. The Vienna Burgtheater as a historic institution and as a place of dramatic fiction is the subject matter of Jelinek's historic drama *Burgtheater*. Behind the highly artificial *dramatis personae* who speak an artificial language full of Nazi clichés one can easily recognize members of the Hörbiger family, a dynasty of Burgtheater actors. The argument that the Hörbigers have no reason to feel attacked because the *dramatis personae* are clearly works of fiction and thus different from the real Hörbigers is not convincing. Jelinek appears to be serious when she insinuates in the play that members of the family, especially Käthe / Paula Wessely, share the responsibility for the crimes committed by the Nazis. Käthe in *Burgtheater* can hardly be distinguished from Paula Wessely as described in a telephone interview given by Jelinek. The artificiality and apparent fictionality of the play appears to be a cover which enables the author to say things for which she could otherwise be brought to court. Harald Weinrich has pointed out that since it is no longer content to tell 'lies' but insists in telling the real truth and the true reality literature is in danger of becoming a servant of real lies. By not limiting herself to contributing to the improvement of the nation

* Der Autor ist Professor am University College Dublin.

through her fiction but by setting herself up as the conscience of the nation, Jelinek in her play *Burgtheater* gets very close to this dangerous situation.

Keywords: Reality; Artificiality; Truth; Lies.

Zusammenfassung: Ungeachtet seines Realitätsgehaltes ist historisches Drama Fiktion. Literatur 'lügt', oder, anders gesagt, sie schafft ihre eigene Wirklichkeit und Wahrheit. Das Burgtheater als historische Institution und als Ort dramatischer Fiktion ist der Stoff von Jelineks historischem Drama. Hinter den im Stück auftretenden Kunstfiguren, die eine künstliche, vom Nationalsozialismus vergiftete Sprache sprechen, sind Mitglieder der Hörbiger Familie erkennbar. Dagegen, dass diese nicht wirklich getroffen werden, da sie in Kunstfiguren und ergo in Fiktion verwandelt sind, spricht, dass die Autorin die im Stück insbesondere gegen Käthe / Paula Wessely erhobenen Vorwürfe der Mitverantwortung an den Verbrechen des Naziregimes jenseits aller Fiktion zu meinen scheint: Die Figur der Käthe in *Burgtheater* hat viel mit Paula Wessely, wie sie Jelinek in ihrem Telefoninterview beschreibt, gemeinsam. Der Kunstcharakter des Stückes scheint ein Schutzmantel zu sein, unter dem die Autorin ungestraft sagen kann, wofür sie ansonsten vor Gericht gestellt werden könnte. Harald Weinrich hat erkannt, dass die Literatur, seit sie nicht mehr „lügen“, sondern die wirkliche Wahrheit und die wahre Wirklichkeit sagen will, Gefahr läuft, in den Umkreis der wirklichen Lüge zu geraten. Indem sie, anstatt sich damit zu begnügen mit ihren Fiktionen auf die Nation moralisch einzuwirken, sich höchstpersönlich zu deren Gewissen aufschwingt, kommt Jelinek in *Burgtheater* dieser Gefahr zumindest sehr nahe.

Stichwörter: Wirklichkeit; Kunstcharakter; Wahrheit; Lüge.

Resumo: Mesmo usando elementos da realidade, o drama histórico permanece ficção. A literatura “mente”, ou, em outras palavras, cria sua própria realidade e sua própria verdade. O *Burgtheater* de Viena como instituição histórica e lugar de ficção dramática é a matéria prima do drama histórico de Jelinek. É fácil reconhecer nas *dramatis personae* - que falam uma linguagem artificial, cheia de estereótipos nazistas - membros da família Hörbiger, uma dinastia de atores do *Burgtheater*. O argumento de que os Hörbiger não precisariam se sentir agredidos, já que se trata de ficção, não é irrefutável. A autora acusa na peça especialmente Käthe de ser responsável pelos crimes cometidos pelos

nazistas. Em uma entrevista telefônica, Jelinek levanta as mesmas acusações também contra a real Paula Wessely, revelando uma grande proximidade entre a personagem ficcional e a opinião da autora sobre a pessoa real. O caráter artificial da peça parece ser uma proteção que permite que a autora diga coisas pelas quais, ditas em outras circunstâncias, poderia ser processada. Segundo Harald Weinrich, uma literatura, que não quer mais “mentir”, mas pretende contar a “verdade real” e a “realidade verdadeira”, corre o risco de servir à mentira real. Ao assumir, na peça *Burgtheater*, o papel de consciência da nação, em vez de se limitar simplesmente a contribuir para a elevação moral da nação através da ficção, Jelinek corre esse risco.

Palavras-chave: Realidade, artificialidade, verdade, mentira

1. Geschichte und Dichtung

Seit je haben dramatische Dichter eine Vorliebe für Stoffe, die ihnen die Geschichte liefert. Geschichte sei hier in einem Sinne verstanden, der weit genug ist, um beispielsweise die Mythen mit einzuschließen, auf die sich eine Gemeinschaft beruft. Die Erzählung von dem durch Vtermord und Inzest mit der Mutter unschuldig schuldig gewordenen Ödipus und die Geschichte der Überwindung des Blutrechtes durch das Gesetz der Polis waren für das Selbstverständnis der griechischen Staatengemeinschaft von ebenso großer Bedeutung wie zum Beispiel die Perserkriege. So gesehen sind nicht nur *Die Perser* von Aischylos, sondern auch dessen *Eumeniden* oder *König Ödipus* von Sophokles historische Dramen. Die europäischen Dramatiker verwendeten mehr Energie auf die Suche nach geeigneten Stoffen als auf die Erfindung dramatischer Begebenheiten. Beliebte Quellen waren die griechische Mythologie, die römische Geschichte, nordische Mythen und Sagen, die jüngere nationale und europäische Vergangenheit, italienische Erzählungen, deutsche Volksbücher, und immer wieder auch Dramen von Vorgängern, die zu schöpferischer Bearbeitung herausforderten.

Unter den deutschen Dramatikern, die sich von der Geschichte inspirieren ließen, ragt Friedrich Schiller hervor. Sein professionelles Interesse an der Geschichte hielt ihn nicht davon ab, mit ihr recht frei umzugehen. Das Ziel der *Wallenstein* Trilogie und des *Don Carlos* war es nicht, eine

historisch akkurate Darstellung der Verhältnisse zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland und während der Regierung Philipps II in Spanien zu geben, noch sollte im *Wilhelm Tell* vorgeführt werden, wie es ‘wirklich’ zur Abschüttelung der Habsburger Herrschaft in der Schweiz gekommen war. Schillers Dramen kreisen vielmehr um die Problematik des autonomen Subjekts: Sind die in unser Leben eingreifenden und uns überwältigenden Ereignisse Schicksal oder Zufall? Vermag der menschliche Wille auf die Ereignisse einzuwirken? Wie ist es um die Freiheit des Individuums bestellt? Die Geschichte lieferte ihm die Stoffe, mit denen sich diese und ähnliche Fragen, die auch die Denker der Aufklärung und des Idealismus beschäftigten, wirksam behandeln ließen. Nun ist ein Historiker, sobald er ein Drama zu schreiben beginnt, kein Historiker mehr, sondern ein Dramatiker und somit ein schöpferischer Künstler, und als solchen trifft ihn der Vorwurf der Geschichtsfälschung nicht, selbst wenn sie ihm bewiesen wird. Dennoch ist die Verärgerung historischer Puristen angesichts des willkürlichen Umganges, den manche Dichter mit der Geschichte pflegen, verständlich, da die von erfolgreichen Dramatikern und Romanschriftstellern geschaffenen Geschichtsbilder viel stärker in die Öffentlichkeit wirken als die Bemühungen zünftiger Historiker. In *Wilhelm Tell* hat Schiller keine historische Figur auf die Bühne gestellt, sondern einem bereits existierenden Mythos seine endgültige Gestalt gegeben: Wenn wir heute an Wilhelm Tell denken, denken wir ihn so, wie wir ihn von Schiller her kennen. Analoges gilt vom Film. Massenwirksame Hollywood Filme wie *Schindler's List* oder *Sophie's Choice* und unzählige amerikanische und britische Kriegsfilm haben die Vorstellung, die sich die Welt von Deutschland und den Deutschen macht, entschiedener beeinflusst als Tausende wissenschaftlicher Artikel und Bücher. Dramen und Romane haben auch zur *leyenda negra*, zur ‘schwarzen Legende’, beigetragen, die unser Bild von Spanien geprägt hat. So zeichnet Schiller in *Don Carlos* ein finsternes Spanien, dem er das menschenfreundlichere Frankreich gegenüberstellt. Die aus Frankreich stammende Gemahlin Philipps leidet dementsprechend. Nur in der lieblichen Landschaft von Aranjuez fühlt sie sich wohl, denn „meines Frankreichs Lüfte wehen hier“. Am Hof in Madrid empfindet sie ganz anders: „Todt find' ich es nur in Madrid –“. (SCHILLER 1973: 27) Ein machtgieriges, intrigantes und böseartig katholisches Spanien finden wir auch in Conrad

Ferdinand Meyers im Dreißigjährigen Krieg handelnden Roman *Jürg Jenatsch*. Spaniens Handlanger in Wien kommen nicht besser weg. Vor solch schwarzem Hintergrund heben sich die Qualitäten des französischen guten Herzogs Heinrich Rohan um so strahlender ab.

