

Exophone Wende: Bewegte Klangkörper in Text und Inszenierung von Jelineks "Die Schutzbefohlenen"

Julia Prager

Die von der Titelgebung dieses Beitrags verzeichnete Vielheit an in- und gegeneinander laufenden Bewegungen ist Ausdruck jener Verfahren, die das politische Moment von Elfriede Jelineks Theaterstück *Die Schutzbefohlenen* wie auch das seiner Inszenierung durch Nicolas Stemann konstituieren. Als solche stellen sie künstlerische Interventionen dar, das Politische selbst ein- bzw. zurückzufordern, bedeutet dieses doch einen Raum der Ver- und Aushandlung im allgemeinen Sinn. Adressat dieser Forderung ist eine Politik der nationalen Identität und Souveränität, die nicht allein die Schutzbedürftigkeit geflüchteter Menschen innerhalb solcher Parameter verhandelt, sondern auch dem Politischen selbst seine Potentialität entzieht. Denn insofern Politik als je aktuelle Organisationsform des Politischen verstanden wird, verhindert eine solche Strukturgebung die Möglichkeit, jene politischen Forderungen geltend zu machen, die Identität jenseits von (nationaler) Autonomie in Anschlag bringen.¹

Angriffspunkt ist folglich die von der dominierenden Politik vollzogene Wende, die den Anschein erweckt, das Politische als Verhandlungsraum wäre der Politik nachträglich. Dieser metaleptischen Verkehrung halten die textuellen und theatralen Verfahren Jelineks und Stemanns ihrerseits mit einer Wende entgegen, die hier als exophone expliziert wird. Dass eine solche Verkehrung keine einfache Umkehrung bedeutet, diese auch nicht bedeuten kann, wird bereits durch die Potentierung der Bewegungen anschaulich, die die Wendung der "exophonen Wende" impliziert: In Anlehnung an Yoko Tawadas poetologische und literarische Konzeptionen von Exophonie meint diese das Heraus-Treten der Stimme aus der Schrift oder aus einem Plural von Stimmen, jenes aus (einer) Sprache (zumeist der Muttersprache) wie auch ein solches aus der Sprache an sich.² Der theatrale Gestus des Heraus-Tretens zeigt bereits die Fokussierung auf das Körperliche an, wobei keine klare Grenze zwischen menschlichem Körper und Sprach- bzw. Zeichenmaterialität gezogen wird. Diese Trennunschärfe ist in mehrfacher Hinsicht für die politische Brisanz der Exophonie ausschlaggebend: Wird der menschliche Körper per se als Sprachkörper exponiert, als im Werden begriffenes Wesen, so hebt die Betonung der körperlichen Materialität gleichzeitig auf einen nicht in sprachlichen Sinn überführbaren Rest ab. Dieser Rest oder Sinnüberschuss eignet nicht nur dem menschlichen Körper, sondern auch jenem der Schrift bzw. jeder medialen (Re-)Präsentation.

Insofern meint Exophonie künstlerische Ausformungen eines "anderen" Sprechens, welche das Sprechen der "Anderen" umwerten: In seiner ausgestellten Materialität und bedingten Verstehbarkeit fordert es die Grenzen des "Sagbaren" in einer Sprache als Nationalsprache heraus. Als solche "Anderssprachigkeit"³ ist Exophonie auf eine Vorstellung von Handlungsfähigkeit bezogen, die nicht in einem souveränen Handeln aufgeht, vielmehr das Schwinden der Souveränität zu seinem Schauplatz macht.

