

Verlorene Stimmen?

Zur Ästhetik der Sprachlosigkeit in postdramatischen Sprach-Spielen von Elfriede Jelinek und Peter Handke

Die Wahrnehmung von Sprachlosigkeit setzt eine Suche voraus – ein Anvisieren und Nicht-mehr-aus-den-Augen-Lassen, ein Hinhören und Lauschen: Sprachlosigkeit tritt in Erscheinung als das Rauschen der Einsamkeit in einem leeren Raum; als fehlendes Sprechen an einem Ort voller Personen, die sich nichts zu sagen haben; als ein Nicht-Verstehen-Können von anderen Reden. Stille – und nichts als Stille – ist die Antwort, wenn nach dem Klang von Sprachlosigkeit gefragt wird. Die Stimmung, in der die Sprachlosigkeit spürbar wird, oder: die Musik, die in ihren ungesagten Worten mitschwingt, ist jedes Mal eine andere.

Das Erschreiben der Sprachlosigkeit ist der größtmögliche Widerspruch, dem die auf Sprache – und nichts als Sprache – angewiesene Literatur ausgesetzt ist, oder dem sie sich selbst aussetzt. Was sich, warum auch immer, nicht sagen lässt, wird nie angemessen in Worte gefasst werden können und es mag so wirken, als müsste jedes Schreiben, das daran anstößt, auch daran scheitern. Was sich – aber – vermitteln lässt (durch Sprache allgemein, im Besonderen durch Literatur), ist das Gefühl des Verlusts von Sprache, welches in bestimmten literarisch-ästhetischen Erzählformen inszeniert wird und als solches sinnlich wahrgenommen und spürbar gemacht werden kann. Dass die Unwiderlegbarkeit verlorener Stimmen, paradox und wundersam, mit der Behauptung einer fühlbaren Anwesenheit dieser Sprachlosigkeit, ihrer hörbaren Akustik und sichtbaren Visualität in literarischen Texten harmoniert, soll in dem folgenden Beitrag zum Thema meiner Masterarbeit verdeutlicht werden.

Im Rahmen meiner Arbeit 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 Theater¹ rücke ich zwei Texte ins Zentrum, die – im Spannungsfeld zwischen Drama und Erzählen operierend – Sprachlosigkeit versprachlichen, indem sie diese auf besondere, sinnlich-ästhetisch erfahrbare Weise erahnen lassen. Dies ist zum einen Peter Handkes Schau-Erzählung *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*,² zum anderen Elfriede Jelineks polyphoner Klangroman *Die Schutzbefohlenen*.³ 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. Die intermedialen und multimodalen Aspekte dieser zwei paradigmatischen Ästhetiken der verlorenen Stimme(n) werden in einem textnahen Zugang untersucht, der induktiv und exemplarisch angelegt ist.

Zur Gegenüberstellung der inszenierten Akustik oder Visualität eignen sich beide ausgewählten Werke vor allem deshalb, weil sie grundlegende Gemeinsamkeiten teilen, aber zwei sehr verschiedene Zugänge zur Sprachlosigkeit bieten. Beide literarischen Erzählformen können als postdramatische Sprach-Spiele bezeichnet werden, die für theatrale bzw. performative Aufführungen konzipiert worden sind. Im Oszillieren zwischen Literatur und Theater gewinnen die literarischen Texte an Vielschichtigkeit, weil sie gleichermaßen gelesen wie aufgeführt werden können. Es scheint sogar, als würde die Grenzlinie zwischen beiden keine starre sein, sondern eher eine in Auflösung begriffene, wenn man nahe an sie heranrückt. Die unterschiedlichen medialen Inszenierungsformen werden in den Textanalysen mitreflektiert und ihre Untersuchungsmethoden entsprechend angepasst.

Nicht nur sollen die Grenzen der für normativ erklärten Kennzeichnungen postdramatischer Werke aufgezeigt werden, um einen offeneren Zugang für (wissenschaftliche) Auseinandersetzungen mit der Postdramatik zu fordern. Angestrebt wird außerdem der Verweis auf die Notwendigkeit, bestimmte Schreib- bzw. Erzählformen als postdramatisch anzuerkennen. Die beiden Texte von Handke und Jelinek erkunden die literarischen Möglichkeiten der Versinnlichung von Sprachlosigkeit, die in der bisherigen Forschung, so meine These, noch unzureichend aufgegriffen und analysiert worden sind. Gleichzeitig veranschaulichen sie, dass durch Literatur das Sehen und Hören von Sprachlosigkeit in einer Intensität inszeniert werden kann, die über die Möglichkeiten einer (theatralen) Aufführungssituation hinausgeht.