Die subjektiv gefärbte, aktuellen Weltanschauungen und politischen Forderungen dienende Darstellung der Geschichte ist keineswegs auf die Dichtung beschränkt, sondern sie findet sich ebenso in der Propaganda und Geschichtsschreibung aufgeklärter und protestantischer Länder. Französische, holländische und britische Historiker und Machthaber webten eifrig an der schwarzen Legende, um die feindliche Großmacht Spanien zu diskreditieren und von eigenen Fehlern abzulenken. Dabei kamen ihnen die Schriften des spanischen Priesters Bartolomé de las Casas (1492-1566) zu Hilfe, insbesondere die 1541 verfasste *Brevissima relación de la destruccion de las Indias*, in der er die koloniale Politik der spanischen Krone gegenüber den Indianern geißelte.¹ Wenn wir hier zwischen der den 'Tatsachen' verpflichteten Geschichtsschreibung und der 'Fiktionen' herstellenden Literatur unterscheiden, müssen wir uns bewusst bleiben, dass diese Unterscheidung eine theoretische ist und dass es in der Praxis zahlreiche Übergänge und Grenzüberschreitungen zwischen ihnen gibt. So verarbeiten sowohl die Geschichtsschreibung als auch die Literatur persönliche und kollektive Erinnerungen, die sie in Form von Erzählungen an die Gemeinschaft weitergeben. Sind sie einmal dort verankert, so tragen sie zur weiteren Formierung der in der betreffenden Gemeinschaft vorherrschenden individuellen und kollektiven Erinnerungen bei.² Aus diesem Grund schließen wir hier, wie eingangs vermerkt, Mythen in unseren Begriff von Geschichte mit ein. Die scharfe Grenzziehung zwischen Geschichtsschreibung und Literatur ist ebenso problematisch

¹ Siehe dazu HEMMING 1993, bes. 256 f.

² Vgl. HALBWACHS 1992: 38: "it is in society that people normally acquire their memories. It is also in society that they recall, recognize, and localize their memories"; Vgl. auch PRAGER 1998: 70: Erinnerung ist einerseits in einer bestimmten Person "embodied", andererseits ist sie in der Gesellschaft "embedded".

wie die zwischen Wirklichkeit und Fiktion oder Wahrheit und Lüge. Nietzsche hatte mit der Unterminierung dieser Gegensätze begonnen,³ ihm folgten Ernst Mach und die Vertreter der Wiener Moderne. Geht man, wie Ernst Mach, davon aus, dass die einzigen Tatsachen, deren wir gewiss sein können, die Sinneseindrücke (Sensationen) sind, so fallen Wirklichkeit und Fiktion zusammen und die sprachlichen Begriffe, mit deren Hilfe wir die Welt unseren Vorstellungen gemäß ordnen, erweisen sich als Fiktionen.⁴ Die Spieltheorie des 20. Jahrhunderts neigt dazu, die Gesamtheit der Wirklichkeit als ein Spiel zu betrachten und auf diese Weise zu deuten. So liest man bei Manfred Eigen und Ruth Winkler: „Der Mensch ist Teilnehmer an einem großen Spiel, dessen Ausgang für ihn offen ist. Er muß seine Fähigkeiten voll entfalten, um sich als Spieler zu behaupten und nicht Spielball des Zufalls zu werden.“ (EIGEN /WINKLER 1985: 14) Aber selbst wenn wir akzeptieren, dass Fiktion und Wirklichkeit ineinander übergehen und die ‘wirkliche Wirklichkeit’ so unfassbar bleibt wie das Blau des Himmels, ist Folgendes zu bedenken: So problematisch der Begriff der Wirklichkeit und folglich das Bestreben, die vergangene Wirklichkeit zu rekonstruieren, auch sein mögen, so bleibt es dennoch die Aufgabe des Historikers, sich dieser so schwer fassbaren Wirklichkeit zu nähern. Zwar ist der Historiker, da er ja nicht nur Tatsachen aufzählt, sondern diese auch interpretiert, in hohem Maße auf seine Phantasie angewiesen, doch gehört es zu seiner Methode, seine Arbeitsweise offenzulegen und die Schwierigkeiten, die ‘Fakten’ wiederzugeben, zu reflektieren. Er darf nicht skrupellos mit seinem Material umgehen. Der dramatische Dichter dagegen hat die Freiheit, sich historischer Ereignisse mehr oder weniger skrupellos als eines Mittels zur Herstellung eines guten Stückes zu bedienen. Vom Historiker erwartet der Leser größtmögliche Faktentreue, einen vollständigen Quellennachweis und Nachvollziehbarkeit der vorgebrachten Thesen, vom Dramatiker wünscht er sich ein spannendes Theaterstück. Wenn nun der Dichter „Reales“ in seinen „fiktionalen Text“ einarbeitet, so hat, wie Wolfgang Iser schreibt, „seine [des Textes – H.H.] fiktive Komponente [...] keinen

³ Vgl. dazu DIETZSCH 1998, bes. 72 f .

⁴ Vgl. dazu JOHNSTON 1972: 181-186.

Selbstzweckcharakter, sondern ist als fingierte die Zurüstung eines Imaginären". (ISER 1999: 18) Realität wird zwar dadurch, dass sie in einem fiktiven Text vorkommt, nicht zu Fiktion, doch wird sie im fiktiven Text „nicht um ihrer selbst willen wiederholt". (ISER 1999: 19) Die in ein Drama eingebauten Realitäten (z.B. historische Ereignisse und Persönlichkeiten) kommen dort nicht „um ihrer selbst willen", sondern um des Dramas willen vor.

Indem der Dichter mit seinen Stoffen und Vorgängern schöpferisch umgeht, legitimiert er gewissermaßen seine Nachfolger dazu, ihrerseits mit seinen Stücken und den in sie verarbeiteten historischen Stoffen kreativ zu verfahren. Nicht der 'wirkliche', sondern der von Schiller idealisierte, den Schweizer Nationalmythos bestätigende Wilhelm Tell war die Zielscheibe von Max Frischs *Wilhelm Tell für die Schule* und von Hansjörg Schneiders Theaterstück *Der Schütze Tell*. Frischs und Schneiders Demontage des Schillerschen Tells richtet sich nicht gegen dessen Dichter, sondern gegen den ihrer Meinung nach die Geschichte verfälschenden Schweizer Nationalmythos, genauer: gegen die Schweizer, die sich diesen Mythos zu Eigen gemacht haben. Die Kritik an der die Literatur missbrauchenden Politik erfolgt hier über die Kritik der Literatur durch die Literatur. Da aber, wie aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, die Literatur ihre eigenen Ziele verfolgt, ist es um den historischen Wahrheits- bzw. Wirklichkeitsgehalt dieser neuen Tell Figuren nicht unbedingt besser bestellt als um den ihrer Vorgänger.

