

Das Unterbrechen, so Benjamin, sei »eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung [...]. Es reicht über den Bezirk der Kunst weit hinaus.«¹¹³ Die Geste sprengt Handlung, Sinnzusammenhang und Kunstwerk auf, erteilt Einfühlung und Illusion eine strikte Absage. Sie ist die *Mutter der Dialektik* und somit höchst politisch.

1.2 Dramaturgien des (Dis-)Kontinuitiven

1.2.1 Vom epischen Theater Brechts zum gestischen Theater Jelineks

Für Jelineks intertextuelles Verfahren erweist sich das Benjamin-Brecht'sche Prinzip der Unterbrechung als konstitutiv. Die dramaturgische Produktion der Autorin orientiert sich an Methoden der Montage sowie der Collage und zielt darauf ab, bestehende Bild- und Textzusammenhänge zugunsten einer Sichtbarmachung des Konstruktionscharakters von Sprache und Literatur zu zerstören.¹¹⁴ In ihrem bereits 1984 verfassten programmatischen Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* spricht Jelinek davon, »vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen.«¹¹⁵ Der Text entstand anlässlich ihrer Ibsen-Fortschreibung *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1977), die Jelinek selbst als »eine Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur, den Mitteln der Popkultur der fünfziger und sechziger Jahre«¹¹⁶ sieht. Es gehe ihr darum, »im Sinne des Brechtschen Lehrstücks«¹¹⁷ Typen bzw. Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen.

Tatsächlich ist die Nähe zu Brecht, die Jelinek hier für ihr dramaturgisch-ästhetisches Verfahren behauptet, auch von der Forschung immer wieder hervorgehoben worden – jedoch hauptsächlich in Bezug auf die frühen Theatertexte Jelineks. So kommentiert Marlies Janz den Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* wie folgt:

113 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>«, S. 36.

114 Vgl. hierzu etwa Vogel, Juliane: »Intertextualität.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 47–55, hier S. 47.

115 Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.« In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), S. 14–16, hier S. 14.

116 Ebd., S. 14.

117 Ebd., S. 14.

Obwohl diese Ausführungen von grundsätzlicher Bedeutung sind für die Technik auch der späteren Stücke Jelineks, trifft der Hinweis auf Brechts Lehrstück [...] doch wohl nur auf das *Nora*-Stück zu. »Lehrstückhaft« in Jelineks *Nora*-Version ist die marxistische Aufdeckung der Verschlungenheit von »Ökonomie« und »Emanzipation«, aber auch die Tatsache, daß das *Nora*-Stück der wohl einzige Text Jelineks ist, der eine »positive Heldin« in der Figur der Arbeiterin Eva kennt.¹¹⁸

Gerda Poschmann geht in ihrer Publikation *Der nicht mehr dramatische Theatertext* einen Schritt weiter und bezieht sich auf den 1991 entstandenen Text *Totenauberg*, wenn sie behauptet, dass Jelinek »das Schreiben fürs Theater in Brecht-Nachfolge für sich entdeckt«¹¹⁹ habe. Jedoch stützt sich auch sie in ihrer Analyse elementar auf autopoetische Äußerungen Jelineks – in diesem Falle auf eine Interviewaussage der Autorin, die Posch heranzieht, um »die Herkunft ihres [Jelineks, Anm. SF] Denkens vom epischen Theater«¹²⁰ zu behaupten. In besagtem Interview heißt es: »Ich will keine Schauspieler, die ›Tiefen‹ vortäuschen: Die Schauspieler sollen sich nicht einbringen, nicht etwas darstellen, nicht so tun, als ob das Spiel auf der Bühne Leben wäre. In keinem Fall sollen sie sprechen. Sie sollen ›Sprechmaschinen‹ sein.«¹²¹

Auch Franz Norbert Mennemeier will in Jelineks Theatertexten die »epische Dramaturgie Brechts« wiederentdeckt haben und verweist in diesem Kontext einmal mehr auf die *Nora*-Fortschreibung.¹²² Im Gegensatz dazu liest Evelyn Annuß Jelineks *Nora* sehr überzeugend »im Kontext der brechtschen Lehrstückversuche, die es vom epischen Theater zu differenzieren«¹²³ gelte. In ihrer wegweisenden Dissertation *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens* betont sie, dass die Figurenrede in diesem *Die Maßnahme* zitierenden Theatertext deutlicher an Brecht erinnere als in Jelineks späteren Arbeiten für das Theater.¹²⁴ Jelineks Werk erstmals an der Schnittstelle von Rhetorik und Theaterwissenschaft analysierend, fragt Annuß danach, inwiefern die darin emergieren-

118 Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 32.

119 Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 195.

120 Ebd., S. 195.

121 Roeder, Anke: »Ich mache Theater für Schuldige.« Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.« [1992], zit.n. Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 195.

122 Mennemeier, Franz Norbert: »Montage und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek.« In: Fritz, Horst (Hg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen: Francke 1993, S. 53–82, hier S. 78.

123 Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 49.

124 Vgl. ebd., S. 46.

de Form der Rede die spezifischen Aufführungsbedingungen stellvertretenden Sprechens reflektiert und in welchem Verhältnis dieses Verfahren zur brechtschen Theaterästhetik steht. Es ist Annuß' Verdienst, hervorgehoben zu haben, dass es sich bei Jelineks Absage an die personale Darstellung keinesfalls um ein simples Spiel mit Referenz und Fiktion handelt. Vielmehr würden die Texte der Autorin die rhetorische Figur der Prosopopoiia performativ ausloten, »um im Zitat deren Darstellungsmodus zu erinnern und die in der zitierten Praxis offenbar werdende Möglichkeit der Revision beziehungsweise der nachträglichen Gegenrede zu demonstrieren.«¹²⁵ Gerade darin würden sich Jelineks Theatertexte als »Fortschritt der brechtschen Lehrstückexperimente«¹²⁶ begreifen lassen: »An ›den anderen‹ Brecht anknüpfend, widerstreitet sowohl Jelineks als auch Müllers Arbeit – darin sind ihre Texte Lehrstückpraxis in Potenz – der kalkulierbaren Didaxe und überantwortet sich dem Publikum zur politischen Selbstverständigung.«¹²⁷

Im Anschluss an Annuß' einflussreiche Arbeit behaupten auch Roland Koberg und Verena Mayer in ihrer 2006 publizierten Jelinek-Biografie, dass sich die Autorin v.a. in ihren frühen Texten am Brecht'schen Lehrstück orientiert habe, und verweisen in diesem Zusammenhang auf *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*, auf *Clara S., musikalische Tragödie* (1981) und auf *Burgtheater. Posse mit Gesang* (1982).¹²⁸

Während der Großteil der germanistischen Jelinek-Forschung die Bezüge zu Brecht eher peripher abhandelt, geht Moritz Schramm in seiner Gegenüberstellung der beiden Theaterästhetiken etwas mehr in die Tiefe und behauptet, dass Jelineks Werk von einem ähnlichen Anspruch auf Historisierung und Denaturalisierung geprägt sei wie Brechts episches Theater. Zeigen würde sich dies etwa bereits anhand des 1970 verfassten Essays *Die endlose Unschuldigkeit*, der sich stark an Roland Barthes' Mythenkritik orientiert und sich mit den Wirkmechanismen massenmedialer Rhetoriken auseinandersetzt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die terminologische Nähe zu Brechts viel beachteter Skizze *Die Straßenszene* (1938), auf die Schramm hinweist.¹²⁹ Wenngleich

125 Ebd., S. 254.

126 Ebd., S. 254.

127 Ebd., S. 254.

128 Vgl. Koberg, Roland/Mayer, Verena: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 188.

129 Vgl. Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz – Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater*. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België 2008, S. 59–69, hier S. 61. Diesen Text bespricht auch Hanna Klessinger, die Brecht und (u.a.) Jelinek im Kontext

beide Schriftsteller*innen ein repräsentatives, auf Identifikation und Illusion basierendes Theatermodell ablehnen würden, so weise Jelineks Theater aber doch auch erhebliche Unterschiede zu Brechts epischem Theater auf.¹³⁰ Bei Jelinek liege eine »Radikalisierung des kritischen Anspruchs«¹³¹ vor, die sich Schramm zufolge darin zeigt, dass die psychologische Figur bei Jelinek nicht – wie bei Brecht – durch einen Typus ersetzt wird, sondern es die Sprache selbst ist, die hier spricht: Schauspieler*innen würden lediglich als Träger*innen von sprachlichen Äußerungen erscheinen. Eine weitere Differenz bestehe im politischen Anspruch. Wollte Brecht die Arbeiterklasse als historisches Subjekt gewinnen, so sei dieser Anspruch bei Jelinek nicht mehr gegeben: »Es gibt in Jelineks Theater keine Identifikationsfigur mehr, es gibt keine Lehre im Sinne des brechtschen Lehrstücks und es gibt auch kein historisches Subjekt, das sich über seine historische Lage bewusst sein könnte.«¹³² Als diesbezügliche Ausnahme führt auch Schramm Jelineks *Nora*-Fortschreibung an. Der Unterschied zwischen den Theaterkonzepten von Brecht und Jelinek liege in einer, wie er formuliert, »veränderten Einstellung zur Theatralik.«¹³³ Der Brecht'schen Reduktion des sprachlichen und theatralen Materials zugunsten einer Desillusionierung des Theaters setze Jelinek ein Exponieren der Künstlichkeit der Sprache entgegen sowie »eine Übersteigerung der Mythen in einem artifiziellen Bild.«¹³⁴ Die wesentliche Differenz aber bestehe darin, dass Brecht – und hier beruft sich Schramm wörtlich auf Jelineks Brecht-Essay – »Inhalt und Form so leidenschaftlich zur Deckung, zur Entsprechung zu bringen gewünscht« habe, während sie selbst sich ganz im Gegenteil darauf konzentriere, den »Spalt« zwischen Inhalt und Form zu exponieren.¹³⁵

Eine Ausnahme in der Jelinek-Forschung stellt Lara Stevens dar, die die Parallelen zu Brecht nicht in den frühen Arbeiten Jelineks sucht, sondern sie in *Bambiland* (2003) nachzeichnet. In Rückbezug auf Brechts episches Theater und Julia Kristevas Theorie der Intertextualität beschreibt Stevens *Bambiland* als »gestisch«, indem sie festhält:

des »postdramatischen« Theaters eingeführt. Vgl. Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 51–53.