Das Sprachrohr der Sprachlosigkeit in den literarischen Werken 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 Ausstellung ihrer Akustik oder Visualität – und der Reduktion darauf – wird die Sprachlosigkeit sinnlich wahrnehmbar geschrieben.

Der Aufbau der literarischen Textanalysen folgt beide Male dem gleichen Schema. Zunächst wird die verlorene Sprache verortet, indem der Raum des Geschehens vom Hintergrund in den Vordergrund gerückt wird. Das eigentlich Abwesende wird für die Dauer einer (literarischen) Beschreibung lang als Anwesenheit spürbar und verdeutlicht, dass Anwesenheit und Abwesenheit bzw. Sprache und Sprachlosigkeit immer schon einander bedingen. Durch die Fokussierung des (visuellen) Schau-Platzes Handkes und des (akustischen) Schall-Raums

Jelineks wird die Aufmerksamkeit beim Lesen auf die paradoxe Gegenwart des Verlorenen gelenkt. Nachfolgend sollen nun ein paar wenige Schlaglichter auf die Untersuchungs- oder Inszenierungsmöglichkeiten eines Schau-Platzes der Leere bzw. Schall-Raums der Stille gerichtet werden, um Einblicke in die zentralen Überlegungen und die Herangehensweise an die Texte in meiner Arbeit zu schaffen und die Sinnlichkeit von Sprachlosigkeit zu untermalen und zu betonen.

Handkes Schau-Platz der verlorenen Stimmen

Ein erster Arbeitsschritt hat sich bereits der Analyse des literarisch imaginierten, theatralen Seh-Sinns in Handkes *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* gewidmet. Hier ließ sich zeigen, dass die wortreich inszenierte Visualität der erzählten (Bühnen-)Welt das Abwesende und Unsagbare über eine komplexe sinnliche Erfahrung wahrnehmbar macht, die auf einer dynamischen Spannung zwischen Bildlichkeit und Sprachlosigkeit beruht. In Handkes Text lässt sich die verlorene Sprache keiner bestimmten, auftretenden, sprechenden Stimme zuteilen. Aber schon ein einziger Satz genügt, um der Sprachlosigkeit (bzw. den abwesenden Stimmen) des ganzen Textes ihren Platz zuzuweisen: „Die Bühne ist ein freier Platz im hellen Licht.“⁴ Schon in diesem ersten Satz wird ein Grundriss des Orts gezogen, auf dem in weiterer Folge eine Vielfalt an Stimmen und Stimm-Verlusten durch die Imagination eines „nach innen“ gerichteten Schauens vor Augen geführt wird.

Ein erster Blick fällt auf den Schau-Platz der Schrift in ihrer visuellen Materialität, also auf die Bildlichkeit der Sprache vor jedem Sinn. Dieser Blick hat nur Augen für den sinnlich wahrnehmbaren Text, der sich visuell – und sonst gar nicht – erschließen lässt. Am Beispiel von Handkes postdramatischem Text können die Prozesse des Hin-Sehens auf Buchstaben oder Sprach-Bilder problematisiert werden. Weil es von postdramatischen Erzählformen nicht mehr als Ziel angesehen wird, durch die Darstellung einer geschlossenen Handlung Sinn und Bedeutung zu stiften, soll stattdessen die Gegenwart des Geschehens bzw. das körperlich und sinnlich erfahrbare Ereignis (auf der imaginierten Bühne) aktiv wahrgenommen werden. Dieser Anspruch an postdramatische Inszenierungen wird von Lehmann in Hinsicht auf theatrale bzw. performative Aufführungen für geltend erklärt. Was Literatur und Theater voneinander abgrenzt, sei 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.“⁵ Die verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten der von Lehmann hier beschriebenen imaginativen und real-

körperlichen, sinnlichen Erfahrungen werden im Zuge der Textanalysen näher untersucht. Lehmanns Formulierung, die dem Theater und seinen Möglichkeiten, sinnliche Wahrnehmungen bzw. körperliche Reaktionen hervorzurufen, auf gewisse Weise einen Vorzug gegenüber dem Text einräumt, soll im Folgenden angezweifelt und die Annahme bestätigt werden, dass die sinnlich-ästhetische Wahrnehmung von Literatur auf einer imaginativen Ebene genauso wie auf einer real-körperlichen Ebene wirkt. Es stellt sich in diesem Zusammenhang außerdem die Frage, ob es angebracht wäre, von einer Sprache bzw. einem Körper der Sprachlosigkeit zu sprechen.