2. Wahrheit und Lüge

Die Wirklichkeit und die Wahrheit, zu der uns die Dichter, wenn wir ihren Beteuerungen glauben, führen wollen, sind eine dichterische Wirklichkeit und eine dichterische Wahrheit. Gemessen an den Kriterien der wissenschaftlichen Geschichtsschreibung und der Philosophie 'lügt' die Literatur. Hermann Bahr hat den Bärendienst, den sich die Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Forderung nach Wahrheit und Wirklichkeit erwies, in dem 1891 erschienenen Aufsatz „Wahrheit, Wahrheit!" prägnant beschrieben. Er beginnt mit einer knappen Übersicht über die Versuche der literarischen und künstlerischen Bewegungen seit der Romantik, sich

der Wahrheit zu nähern, um dann zu demonstrieren, dass sie allesamt scheitern mussten, da sich die Suche nach Wahrheit als Schimäre erwiesen habe: „[...] denn alle Dinge, wie man sie mit der Forderung nach Wahrheit berührt, siehe! Da sind alle plötzlich in Lüge verwandelt und wer die Wirklichkeit sucht, findet nur Schein überall”. (BAHR 1968: 78) Hermann Bahrs Essay mündet in ein Plädoyer für die Wiedereinsetzung der Dichtung in ihre Rechte: Anstatt der Schimäre der Wahrheit und Wirklichkeitstreue nachzulaufen, solle die Dichtung den „Kopfsprung in die neue Romantik” wagen. (BAHR 1968: 85) Nichtsdestoweniger geisterte die Forderung nach Wirklichkeitstreue und Wahrheit weiterhin durch die Literatur des 20. Jahrhunderts. 1966 war es der Linguist Harald Weinrich, der, ohne Bahr beim Namen zu nennen, dessen Plädoyer an die Dichtung, sich treu zu bleiben, neu begründete. Die Erfahrungen des 20. Jahrhunderts ließen Weinrich die katastrophalen Folgen, die die Forderung nach Wirklichkeit und Wahrheit für die Literatur hatte, noch schärfer erkennen:

Es kam in der Literaturgeschichte eine Zeit, da schien die Dichtung an sich selber irre zu werden. Die Dichtung beteuerte, sie wolle nun Wahrheit geben. Gut, das war nicht neu. Das Signal war bekannt, man kannte es aus der langen Tradition der Lügenliteratur. Man durfte es so deuten, daß sich die Dichtung nun wohl besonders große Lügen einfallen lassen würde. Aber siehe da, so war es nicht gemeint. Die Dichtung wollte gar nicht größere Lügen ersinnen, sondern tiefere Wahrheiten aussprechen. Sie wollte nun endlich ‘realistisch’ sein. Das war irritierend, die Signale stimmten auf einmal nicht mehr. Seitdem ist alles viel komplizierter geworden in der Literatur, und seitdem haben die Lügner, die wirklichen Lügner meine ich, auch erkannt, daß sie Dichtung in den Dienst ihrer verlogenen Zwecke stellen können. Dichtung im Dienste der Lüge ist Lüge. (WEINRICH 2000: 78)

Seitdem die Forderung nach Wahrheit im Raum steht, und seitdem sich die Dichter mittels TV Interviews und öffentlicher Aufrufe als das Gewissen der Nation präsentieren, so als ob bei ihnen Wahrheit und Faktentreue in reinerer Form zu finden seien als bei Politikern, Journalisten oder Wissenschaftlern, ist es mit dem unschuldigen Umgang mit historischen Tatsachen in der Literatur vorbei. Literarische und dramatische Werke, die mit der Geschichte willkürlich umgehen und deren Schöpfer im Medienzirkus öffentlich den

hohen moralischen Anspruch auf Wahrheit und Wirklichkeitstreue erheben, laufen Gefahr, auf eine viel gefährlichere Art zu lügen oder zumindest den lügenhaften Zwecken der Politiker zu dienen als die uns von früher her bekannte Fiktion, die augenzwinkernd ihre Wahrheitstopoi einsetzte, d. h. ihre Lügen durch Ironiesignale entlarvte und sich durch Fiktionssignale als Fiktion zu erkennen gab.⁵ Heute müssen es sich die Dichter wohl oder übel gefallen lassen, dass ihre literarischen Aussagen auf ihren außerliterarischen Wahrheitsgehalt hin überprüft werden und dass man ihre dichterischen Freiheiten als Geschichtsfälschung verurteilt. Auch muss es erlaubt sein, sich zu fragen, warum die Macher der Geschichte, z. B. Politiker und andere prominente Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens nicht das Recht haben sollen, mit der Literatur und deren Schöpfern ebenso frei umzugehen wie diese mit ihnen?

Natürlich bedienen sich die Politiker nicht erst heute der Literatur zu ihren Zwecken. Der Umgang der Deutschnationalen vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts mit Friedrich Schiller wäre eine eigene Untersuchung wert. In ihrem Buch *Hitlers Wien* beschreibt Brigitte Hamann die Bedeutung der Feiern aus Anlass des 100. Todesjahrs Schillers im Jahre 1905. Schiller wurde als der deutsche Freiheitsdichter schlechthin gefeiert und *Wilhelm Tell* zum quintessentiellen deutschen Menschen hochstilisiert. Auch in Österreich-Ungarn, dessen deutschnational gesinnte Bewohner sich seit der 1866 verlorenen Schlacht von Königgrätz vom deutschen 'Brudervolk' getrennt fühlten und sich in das deutsche Reich zurücksehnten, fanden zahlreiche Schillerfeiern statt. Im Landestheater der Stadt Linz, in der Hitler damals wohnte, stand *Wilhelm Tell* im Mittelpunkt. (s. HAMANN 2003: 39) Hamann schreibt über die Bedeutung, die Schiller im Unterricht zukam, als Hitler in Linz zur Schule ging:

Schon in der Linzer Schulzeit war es eine 'deutsche Ehrensache', Schillers Biographie und Werke zu kennen, vor allem den *Wilhelm Tell*, und stets auf klassische Art die Rechte der Deutschen einfordern zu können, so zum Beispiel mit den Zitaten: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.“ Oder: „Den

⁵ Zur Ironie vgl. H. WEINRICH 2000: 62-69.

Brüdern im bedrohten Land / Warmfühlendes Herz, hilfreiche Hand!“ Oder: „Unser ist durch tausendjährigen Besitz der Boden!“ (HAMANN 2003: 107)

Im Dritten Reich nahmen Begriffe wie ‘Ehre’, ‘bedrohtes Land’, ‘tausendjähriger Besitz’ eine spezifische Bedeutung an, für die man Schiller nicht verantwortlich machen kann. Die Rolle, die sie in der nationalsozialistischen Propaganda spielten, vergiftete diese Begriffe und machte sie für lange Zeit, möglicherweise für immer, unbrauchbar. (s. dazu unten, Abschnitt 4). Es ist heute unmöglich, *Wilhelm Tell* zu lesen oder zu sehen, ohne an den Nationalsozialismus erinnert zu werden. Der von den Nazis propagierte ‘deutsche’ Schiller und sein ‘deutscher’ Tell werden von Felix Mitterer in seinem Stück *In der Löwengrube* (1998) aufs Korn genommen: Ausgerechnet ein jüdischer Schauspieler, Arthur Kirsch, der die *persona* eines theaterbesessenen Tiroler Bergbauern namens Benedikt Höllriegel angenommen hat, reüssiert in dieser Rolle und wird von der Nazipresse begeistert als Blut und Boden Talent gefeiert, wie es jüdische Schauspieler naturgemäß niemals hervorbringen könnten. Wenn der Theaterdirektor Kirsch alias Höllriegel beim Vorsprechen des Tell Monologes unterbricht, so nicht, weil er dessen Vortrag schlecht findet, sondern weil er Schiller und insbesondere den *Wilhelm Tell* nicht mag:

Ich mag den Tell nicht, ich mag ihn nicht, er verursacht mir Kopf –, tut mir leid, er ist mir einfach zu (*nimmt eine Pille*), dieses klassizistische Zeug da, dieses aufgeblasene, also auf meine Bühne kommt der Tell jedenfalls nicht! (MITTERER 1998: 48)

Gegenüber Schiller, wie er ‘wirklich’ war und gegenüber seinen ‘wahren’ Anliegen ist diese Kritik natürlich ungerecht. Ganz gewiss hat Schiller kein reales Programm entworfen, wie ihm das die Nazis unterschoben. Er hat vielmehr die Künstlichkeit des Theaters betont und sich gegen eine naturalistische Wiedergabe der empirischen Wirklichkeit verwahrt: „Der Tag selbst auf dem Theater ist nur ein künstlicher, die Architectur ist nur eine symbolische, die metrische Sprache selbst ist ideal [...]“. (SCHILLER 1980: 10) Wenn er auch, wie viele seiner Zeitgenossen, hoffte, dass das künstliche Drama insofern eine reale Wirkung auf die