130 Vgl. Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz«, S. 62f.

131 Ebd., S. 62.

132 Ebd., S. 63.

133 Ebd., S. 63.

134 Ebd., S. 63.

135 Jelinek, Elfriede: »Zu Brecht«, zit.n. Schramm, Moritz: »Anlehnung und Differenz«, S. 68.

If the fundamental operation of Brechtian *gestus* is to show that behaviour is learned rather than innate, then the *gestic* intertextuality of *Bambiland* shows that our understanding of the war in the West is also learned, constructed and mediated by various interest groups with ideological biases.¹³⁶

Wenn Stevens von »gestischer Intertextualität« spricht, dann bezieht sie sich auf die intersubjektive Qualität des Brecht'schen *Gestus*-Begriffs, der in Kontrast zur Benjamin'schen Denkfigur der Geste steht. Benjamins Idee der Geste nämlich, so Günther Heeg, »unterscheidet sich radikal von jenem gestischen Zeigen auf soziale Verhältnisse, das sich unterm Diktat des Grundgestus der Szene in den fünfziger Jahren in Brechts Theaterpraxis eingebürgert hat.«¹³⁷ Im Gegensatz zum Grundgestus entspringe die von Benjamin skizzierte Geste der Unterbrechung und stehe damit jenseits von Intentionalität und Finalität, sehe sich mithin »um die Souveränität des Handelns gebracht.«¹³⁸ Gerade ein solches Denken erlaubt es meiner Ansicht nach, Elfriede Jelineks zitierend-montierenden Verfahren als gestisches Theater zu lesen.

1.2.2 Cut and Paste – Bausteine einer widerständigen Praxis

Worauf Lara Stevens in ihrer inspirierenden *Bambiland*-Lektüre nicht näher eingeht, ist das Grundprinzip, dem die von ihr als »gestisch« beschriebene Intertextualität Jelineks unterliegt: nämlich das der Unterbrechung. Das Zusammennähen eines »patchwork of intertextual references,«¹³⁹ das auf dem Modus des Zitats basiert, verlangt schließlich nicht nur nach zusammenfügenden Stichen, sondern zuallererst nach einem Auseinanderreißen, einem Fragmentieren von etwas Vorgefundenem. »Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen,«¹⁴⁰ heißt es bei Benjamin. Dieser Prozess des Unterbrechens bringt *Gesten* hervor, die wiederum ihrerseits unterbrechen – oder, wie Samuel Weber es auf den Punkt bringt: »Gestures, Benjamin argues, emerge in and through the process of interrupting action. They are therefore constituted by and as interruptions.«¹⁴¹

Wenn Benjamin für das epische Theater Brechts festhält, dass es Handlung und Abläufe grundsätzlich unterbricht, so gilt dies auch für Jelineks Tragödi-

136 Stevens, Lara: »Gestic Intertextuality in Elfriede Jelinek's *Bambiland*.« In: *Austrian Studies* 22 (2014), S. 72–88, hier S. 88.

137 Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 174.

138 Ebd., S. 174.

139 Stevens, Lara: »Gestic Intertextuality in Elfriede Jelinek's *Bambiland*«, S. 88.

140 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater? <2>«, S. 36.

141 Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*. Cambridge: Harvard University Press 2010, S. 100.

enfortschreibungen. In *Bambiland* – um bei Stevens' Textbeispiel zu bleiben – setzt die Autorin im kritischen Sezieren der Berichterstattung über den Irakkrieg das Strukturelement des Botenberichts ein, das in seiner Kohäsion und Kohärenz boykottierenden Partikularität als gestisch-dramaturgisches Mittel par excellence gelesen werden kann. Der Botenbericht evoziert genau das, was Benjamin für Brechts episches Theater hervorstreicht, nämlich eine »Entdeckung (Verfremdung) von Zuständen«, die sich »mittels der Unterbrechung von Abläufen [vollzieht].«¹⁴² Der Einsatz dieses Mediums bewirkt somit das, was Jelinek bereits in ihrem Essay »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein« beschworen hat, wo sie davon spricht, »vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen.«¹⁴³ Im Ent-Decken solcher Zustände offenbart sich die unterbrechende Geste jenseits von Kohärenz und Intention, jenseits von Erwartung, Illusion und Einfühlung. Sie bewirkt vielmehr eine Suspension aller Gerichtetheit.

Mit Uwe Wirth scheint sich das gestisch-zitierende Verfahren Jelineks als Spielart des *Pfropfens* begreifen zu lassen. Der Germanist beschreibt diese ursprünglich im hortikulturellen Bereich angesiedelte Aktivität im Rückgriff auf Jacques Derridas Überlegungen zur *greffe citationelle* als elementare Kulturtechnik, die in den *Cut and Paste*-Verfahren unserer medialen Gegenwart wiederkehrt.¹⁴⁴ Wenn das lateinische Synonym *inserere* das *Einfügen* hervorhebt, das dem Prozess des Pfropfens innewohnt, so stellt sich in Bezug auf Jelineks intertextuelle Schreibweise aber auch die Frage, wo die Autorin das Material auffindet, das sie (uns mit) ihren Texten aufpfropft, und wie sie damit hantiert. In einem Interview aus dem Jahr 2014 gibt sie diesbezüglich Folgendes zu Protokoll:

Wenn ich Zitate recherchiere, nehme ich natürlich das Netz. Aber für die Zitate, die ich in die Texte einbaue und die ich beim Schreiben ja fast immer auch verändere, bewußt »verfälsche«, kann ich die Elektronik (noch) nicht verwenden. Die Zitate werden in meine Texte niemals mit copy and paste eingefügt, sondern immer abgeschrieben und eben verändert.¹⁴⁵

Jelinek schneidet also nicht einfach aus und fügt ein – sie *schreibt ab* und bedient sich somit eines Verfahrens, das für Walter Benjamins unterbrechende,

142 Benjamin, Walter: »Was ist das epische Theater?« <2>«, S. 35.

143 Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«, S. 14.

144 Vgl. Wirth, Uwe: »Pfropfen.« In: Christians, Heiko/Bickenbach, Matthias/Wegmann, Nikolaus (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Bd. 2. Köln et al.: Böhlau 2018, S. 328–342, hier S. 329.

145 Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek*, 27. Februar 2014.

zitierende Forschungspraxis konstitutiv ist. Das Abschreiben bedeutet für Benjamin nicht nur einen notwendigen, sondern darüber hinaus einen konspirativen Akt, den er ganz bewusst von der Tätigkeit des Lesens unterscheidet. In seinem Text *Einbahnstraße* betont er diese Differenz und zieht dafür Verben des Reisens heran:

Nur wer die Straße geht, erfährt von ihrer Herrschaft und wie aus eben jenem Gelände, das für den Flieger nur die aufgerollte Ebene ist, sie Fernen, Belvederes, Lichtungen, Prospekte mit jeder ihrer Wendungen herauskommandiert, wie der Ruf des Befehlshabers Soldaten aus einer Front. So kommandiert allein der abgeschriebene Text die Seele dessen, der mit ihm beschäftigt ist, während der bloße Leser der Bewegung seines Ich im freien Luftbereich der Träumerei gehorcht, der Abschreiber aber sie kommandieren läßt. Das chinesische Bücherkopieren war daher die unvergleichliche Bürgschaft literarischer Kultur und die Abschrift ein Schlüssel zu Chinas Rätseln.¹⁴⁶

Es ist davon auszugehen, dass Benjamin in diesem Textabschnitt seine eigene Arbeit am *Passagen-Werk* reflektiert, die ihn von 1927 bis zu seinem Tod beschäftigt hat. Ein Großteil dieses fragmentarischen Zitatwerks entstand in der Bibliothèque Nationale in Paris, wo Benjamin viele Tage damit verbrachte, einzelne Passagen aus Büchern *abzuschreiben*. Das Abschreiben entspricht bei ihm einer flanierenden, streunenden Tätigkeit, die sich ganz anders auswirke als das Lesen, das Benjamin zufolge einer (über-)fliegenden Aktivität gleichkommt. Während sich der Benjamin'sche Abschreiber im Schrittempo durch einen Text bewegt und unterschiedliche Sichtweisen einnimmt, lernt der fliegende Leser »die neuen Abschnitte seines Inneren nie kennen.«¹⁴⁷ Freddie Rokem hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich eine ähnliche Analogie in Benjamins *Angelus Novus* findet, der als Fliegender »die einzelnen historischen Ereignisse nicht auseinanderhalten [kann]: Er sieht ›eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer um Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert‹.«¹⁴⁸ Dem Abschreibenden wiederum, so Rokem weiter, sei es möglich, »eine Kette individueller und eindeutiger Katastrophen zu sehen.«¹⁴⁹ Die herausragende Besonderheit des Abschreibens aber manifestiert sich für den Theaterwissen-

146 Benjamin, Walter: »Einbahnstraße.« In: Derselbe: GS IV.1. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2015, S. 83–148, hier S. 89–90.