In diesem Sinn ist das exophone Heraus-Treten intrinsisch mit dem verknüpft, was Ekstasis bedeutet: ein Ausgesetzt-Sein, das auf eine prinzipielle Abhängigkeit und Verbundenheit des Selbst mit (allen) anderen verweist. Da sich dieses Moment als tragendes von Jelineks Text wie auch von Stemanns Inszenierung ausmachen lässt, erfordert eine Untersuchung deren exophoner Verfahren eine dahingehende Explikation. Hierfür erweisen sich Judith Butlers Überlegungen als hilfreich, geht sie doch von einer grundlegenden Gefährdetheit des Lebens aus, die nicht allein von einer allgemeinen körperlichen Verletzlichkeit herrührt, sondern vielmehr die Frage nach Anerkennung und Anerkennbarkeit verhandelt. Denn die Frage nach der Möglichkeit, ein Leben als solches wahrzunehmen und anzuerkennen, ist jener nach dessen Schutz vorausgesetzt. Von Bedeutung ist insbesondere Butlers Beschäftigung mit dem, was sie als Komplizenschaft von hegemonialer Politik und dominierenden Medien bezeichnet. Denn es ist vielfach diesem Zusammenspiel geschuldet, dass in der medialen Präsentation des "Anderen" dessen Anerkennbarkeit entzogen bleibt.

Das politische Moment so gefasster exophoner Verfahren besteht somit darin, mit den je medialen Mitteln eine andere Wahrnehmung zu ermöglichen, die gerade nicht in einer Feststellbarkeit aufgeht, sondern sich als Bewegung des Oszillierens zwischen Aktivität und Passivität, zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen gibt. Im Folgenden werden diese Bewegungen in der verdoppelten Existenz der *Schutzbefohlenen* – als Theatertext und Aufführung – nachgewiesen.

Textuell bewegte Klangkörper

Die erste hier verhandelte Wende ist bereits in Jelineks eigener Titelgebung angezeigt, nimmt sie doch eine gewisse Umkehr oder Spaltung der Adressierung vor, wenn sie Aischylos' Schutzflehende zu Schutzbefohlenen umdeutet.⁴ Sind mit dieser Wendung auch die den Menschenrechten verschriebenen europäischen Staaten angesprochen, ihrerseits der Weisung Folge zu leisten, den Geflüchteten Schutz zu bieten, so demaskiert das Textverfahren diese Umperspektivierung als weitere Prekarisierung der zu Schützenden.

Unter Bezugnahme auf Butlers Unterscheidung von Prekarität und Prekarisierung⁵ wird deutlich, dass ein geteilter Zustand der Prekarität, der Leben *ist*, durch eine gezielte Prekarisierung einer bestimmten Bevölkerungsgruppe unterlaufen wird. Ausschlaggebend ist dabei, dass das "Menschsein" keine universale Kategorie meint, sondern vielmehr eine Praxis des Ausschlusses benennt. Sollen *die* Menschenrechte Anwendung finden, gilt es zunächst auszumachen, *wer* überhaupt als Mensch gilt oder vielmehr als solcher anerkannt wird.⁶ Daran knüpft die Annahme, dass Jelinek dieser Frage inhaltlich wie formal in nahezu allen ihren Texten nachgeht⁷. Einer Deutung des Jelinek'schen Verunsicherungsdiskurses über das Subjekt der Rede als solches Verfahren, das eine "entmenschte"⁸ Sprachfigur etabliert, kann aus dieser Perspektive nur eingeschränkt zugestimmt werden. Als produktiv erweist sich der Begriff lediglich dann, wenn er auf die politisch oder gesellschaftlich induzierte Möglichkeit Bezug nimmt, einem Menschen den Status des Menschseins zu entziehen. Das von Jelinek angestrebte Verfahren depersonalisierenden Sprechens scheint sich "dem Menschlichen" zu stellen, indem es dessen vermeintliche Wesenhaftigkeit in einen unsicheren Status des Mensch-Seins überführt. In der so ausgestellten Krisenhaftigkeit der sprechenden "persona", die im klassischen Drama einen Menschen voraussetzt, wird der Dialog als dramatische Struktur wie auch als allgemeine Konzeption der "zwischenmenschlichen" Begegnung durchgestrichen. Nachzugehen ist also der Frage, welche andere Form der Kommunikation bzw. welche Form von Zwischenmenschlichkeit aus dieser Krise hervorgeht.