Von einer allgemein als postdramatisch geltenden Absenz des Sinns bzw. des sinnhaften Geschehens kann weder im Text noch im Theater der Postdramatik die Rede sein. Jedes Mal wird ein zweideutiges Schauen veranlasst – ein Hinsehen auf die Materialität der Buchstaben bzw. der Aufführung einerseits, ein Hindurchsehen auf die imaginierte Wirklichkeit andererseits. Sinnhaftes Schauen gelingt nur dann, wenn die Oberfläche des Angeblickten, wie die Schrift des Textes, 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. Der Sinn entzieht sich bloß den oberflächlichen Blicken und es bedarf kritischer Auseinandersetzungen mit der jeweiligen postdramatischen Inszenierung von Sinnlichkeit, um das Dargestellte zu entschlüsseln.

Wer einen Blick tiefer ins Textgeschehen hinein riskiert, stößt im zitierten ersten Satz auf die Beschreibung der Abwesenheit bzw. der Leere auf einer „Bühne“. Die Benennung des Orts fällt hier gleichzeitig mit dem daraus resultierenden imaginierten Hinsehen zusammen. In literaturwissenschaftlichen Untersuchungen wird Handkes literarischer Text oft als eine einzige Regieanweisung für das Theater gelesen. Dass diese Perspektive auf den Text aber nicht eindeutig ist, bemerkt beispielsweise Katharina Pektor, die Handkes Poetologie der Schau-Plätze miteinbezieht. Anders als im klassischen Illusionstheater, so argumentiert Pektor, sollen Handkes Schau-Plätze keine Orte der Wirklichkeit nachbilden, sondern die Bühne als den eigentlichen Gegenstand der (geistigen) Anschauung erkennen.⁶ Der postdramatische Text fordert nicht zwangsläufig seine Übertragung bzw. Übersetzung in einer Bühnen-Performance. Stattdessen ergibt sich die poetologische (Heraus-)Forderung, den literarischen Text als eigenständiges Medium neben anderen medialen Spielformen anzuerkennen. Mehr noch: Die literarisch beschriebene Bühne, auf der sich die Abwesenheit der Sprache ereignet, könnte, so meine These, in keinem Theater bildlicher wahrgenommen werden, als durch den Text immer schon sichtbar wird. Beim Lesen entsteht im Zuge eines nach innen gerichteten und

tiefgängigen Schauens der Eindruck einer angeblickten Bühne, über die die verschiedensten Stimmen sich auf jede denkbare oder undenkbare Art hinwegbewegen, bis sie wieder im vorgestellten Hinter-Grund verschwinden. – Das imaginierte Bild dieser Bühne widersetzt sich der auferlegten Enge einer Theater-Bühne und wird nur noch von der eigenen Vorstellungskraft begrenzt.

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 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. Handkes Text evoziert zwar oberflächlich das Bild eines klar definierten Bühnenraums, aber es zeigt sich bald eine Reihe an Unklarheiten, wenn die verborgenen Hinter-Gründe des Schau-Platzes in den Beschreibungen der Vorgänge darauf hervorgekehrt und in ihrem Vorder-Grund zur Schau gestellt werden. Auf der durch den Text hindurch angeblickten Bühne vermengen sich deshalb permanent die Grenzen des Dargestellten mit denen des Verborgenen. Die Ebene der dargestellten Bilder im Vorder-Grund des imaginierten Raums befindet sich also eigentlich in Bewegung, wodurch sich die literarisch entworfenen Grenzen des Angeblickten in die Weite verschieben, anstatt klare Konturen zu schaffen. Die Abwesenheit bzw. der Augenblick des Verlusts wird anschaulich bzw. spürbar, weil die vorgestellten Blicke auf den Vorder-Grund nur einen mangelhaften Eindruck des Schau-Platzes hinterlassen – und die Blicke auf den Hinter-Grund nur Ahnungen vom Geschehen jenseits der Bühne erzeugen. Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit der beschriebenen Vorder- und Hinter-Gründe werden zum Beispiel an folgender Textstelle deutlich, 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 Platzmittelgrund ihm ein anderer entgegen [...].⁷

Die hier im Lesen imaginierte, auf der Bühne vorgestellte verlorene Stimme verharrt nicht im einsehbaren, vordergründigen, oberflächlichen Raum, sondern verschwindet im Hinter-Grund, der literarisch nicht mehr gefasst wird. Nur einen Augenblick später erscheint die aus dem Blick verlorene Stimme wieder im einsehbaren, sprachlich umschlossenen Bühnenbereich. Literarische Sprache vermittelt so den Eindruck eines bildhaften Orts, der zwischen Vorder- und Hinter-Grund kaum noch unterscheidet, der gleichermaßen unüberschaubar und kaum zu übersehen ist.