147 Ebd., S. 90.

148 Rokem, Freddie: *TheaterDenken. Begegnungen und Konstellationen zwischen Philosophen und Theaternachern*. Übers. v. Mayte Zimmermann. Berlin: Neofelis 2017, S. 256.

149 Ebd., S. 256.

schafter Rokem in dem genuin performativen Potenzial, das dieser Tätigkeit innewohnt:

Der Akt des Abschreibens erzeugt eine performative Selbstreflexivität, eine *Inszenierung*, welche die abschreibende Person einschließt. Es geht hier nicht nur um eine Form der Identifikation oder Empathie mit irgendetwas »im Text«, also einem Ereignis oder einem Charakter, sondern um eine Form der eigenen In-Szene-Setzung, zu der der Text auffordert – die er sogar verlangt – und auf die man sich, denke ich, langsam aber gerne einlässt.¹⁵⁰

Jelineks Theatertexte, die sich den Aussagen der Autorin zufolge aus dem Modus des Abschreibens generieren, bewirken eine solche *In-Szene-Setzung* des von ihr verarbeiteten Materials. Wir haben es dabei mit einem Material zu tun, das innerhalb der zusammengestückelten Texte ohne Anführungszeichen zitiert bzw. zitierend (de-)montiert wird. Tatsächlich aber fügt Jelinek all ihren Theatertexten eine Art Quellenangabe an, in der sie mitunter auch ihr fragmentierendes Verfahren reflektiert. So legt sie etwa in *Coda*, einem ihrer zu *Die Schutzbefohlenen* verfassten Zusatztexte, nahe, ihre Theatertexte grundsätzlich als intertextuelle Trümmerfelder zu lesen:

Nur ein paar Splitter, wirklich nicht mehr, aus:

Ezra Pound, *Die Cantos* (übers. von Eva Hesse und Manfred Pfister)

Euripides: *Iphigenie in Aulis*

Homer: *Odyssee*

Dank auch an Philip Hagmann und dem Deutschen Theater Göttingen und an Wikipedia mit den vielen Autos!¹⁵¹

Interessant in Bezug auf die von Jelinek verwendeten antiken Prätexte ist der abweichende Präzisionsgehalt ihrer Quellenangaben. Nennt Jelinek in manchen Fällen – so wie im oben zitierten – lediglich die Tragödie, auf die sie sich intertextuell beruft, so weist sie andernorts konkrete Übersetzungen aus, die sie für ihre Textarbeit beansprucht hat. In *Das Lebewohl* (*Les Adieux*) etwa schreibt sie die *Orestie* von Walter Jens fort, in *Bambiland* Oskar Werners Übertragung der *Perser*, im Addendum zu *Kontrakte des Kaufmanns* mit dem Titel *Aber sicher!* Hugo von Hofmannsthals *König Ödipus*, in *Ein Sturz* Oskar Werners Übersetzung von *Agamemnon* und in *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.* bzw. in *Das Licht im Kasten* Kurt Steinmanns *Bakchen*. Mitunter findet sie die Tragödienausgaben, mit denen sie arbeitet, auch im Netz – wie etwa im Fall ihres Theatertexts

150 Ebd., S. 259.

151 Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen. Coda*. <http://elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene-coda.htm> 29.9.2015/ 17.10.2015 [Zugriff am 14.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), Herv. SF.

Die Schutzbefohlenen, für den sie die *Hiketiden*-Übersetzung von Johann Gustav Droysen herangezogen hat, die in das online frei zugängliche Gutenberg-Projekt eingespeist worden ist. Entscheidend aber ist, dass Jelinek diese Texte ausdrückt. Für ihre Recherchearbeiten benötige sie »Bücher auf Papier«, behauptet die Autorin: »Ich arbeite oft gleichzeitig mit zehn Büchern, das geht praktisch mit Rechnern und E-Books nicht. Das wird vielleicht einmal möglich sein, jetzt finde ich es aber nicht praktikabel. Ich muß ja in die Bücher (oft ausgedruckt über Projekt Gutenberg, falls man es dort bekommt) Eselohren machen, Randnotizen, das muß alles schnell gehen.«¹⁵² Es ist der performative Akt der abschreibenden Geste, mit dem Jelineks Tragödienfortschreibungen die radikale Unterbrechung von Handlung und Handelnden bewirken.

Dieses zitierende Prozedere ist freilich nicht nur für Jelineks Tragödienfortschreibungen typisch, sondern steht grundsätzlich im Zentrum ihrer durchaus als nichtaristotelisch zu definierenden Dramaturgie. Jelineks Theater Texte zeichnen sich allesamt dadurch aus, dass sie an bereits bestehende kanonisierte Texte anschließen und diese unterbrechen. Unterstreichenswert erscheint mir, dass sich die hierfür zum Einsatz gelangenden Verfahren nicht nur als intertextuell, sondern auch als interstrukturell bezeichnen lassen, zitieren sie doch stets genuin theatrale Bauelemente. So sind die frühen Arbeiten Jelineks geprägt von einem Aufgreifen spezifischer Charakteristika des Wiener Volkstheaters. *Burgtheater* (1982) erweist sich als *Posse mit Gesang* und zitiert darüber hinaus das Zauberspiel sowie das Allegorische Zwischenspiel. Aber nicht nur das: Die regieanweisungsähnliche Beschreibung dieses Zwischenspiels exploriert hier zudem dezidiert den Umstand, dass die Unterbrechung der Handelnden, die mit einem derartigen Einschub einhergeht, *Gesten* – im Text ist von »Posen« die Rede – hervorbringt:

ALLEGORISCHES ZWISCHENSPIEL

Musik (Harfen und ähnliches) erklingt. Bühne dunkel, helles Licht nach oben. **Die handelnden Personen erstarren kurz in ihren [sic!] Posen, wie behext.** In der Art eines Altwiener Zauberspiels (Raimund, schau oba) erscheint eine Art Märchenkahn, Gondel o. ä. paradiesisches Gefährt, hübsch bemalt und so. Das Gefährt wird an Schnüren langsam von der Decke herabgelassen, während die Harfen schon spielen. Im Märchenkahn eine Gestalt in einer merkwürdigen Mischung aus Alpenkönig, Menschenfeind und Invalide. Er trägt ein Zauberstäbchen. Er ist, was man aber nicht sofort bemerken darf, ganz mit weißen Binden (Verbandszeug) umwickelt wie eine ägyptische Mu-

152 Niermann, Ingo: *Interview mit Elfriede Jelinek*, 27. Februar 2014.

mie. Tritt aber unbekümmert und fesch auf: Vorerst. Einige Blutflecke, diskret angebracht, können zu sehen sein.¹⁵³

Ähnliche Verweise auf formale und figurale Elemente der Volkstheatertradition finden sich im Dramolett *Präsident Abendwind* (1987), das an Johann Nepomuk Nestroy's *Hauptling Abendwind* oder *Das gräuliche Festmahl* anschließt. Wie Monika Meister zu Recht hervorhebt, ist es auch hier das vorgefundene »theaterhistorische und dramaturgische Material,«¹⁵⁴ anhand dessen Jelinek tabuisierte Themen wie die unaufgearbeitete österreichische Rolle im Nationalsozialismus verhandelt. Der von der Autorin selbst immer wieder herausgekehrte Rückgriff auf die sprachkritischen Verfahren Ludwig Wittgensteins, Karl Kraus' und der Wiener Gruppe konterkarieren diese ästhetische Praxis.