Allgemeinheit ausübe, als es zur Besserung des Publikums beitrage, wenn er also im Theater eine moralische Anstalt sah,⁶ so stilisierte er doch nicht seine eigene Person zum Gewissen der Nation hoch. Er wäre wohl nicht auf den Gedanken verfallen, in öffentlichen Interviews nahezulegen, dass sich der Inhalt seiner Stücke mit seinen eigenen Gedanken über die realen Zustände in seinem Lande deckt. Allerdings hat er durch die Benennung vieler *dramatis personae* mit historischen Namen dazu beigetragen, unser Bild von diesen Personen und ihrer Zeit zu färben. Wie dem auch sei, die Polemik des Theaterdirektors in Mitterers Stück richtet sich letztlich nicht gegen Schiller, sondern gegen das Bild, das die Nationalsozialisten von Schiller geschaffen haben und gegen die Vereinnahmung von dessen Idealen. Indem er sich zunächst dagegen wehrt, dass *Wilhelm Tell* auf seiner Bühne aufgeführt wird, versucht der Direktor auf seine Weise, Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime zu leisten. Einmal mehr manifestiert sich der Widerstand gegen die schlechten politischen Verhältnisse als Kritik an der von den Machthabern missbrauchten Literatur.

3. Das Burgtheater als Stoff eines historischen Dramas

Die Verquickung von Dichtung und Geschichte, Kunst und politischer Propaganda, Wirklichkeit und Fiktion lässt sich auch am Beispiel von Institutionen, die der Kunst, insbesondere der dramatischen, geweiht sind, aufzeigen. Die bedeutenden Opernhäuser und Theater des deutschen Sprachraumes bieten dafür reiches Material. Brigitte Hamann hat die Geschichte des Bayreuther Opernhauses in ihrem Buch *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth* ausführlich dargestellt. Uns interessiert hier ein anderer Tempel der hohen dramatischen Kunst: das Wiener Burgtheater. Die Geschichte dieses Theaters ist mit der Wiens und Österreichs eng verbunden. Im Jahre 1776 gründete Kaiser Josef II. das erste deutsche Nationaltheater⁷ und erfüllte damit ein Begehren der führenden deutschen Dichter seiner Zeit, die, wie bereits erwähnt, sehr hohe Erwartungen in die moralische

⁶ Vgl. dazu FISCHER-LICHTE 1993: 83-87.

⁷ Vgl. dazu WANGERMAN 1973: 121 f.

Kraft des Theaters setzten. Der Nachfolger dieses ersten deutschen Nationaltheaters ist das heute auf dem Ring stehende von Gottfried Semper erbaute Burgtheater. Dieses sah und sieht sich als *eine* oder gar als *die* führende Bühne des deutschen Sprachraums. Neben den Wiener Philharmonikern, der Staatsoper, den Wiener Sängerknaben und den Lipizzanern gehört es zu den Institutionen, die einen besonderen Stellenwert in Österreich einnehmen, der Nichtösterreichern nur schwer zu erklären ist. Ich habe an anderer Stelle geschrieben, dass sie im Seelenhaushalt der Österreicher den Platz einnehmen, der im Vereinten Königreich von Großbritannien dem Königshaus zukommt und glaube, damit nicht übertrieben zu haben.⁸ Dass es ausgerechnet ein Habsburger war, der den Deutschen ihr erstes Nationaltheater schenkte, und dass dieses Theater ausgerechnet in Wien errichtet wurde, ist eine Ironie der Geschichte: Den deutschen Dichtern des 18. Jahrhunderts war Wien eher fremd, und das Haus Habsburg wurde von den Deutschnationalen in der österreichisch-ungarischen Monarchie innig gehasst, da sie im übernationalen Vielvölkerstaat eine Bedrohung des Deutschtums und in Wien die Stadt der sprachlichen und rassistischen babylonischen Verwirrung sahen. Mit dem Ausschluss Österreichs aus dem deutschen Bund nach 1866 und dessen Zementierung durch das nach dem Ersten Weltkrieg verfügte Verbot des Anschlusses an Deutschland geriet das Burgtheater in eine schwierige Situation. Es war nun eine österreichische Institution geworden, betrachtete sich aber weiterhin als führende deutsche Bühne (oder als führende Bühne des deutschen Sprachraumes). Zwischen den beiden Weltkriegen befand sich das Burgtheater in einem ähnlichen Dilemma wie viele Österreicher, die fortfuhren, sich als eine Art von Deutschen zu verstehen. Infolge des Anschlusses Österreichs an das Dritte Reich wurde das Burgtheater wieder eine ‘rein deutsche’ Bühne, allerdings sank Wien in diesem neuen Deutschland zu einer zweitrangigen Stadt herab. Nach dem Ende Hitler-Deutschlands mussten sich die Wiener und die Österreicher erneut fragen, wer und was sie eigentlich waren, und dem Burgtheater fiel bei dieser Neuorientierung eine wichtige Aufgabe zu.

Da es die komplizierte Geschichte Österreichs von den Zeiten des Habsburgerstaates bis zum heutigen Tage recht getreu widerspiegelt, eignet

⁸ Vgl. dazu HERZMANN 1997: 114.

sich das Burgtheater bestens dazu, Österreich zu repräsentieren. Elfriede Jelinek machte also einen guten Griff, als sie diese traditionsreiche Bühne zum Stoff ihres 1982 veröffentlichten und 1985 in Bonn uraufgeführten Stückes *Burgtheater* erwählte. (Im Folgenden wird dieses Stück im Text mit der Sigle BT zitiert). Anders als Schiller, gab Jelinek ihren Figuren nicht die Namen wirklicher Personen. Das war auch nicht notwendig, da bereits der Titel des Stückes genügend Realität nahelegte, um die Aura eines historischen Dramas zu erzeugen und da überdies für alle österreichischen Theaterbesucher hinter den Figuren des Stückes die Mitglieder der in Österreich sehr beliebten Schauspielerfamilie Hörbiger leicht erkennbar waren: Käthe trägt die Züge Paula Wesselys, Käthes Mann, Istvan, die Attila Hörbigers. Istvans Bruder, Schorsch, steht natürlich für Paul Hörbiger und die drei Töchter Käthes und Istvans, Mitzi, Mausl und Putzi, sind Karikaturen von Elfriede Orth, Marianne Hörbiger und Marese Hörbiger. Im ersten Teil des Stückes wird uns eine Familie von Burgtheaterschauspielern vorgeführt, die sich sehr bereitwillig von der nationalsozialistischen Kulturpolitik vereinnahmen ließ. Der zweite Teil zeigt, wie es diese Familie verstand, sich nach der Befreiung so zu wenden, dass sie im wiedererstandenen Österreich weiterhin Karriere machen konnte. Die Personen sprechen eine Melange aus teilweise genau wiedergegebenen, teilweise verzerrten und verdrehten Zitaten aus Kitschfilmen (Wien-Film, UFA etc.), Wiener Possen und Zaubermärchen, Opern, Operetten und deutschen und österreichischen Klassikern (Goethe, Grillparzer). Die Sprache ist eine Mischung aus Hochdeutsch bzw. Burgtheaterdeutsch und österreichischem Dialekt. Die *dramatis personae* sind im Grunde nichts anderes als Träger dieser scheußlichen Sprachmischung. Die Sprache ist höchst künstlich, und Jelinek verwahrt sich ausdrücklich gegen eine naturalistische Sprechweise:

Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht. (BT: 130)

4. Die vergiftete Sprache

Gesellschaftskritik mittels Sprachkritik ist bekanntlich ein Grundthema der österreichischen Literatur, seit es diese gibt. Ihr erster großer Meister war der letzte bedeutende Vertreter der Wiener Vorstadtkomödie: Johann Nepomuk Nestroy. Ihm folgten um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert Karl Kraus, der nicht zufällig einer der Wiederentdecker Nestroys war, und Hugo von Hofmannsthal, vor allem mit seinem sogenannten *Chandosbrief* (1901). In der Zwischenkriegszeit waren es Autoren wie Elias Canetti und Ödön von Horváth, deren Texte sich fast ausschließlich aus sprachlichen Klischees zusammensetzten. In seiner „Gebrauchsanweisung“ entlarvte Horváth den sogenannten „Bildungsjargon“ als eine falsche Kunstsprache (HORVÁTH 1972: 662-665), und laut Elias Canetti trage jede Person eine „akustische Maske“, d.h. jeder Mensch bilde sich seine eigene Sprache, die aus etwa fünfhundert Worten bestehe und sich durch eine bestimmte Tonhöhe und Sprachgeschwindigkeit sowie durch einen unverwechselbaren Rhythmus auszeichne. (s. PIEL 1984: 39 f.) Die Tradition der Sprachkritik fand später in den Anti-Heimatromanen der 70er Jahre ihre Fortsetzung und ebenso in den sogenannten neuen kritischen Volksstücken von Autoren wie Peter Turrini, Felix Mitterer u.a.