In einem Hindurch-Blicken bzw. Hinter-die-Kulissen-Schauen wird nach der Abwesenheit und ihren literarischen Gestaltungsmöglichkeiten im Text geforscht. Wenn der Ort des Geschehens im ersten Satz als „freier Platz“ bezeichnet wird, kann unter dieser Kennzeichnung die Abwesenheit von visuell imaginierten Bildern und sprachlich wiedergegebenen Beobachtungen – also die Bildlosigkeit und Sprachlosigkeit – auf dem imaginierten Schau-Platz verstanden werden. Die Vorstellung und Wahrnehmung von literarisch imaginierte Abwesenheit muss ohne Zweifel Herausforderungen verbergen, 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. Im literarischen Sprechen über die Verluste liegt der Weg der Repräsentation im Sinne der Darstellung verlorener Sprache. In Handkes Text gelingt die Darstellung von Abwesenheit, indem einerseits Bilder der (verlorenen) Leere, andererseits Bilder der (verlorenen) Stille entworfen werden – ihr bildhaft umschriebenes Auftauchen und Wieder-Abflammen.

Leere und Stille finden ihre Wege auf den literarisch entworfenen Platz, auch oder gerade dann, wenn dieser scheinbar von einer Fülle an Bildern oder Klängen beherrscht wird. Die Sprachlosigkeit lässt sich daher inmitten des Widerspruchs von erzählter Leere und Überfülle bzw. erzählter Stille und Lautstärke demaskieren. Schon die Eingangspassage des Textes führt eindrücklich vor, wie die Abwesenheit in der Darstellung ständiger Verluste fühlbar und – in der Dichte und Hektik der sich abwechselnden, heraufbeschworenen Bilder – vor allem unübersehbar wird:

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.⁸

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.

In einem Beitrag zum Tanztheater der Choreografin Pina Bausch beschreibt Dieter Mersch eine wesentliche Strategie zur (Re-)Präsentation einer „negativen Ästhetik“: 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.⁹ Was für das (Tanz-)Theater gilt, kann als Strategie zur Vermittlung von Abwesenheit auch auf literarische Texte übertragen werden.

Die Leere oder „Freiheit“ des durch den Text hindurch angeblickten Platzes, von der im ersten Satz die Rede ist, kann 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, wie im Textzitat oben ersichtlich wird. An einer anderen Stelle im Text wird der eigentlich als leer vorgestellte Platz beispielsweise vom Schatten eines Flugzeugs verdeckt, das jenseits des einsehbaren Bereichs zu fliegen scheint. Der geschilderte Schatten unterbricht für die Dauer eines Augenblicks den Zustand der Abwesenheit, der mit dem Verschwinden des Flugzeugs wieder den ganzen, leeren Platz erfüllt.¹⁰ – In dieser Verwirrung von Anwesenheit und Abwesenheit kann eine grundlegende Paradoxie erkannt werden, ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis von erzählter Bilder-Leere und erzählter Bilder-Dichte.

Franziska Schößler erkennt in der Darstellung der Leere im Text eine Rückbesinnung auf die pure Gegenwart des Anwesenden, die als „Hier und Jetzt“ fühlbar gemacht werden soll: „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.“¹¹

Zur Darstellung der Abwesenheit auf dem imaginierten Schau-Platz zählt, wie angedeutet, auch die (Re-)Präsentation von Stille. Die Wahrnehmung von Stille ist, obwohl sie eigentlich ein

akustisches Phänomen ist, in Handkes Text wie die Darstellung der Leere auf einen visuellen Zugang angewiesen, also auf eine Betonung des Seh-Sinns in den literarischen Beschreibungen. In erzählten, visuellen Bildern wird daher ein breites Spektrum an akustischen Klängen erschaffen, die durch die Absenz vom Ereignis verbaler Sprache einen beklemmenden Eindruck der Sprachlosigkeit hinterlassen. 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.¹²

Honeggers Lesart nach kann die Inszenierung der bildhaften, akustischen „Geräuschkulisse“ im Text daher als Verweis auf die verlorene Sprache gedeutet werden. In der Betonung der Stille durch die literarische Zurschaustellung zahlloser akustischer Klänge wird absichtsvoll der Eindruck des Fehlenden gesteigert und eine Atmosphäre geschaffen, die nach gesprochener Sprache verlangen würde. Im Motiv der Abwesenheit auf der erzählten Bühne, in der Leere und der Stille des imaginierten Schau-Platzes, scheint (wie sich zeigen wird) die Unerfüllbarkeit dieses Drangs bereits eingeschrieben zu sein – ohne sprachlos zu bleiben.