Sind es zunächst österreichische Traditionen, an denen Jelineks Theater Texte sich abarbeiten, so orientieren sich spätere Arbeiten vermehrt an sogenannten Klassikern der deutschen Literatur- und Ideengeschichte. Das Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart* (2006) etwa befragt das humanistische Ideal der Weimarer Klassik, indem es dem Pathos der Schiller'schen Sprache die Diktion der RAF-Mitglieder Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin entgegensetzt. Der Rückgriff auf die dramatische Tradition, der sich hier als konstitutiv für Jelineks dekonstruktivistisches Verfahren offenbart, bestimmt auch ihre Sekundärdramen *Abraumhalde* (2009) zu Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* und *FaustIn and out. Sekundärdrama zu Urfaust* (2011) zu Johann Wolfgang von Goethes *Urfaust*. Beide Theatertexte referieren auf kanonisierte Damentexte und sollen – wie Jelinek selbst programmatisch fordert – »kläffend neben den Klassikern herlaufen.«¹⁵⁵ Das Außergewöhnliche an diesem Konzept offenbart sich in der Forderung Jelineks, wonach diese neu entstandenen Texte ausschließlich gemeinsam mit ihren Prätexten zur Aufführung zu gelangen haben.¹⁵⁶ Tatsächlich setzte der Rowohlt Verlag diese Bestimmung zunächst insofern durch, als er Jelineks Sekundärdramen lediglich an Theaterhäuser vergab, die garantierten,

153 Jelinek, Elfriede: *Burgtheater (Posse mit Gesang)*. <https://www.elfriedejelinek.com/fburgth1.htm> 2000 [Zugriff am 14.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Theatertexte), Herv. SF.

154 Meister, Monika: »Theaterästhetik. Bezüge zur Theatertradition.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 68–73, hier S. 69.

155 Jelinek, Elfriede: »Reichhaltiger Angebotskatalog.« In: *Theater heute* 6/2009, S. 16.

156 Vgl. Jelinek, Elfriede: »Anmerkung zum Sekundärdrama.« <https://www.elfriedejelinek.com/fsekundaer.htm> 18.11.2010 [Zugriff am 18.12.2018] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

diese Theatertexte mit Lessings bzw. Goethes Drama zu kombinieren.¹⁵⁷ So ließ der Regisseur Dušan David Pařízek für die Uraufführung von *FaustIn and out* Goethes *Faust I* und *Faust II* auf der Hauptbühne des Schauspielhauses Zürich spielen, während das Sekundärdrama im schallisolierten Musikkeller des Hauses gezeigt wurde. Die radikale Vereinigung der beiden Inszenierungen passiert in jenem Moment, in dem in Goethes *Faust* eigentlich Margarete die Stimme erheben würde: Stattdessen ergreift ein Darsteller eine Axt, zertrümmert die Bühnenbretter und entert die Aufführung des Sekundärdramas im Keller. Der Jelinek'sche Text-/Redefluss wird unterbrochen, die Zusehenden werden aufgefordert, die Hauptbühne zu erklimmen und dann auf für sie reservierten Plätzen im Zuschauer*innenraum Platz zu nehmen. Die Schauspielerinnen des Sekundärdramas reklamieren sich indes in den Goethe-Text hinein und übernehmen für den Rest des Abends die bislang ausgesparten weiblichen Passagen aus *Faust I*. Zudem sprechen sie Textstellen aus *FaustIn and out* und penetrieren dadurch den Primärtext mit seiner Jelinek'schen Fortschreibung.

Die Besonderheit des Sekundärdramakonzepts liegt darin, dass die ihm zugrunde liegenden programmatischen Forderungen direkt auf den Theaterbetrieb und seine Spielplan- und Besetzungspolitik einwirken und dadurch eine spezifische Ästhetik der Störung bewirken, wie Teresa Kovacs eindrücklich aufgezeigt hat.¹⁵⁸ Das dramaturgische Verfahren des *Cut and Paste* jedoch, das in den Sekundärdramen zur Anwendung gelangt, unterscheidet sie nicht von anderen Theatertexten Jelineks, die sich an Bestsellern der Dramenliteratur orientieren. Im Rückgriff auf die dramatische Tradition kreieren all diese Arbeiten das, was Judith Butler als »Imitation ohne Original«¹⁵⁹ bezeich-

157 »Da beide Sekundärdramen nach den jeweiligen Uraufführungen kaum inszeniert wurden, lockerte der Verlag die Bestimmung, sodass es mittlerweile möglich ist, die Sekundärdramen eigenständig zu inszenieren, solange das Primärdrama in derselben Saison ebenfalls auf dem Spielplan des Theaters steht.« (Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Bielefeld: transcript 2016, S. 240.)

158 Vgl. Kovacs, Teresa: *Drama als Störung*.

159 Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 202–203.

net hat. Jelineks »Fortzuschreibungen«,¹⁶⁰ »Aktualisierungen«,¹⁶¹ »Relektüren«,¹⁶² »Paraphrasen«¹⁶³ bzw. »Parodien«¹⁶⁴ verweisen grundsätzlich auf eine Kritik am Konzept des Repräsentationstheaters und an damit verknüpften Originalitäts-, Authentizitäts- und Männlichkeitsdiskursen. Eben darin schlummert die politische Dimension der widerständigen Praxis Elfriede Jelineks.

1.2.3 Jelineks Tragödienfortschreibungen – ein (Forschungs-)Abriss

Sowohl das Erbe des bürgerlichen dramatischen Theaters als auch die Tradition des österreichischen Volkstheaters ist grundsätzlich prägend für die intertextuelle Dramaturgie Elfriede Jelineks. Besonders ins Auge aber sticht ihr Rückgriff auf die »prä-dramatische« Form der attischen Tragödie. Mittlerweile liegen zahlreiche Theatertexte vor, in denen die Autorin auf Tragödien des Aischylos, des Sophokles bzw. des Euripides zurückgreift. Umso erstaunlicher mutet es an, dass diesen Tragödienfortschreibungen bislang wenig Beachtung geschenkt worden ist. Während Jelineks frühe Theatertexte und ihre Verweise auf die (vornehmlich österreichische) Tradition bereits in zahlreichen Aufsätzen und selbstständigen Publikationen untersucht worden sind,¹⁶⁵ stellt eine eingehende Auseinandersetzung mit den Bezügen zur griechischen Antike, die Jelineks Theatertexte seit *Ein Sportstück* (1998) prägen, noch ein Desiderat dar. Obgleich zu den neueren Texten zahlreiche Einzelstudien existieren, liegt der Fokus der Auseinandersetzungen dabei kaum auf den antiken Quelltexten. Den Bezügen zur attischen Tragödie kommt meist nicht mehr Beachtung zu als anderen Intertexten. Sie werden tendenziell als Teil eines Netzes von »Spuren«

160 Vgl. u.a. Haß, Ulrike: »Theaterästhetik. Textformen.«

161 Vgl. Saletta, Ester: »Die Rezeption Ibsens in Jelineks Theaterstück *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?*, S. 233–240.

162 Vgl. Annuß, Evelyn: »Schiller offshore: über den Gebrauch von gebundener Sprache und Chor in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*.« In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?*, S. 29–42.

163 Vgl. Helfer, Viktoria: »(Dis-)Kontinuität zur österreichischen Tradition bei Elfriede Jelinek in *Burgtheater und Präsident Abendwind*.« In: Zittel, Claus/Holona, Marian (Hg.): *Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005*. Bern: Peter Lang 2008, S. 315–330.

164 Vgl. Kovacs, Teresa: *Drama als Störung*, S. 20–23.

165 Vgl. Gürtler, Christa: »Forschung.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 356–366, hier S. 357–363.

betrachtet, »die von den griechischen Dramatikern bis zu den wichtigen Philosophen der Gegenwart reichen.«¹⁶⁶

Auffällig mutet an, dass der Großteil der bestehenden wissenschaftlichen Literatur auf die mythische Dimension der Intertexte fokussiert und dabei die Bedeutungsmutationen, die aus dem Überschreibungsprozess des Mythos in die Form der Tragödie resultieren, außer Acht lässt. So beschreibt Juliane Vogel etwa die Texte *Ein Sportstück* und *Das Lebewohl* (2000) als »Arbeit am Mythos der Atriden [...]«.¹⁶⁷ Auch Wendelin Schmidt-Dengler, der an Vogels Überlegungen anschließt, konzentriert sich in seinen Ausführungen zu *Das Lebewohl* auf den Mythos und erwähnt Aischylos nur peripher.¹⁶⁸ Studien wie jene von Daniela Bartens und Britta Kallin, die auf die historischen und kulturellen Codes fokussieren, die *Das Lebewohl* im intertextuellen Rekurs auf die *Orestie* umkreist, stellen eine Ausnahme dar.¹⁶⁹ Dabei drängte Kallin bereits vor Jahren auf eine Auseinandersetzung mit Jelineks Antike- Bezügen, indem sie anmerkte: »[...] the critical discourse has yet to offer a closer analysis of the extent and effect to which that 2000 stage work uses the Greek tragedy in its critical portrayal of Jörg Haider's political manoeuvres.«¹⁷⁰

Als überaus fruchtbar stellen sich Ulrike Haß' Untersuchungen des Chors in *Ein Sportstück* bzw. in der Uraufführung dieses Texts durch Einar Schleef dar.¹⁷¹ Diese Arbeiten können als wesentliche Anstöße für weiterführende Studien zu Jelineks Fortschreiben der attischen Tragödie und deren Formensprache verstanden werden. Angeknüpft werden kann diesbezüglich auch an Franziska Schöfflers Überlegungen zum Doppelchor in *Ein Sportstück*, den die Li-

166 Ebd., S. 362.

167 Vogel, Juliane: »Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden.« In: Vöhler, Martin/Seidensticker, Bernd (Hg.): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin: de Gruyter 2005, S. 437–447, hier S. 446.