Was in *Burghtheater* geboten wird, ist eine deutsch-österreichische Literatur-, Film- und Kulturgeschichte, die die Kontaminierung der Sprache durch die NS Geschichte zeigen soll. Die deutsche Sprache, Literatur und Kunst, die deutsche Kultur insgesamt, sind durch die NS Ideologie vergiftet. Harald Weinrich war der Auffassung, dass Wörter durch lügenhaften Gebrauch „verseucht“ werden können. (Weinrich 2000: 34 f.) Dieses Thema wurde Anfang der siebziger Jahre von dem damals noch als Jutta bekannten Julian Schutting behandelt, z.B. in dem Gedicht *Gedenkstätten*, dessen Titel auf den ersten Blick harmlos erscheinenden Landschaften, Gegenständen und Wörtern eine andere Dimension verleiht:

Erdarbeiten
aufgelassene Schottergruben
Ziegelwerke
in Wiesen endende Schienen
[...]
der Rat, sich ordentlich auszuschwitzen

das Schild „nur für Anrainer“ und die Tafel „zum Mauthaus“
 die Aufforderung, das Trottoir abzuspritzen
 [...]
 (SCHUTTING 1973: 52)

Schutting spricht hier ein schwer zu lösendes Problem an: Wie können Wörter weiterhin verwendet werden, nachdem sie von den Nazis derart missbraucht worden sind, dass man sie heute nicht mehr in den Mund nehmen kann, ohne den aus solchem Missbrauch resultierenden neuen Sinn mitzudenken? Wer kann heute noch „das Trottoir abspritzen“ sagen, seit „abspritzen“ eine ganz andere, sinistre Bedeutung angenommen hat? Dasselbe gilt von Orts- und Personennamen, die für alle Zeiten nationalistisch kontaminiert sind wie Auschwitz, Mauthausen, Buchenwald, für Namen wie Adolf oder Baldur und für Filme, Romane, Opern, Dramen und Operetten, die der NS Propaganda dienlich gemacht wurden. Und wer kann heute noch die von Schiller verwendeten Begriffe wie Nation, Ehre, bedrohtes Land und tausendjähriger Besitz und Boden gebrauchen, ohne in nationalistisches Fahrwasser zu geraten?

Wie Schuttings Gedichte, berührt auch Elfriede Jelineks *Burgtheater* eine tiefe Wunde der deutschen und österreichischen zu Sprache gewordenen Geschichte. Anders als Schutting in seinen vorsichtig tastenden Gedichten zertrümmert Jelinek die Sprache, reißt die Sätze der Vergangenheit aus ihrem Kontext und lässt die durch die Berührung mit dem Nationalsozialismus unbrauchbar gewordenen Sprach- und Kulturfetzen einer katastrophalen Flutwelle gleich über das Publikum hereinbrechen. Im Folgenden seien einige Beispiele der in *Burgtheater* verwendeten „Kunstsprache“ angeführt:

ISTVAN: Mir miassen ieberhaupt jetzt die Energie ausnützen, die was itzo im Londe ieberoll zum Aufspieren ist. Die heilige Energie des Vulkas. Daitschland erwoche! Wen die Götter lieben. (BT: 135)

In dem Mozart Film *Wen die Götter lieben*, einer Produktion der Wien Film aus dem Jahre 1942, mit Hans Holt als Mozart, spielte Paul Hörbiger den Kammerdiener Strack.⁹ Die Juxtaposition von Nazi Slogans und dem Titel

⁹ Siehe die Website www.filmevona-z.de.

eines Films über Mozart, der in der NS Zeit gedreht wurde, lässt Mozart in schlechter Gesellschaft erscheinen, von der er angesteckt zu werden droht. Grillparzer geht es noch schlimmer. Der als *Rede auf Österreich* in die österreichischen Schulbücher der Nachkriegszeit eingegangene, von Ottokar von Horneck in *König Ottokars Glück und Ende* gesprochene Lobpreis seiner Heimat (GRILLPARZER 346 f.) wird von Schorsch mit allerhand verfremdeten Zutaten gemischt, wobei ihm Istvan eifrig Hilfe leistet:

Schaut rings umher, wohin die Kricke sich wendet, lachts wie dem Bräutigam die Ungeschaut entgegen! Mit hellem Wiesengrün und STAATENGOLD, von Lein und Wammern gelb und blau gefickt, vom Blumen süß durchwürzt und schnellem Gehaut [...] Schleift es in breitgestreckten Wanderfraste hin.

[...]

SCHORSCH: Drum ist der Österreicher sang und klank...

ISTVAN: ...trägt seinen Fehl, trägt offen seine Greubeln.

SCHORSCH: Bekleidet nicht, läßt lieber sich besteigen.

ISTVAN: Und was er tut, ist froher Wuts getan.

[...]

SCHORSCH: O gutes Gland, o Vaterlang!

ISTVAN: Verrottend zwischenem Kind Italien und dem Spengler NACKTBRAND...

SCHORSCH: ...liegst du, der wangenrote KLÜNGLING da...

ISTVAN: Erhalte Gott dir deinen LUDERSINN.

SCHORSCH: Und eingriffe gut, was andere versargen! (BT: 158 f.)

Obwohl ich zu verstehen meine, was die Autorin damit bezweckt, kann ich nicht umhin, mich zu fragen, ob diese Methode, die Wörter aus dem Zusammenhang zu reißen und ihnen dadurch einen neuen, schuldigen Sinn zu geben, nicht dem Verfahren der NS Propaganda bedenklich nahekomme: Wird in solcher Verballhornung der aus ihrem Zusammenhang gerissenen Rede aus *König Ottokars Glück und Ende* Grillparzer nicht auf eine Weise missbraucht, die der Vereinnahmung Schillers durch die Nazis vergleichbar ist? Das von Jelinek zu Recht so vehement kritisierte offizielle Österreich der Nachkriegszeit verfuhr im Grunde nicht anders, als es die durch die NS Zeit geschaffenen Assoziationen bzw. Kontaminationen ignorierte und diskreditierte Künstler aus ihrem Nazikontext herauslöste und wieder zu

Ehren gelangen ließ. Auch hier begegnen wir der freizügigen Uminterpretierung der Vergangenheit zu dem Zwecke, sie den tagespolitischen Bedürfnissen der Gegenwart dienstbar zu machen. Perpetuiert die Methode der Geschichts- und Sprachdenkmalzertrümmerung und des Aus-dem-Zusammenhang-Reißens der Elemente deutscher und österreichischer Kultur nicht eher die katastrophalen Verfahrensweisen der NS Kulturpolitik als dass sie zu überwinden hilft? Eine neue Lesung der den Kanon österreichischer und deutscher Kultur konstituierenden Werke ist nach all dem, was geschehen ist, gewiss notwendig. Aber ich bezweifle, dass uns Jelineks Verfahren den richtigen Weg weist.