Jelineks Schall-Raum der verlorenen Stimmen

Im Gegensatz zu Handkes visuell inszeniertem Schau-Platz der Abwesenheit als Leere wird in Jelineks Textgefüge *Die Schutzbefohlenen* die Sprachlosigkeit vor allem über akustische Effekte zum Ausdruck gebracht, weshalb von einem Schall-Raum klingender Stille die Rede sein kann. Die Textanalyse dieses Schall-Raums soll verdeutlichen, dass die Abwesenheit von Sprache, die Gehör findet, hier direkt mit dem Verlust des Raums einhergeht, der im literarischen Geschehen vielstimmig gleichermaßen wie aussagelos thematisiert wird. Der in Jelineks Text ablesbare Verweis auf den Ort des Geschehens und der Zeit der erzählten Gegenwart wird von den Wir-Stimmen des Flüchtlingskollektivs schon auf der ersten Buchseite zur Sprache gebracht. In 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.¹³

In einer sinnlichen Eindrücklichkeit wird hier 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. Durch die eindringliche Auseinandersetzung mit dem Schall-Raum soll sich bestätigen, dass sich in der besonderen Dynamik des Text-Klang-Gefüges bereits die wesentlichen Aussagen erahnen bzw. akustisch-sinnlich erspüren lassen – noch bevor die genauen Vorgänge der sprachlichen Konstruiertheit durchschaut werden können. Die Ausgangssituation der stimmlos Sprechenden bzw. ihrer Ansprachen auf dem „kalten Kirchenboden“ erzeugt beim Lesen bereits die bedrückende Atmosphäre eines Verloren-Seins, die sich als solche durch den ganzen Text ziehen wird.

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.“¹⁴ 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, tatsächlich als ein mit nichts als Sprache ausgefüllter Raum erscheint. Verena Ronge schreibt in dem Zusammenhang 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.¹⁵ Der „Schall-Raum“ erklärt sich im Falle von Jelineks literarischem Klang-Text aus dieser Konzentration auf die imaginierte Akustik in der Inszenierung von Stimmen, die immer nur im Moment des Sprechens vergegenwärtigt sind. Sobald die Stimmen verstummen, sobald also das Textgefüge bestimmten Wir-Stimmen ihr Wort abschneidet, besteht auch kein Raum mehr, in dem sie, durch ihr Sprechen, präsent wären. Im Zuge der Textuntersuchung zur Verortung der Abwesenheit wird daher auch der Frage nachgegangen, wie sich durch das

literarische Vertreten bzw. Verkörpern der 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 durch die literarische Schrift ein Zugang zur bzw. eine Darstellung der Sprachlosigkeit gelingt, welche die Sinnlichkeit von Sprache und ihrem Verlust angemessen (re-)präsentiert. Anders und zugleich ähnlich wie im Falle von Handkes Schau-Platz der verlorenen Stimmen, auf dem das Verloren-Sein bzw. das Scheitern an der Sprache bildhaft geschrieben wird, wird in Jelineks Text das Sprachlos-Sein vielstimmig besungen. Beide Texte führen die Sprachlosigkeit auf eine Weise vor, die in ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit kaum zu übersehen oder zu überhören ist, und schaffen – durch das Schreiben über ihre Visualität und Akustik – Raum bzw. Platz für die ortlose, unsichtbare, stimmlose Sprachlosigkeit.