168 Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: »Jelineks Rhetorik.« In: Rétif, Françoise/Sonnleitner, Johann (Hg.): *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11–18.

169 Vgl. Bartens, Daniela: »Vom Lautwerden der Stille. Umwege zu Elfriede Jelineks Haider- Österreich in *Das Lebewohl*. 3 kl. Dramen.« In: *Austriaca* 53 (2002), S. 114–139, hier S. 128 und Kallin, Britta: »Jörg Haider as a Contemporary Orestes: Aeschylus's *Oresteia* in Elfriede Jelinek's *Das Lebewohl*.« In: *Seminar* 4/2003, S. 329–349.

170 Vgl. Kallin, Britta: »Jörg Haider as a Contemporary Orestes«, S. 329.

171 Vgl. u.a. Haß, Ulrike: »Sinn egal. Körper zwecklos.« Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*.« In: *Text + Kritik* 117 (1999), S. 51–62; Haß, Ulrike: »Chorkörper, Dingkörper. Vom Geist der Droge. *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek und Einar Schleefs Theater des Chores.« In: *Kaleidoskopien* 3 (2000), S. 151–161.

teraturwissenschaftlerin als »mumifizierende Kontrafaktur antiker Dramenformen«¹⁷² auffasst.

Während in Bezug auf *Ein Sportstück* und *Das Lebewohl* also durchaus Studien vorzufinden sind, die auf die Antike-Rezeption fokussieren, werden diese Bezüge in der wissenschaftlichen Rezeption von *Das Werk* (2002) gar nicht beachtet und in Auseinandersetzungen mit *Bambiland* (2003) und *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (2006) nur peripher besprochen. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang neben Überlegungen von Ulrike Haß¹⁷³ die Abhandlungen Bärbel Lückes, die zwar die attischen Tragödienbezüge anführen, diese jedoch nicht ins Zentrum ihrer dekonstruktivistischen Analyse stellen.¹⁷⁴ Von besonderem Interesse in unserem Kontext erweist sich die Studie Eva Kormanns, die *Bambiland* nicht als »postdramatischen« Theatertext auffasst, sondern vielmehr versucht, den Text mit Ansätzen der klassischen Dramentheorie zu analysieren, und sich dabei auf Manfred Pfister¹⁷⁵ stützt.¹⁷⁶ Kormann arbeitet in diesem Kontext heraus, dass »Jelineks *Bambiland* nicht nur den Botenbericht einer klassischen Tragödie, sondern auch die Mauerschau«¹⁷⁷ zitiere. Wesentliche Anhaltspunkte stellen auch die Auseinandersetzungen mit der Form des Botenberichts in *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) dar, die Maria-Re-

172 Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004, S. 66.

173 Vgl. Haß, Ulrike: »*Bambiland*. Mediale Historiographien.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010*. Wien: Praesens 2010, S. 241–256.

174 Vgl. Lücke, Bärbel: »Zu *Bambiland* und *Babel*. Essay.« In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 229–271; Lücke, Bärbel: »Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks *Bambiland* und zwei Monologe. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse.« In: *Weimarer Beiträge* 3/2004, S. 362–381; Lücke, Bärbel: »Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland*/Babel über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*.« In: Janke, Pia (Hg.): *ICH WILL KEIN THEATER. Mediale Übersicherungen*. Wien: Praesens 2007, S. 61–85.

175 Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama*. München: Fink 2000.

176 Vgl. Kormann, Eva: »Die Bühne als medialer Echo-Raum. Zu Elfriede Jelineks *Bambiland*.« In: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript 2009, S. 343–356.

177 Ebd., S. 354.

gina Kecht¹⁷⁸, Julia Lochte¹⁷⁹, Bärbel Lücke¹⁸⁰, Monika Meister¹⁸¹ und Katharina Pewny¹⁸² vornehmen.¹⁸³ Als wegweisend erachte ich zudem die Überlegungen der Theaterwissenschaftlerin Monika Meister, die in Bezug auf Rechnitz (*Der Würgeengel*) konstatiert: »In der Differenz erst von antikem Material, »Gefolgschaftsfest« und Gegenwart scheinen Teile der Ursprungsszenen der Gewalt in ihrer strukturellen Kontinuität auf. Die Brüche verweisen auf das Unterbrochene.«¹⁸⁴ Gemeinsam mit Teresa Kovacs denkt Meister diese Überlegungen im Rahmen eines Projekts der Forschungsplattform Elfriede Jelinek zum Begriff des Postdramatischen weiter.¹⁸⁵ Anhand von Rechnitz (*Der Würgeengel*) und *Winterreise* (2011) verfolgen Kovacs und Meister die These, dass Jelineks Theatertexte ein teleologisches Geschichtsdenken sabotieren, und belegen die »Koexistenz heterogener Zeitebenen,«¹⁸⁶ die in diesen Arbeiten auszumachen ist. Sie beziehen sich dabei auf die von Gilles Deleuze und Félix Guattari formulierte Denkfigur einer »Zeit der Koexistenz«, die Ulrike Haß – ebenfalls im

178 Vgl. Kecht, Maria-Regina: »Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »Die endlose Unschuldigkeit.« *Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel)*.« Wien: Praesens 2010, S. 194–213.

179 Vgl. Lochte, Julia: »Totschweigen oder die Kunst des Berichtens. Zu Jossi Wielers Uraufführungsinszenierung von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* an den Münchner Kammerspielen.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »Die endlose Unschuldigkeit«, S. 411–425.

180 Vgl. Lücke, Bärbel: »Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (un-)toten Geschichte.« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum* 2010, S. 33–98.

181 Vgl. Meister, Monika: »Jelineks Botenbericht und das Orgiastische. Anmerkungen zum Text *Rechnitz (Der Würgeengel)*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): »Die endlose Unschuldigkeit«, S. 278–288.

182 Vgl. Pewny, Katharina: »Die Ethik des Botenberichts (in Antike und Gegenwart).« In: *Forum Modernes Theater* 24/2 (2009), S. 151–165.

183 Vgl. hierzu auch Mathä, Johannes: *Fortschreibung des antiken Botenberichts in Elfriede Jelineks »Rechnitz (Der Würgeengel)*.« Diplomarbeit, Universität Wien 2011.

184 Meister, Monika: »Jelineks Botenbericht und das Orgiastische«, S. 287.

185 Die Forschungsplattform Elfriede Jelinek der Universität Wien veranstaltete von 14. bis 18.5.2014 ein interdisziplinäres Symposium mit dem Titel »*Sinn egal. Körper zwecklos*.« *Postdramatik – Reflexion & Revision*. Der Tagung gingen Forschungsleistungen international vernetzter Arbeitsgruppen voraus, vgl. dazu <http://fpjelinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-postdramatik-201314> [Zugriff am 14.4.2018].

186 Kovacs, Teresa/Meister, Monika: »Fläche und Tiefenstruktur. Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise*.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »*Postdramatik*.« *Reflexion und Revision*, S. 119–129, hier S. 120.

Rahmen des Postdramatik-Projekts – auf Jelineks Texte appliziert.¹⁸⁷ Das »Denken von Geschichte als geschichteter Zeit,«¹⁸⁸ so Haß, stelle sich als konstitutiv für Jelineks Bezugnahmen auf die antiken Tragödien dar. Weitere diesbezügliche Anknüpfungspunkte bieten die geschichtsphilosophischen Reflexionen, die Franziska Schößler im Kontext von *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2009) anstellt.¹⁸⁹

Während *Die Kontrakte des Kaufmanns* noch ein verhältnismäßig großes wissenschaftliches Interesse auslösen, findet sich zu dem 2010 entstandenen Text *Ein Sturz*, der an Aischylos' *Agamemnon* anschließt, mit Ausnahme eines Aufsatzes der Dramaturgin Rita Thiele keinerlei Sekundärliteratur.¹⁹⁰ Mehrere Beiträge hingegen sind zu dem anlässlich der atomaren Katastrophe von Fukushima verfassten Text *Kein Licht*. (2011) entstanden. Die in diesem Theatertext vorzufindenden Bezüge zu Sophokles' Satyrspiel *Die Satyrn als Spürhunde* jedoch wurden bislang kaum beachtet.¹⁹¹ Ähnliches gilt für das Addendum *Epilog?* (2011), das Jelinek zu *Kein Licht*. verfasst hat und das sich an der *Antigone* des Sophokles abarbeitet. Dieser Text ist lediglich von Bärbel Lücke besprochen worden, die sich in einem 2017 erschienenen Band erfreulicherweise Jelineks Zusatztexten zu ihren jüngeren Arbeiten annimmt.¹⁹² Auch der 2012 entstandene Text *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*. bezeichnet einen quasi blinden Fleck in der Forschung.¹⁹³

Einen Einschnitt stellt die Rezeption der *Hiketiden*-Fortschreibung *Die Schutzbefohlenen* dar. Der 2013 erstmals publizierte und mehreren Revisionen

187 Vgl. Haß, Ulrike/Meister, Monika: »Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?« E-Mail- Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister.« In: Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hg.): »Postdramatik«. *Reflexion und Revision*, S. 112–118, hier S. 116.