5. Zaubermärchen und Posse

Spielt der Titel des Stückes auf eine Institution an, die ihren festen Platz in der österreichischen Kultur- und Theatergeschichte einnimmt, so verweist der Untertitel, *Posse mit Gesang*, für jeden Österreicher sofort erkennbar, auf einen anderen Bereich der Wiener Theatergeschichte, der zu der vom Burgtheater gepflegten Spielkultur in Opposition steht: Die Hanswurstiaden, Zaubermärchen, Komödien und Possen, die im 18. und 19. Jahrhundert in den Wiener Vorstadttheatern aufgeführt wurden und deren wichtigste Repräsentanten Stranitzky, Bernadon, Schikaneder, Raimund und Nestroy waren, wendeten sich nicht an die Aristokratie und an das höhere Bürgertum, sondern an die in den Vorstädten lebenden Handwerker und Kleinbürger. Dementsprechend fand in diese Stücke der Wiener Dialekt Eingang. Die Wiener VorstadtKomödien wollten zwar in erster Linie unterhalten, aber sie enthielten einen rebellischen Kern: Sie richteten sich gegen das höfisch-aristokratische und großbürgerliche Establishment, und dieser Gegensatz fand in Gestik, Mimik und Sprache ihren Ausdruck. Sehr oft diente das Verhalten und das Wiener Lokalidiom der volkstümlichen Figuren aus der Unterschicht dazu, die mit dem vornehmen Gehabe und der hohen Sprachebene verbundenen Ansprüche der oberen Schichten als fragwürdig zu entlarven. Man denke an Papageno und Sarastro! Besonders Nestroy war darin Meister, weshalb er noch den Verfassern der kritischen Volksstücke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Vorbild diente. Nestroy bezeichnete fast alle seine Stücke als *Posse mit Gesang*. Der von Jelinek gewählte Untertitel bringt ihre Kritik am Burgtheater und an allem, wofür dieses

steht, auf den Punkt. Das Stück selbst macht ebenfalls keinen Hehl daraus, aus welcher Tradition es schöpft.¹⁰ Im *Allegorischen Zwischenspiel* tritt eine Figur auf, die von Ferdinand Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* inspiriert ist. Raimunds Alpenkönig ist ein höheres, mit zauberischen Kräften versehenes Wesen. Hier begegnen wir ihm als einer Mischung von Alpenkönig, Menschenfeind und Invalid.

Musik (Harfen und Ähnliches) erklingen. Bühne dunkel, helles Licht oben. Die handelnden Personen erstarren kurz in ihren Posen, wie behext. In der Art eines Altwiener Zauberspiels (Raimund schau oba) erscheint eine Art Märchenkahn, Gondel o. ä. paradiesisches Gefährt [...] Im Märchenkahn eine Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalid. Er trägt ein Zauberstäbchen. Er ist, was man aber nicht sofort bemerken darf! ganz mit weißen Binden (Verbandszeug) umwickelt wie eine ägyptische Mumie [...]. (BT: 143)

Diese groteske Mischung steht offensichtlich für den bedauerlichen Zustand, in dem sich Österreich nach dem Anschluss an das Dritte Reich befand. Die allegorische Figur des Alpenkönigs ist aus der Welt der Altwiener Zaubermärchen in das kaputte Österreich zu den Burgschauspielern herabgestiegen, um Geld für die österreichische Widerstandsbewegung zu sammeln. Offenbar hat ihn das, was er von seinem Wolkenreich aus von Österreich zu sehen und hören bekam, derart mitgenommen, dass er bereits in dem oben beschriebenen äußerst lädierten Zustand bei seinen Landsleuten ankommt. Es wird ihm freilich gleich noch viel schlimmer gehen: Die Burgschauspieler, als die guten Nazis, die sie sind, geben ihm nicht nur nichts, sondern reißen ihn in Stücke und kehren diese von der Bühne. So schrecklich wie sie sich verhalten, ist, wie wir bereits gesehen haben, ihre Sprache. Die Mischung aus Dialekt und Hochdeutsch bzw. Burgtheaterdeutsch, das ausgiebige Zitieren aus bekannten Werken des Theaters, der Oper und der Literatur und das Neben- und Durcheinander von hoher und niederer (sprachlicher) Ebene, von Pathos und Vulgarität gehörte bereits zur Tradition der Wiener Vorstadtkomödien und der *Possen mit Gesang*. Jelinek treibt dieses Verfahren lediglich auf eine nicht mehr zu überbietende Spitze. Indem *Burgtheater* auf die Tradition der Wiener Volkskomödie und insbesondere auf die der Posse

¹⁰ Vgl. dazu auch LENGAUER 1991.

zurückgreift, wird nahegelegt, dass das Burgtheater und das von diesem widergespiegelte Österreich eine Wiener Hanswurstiade und eine Posse ist.

6. Die schwarze Legende

Jelinek ist auf Österreich nicht gut zu sprechen. Alles, was an unserer Welt schlecht ist, findet sie in diesem kleinen Land konzentriert vor. Sie reiht sich in die bewährte Tradition österreichischer Autoren ein, die, zumindest in der Meinung ihrer Gegner, das eigene Nest beschmutzen. Man könnte auch sagen, dass sie zu den Autoren gehört, die an einer österreichischen 'schwarzen Legende' weben, die den Feinden Österreichs die Munition liefert, mit der sie sich auf das unschuldige Land einschließen können. Genau das warfen spanische Nationalisten dem Begründer der *leyenda negra*, Bartolomé de las Casas, vor. Tatsächlich versorgte dieser die Feinde seines Landes, England, Frankreich und Holland, für lange Zeit mit Argumenten, die ihrer antispanischen Propaganda dienten. De las Casas' Kritik an der spanischen Kolonialisierungspolitik und an der Versklavung der Indianer im 16. Jahrhundert hatte allerdings gute humanitäre Gründe und wird heute nicht nur vom linken und vom liberalen Lager sondern auch von neueren Historikern zu Recht als Ruhmesblatt in der Geschichte Spaniens betrachtet. John Hemming zitiert den englischen Historiker Pelham Box, der folgendes über Las Casas schrieb:

If he exaggerated on details he was right in fundamentals and his truth is not 'affected by the use hypocritical foreigners made of his works [...]. It is not the least of Spain's glories that she produced Bartolomé de las Casas and actually listened to him, however ineffectively. (HEMMINGS 1993: 257)

Dass es Jelinek um Humanitäres zu tun ist, ist die Auffassung der Jury, die ihr den Nobelpreis zusprach. Sie preist die Autorin dafür, dass sich ihre Romane und Stücke gegen die unterdrückende Macht der sprachlichen Klischees der Gesellschaft wenden. Den Nobelpreis habe sie verdient: "for her musical flow of voices and counter-voices in novels and plays that with extraordinary linguistic zeal reveal the absurdity of society's clichés and their subjugating power".¹¹

¹¹ Siehe <http://www.nobelprize.org/literature/laureates/2004/>

Jelineks Hass auf Österreich sitzt offenbar sehr tief. Was immer die Gründe dafür sein mögen, fest steht, dass sie dieser Hass zum Schreiben antreibt. Ihre Attacken gegen die Österreicher sorgen dafür, dass Jelinek in ihrem Land zwar nicht geliebt, aber sehr wohl verstanden wird. Wie Karl Kraus, der es, laut Elias Canetti, verstand, „eine Hetzmasse aus Intellektuellen zu bilden, die sich bei jeder Lesung zusammenfand, und so lange akut bestand, bis das Opfer zur Strecke gebracht war“ (CANETTI 1976: 41), oder Thomas Bernhard mit seinen Schimpftiraden, schafft sich Jelinek mit ihren Österreichzerrspiegeln ein zwar nicht sehr breites aber loyales Publikum. Jelinek und ihre von ihr gehassten Landsleute sind aufeinander angewiesen. Es stimmt wohl: Jelinek ist „sprachbesessen wie Karl Kraus, zynisch wie Thomas Bernhard und Österreich-fixiert wie Nestroy“. (GRISSEMAN / KOSPACH 2004: 131)

Jelineks *Burgtheater* handelt u.a. vom Verhältnis Österreichs zu Deutschland, von Anschlussmentalität und von fragwürdigen Versuchen, sich nach der Katastrophe des Nationalsozialismus von Deutschland abzugrenzen und damit seine Verantwortung für die Greuel loszuwerden. Die Autorin geht, wie im Grunde in allen ihren Texten, in *Burgtheater* diesen Fragen nach, hier eben, indem sie die Geschichte der in Österreich überaus beliebten Hörbiger-Familie satirisch aufbereitet. Es stimmt natürlich: So wie die Burgschauspieler, schwankend zwischen Betonung österreichischer Eigenart und Anbiederung an den deutschen Bruder, haben sich im Dritten Reich viele Österreicher verhalten. Die Tatsache, dass sich in Österreich, vor allem in Wien, zahlreiche Menschen mit ihren Bühnenlieblingen identifizieren, wurde von der Autorin offensichtlich einkalkuliert. Ob die Hörbigers ‘wirklich’ so waren, wie sie hier dargestellt sind, ist eine akademische Frage, die sich der zünftige Historiker stellen mag. Für den dramatischen Autor ist lediglich die Frage von

Interesse, ob sich die historischen Persönlichkeiten als Vehikel für dramatische Anliegen eignen oder nicht. Und diese Aufgabe leisten sie offenbar hervorragend. So weit von Schiller entfernt hat sich Elfriede Jelinek mit ihrem ‘historischen Drama’ offenbar nicht!