Eine Argumentation zu Jelineks Text von Brigitte E. Jirku wiedergebend, treffen die (verlorenen) Stimmen 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. Während also die Macht demjenigen 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 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 [...]“.“¹⁶

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.“¹⁷ – Indem also Platz für die sprach- und raumlosen Stimmen der Geflüchteten geschaffen werden soll, wird eigentlich ihr Verschwinden bzw. Verschwunden-Sein inszeniert. Die literarische Darstellung eines ausufernden Sprechens ist deshalb ein repräsentatives Mittel, um die Sprachlosigkeit der Wirklichkeit anzudeuten. Als Platzhalterin für den Verlust von Sprache stellt Jelineks Text in seiner postdramatischen Erzählweise das ständige Scheitern an der Sprache aus. Ihr Schreiben steht daher für den Ort ein, der in verschiedenen literarischen Inszenierungsformen, wie der dargestellten Sprechwut der Chöre, beim Lesen lautstark wahrnehmbar, ausgerufen und eingeklagt wird.

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.“¹⁸

Das Spiel mit der Materialität und Musikalität von Sprache, das sich entlang an einer Reihe von „Assoziationen und Anklängen“¹⁹ fortentwickelt, prägt demnach den Lauf des Erzählten maßgeblich mit. Von Evelyn Annuß wiederum ist von einem durch Jelinek absichtsvoll fingierten „Geraune“²⁰ die Rede, welches sich an keinem 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.“ Gleichzeitig schaffen die für Jelineks Schreiben typischen intertextuellen Verfahren in einem weiteren Sinn einen vielstimmigen, klingenden Schall-Raum. Durch die Übernahme bzw. Umformulierung von bereits bestehendem Wortmaterial werden verschiedene Kontexte durcheinandergeworfen, die in Jelineks Version unterschwellig mitklingen, und neu konstruiert, sodass ein Zusammenklang aus allen möglichen Stimmen hörbar wird. Dieses Spiel mit der literarischen Sprache kann beim Lesen als polyphone „Konsonanz“ wahrgenommen werden. Die Verfremdungen von intertextuellen Quellen lösen beim Lesen allerdings permanent Irritationen aus und konfrontieren mit Paradoxien, die sich durch die literarisch imaginierte, vielstimmige Akustik als „Dissonanz“ in der Konsonanz erleben lassen. – Geschrei, Gesang und Geraune der Chöre können doch nicht über ihr Versagen hinwegtäuschen.

Immanuel Nover beschreibt im Folgenden die sprachlichen Verfahren, mit denen der Verlust von Sprache angedeutet wird: „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.“²¹

Durch die Einschreibung von Dissonanzen können also verborgene, nicht versprachlichte 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, die von Nover – wie oben zitiert – als

„Moment des Politischen“ bezeichnet werden, in denen die eigentliche Absicht des Schreibens akustisch wahrnehmbar imaginiert wird.

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.²²

Die lebensunfähige Umgebung des zum eigenen Wohnort erklärten Meeresgrunds löst einen spürbaren Widerspruch aus, der unschwer erkennen lässt, dass der literarischen 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 wird und sich nicht mehr überhören lässt, dann ruft es das dringende Bedürfnis hervor, die verlorenen Stimmen in der Stille zu suchen, um herauszufinden, was eigentlich gesagt werden soll. Indem 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.

Die Ziellosgkeit, 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-Seins literarisch miteinander verknüpft.²³ Ähnliches bemerkt Eyelyn Annuß, wenn sie von der „nomadischen Qualität“ von Jelineks Sprach-Spiel schreibt, welches sich zum Beispiel im unüberblickbaren Auf- und Abtauchen der Stimmen offenbaren würde.²⁴

Dass die Fragwürdigkeit des Da-Seins an einem bestimmten Ort und die fehlende Berechtigung, von dort aus zu sprechen, aufeinandertreffen, lässt sich zum Beispiel in diesem Textzitat nachlesen:

[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.²⁵

Das hier geschilderte Umher-Irrer bzw. die Erzählung der Flucht wird hier mit dem Motiv des Sprachverlusts verknüpft. So werden etwa die Reden der Sprechenden als „schwebend“ und „schwerelos“ vorgestellt, wodurch auf ein Versagen der Sprache angespielt wird, wenn niemand zuhört. Dieser halt- und bodenlose Zustand der Sprache wird im Wasser verortet, das in den Erzählungen der Flucht wiederkehrend thematisiert wird. Denn 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. Die Kirche als Gegenwartsort, von dem jedes Sprechen ausgeht, ist jedenfalls 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. – Im Vergleich mit Handkes freiem Schau-Platz der Abwesenheit, auf dem ein ruheloses Kommen und Gehen immer sprachloser Gestalten und das Verloren-Gehen von Sprache dadurch bildhaft imaginiert wird, versammelt sich die abwesende Sprache auf dem Schall-Raum von Jelinek in einer (unüberschaubaren, nur akustisch wahrnehmbaren) Vielstimmigkeit in der Kirche. In der Inszenierung von Aussagen, die nirgendwo ankommen, flüchten die Stimmen aus dem Raum, von dem aus gesprochen wird und verlieren sich in allen Richtungen. Durch den Text wird angedeutet und als Stimmung fühlbar gemacht, dass der Aufenthalt in der Kirche immer nur für die Dauer einer momenthaften Gegenwart gesichert ist – alles Weitere ist aussichtslos.