188 Ebd., S. 116.

189 Vgl. Schößler, Franziska: »Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente: Elfriede Jelineks Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* und Nicolas Stemanns Inszenierung.« In: Bloch, Natalie/Heimböckel, Dieter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*. Trier: WVT 2014, S. 73–84.

190 Vgl. Thiele, Rita: »Katerstimmung im Rheinland.« In: *Theater heute. Jahrbuch 2010*, S. 178–180.

191 Eine Ausnahme bildet der erhellende Beitrag von Thiele, Rita: »Nicht einmal ein Wort rührt uns an.« In: *Theater heute* 11/2011, S. 9–13.

192 Vgl. Lücke, Bärbel: *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu »Die Kontrakte des Kaufmanns«, »Über Tiere«, »Kein Licht«, »Die Schutzbefohlenen.«* Wien: Praesens 2017.

193 Vgl. hierzu Felber, Silke: »(M)ODE an die Geschlechter. Ökonomie des (Cross-)Dressings in Elfriede Jelineks *Die Straße, Die Stadt, Der Überfall*.« In: Felber, Silke (Hg.): *Kapital Macht Geschlecht. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 74–87.

unterzogene Theatertext, der bis dato an mehr als 40 internationalen Häusern aufgeführt worden ist, hat ein außergewöhnliches akademisches Echo erzeugt. So liegen mittlerweile zahlreiche internationale Publikationen vor, die sich dem Text aus literatur- und theaterwissenschaftlicher, aber auch aus literaturdidaktischer¹⁹⁴ und soziologischer¹⁹⁵ Perspektive nähern. Der Großteil dieser Beiträge bespricht *Die Schutzbefohlenen* im Kontext von Flucht und Migration und zielt – oftmals in Bezug auf konkrete Inszenierungen – auf Fragen der Teilhabe und der Repräsentation ab.¹⁹⁶

Noch völlig am Beginn hingegen steht die Forschung in Bezug auf *Das schweigende Mädchen* (2014), *Wut* (2016), *Das Licht im Kasten* (*Straße? Stadt? Nicht mit mir!*) (2017), *Am Königsweg* (2017), *Schnee Weiß* (*Die Erfindung der alten Leier*) (2018) und *Schwarzwasser* (2020). Der karge wissenschaftliche Output zu diesen Theatertexten (der selbstverständlich den Verzögerungen geschuldet ist, die den akademischen Publikationslogiken inhärent sind) verhält sich diametral zu einem großen Interesse, das diese Texte am Theater erfahren. Im Bestreben, diese Forschungslücke zu schließen, konzentriert sich meine Arbeit auf ebenjene jüngeren Arbeiten Jelineks.

194 Vgl. Wicke, Andreas: »Elfriede Jelinek: *Die Schutzbefohlenen* (2013). Ein Klagechor zwischen Aktualität und Antike.« In: Mikota, Jana/Wrobel, Dieter (Hg.): *Flucht-Literatur. Texte für den Unterricht*. Bd. 2. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren 2017, S. 179–185.

195 Vgl. Dahlvik, Julia/Reinprecht, Christoph: »Asyl als Widerspruch – vom Menschenrecht zum Auserwählten?« In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek – Forschungszentrum 2014–2015*. Wien: Praesens 2015, S. 43–54.

196 Vgl. z.B. Annuß, Evelyn: »Szenen des Banopticons.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene. Perspektiven und Formen eines Theaters der Fliehenden*. Berlin: Theater der Zeit 2018, S. 328–347; Jirku, Brigitte E.: »Wut – Räume in der Schrift: *Die Schutzbefohlenen*.« In: Szczepaniak, Monika/Jezierska, Agnieszka/Janke, Pia (Hg.): *Jelineks Räume*. Wien: Praesens 2017, S. 89–101; Prager, Julia: »Blöße-Geben. Postdramatische Spielformen der Exophonie in Nicolas Stemmanns Inszenierung von Jelineks *Die Schutzbefohlenen* und Rabih Mroué Riding on a Cloud.« In: Kovacs, Teresa/Nono K. (Hg.): *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater*. Tübingen=Forum Modernes Theater 2018, S. 254–273; Voss, Hanna: »Doing Refugee in Nicolas Stemmanns *Die Schutzbefohlenen* zwischen Ästhetik und Institution.« In: Peter, Birgit/Pfeiffer, Gabriele C. (Hg.): *Flucht, Migration, Theater. Dokumente und Positionen*. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 165–176; Wilmer, Steve: »Greek Tragedy as a Window on the Dispossessed.« In: *New Theatre Quarterly* 3/2017, S. 277–287.

1.2.4 Umbruch und Auftritt: Zwischen Mythos und Tragödie

Signifikant in Bezug auf die bestehende Forschung ist die Tatsache, dass den Theater texts Jelineks nach wie vor gerne mit dem Begriff der Mythendekonstruktion bzw. mit jenem der Mythendestruktion begegnet wird.¹⁹⁷ So fokussiert auch der Großteil der Sekundärliteratur zu Jelineks Tragödienfortschreibungen auf die mythische Dimension der darin verarbeiteten antiken Intertexte und lässt dabei die Bedeutungsmutationen, die aus dem Überschreibungsprozess des Mythos in die Form der Tragödie resultieren, außer Acht. Im Gegensatz dazu scheint es mir von wesentlicher Relevanz, die *theatrale* Diskursform der Tragödie in den Blick zu nehmen, die in Jelineks Theater texts aufgerufen wird. Die dort vorzufindenden dezidierten Bezugnahmen auf die Tragödien des Aischylos, des Sophokles bzw. des Euripides dekurvieren – so meine These – die »tendenziöse Umformung der Tradition,«¹⁹⁸ die die tragische Dichtung laut Walter Benjamin bereits vorgenommen hat. Die gesellschaftspolitischen und geschichtsphilosophischen Bedeutungsverschiebungen, die mit dem Prozess der Mythos-Übertragung von der epischen Dichtung in die Tragödie einhergegangen sind, liegen Jelineks Tragödienfortschreibungen zugrunde.

Indem sie den Mythos »aus dem Kontinuum der Erzählung«¹⁹⁹ reiße, nehme die Tragödie »nicht eine Darstellung, sondern eine Umdeutung des Mythos vor,«²⁰⁰ betont Hans-Thies Lehmann. Es gelte daher, die Aufmerksamkeit auf »die neue Form der Darstellung«²⁰¹ zu richten, die diese Diskursform annimmt.

197 Zur Beschreibung von Jelineks Umgang mit Mythen wird sowohl der Begriff der »Mythendestruktion« (vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*, S. 5) herangezogen als auch jener der »Mythendekonstruktion« (vgl. zu dieser Problematik Schenkermayr, Christian: »Ende des Mythos? – Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks.« In: Leyko, Malgorzata/Pelka, Artur/Prykowska-Michalak, Karolina (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos. Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Fernwald: Litblockin 2009, S. 344–365 bzw. Degner, Uta: »Mythendekonstruktion.« In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*, S. 41–46.).

198 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels.« In: Ders.: *GS I.1*. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 203–430, hier S. 285.

199 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 12. Vgl. allgemeiner Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag 2013.

200 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos*, S. 12.

201 Ebd., S. 12.

Mit Benjamin gesprochen ist es ihr »Verhältnis zur Sage,«²⁰² auf das hin die Tragödie untersucht werden muss. In ihrer Potenz, umzubilden, die sich eindrücklich anhand des Ödipusmotivs studieren lasse, liegt für Benjamin das eigentliche Wesen der Tragödie. Und doch dürfe man nicht so weit gehen, das Tragische mit »Erfindung« gleichzusetzen:

Die Umbildung der Sage nämlich geschieht nicht auf der Suche nach tragischen Konstellationen, sondern in der Ausprägung einer Tendenz, die alle Bedeutung verlöre, wenn es nicht mehr Sage, Urgeschichte des Volks wäre, an der sie sich kund täte. Nicht also ein »Niveaunkonflikt« zwischen dem Helden und der Umwelt schlechthin, wie Schelers Untersuchung *Zum Phänomen des Tragischen* ihn für bezeichnend erklärt, bildet die Signatur der Tragödie, sondern die einmalige griechische Art solcher Konflikte.²⁰³

Worin aber besteht die Einmaligkeit der tragischen Umbildung? Was verbirgt sich hinter der Signatur der Tragödie? Für Benjamin ergibt sich die Partikularität der Tragödie aus der ihr zugrunde liegenden Idee des Opfers, das »in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich [ist]. Ein letztes im Sinne des Sühnopfers, das Göttern, die ein altes Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen.«²⁰⁴ Der tragische Tod, aber auch das tragische Leiden, zeichnet sich durch seine Doppelbedeutung aus, »das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsernte dem unbekannten Gott den Helden hinzugeben.«²⁰⁵ Als Beispiel führt Benjamin die Menschenschlachtung am Altar an, die im Laufe der Zeit ersetzt worden ist: Wurde der Mensch vormals von Gott getötet, so dient er Gott nunmehr. Diese »agonale Prophetie« – eindrücklich vorzufinden etwa in der *Orestie* – unterscheidet die tragische Dichtung laut Benjamin grundsätzlich von jener »episch-didaktischen.«²⁰⁶ Gerade im Umstand aber, dass das, was in der Tragödie agonal prophezeit ist, nicht erreicht wird, liegt laut Bettine Menke »[d]er »entscheidende Vollzug«, die Auseinandersetzung der Tragödie mit dem Mythischen, der sie [die Tragödie, Anm. SF] Benjamin zufolge ist [...].«²⁰⁷

202 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 284, Herv. SF.
203 Ebd., S. 285.