In Bezug auf die angesprochene Verfahrensweise lässt sich auch für die *Die Schutzbefohlenen* sagen, dass sich chorisches Sprechen und die Exzitation einzelner Stimmen daraus ablösen, während die jeweiligen Reden selbst von (teilweise transformierten) Zitatfragmenten (explizit gemacht als solche von Aischylos, Heidegger und Medienberichten) durchsetzt sind. Dabei expliziert das chorische Sprechen in seiner Realisierung als anonymes Sprechen die dominierende Bezeichnungspraktik einer verallgemeinernden Rede über eine anonyme Masse von Flüchtlingen. Die Tragödie einer solchen Depersonalisierung kulminiert in Jelineks Schwanken zwischen einem metaphorischen und einem buchstäblichen Gebrauch des Begriffs der Masse, bringt dieser doch nicht nur die enorme Anzahl von Flüchtenden zum Ausdruck, sondern auch die konkrete Masse des in Booten, Frachträumen oder Lagern zusammengezwängten Körpermaterials.⁹ Aus der von Jelinek vollzogenen Spaltung der Adressierung, die die Aufmerksamkeit auf die Bedingtheit des Mensch-Seins richtet, geht hervor, dass die Forderung, die Anerkennbarkeit als dessen Vorbedingung zu erachten, dem Sprechen als Schutzflehen eingeschrieben ist: Denn wären geflüchtete Menschen als solche tatsächlich anerkannt, stünde ihr durch "die Menschenrechte" gesicherter Schutz nicht in

Frage und dem an uns ergehenden Appell, Schutz zu bieten, würde anstandslos Folge geleistet. Der hier gesetzte Konjunktiv reflektiert auf die Verflechtung von Verunmöglichungsszenarien, in welcher sich der Entzug des menschlichen Status mit dem Unvernehmen des Appells verbindet. Jelinek reagiert auf die Dominanz des Konjunktivischen, indem sie selbst ein unmögliches, ein konjunktivisches Sprechen einsetzt. Ihr Stimmverfahren gestaltet sich daher nicht als einfacher Versuch, jenen, die keine Stimme haben, eine solche zu verleihen, sondern exponiert deren Unwahrnehmbarkeit selbst. Gleichzeitig – und darin besteht ihr Antworten auf die Frage nach dem zwischenmenschlichen Sprechen jenseits des Dialogprinzips – entwirft sie den Text als unmöglichen Begegnungsort und Hörraum der unvernehmbaren Stimmen. Ins Spiel kommen zwei spezifische exophone Verfahrensweisen: Zum einen die Spielform des Schweigens als bewegliche Konstruktion, zum anderen eine intermediale Text-Bild Komposition, in welcher dem Zusammentreffen der jeweiligen Medialitäten von Schrift und Fotografie ethisch-politische Bedeutsamkeit zukommt.

Der Topos des Schweigens wandert durch Jelineks Texte und zieht in dieser Bewegung stetig neue Bedeutungen an sich. Für eine Bestimmung des exophonen Einsatzes des Schweigens, wie er für *Die Schutzbefohlenen* angenommen wird, ist es entscheidend nachzuvollziehen, wie sich die zu differenzierenden Weisen des Schweigens aufeinander beziehen. Grundsätzlich lässt sich für Jelineks Arbeit am Schweigen festhalten, dass dieses nicht als der Sprache entgegengesetzt verhandelt, sondern vielmehr als deren genuiner Teil ausgewiesen wird. Das Schweigen ist in die Ordnung des Sagbaren eingelassen, verdrängt doch jede hegemoniale Bedeutung die Möglichkeit anderen Bedeutens. In der oben angeführten Bezeichnungspraxis der depersonalisierenden Verallgemeinerung, wie sie in den medialen Präsentationen Geflüchteter dominiert, kommt diese Dimension des Schweigens als Form gewaltvoller Adressierung zum Vorschein.¹⁰

Die in den *Schutzbefohlenen* inszenierte "Sprech-Wut"¹¹ ist somit gleichzeitig Ostentation des Schweigens. Als in mehrfacher Hinsicht unsagbare Rede weist sie sich aus, wenn sie ihre unmögliche Verfasstheit durch eine Emphase des konjunktivischen Sprachgebrauchs zum Ausdruck bringt. Oder auch dann, wenn uns eine der exzitierten Stimmen "wissen" lässt, dass es keinen Dolmetscher für deren Sprache gibt: "[W]ir sprechen Ihre Sprache leider nicht, wo ist der Dolmetsch?, wo ist er hin?, Sie haben uns einen versprochen, wo ist er, wo ist er denn, wo ist der Mann, der Ihnen sagt, daß wir weder zu schleppend, zu langsam, noch zu schnell reden sollen? Wer sagt Ihnen das?"¹²