7. Wirklichkeit oder Kunst? Der Dichter als das Gewissen der Nation

Es sieht einerseits so aus, als ob es Jelineks Hauptanliegen gewesen sei, ein bühnenwirksames Stück, ein Kunstwerk also, zu kreieren und als ob sie diesem Anliegen Fairness und historische Tatsachentreue geopfert habe. Andererseits deutet vieles darauf hin, dass sie mit ihrer Kritik ganz konkret auf die österreichische Wirklichkeit abzielt und die wirkliche Hörbigerfamilie und natürlich deren Anhänger treffen will. Jedenfalls legen die durch den Titel *Burgtheater* heraufbeschworene historische Realität sowie die Äußerungen, die die Autorin in Interviews von sich gibt und die sich mit den Inhalten ihrer Texte weitgehend decken, den Schluss nahe, dass sie das im Stück Vorgeführte 'wirklich', d.h. jenseits aller Fiktion meint. Oder trügt dieser Schein? Die zahlreichen Ironiesignale, die literarischen und cineastischen Anspielungen und die verfremdeten Zitate aus Filmen, Operetten und Theaterstücken kennzeichnen *Burgtheater* als Literatur. Und was Jelineks Interviews und öffentliche Äußerungen betrifft, so höre ich, während ich dieses schreibe, bereits den Einwand, dass es sich hier wie dereinst bei den Schimpftiraden Thomas Bernhards auf die verblödeten Österreicher um theatralische Selbstinszenierungen handelt, die man nicht für bare Münze nehmen dürfe. Vergleichen wir dann aber die Käthe in *Burgtheater* mit dem Bild, das Elfriede Jelinek in einem Telefoninterview für das Magazin *Format* am 15. Mai 2000 von Paula Wessely, vier Tage nach deren Tod, zeichnete, so drängt sich doch wieder der Schluss auf, dass die Jelinek die hinter Käthe stehende Paula Wessely 'wirklich', als eine durch und durch üble Person betrachtet.

Paula Wessely ist der Prototyp der Schauspielerin im Dritten Reich, einer Kriegsgewinnlerin, die das Naziregime massiv propagandistisch unterstützt hat. Gustav Ucickys Machwerk *Heimkehr*, in dem sie die Hauptrolle spielte, ist der schlimmste Propagandaspielfilm der Nazis überhaupt. [...] Das Dritte Reich war das erste Regime, das sich mit Hilfe einer gigantischen Ablenkungs- und Propagandaindustrie an der Macht hielt. Und Wesselys Mitwirkung daran ohne Not und an einer dermaßen exponierten Stelle würde ich mit Kriegsverbrechen gleichsetzen. [...] Unter ihrem „Heimkehr“-Regisseur spielte sie Anfang der fünfziger Jahre mit der gleichen abstoßenden Inbrunst in einer Wildgans-Verfilmung und stieg nahtlos vom Nazispielfilm

in einen kitschigen, pazifistischen Film um. Das spricht weniger gegen Wessely als gegen dieses Nachkriegsösterreich, in dem so etwas möglich war. Die verkitschte Blut-und-Boden-Sprache dieser völkischen Heimatideologie hat in den Heimatfilmen der fünfziger Jahre fortgewirkt und reicht bis heute weiter in die verlogenen Fernsehserien wie „Schloßhotel Orth”.¹²

Diese Äußerungen sind nicht zuletzt deshalb interessant, da die Autorin hier sehr deutlich erklärt, worum es ihr in ihrem Werk geht, nämlich darum, das mit der im Dritten Reich auf sich geladenen Schuld so lax umgehende Nachkriegsösterreich zu verdammen und die verderbliche Macht bloßzulegen, die die deutsche Sprache und Kultur so grundlegend verdorben hat, dass sie sich bis heute nicht erholt hat („Schloßhotel Orth”!). Bis hierher folge ich Jelinek gerne. Bedenklich wird es, wenn sie Paula Wessely der Kriegsverbrechen bezichtigt oder zumindest in die Nähe von Kriegsverbrechern rückt. Dieser Vorwurf muss ernst genommen werden, denn ein Telefoninterview ist ja kein fiktiver Text, und die Figur der Käthe in *Burgtheater* ist der wirklichen Paula Wessely, wie sie Jelinek in besagtem Interview beschreibt, sehr ähnlich. Damit drängt sich der Verdacht auf, dass die im Stück zweifellos vorhandenen Ironie- und Kunstsignale – Zitate, Kunstsprache, literarische Anspielungen, Verfremdungstechniken und dgl. – ein Täuschungsmanöver sind, die es der Autorin ermöglichen, unter dem Vorwand, Kunst zu bieten, Dinge zu sagen, für die sie, äußerte sie sie außerhalb des Theaters, verklagt werden könnte. Elfriede Jelinek verfährt wie der Wirt, Theaterdirektor und Schauspieler Prospère in Arthur Schnitzlers *Der grüne Kakadu*. Prospère spielt den Aristokratenhasser und Revolutionär, zu dessen Rolle es gehört, sein aristokratisches Publikum zu beschimpfen. Diese Beschimpfungen sind Teil des Spieles, aber, wie Prospère einem Freund erklärt:

Es macht mir Vergnügen genug, den Kerlen meine Meinung ins Gesicht sagen zu können und sie zu beschimpfen nach Herzenslust – während sie es für Scherz halten. Es ist auch eine Art, seine Wut los zu werden. – *Zieht einen Dolch und läßt ihn funkeln.* (SCHNITZLER 1978: 11)

¹² JELINEK, „Paula Wessely” (Website): www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fwessely.htm.

Karin Fleischanderl verweist auf den von Konstanze Fliedl bemerkten Widerspruch zwischen „einer von der Realität abgekoppelten Autonomie des Zeichens und dem kritischen Engagement von Elfriede Jelineks Schreiben“, (zit. n. FLEISCHANDERL 2002: 47) und findet diesen Widerspruch im Umgang der Literaturkritik mit Jelineks Werk gespiegelt: Das eine Lager sieht „Jelinek vorwiegend als große Sprachkünstlerin“, das andere „beschränkt sich auf das Inhaltliche, auf ihre Österreichkritik, auf ihre feministischen Aussagen, etc.“ (ebd.)

Paula Wessely konnte sich zum Zeitpunkt des Interviews nicht mehr verteidigen, da sie bereits einige Tage lang tot war. Wenn es ihre Töchter der Mühe wert gefunden hätten, das Andenken ihrer Mutter reinzuwaschen, so hätten sie immerhin darauf verweisen können, dass sich Paula Wessely später für ihre Mitwirkung an *Heimkehr* entschuldigte und sich, quasi als Wiedergutmachungsgeste, für die Reintegration jüdischer Schauspieler in das Österreich der Nachkriegszeit einsetzte.¹³ Das mag nicht viel sein, aber es wäre der historischen Gerechtigkeit förderlich gewesen, es nicht zu verschweigen. Aber um historische Gerechtigkeit geht es in historischen Dramen ja nicht, ganz gewiss nicht in *Burgtheater*. Auch am Bild von dem mit Schorsch gemeinten Paul Hörbiger könnte man Korrekturen anbringen. Er musste im Krieg Berlin verlassen, da er sich schützend vor verfolgte jüdische Kollegen gestellt hatte: „Hörbiger lebte und arbeitete 14 Jahre lang in Berlin, mußte dann aber die Stadt verlassen, weil er sich für zwei jüdische Kollegen eingesetzt hatte. Goebbels selbst als ‚oberster Schirmherr des deutschen Films‘ hatte kein Hehl daraus gemacht, daß er ‚diese schlappen Wiener Fresser und Gaudébrüder‘ zutiefst verachte und in der Reichshauptstadt nicht mehr wünsche.“¹⁴ Der zweite Teil von *Burgtheater* spielt auf widerstandsähnliche Aktionen von Schorsch an: Käthe erwähnt Gerüchte, denen zufolge er „liquidiert“ worden sei (BT: 179), und er selber berichtet, dass er einen Scheck für österreichische Patrioten unterschrieben habe und dadurch in Schwierigkeiten geraten sei (BT: 180). Tatsächlich befand sich

¹³ Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Paula_Wessely.