204 Ebd., S. 285.

205 Ebd., S. 285–286.

206 Ebd., S. 286.

207 Menke, Bettine: »Agon und Theater. Fluchtwege, die Sch(n)eidung und die Szene – nach den aitologischen Fiktionen F. C. Rangs und W. Benjamins.« In: Menke, Bettine/Vogel, Juliane (Hg.): *Flucht und Szene*, S. 203–241, hier S. 214.

Was nun durch die Tragödie bzw. durch die von ihr bewirkte »Umbildung der Sage«²⁰⁸ hervorgebracht wird, ist nichts weniger als das auftretende Subjekt an und für sich. Die Geschichte der dramatischen Form, so Juliane Vogel, »beginnt mit einem Auftritt, der sich als Heraustritt vollzieht [...]«²⁰⁹ Gemeint ist damit die Herauslösung des Exarchon aus dem (Dithyramben-)Chor, die laut der nicht unumstrittenen Auslegung des Philologen Karl Otfried Müller als Ursprung der Tragödie angesehen werden kann.²¹⁰ Diese »Hybris des Schritts«²¹¹ in der sich die wesentliche Differenz der Tragödie hinsichtlich des Mythos offenbart, erweist sich als konstitutiv für die Theatertexte Jelineks. Obgleich die von der Autorin dezidiert für das Theater verfassten Arbeiten keinerlei dramatis personae ausweisen, auf Akte und Szenen meist verzichten und typografisch durchaus als Prosatexte betrachtet werden können, so zeichnen sie sich doch durch eine genuin theatrale Adressiertheit an Auftretende aus.

In ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Mülheimer Theaterpreises im Jahr 2004 spricht Jelinek davon, ihre sogenannten Textflächen auf einen »Lauf-Steg« zu stellen: »[...] sie kriegen diesen Steg von mir, die Lauf- Texte, von denen Sie sich gern was abschneiden können. Hier haben Sie sie, meine Texte und die Planken vom Lauf-Steg auch, und wäre es nur, damit sie über die Eselsbrücke, die ich gebaut habe, in Sie hinein flüchten können, die dummen Texte [...]«²¹² Aus diesen Zeilen spricht ganz deutlich der Impetus der Autorin, für die Bühne zu schreiben. Darüber hinaus aber hebt die Passage in dialektischer Manier den (un-)überbrückbaren Abgrund hervor, den die Orchestra zwischen Auftretenden und Publikum aufreißt: einen Abgrund, den Benjamin in Abgrenzung zu Nietzsche geltend macht, der wiederum davon ausgeht, »[...] daß das Publicum der attischen Tragödie sich selbst in dem Chore der Orchestra wiederfand, daß

208 Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 285.

209 Vogel, Juliane: »»Who's There?« Zur Krisenstruktur des Auftritts in Drama und Theater.« In: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 22–37, hier S. 24.

210 Vogel bezieht sich auf Müllers *Geschichte der griechischen Literatur* (1841), in der es heißt: »Zumindest berechnen die Worte des Aristoteles, dass die Tragödie von den Vorsängern des Dithyramb ausgegangen sei, von einem besonderen Hervortreten der Chorführer auszugehen.« (Zit. n. Vogel, Juliane: *Aus dem Grund: Auftrittsprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*. Paderborn: Fink 2018, S. 22.)

211 Vgl. hierzu das Kapitel *Tragischer Auftritt. Die Hybris des Schritts* in Vogel, Juliane: *Aus dem Grund*, S. 22–38.

212 Jelinek, Elfriede: »Der Lauf-Steg.« <https://www.elfriedejelinek.com/flaufste.htm> 21.6.2004 [Zugriff am 4.1.2019] (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik Zum Theater).

es im Grunde keinen Gegensatz von Publicum und Chor gab [...].«²¹³ Im Unterschied dazu betont Benjamin den Spalt, der sich mit der Herausbildung der Tragödie zwischen Publikum und Choreuten auftut.²¹⁴ Dieser Spalt wird auch angesichts von Vogels Ausführungen augenscheinlich. Für Vogel beginnt »die Geschichte des tragischen Spiels« in Rekurs auf Aristoteles mit dem Chorführer, »der in enthusiastischer Erregung aus dem Chor der Dionysosbegeisterten heraus- und diesen gegenübertritt.«²¹⁵ Dieser Hervortritt erst schafft die theatrale Situation, die zuallererst eine spezifische räumliche Anordnung beschreibt. Das *theatron*, der Schau-Platz, verweist auf das Spannungsfeld von Sehen und Gesehenwerden, in dem sich die Darsteller und Zusehenden der Großen Dionysien befanden.²¹⁶

Mit dem Moment des Heraus- oder Hervortretens des Subjekts gehen Prozesse des Friktiven einher. Die Tragödie schlägt sich einerseits als Bruch mit dem Kult nieder und andererseits als Unterbrechung dessen, was Aristoteles als *mythos* versteht, nämlich »die Zusammensetzung der Geschehnisse.«²¹⁷ Der Mythos beschreibt für Aristoteles den wichtigsten Teil der Tragödie, die seines Erachtens »nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit«²¹⁸ meint. Tatsächlich jedoch erfährt die Handlung in der Tragödie eine kontinuierliche Suspension. Das, was Brecht mit seinem Konzept des antiaristotelischen Theaters anstrebt – nämlich die Unterbrechung der Fabel²¹⁹ –, erweist sich in Wirklichkeit auch für die Tragödie als konstitutiv, wie Günther Heeg erhellend bemerkt hat. Tatsächlich, so unterstreicht Heeg, führe die blockartige Anlegung der Tragödie, d.h. die ihr inhärente Aneinanderreihung von strukturellen Bauelementen wie Botenbericht, Teichoskopie-Szenen oder chorischen Passagen, weniger dazu, Handlung nachzuahmen, als vielmehr, diese konsequent zu unterbrechen.²²⁰ Jelineks Tragödienfortschreibungen machen dieses unterbrechende Moment der Tragödie sichtbar, indem sie es potenzieren. Wenn die Autorin davon spricht, die alten Texte als »Rhythmusge-

213 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, zit.n. Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 282.

214 Vgl. Benjamin, Walter: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, S. 282–283.

215 Vogel, Juliane: *Aus dem Grund*, S. 22.

216 Zur Bedeutung des *theatron* als Schau-Platz vgl. Hall, Edith: *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*. Oxford: Oxford University Press 2006, S. 99–121.

217 Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hgg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 2002, S. 19, 1450a.

218 Aristoteles: *Poetik*, S. 21.

219 Vgl. z.B. Brecht, Bertolt: *GBA 26: Journale 1*, S. 406–407.

220 Vgl. Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 149.

ber«²²¹ zu verwenden, dann heißt das nicht nur, dass sie einzelne Textpassagen aus bestimmten Tragödien(-Übersetzungen) dekonstruiert bzw. rekontextualisiert. Diese Aussage der Autorin verweist darüber hinaus auf ein dramaturgisches Verfahren, das sich aus dem Rückgriff auf die unterbrechende Form der Tragödie herstellt. So zitieren Texte wie *Ein Sportstück*, *Das Werk*, *Die Kontrakte des Kaufmanns* oder *Die Schutzbefohlenen* etwa antike chorische Formationen und fragen nach dem ein- und ausschließenden Wir, das damit in Verbindung steht. Das Stilelement des Botenberichts wird u.a. in *Rechnitz (Der Würgeengel)* und in *Das schweigende Mädchen* aufgegriffen, während *Bambiland* darüber hinaus auch auf die Form der Teichoskopie verweist. In all diesen Texten wird zudem auch das dramaturgische Mittel der Klage einer Revision unterzogen.