Eine Rede, die sich selbst als durch Auslassung, verstellende Repräsentation und Unübersetzbarkeit unmögliche vorstellt, wirft die Frage auf, was denn nun ihr Sprechen ist. Offensichtlich passiert hier ein Sprechen, das möglicherweise von keinem Subjekt in dem Sinn an die Leser_innen herangetragen wird, aber dennoch ein Appell ist. In seinem unablässigen Anrufen, fordert der Text die Anerkennung einer Relationalität ein. Dies geschieht zunächst auf der inhaltlichen Ebene: Im emphatischen Gebrauch des "Sie" als angerufene hierarchische Instanz scheint gleichzeitig jenes Identitätsmodell aufgerufen, das eine kategorische Wir-Sie-Unterscheidung als sein Fundament setzt. Das "wir" als "untermenschlich" verkleinertes ist dem "übermenschlich" vergrößerten "Sie" entgegengesetzt. Mit einer ebenso verzweifelten wie anklagenden Geste zitiert die Stimme dann ein "du" herbei, das den deutschsprachigen Gottesanrufungen im Gebet korrespondiert, jedoch nicht in der anzunehmenden "übermenschlichen" Adressierung aufgeht. Insofern durch die Wendung "wer auch immer du bist, du, du, Jesus, Messias, Messie, egal"¹³ eine Verschiebung ausgedrückt wird, die die Anrufung schließlich in ihre Unabschließbarkeit überführt, ist Jesus als Menschensohn, als Stellvertreter aller, angesprochen. Im Gegensatz zu einem Modell der Identifikation unter den Parametern konstruierter Ähnlichkeitsvorstellungen, das dem Wir-Sie-Antagonismus unterlegt ist, setzt ein Modell der Dezentrierung von Identität die Relation von Ich und du als eine der irreduziblen Verbundenheit. Es gilt anzuerkennen – wie Butler unter Bezugnahme auf Adriana Cavarero festmacht –, dass jedes Ich immer schon ein du ist.¹⁴ Als soziales Wesen ist der Mensch von Beginn an dem und den Anderen ausgesetzt und überantwortet. Die egalisierende Gefährdetheit, die Butler in dieser Bedingung und Bedingtheit des Lebens ausmacht, wird zum Ausgangspunkt eines Denkens der Prekarität und Relationalität.

Das Pochen auf die prinzipielle Verbundenheit des Selbst mit (allen) anderen, übernimmt Butler in Teilen von eben jenen theoretischen Konzeptionen Hannah Arendts und Emmanuel Levinas', die auch für Jelineks Textarbeit maßgeblich sind. In Bezug auf Arendt ist es insbesondere deren Aushebelung der Heidegger'schen Prämisse des Bei-sich-Seins, mit der Jelinek explizit wie implizit ein widerständiges Verfahren anleitet. Explizit geschieht dies, wenn sie beispielsweise in *Totenauberg* die als Echoraum Arendts konzipierte Figur der "Frau" sagen lässt: "Das Selbst in seiner absoluten Isolierung ist sinnlos."¹⁵

Implizit formiert sich in den *Schutzbefohlenen* ein innertextueller Widerstand, indem der Text in seinem Tun unnachgiebig das heterogene wir als Grundlage der Existenz herausstellt und damit seiner eigenen Textoberfläche der Heidegger-Zitation entgegenläuft.