¹⁴ Siehe www.stadtbibliothek.wien.at/ausstellungen/1994/wa-228/hoerbiger-paul/toc-de.htm.

Paul Hörbiger „[V]on Jänner bis April 1945 [...] wegen angeblichen Hochverrats in Untersuchungshaft”,¹⁵ und „Die BBC meldete sogar, daß Hörbiger hingerichtet worden sei und im Gedenken an ihn wurde das Fiakerlied gespielt.”¹⁶ Das Stück stellt dies aber so dar, als ob Schorsch mit seinem Widerstand nichts riskiert habe: Der so heroisch anmutende Akt der Scheckausstellung erfolgte „fünf vor Zwölf”, (BT: 180) Schorsch hatte also den Zeitpunkt so berechnet, dass ihm nichts mehr geschehen konnte. Im allegorischen Zwischenspiel singt Schorsch, während er und seine Familie den Alpenkönig zerfetzen, die Zeilen, die Raimunds Hauptfigur von *Der Bauer als Millionär*, Fortunatus Wurzel an die Jugend richtet, als sich diese von ihm verabschiedet: „Geb zehntausend Taler dir, alle Tag bleibst du bei mir!”. (BT: 149) Er singt das freilich nur, Geld gibt er keines. Daran hindert ihn schon Käthes entsetzter Aufschrei: „Nein! Tue es nicht! Mann, Bruder, Freund!”. (BT: 149)

Im fernen 18. Jahrhundert hegten die deutschen Dichter die Hoffnung, dass das Theater als eine moralische Anstalt zur Besserung der Nation beitragen könne. In unserer Zeit scheint das Vertrauen in die Macht der Institution Theater geschwunden, weshalb sich nun manche Dichter höchstpersönlich als das Gewissen ihres Landes in Szene setzen. Wenn der Dichter heute tatsächlich das Gewissen der Nation repräsentiert, dann kann das erste deutsche Nationaltheater seiner ursprünglichen Aufgabe, eine moralische Anstalt zu sein, auf zeitgenössische Weise nicht besser nachkommen, als dadurch, dass es sich der Kritik Jelineks stellt, indem es *Burgtheater* in seinen Spielplan aufnimmt. Es wäre nicht die erste *Posse mit Gesang*, die es schaffte, auf diese hehre Bühne zu gelangen. Zwar dauerte es ziemlich lange, bis Nestroy, der alles Pathos verhöhnnte und das Burgtheaterdeutsch beharrlich durch den Kakao zog, burgtheaterreif wurde, aber im Laufe des 20. Jahrhunderts avancierte er zum Burgtheaterklassiker, der er bis heute geblieben ist. Ich bezweifle allerdings, dass Jelineks *Burgtheater*, selbst wenn es dereinst im Wiener Burgtheater aufgeführt werden sollte, ein Burgtheaterklassiker wird. Nestroys Stücke können von einem heutigen Publikum genossen werden, auch wenn dieses über keine besonderen

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

historischen Kenntnisse verfügt und daher die zahlreichen Anspielungen auf die Zustände zu Nestroys Zeit nicht versteht. Voraussetzung des Genusses ist lediglich die Vertrautheit mit dem Wiener Idiom. Ich fürchte, dass die sprachliche Melange, die *Burgtheater* ist, in einigen Jahrzehnten von niemand, auch von keinem Österreicher, verstanden, geschweige denn genossen wird. Das eigentliche Problem des Stückes ist freilich ernster: Harald Weinrich hat auf die Gefahr hingewiesen, dass die Literatur, seit sie nicht mehr 'lügt', sondern wahr sein will, in den Bannkreis der wirklichen Lüge gerate. Indem sie sich nicht mehr damit begnügt, mit ihren Fiktionen zur Besserung der Nation beizutragen, sondern überdies ihre eigene Person als das Gewissen der Nation präsentiert, kommt Jelinek in *Burgtheater* dieser Gefahr zumindest sehr nahe.

Literaturverzeichnis

- BAHR, Hermann. *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, hrsg. von Gotthard WUNBERG. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz, Kohlhammer 1968, 78-85.
- CANETTI, Elias. *Das Gewissen der Worte. Essays*. München – Wien, Hanser 1976.
- DIETZSCH, Steffen. *Kleine Kulturgeschichte der Lüge*. Leipzig, Reclam 1998. (=Reclam-Bibliothek Band 1580).
- EIGEN, Manfred / WINKLER, Ruthild. *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*. München / Zürich, Piper 1985.
- Grillparzers Werke*. Hrsg. v. Rudolf FRANZ. Band 3. Leipzig / Wien, Bibliographisches Institut o. J.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Band. 1: *Von der Antike bis zur deutschen Klassik*. Tübingen, Francke 1990 (= UTB 1565).
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen und Basel, Francke 1993 (= UTB 1667).
- FLEISCHANDERL, Karin. „Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks“. In: *Kolik. Zeitschrift für Literatur* 18, 2002, 45-58.

- FRISCH, Max. *Wilhelm Tell für die Schule*. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1971 (=suhrkamp taschenbuch 2).
- GRISSEMAN, Stefan / KOSPACH, Julia. „Die Geistesgegenwärtige“. In: *profil* Nr. 42, 35. Jg. 11. Oktober 2004, 123-131.
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Edited and translated by Lewis A. COSER. Chicago, Chicago University Press 1992.
- HAMANN, Brigitte. *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. München / Zürich, Piper 2003 (=Serie Piper 2653).
- HAMANN, Brigitte. *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. München / Zürich, Piper 2003 (=Serie Piper 3976).
- HEMMING, John. *The Conquest of the Incas*. London, Macmillan 1993.
- HERZMANN, Herbert. *Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater*. Tübingen, Stauffenburg 1997 (= Stauffenburg Colloquium 41).
- VON HORVÁTH, Ödön. *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 8. Hrsg. v. Traugott KRISCHKE und Dieter HILDEBRANDT. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1972.
- ISER, Wolfgang. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991.
- JELINEK, Elfriede. *Burgtheater*. In: E. J. *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt 1994, 129-189. (=rororo 1490)
- JELINEK, Elfriede. „Paula Wessely“. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fwessely.htm> [Aus einem Telefoninterview mit dem Magazin *FORMAT* (erschieden am 15. 5. 2000).]
- JOHNSTON, William. *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*. Berkley / Los Angeles / London, University of California Press 1972.
- LENGAUER, Hugo. „Jenseits vom Volk. Elfriede Jelineks „Posse mit Gesang“ *Burgtheater*“. In: HASSEL, Ursula / HERZMANN, Herbert (Hrsg.). *Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991*, 217 – 228.
- MEYER, Conrad Ferdinand. *Jürg Jenatsch*. Stuttgart, Reclam 1966.
- MITTERER, Felix. *In der Löwengrube. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund*. Innsbruck, Haymon 1998.

- PIEL, Edgar. *Elias Canetti*. München, C. H. Beck und edition text+kritik 1984 (=Autorenbücher 38).
- PRAGER, Jeffrey. *Presenting the Past. Psychoanalysis and the Sociology of Misremembering*. Cambridge, Massachusetts / London, Harvard University Press 1998.
- SCHILLER, Friedrich. *Dom Karlos. Infant von Spanien*. (Zweite Auflage der Erstausgabe, Leipzig, Georg Joachim Göschen, 1787). In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 6, hrsg. von Paul BÖCKMANN und Gerhard KLUGE. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1973.
- SCHILLER, Friedrich. „Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie“. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Band 10, hrsg. von Siegfried SEIDEL. Weimar, Hermann Böhlaus Nachfolger 1980, 7 – 15.
- SCHNEIDER, Hansjörg. *Stücke 1. Sennentuntschi. Der Erfinder. Der Schütze Tell*. Basel, Nachtmaschine 1980, 153-219.
- SCHNITZLER, Arthur. *Das dramatische Werk*. Band 3. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag 1978.
- SCHUTTING, Jutta. *in der Sprache der Inseln. Gedichte*. Salzburg, Otto Müller 1973.
- WANGERMANN, Ernst. *The Austrian Achievement 1700 – 1800*. London, Thames and Hudson 1973.
- WEINRICH, Harald. *Linguistik der Lüge*. München: C. H. Beck 2000. (=Beck'sche Reihe 1372).