Die strukturellen Bausteine der Tragödie fungieren in Jelineks Texten als Sprengenelemente einer textuellen wie gleichwohl historischen Kohärenz und Kohäsion. Sie bewirken eine Dramaturgie des (Dis-)Kontinuitiven, die sich im wechselseitigen Aufzeigen von Brüchen und Kontinuitäten manifestiert. Im *Auf-Brechen* der Tragödie beschwören Jelineks Texte auf dialektische Art die Kontinuität der Tragödie zum Mythos, die laut Lehmann darin besteht, »daß in beiden die Evokation der Vergangenheit gerade nicht ein Verlassen der aktuellen Wirklichkeit bedeutet. Die mythische Erzählung verläßt zwar den Bereich des Sichtbaren, aber die Vergangenheit wird als wirkendes Sein, nicht als »vergangen« betrachtet.«²²² Diese Überlegung lässt sich an eine Notiz Walter Benjamins rückbinden, die er zu seinen Thesen *Über den Begriff der Geschichte* verfasst hat. Benjamin denkt dort »[d]ie Tradition als das Diskontinuum des Gewesenen im Gegensatz zur Historie als dem Kontinuum der Ereignisse.«²²³ Dieser antihistoristische Ansatz Benjamins spiegelt sich in der zitierenden Dramaturgie Jelineks wider. So wenig Jelineks Tragödienfortschreibungen eine Aktualisierung des Mythos bewirken, so wenig beschwören sie eine »Zeitlosigkeit« bestimmter gesellschaftspolitischer Schlüsselfragen.²²⁴ Die ihnen inhärenten fragmentierenden intertextuellen Verfahren bewirken vielmehr

221 Thiele, Rita: »Glücklich ist, wer vergisst? Eine E-Mail-Korrespondenz zwischen Elfriede Jelinek und Rita Thiele.« In: *Programmheft zu Elfriede Jelineks »Das Werk/Im Bus/Ein Sturz.«* Schauspiel Köln: 2010.

222 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos*, S. 12.

223 Benjamin, Walter: »Die Dialektik im Stillstande (Anmerkungen zu *Über den Begriff der Geschichte*).« In: Ders.: *GS I.3*. Hgg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 1236.

224 In diesem Punkt widerspreche ich Dagmar Jaeger, die von einer Aktualisierung spricht (vgl. Jaeger, Dagmar: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2007, S. 114.)

eine Störung und Umkehrung des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit. Jelineks Tragödienfortschreibungen fungieren im Sinne Benjamins als »Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart.«²²⁵ Sie lassen sich als materialistische Geschichtsschreibung lesen, in der nicht nur die Gegenwart von der Vergangenheit »betroffen« wird, sondern auch die Vergangenheit von der Gegenwart. Die spezifische Temporalität, die mit dem unterbrechend-zitierenden Modus dieser Texte einhergeht, manifestiert sich in der Beschaffenheit der Gesten, die sie dadurch hervorbringen. Bei Günther Heeg lesen wir: »Herausgebrochen aus dem Handlungszusammenhang, dem sie entstammen, tragen Gesten doch Überreste und Spuren des Vergangenen an sich, die sie zitierend an- und vorführen. Das heißt aber auch: Gesten lassen sich nicht beliebig de- und rekontextualisieren.«²²⁶ Sie sind mit Geschichte aufgeladen und entwerfen ein »Theater des Nachlebens,«²²⁷ das stets zwischen Kontinuität und Diskontinuität changiert.

In der Geste blitzen unterschiedliche Räume und historische Epochen in einem Bild auf. Sie ruft die von Gilles Deleuze und Félix Guattari formulierte Denkfigur einer »Zeit von Koexistenz«²²⁸ in Erinnerung, die Ulrike Haß auf jene Texte Jelineks appliziert hat, die bestimmte Theatertraditionen aufrufen.²²⁹ So stelle sich das »Denken von Geschichte als geschichteter Zeit«²³⁰ sowohl für Sekundärdramen Jelineks als auch für die Bezugnahmen der Autorin auf die antiken Tragödien als konstitutiv dar. Tatsächlich materialisiert sich eine solche Zeit von Koexistenz, die Jelineks Texte aufrufen, im Phänomen der Geste. Gesten unterbrechen den Mythos eines linearen Zeitflusses und stören ein teleologisches Denken von Geschichte, wie sich mit Rebecca Schneider festhalten lässt:

Gesture can interrupt the otherwise uncritical flow of the norm, freezing or holding time on the one hand, or cutting, jumping, making time fly on the other. Gesture moves not only bodies, the air around bodies, the configuration of bodies in relation, and ideas about bodies, but it moves or alters time as well. In the theatre, the use of gesture may be rendered obvious or overt,

225 Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*. GS V.1., S. 588.

226 Heeg, Günther: *Das Transkulturelle Theater*, S. 150.

227 Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*.

228 Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Übers. v. Bernd Schwibs und Joseph Vogl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 68.

229 Vgl. Haß, Ulrike/Meister, Monika: »Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?«, S. 116.

230 Ebd., S. 116.

but whether in the theatre or on the street, gesture can arguably turn time back, forward, to the side, or all the way around on itself.²³¹

In ihrer spezifischen Temporalität verweist die Geste auf das, was Benjamin als *Dialektik im Stillstand* bezeichnet hat: Bewegung und Unterbrechung, Zeitfluss und Freeze befinden sich nicht im Widerspruch zueinander. Sie evozieren vielmehr eine eigentümliche raumzeitliche Dynamik, die sich mit Samuel Weber weiter präzisieren lässt. Weber hat im Rekurs auf die zweite Version von Benjamins Brecht-Essay *Was ist das epische Theater?* darauf hingewiesen, dass die Geste bei Benjamin weniger mit dem Ausdruck von inneren Gefühlen zu tun hat, als vielmehr an das Räumliche und Relationale gemahnt, das sie evoziert. Die Geste *unterbricht* den als Medium zielorientierter Bewegungen zu verstehenden Fortlauf der Zeit – sie *fixiert* ihn aber auch. Diese Fixierbarkeit läuft nicht auf eine eindeutige Bestimmung der Geste hinaus, sondern soll vielmehr »den Anspruch auf unendliche Bedeutsamkeit, der sonst mit Handlungen und Unternehmungen verbunden wird,«²³² limitieren. Die Geste suspendiert aber nicht nur den Zeitablauf, sie unterbricht zudem sich selbst, indem sie sowohl zitierbar als auch fixierbar ist. Was bedeutet das?

Die Fixierbarkeit der Geste, so Weber, binde sie an einen Körper bzw. an etwas, das verortet ist. Indem sie zitierbar bleibt, vollzieht sich diese Verortung jedoch niemals eindeutig. Wir haben es also nicht mit *ausgeführten Gegebenheiten*, sondern vielmehr mit *aufführbaren Möglichkeiten* zu tun, deren gänzliche Realisierung oder Aktualisierung in der Gegenwart nicht eingelöst werden kann. Die zitierbare und fixierbare Geste beschreibt mithin eine Aporie, in der Einmaligkeit und Wiederholbarkeit einander nicht entgegenstehen.

Die konkrete Lösung dieser Aporie heißt [...] nicht »Verwirklichung«, sondern »Aufführbarkeit«. Eine Geste, die zugleich »zitierbar« und »fixierbar« ist, kann nicht ausgeführt, sondern nur aufgeführt werden. Aufgeführt heißt aber, nicht etwas von innen nach außen auszuführen, sondern es gleichsam aufbrechen zu lassen, zum Aufbruch zu bringen. Etwas bricht auf, aber nur,

231 Schneider, Rebecca: »That the Past May Yet Have Another Future. Gesture in the Times of Hands Up!« In: *Theatre Journal* 70/3 (2018), S. 285–306, hier S. 297. An anderer Stelle hebt Schneider die »coexistence of multiple times« in Bezug auf das Phänomen der Geste hervor. Vgl. Schneider, Rebecca: »In Our Hands: An Ethics of Gestural Response–Ability. Rebecca Schneider in Conversation with Lucia Ruprecht.« In: *Performance Philosophy* 3/1 (2017), S. 108–125, hier S. 111ff.

232 Weber, Samuel: »Mittelbarkeit« und »Exponierung«. Zu Walter Benjamins Auffassung des Mediums.« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* 1/2004. <https://www.theater-wissenschaft.de/mitteilbarkeit-und-exponierung-g-zu-walter-benjamins-auffassung-des-mediums> [Zugriff am 18.1.2019] (= Website der Gesellschaft für Theaterwissenschaft).

indem es immer schon dabei ist – vermöge seiner Wiederholbarkeit, seiner Zitierbarkeit – von sich zu scheiden.²³³

Es ist die ihr eingeschriebene Dialektik von Zitierbarkeit und Fixierbarkeit, die das performative Potenzial der Geste zum Ausdruck bringt.

An diese Beobachtung anknüpfend gehe ich von der Prämisse aus, dass der gestische Modus, dem die Tragödienfortschreibungen Jelineks zugrunde liegen, die *Aufführbarkeit* dieser Texte impliziert bzw. sie voraussetzt. Zu untersuchen gilt es nunmehr, *welche* Gesten es sind, die diese Arbeiten im Berühren virulenter Themen unserer Zeit hervorbringen, und *wie* sich solche Gesten in Jelineks Texten und in bestimmten Aufführungen dieser Texte materialisieren. Was ist es, das dabei zum Auf-Bruch gelangt? Welche demokratiepolitischen, natio-ethno-kulturellen und genderspezifischen Diskurse werden dadurch aufgegriffen? Welche Zeiten und Räume erscheinen durch den Rekurs auf affektive Gesten wie jene der Klage oder der Rache in einem Bild? Welche Migrationsbewegungen können zwischen antikem Prätext, Fortschreibung und Aufführung nachgezeichnet werden und welche intermedialen Prozesse stehen damit in Zusammenhang? Welche Reiserouten vermag der Fokus auf die »zugleich rückwärts in die Vergangenheit und vorwärts in die Zukunft«²³⁴ weisende Geste nachzuzeichnen?

233 Ebd.

234 Ebd.