Von Ulrike Haß wird der Ort in Jelineks Klang-Text als „unsäglicher Dark Room“ und als „Ort des äußersten Ausgesetzt-Seins“ definiert.²⁶ In einen solchen Raum aus Dunkelheit wird im Text das traumatische Erlebnis der Flucht gestellt. Nicht annähernd kann sie überblickt werden, um angemessen versprochen zu werden: Die Sprache scheitert, weil es so kommen muss –

nicht augenscheinlich, sondern ohrenbetäubend. Darstellungen der Flucht werden auf das akustisch wahrnehmbar inszenierte (Nicht-)Sprechen reduziert, bzw. vom imaginierten Hören der (sprachlosen) Stimmen wesentlich bestimmt, das – anders als beim blinden Sehen in der Dunkelheit – von dieser nicht mehr behindert wird. Anders als der im hellen Licht liegende, auf seine Visualität reduzierte Schau-Platz in Handkes Text, wird die Sprachlosigkeit im Schall-Raum über die literarisch inszenierten, vielstimmigen Klänge hörbar.

Jelineks Textgefüge setzt sich vollkommen aus einem Gewirr zunächst undefinierbarer Wir-Stimmen zusammen, sodass ein (visuelles) Erkennen kaum vorgestellt werden und nur die Fokussierung auf das (imaginierte) Hören dieser Stimmen Aufschluss über ihre Situierung liefern kann. Erst in der Fokussierung auf den literarischen Text, von allen möglichen Körper- oder Stimm-Vorgaben befreit, kann das Verloren-Sein bzw. die Ortlosigkeit der als sprechend vorgestellten Stimmen in einer uneingeschränkten Intensität wahrnehmbar gemacht werden – durch die Darstellung der Sinnlichkeit sprachloser Akustik bzw. akustischer Sprachlosigkeit und ihre grenzenlose Vorstellungsmöglichkeit.

Ausblick und Anklang?

Nachdem zwei konträre und komplementäre Zugangsweisen auf die Abwesenheit von Stimmen in den Sprach-Spielen von Elfriede Jelinek und Peter Handke dargestellt worden sind, möchte ich in einer Zusammenfassung die Ergebnisse systematisieren und kontextualisieren, um das Sehen und Hören von Sprachlosigkeit aufzuzeigen. Der Fokus meiner Arbeit liegt auf der Zurschaustellung bzw. Betonung einer Sinnlichkeit von Literatur – weil sich durch das Lesen von Texten immer schon sehen und hören lässt.²⁷ Sprachlosigkeit wird in den beiden Texten über den Körper der Schrift und der Lesenden auf eine Weise zum Klingen gebracht, die deshalb u.U. auch als postdramatisches Erzählen bezeichnet werden kann.

Sichtbar und unübersehbar wird in Handkes Text der Sprachlosigkeit Gestalt verliehen. Auf einem Schau-Platz aus Schrift wird ein Ort entworfen, der die Sprachlosigkeit in seiner Bildlichkeit mitträgt. Der erste Blick auf die Bühne drängt die Frage auf, wie sich ein Hinsehen auf Abwesendes körperlich bzw. sprachlich darstellen lässt – durch die Aufführung und durch das Schreiben. Die Formulierungen von der Freiheit bzw. Leere des Schau-Platzes spielen von Anfang an darauf an, dass sich, hinter allen möglichen Bildern verborgen, eine Sprachlosigkeit direkt unter ihnen befindet. Über den Platz hinweg, nach allen Richtungen auseinanderstrebend, kehren die Stimmen immer wieder aus den Hinter-Gründen des Schau-Platzes hervor, wo sie schließlich – wieder und wieder – sichtlich (und) stimmlos verlorengehen.

In Jelineks Text ist die Stille nicht zu überhören: Der Schall-Raum der Sprachlosigkeit ist ein dunkler Raum, ein Raum der Unüberschaubarkeit, ein Raum aus Nacht und Schatten – ganz im Gegensatz zu Handkes Platz der Bilder im hellen Licht. Er entzieht sich jeder Einsicht und deutet an, dass ein Weg dahin nur über das Zuhören (durch das Lesen) führt. Im Raunen der Vielstimmigkeit, in der Sprechwut der Chöre, im Ausufern der Sprache, im Anklang von Dissonanzen in den Aussagen wird die Sprachlosigkeit akustisch verortet, hörbar und spürbar gemacht.

Im Austausch mit den Workshop-Teilnehmer*innen und Mentor*innen kann darüber diskutiert werden, auf welche Weise sich (über) die Sprachlosigkeit sprechen oder schreiben lässt.

¹ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2015.

² Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*. Ein Schauspiel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

³ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. Wut. Unseres. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2018.

⁴ Ebd., S. 7.

⁵ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 189.

⁶ Vgl.: 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 / Pektor, Katharina (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers*. Peter Handke und das Theater. Salzburg: Jung und Jung 2012, S. 99-110, S. 100.

⁷ Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 7-8.

⁸ Ebd.

⁹ Vgl.: Mersch, Dieter: *Medien des Tanzes – Tanz der Medien*. Unterwegs zu einer „dance literacy“. In: Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft*. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“. Bielefeld: Transcript 2015, S. 317-335, S. 323.

¹⁰ Vgl.: Handke, Peter: *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, S. 13.

¹¹ Schöbler, 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 / Pektor, Katharina (Hg.): *Die Arbeit des Zuschauers*. Peter Handke und das Theater. Salzburg: Jung und Jung 2012, S. 193-198, S. 194-195.

¹² Honegger, Serge: *Lenkung und Ablenkung*. Zu den Regiebemerkungen bei John von Düffel, Peter Handke und Franz Xaver Kroetz. Basel: Schwabe 2019, S. 204.

¹³ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, S. 9.

¹⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Entscheidung für das Asyl*. In: Menke, Bettine / Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene*. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 118-138, S. 133.

¹⁵ Vgl.: Ronge, Verena: *Polyphonie der Stimmen – Polyphonie der Geschlechter*. Die Bühne als „Hör-Raum“ im postdramatischen Theater Elfriede Jelineks. In: Birkner, Nina u.a. (Hg.): *Spielräume des Anderen*. Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater. Bielefeld: Transcript 2014, S. 129-142, S. 129-135.

¹⁶ Jirku, Brigitte E.: *Wut-Räume in der Schrift: Die Schutzbefohlenen*. In: Szczepaniak, Monika u.a. (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017, S. 89-101, S. 95.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Entscheidung für das Asyl*, S. 132.

¹⁹ Ebd., S. 130.

²⁰ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005, S. 138.

²¹ Nover, Immanuel: *Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos' „Die Schutzfliehenden“ und Elfriede Jelineks „Die Schutzbefohlenen“*. In: Neuhaus, Stefan / Nover, Immanuel (Hg.): *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2019. (Gegenwartsliteratur), S. 323-339, S. 335.

²² Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, S. 64-65.

²³ Vgl.: Kovacs, Teresa: „Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus“: AußenseiterInnen und Innere Emigration bei Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. In: Gołaszewski, Marcin u.a. (Hg.): *Zwischen*

Innerer Emigration und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933-1945. Berlin: De Gruyter 2016, S. 205-215, S. 214.

²⁴ Vgl.: Annuß, Evelyn: *Szenen des Banoptiums*. In: Menke, Bettine / Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 328-347, S. 339.

²⁵ Ebd., S. 16.

²⁶ Vgl.: Haß, Ulrike: *Ströme / strömen*. In: Szczepaniak, Monika u.a. (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017, S. 72-88, S. 77.

²⁷ Neben dem Schwerpunkt zum Schau-Platz und Schall-Raum der verlorenen Stimmen werde ich mich in meiner Masterarbeit der Sprachlosigkeit noch von zwei anderen Perspektiven nähern. Ein zweiter Schwerpunkt befasst sich mit den verlorenen Stimmen selbst, welche in beiden postdramatischen Texten die Sprachlosigkeit re-präsentieren, also darstellen oder vertreten. Die gleichzeitige An- und Abwesenheit der Sprache wird im Text visuell und akustisch erschlossen, indem Unsichtbarkeit sowie Un-Überschaubarkeit und Un-Erhört-Sein sowie Un-Überhörbarkeit der verlorenen Stimmen offengelegt werden. Von der Notwendigkeit einer wahrnehmenden – zusehenden oder zuhörenden – Instanz handelt eine dritte Analysekategorie. 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.