Ebenso verfährt Jelinek in ihren Bezugnahmen auf Levinas, wenn sie den Begriff des "Antlitz" als pars pro toto seiner Theorie des Anderen die Textoberfläche durchstoßen lässt und ihr so jenen dekonstruktiven Riss zuführt, in dem sich Kritik ereignet. Tatsächlich performiert *Die Schutzbefohlenen* den Appell des und der Schutzflehenden in einem Levinas'schen Sinn. Sein Theorem des vom Anderen ausgehenden Appells stellt emphatisch heraus, dass dieser gerade nicht in herkömmlicher Weise verstehbar ist, sondern sich der Ordnung des Verstehens entzieht.¹⁶ Vielmehr fordert er einen Übersetzungsprozess ein, der im Benjamin'schen Sinn ein solcher der Hingabe, des Fragments wie auch der Transformation der sich Begegnenden ist.¹⁷ Wird dieser Appell auch als "unvokalisierter" beschrieben, so wird ihm Jelineks Text gerecht, indem sich in ihm eine unmögliche Stimme mit der Ostentation divergierender Klangkörper verschränkt. Damit verbunden ist die Annahme, dass Jelineks Texte weniger nach einem gebildeten Publikum verlangen, das dazu befähigt ist, jedes Zitat als solches zu demaskieren, als dass vielmehr das Erfahren eines veränderten Rhythmus auf dem Spiel steht, den diese Fragmente im Text bewirken.

Seine nachhaltige ethisch-politische Wirkung erzielt das Textverfahren eines derart paradox verfassten sprechenden Schweigens somit durch die initiierte verkehrende Bewegung, die das Schweigen "hinter" dem Text "durch" ihn hindurch auf die Lesenden "vor" dem Text projiziert. Jelineks Anklage des Schweigens als unverantwortliche Haltung zieht sich leitmotivisch durch ihre Texte hindurch. Vor allem Heideggers Schweigen zum Nationalsozialismus dient ihr als Projektionsfläche, diese in der Bevölkerung verbreitete Haltung anzugreifen. Denn eine solche Verweigerung des Sprechens, das Abschottung und Leugnung bedeutet, unterbindet eine Öffnung zum Anderen hin. Auch diesem Schweigen stellt sich das Textverfahren entgegen, wenn es nach einer anderen schweigenden Ausrichtung des Selbst verlangt: einer solchen, die Hingabe an den Text und an das aus ihm hervortretende Andere meint. So überwältigt die Sprechflut, die unaufhörliche Wiederholung der Klage die Leser_innen in einer Weise, die mehr und mehr die Kapitulation vor dem "Sinn" des Textes bedeutet. Auch dem wissenschaftlichen Narzissmus, jedem Zitat auf die Schliche zu kommen, es dem Text zu entreißen anstatt sich diesem auszuliefern, hält das Textverfahren mit der Fülle an Einspeisungen und kleinteiligen Transformationen entgegen. Die Forderung des Schweigens, die an die Leser_innen herangetragen wird, gestaltet sich als solche, den Text als Hörraum wahrzunehmen.¹⁸ Im Hinhören setzt sich das lesende Selbst dem Text aus und exponiert seine eigene Gefährdetheit, indem es die Schranken des abgesteckten Wissbaren hochfährt.

Lässt sich Jelineks Verfahren einer beweglichen Konzeption des Schweigens auch als Erinnerungspraxis beschreiben, die die gemeinsame Situation des Gefährdetseins ins Bewusstsein ruft, so kann auch die zweite hier verhandelte exophone Strategie in diesem Kontext gelesen werden. In den Blickpunkt rückt jene intermediale Konstellation, die der online veröffentlichte Theatertext als Zusammenspiel von Bild (Grafik und Fotografie) und schriftlichem Text (Bildunterschrift und Fließtext) bildet. Auch in dieser Betrachtung gilt es, die ineinandergreifenden Bedeutungsebenen auszumachen, um ihr Zusammenwirken als exophones Verfahren zu verdeutlichen: Zunächst lässt sich in den *Schutzbefohlenen* eine Neufassung dessen konstatieren, was die Forschung als "Trauerarbeit" von Jelineks Texten bezeichnet.¹⁹ Widmen sich frühere Texte verstärkt einer solchen, indem die verdrängte Erinnerung eines nationalen Kollektivs (zumeist die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs) thematisch wird, klagt *Die Schutzbefohlenen* noch stärker das Erinnern an eine offene Zukunft ein. Während Jelinek ihre grundsätzlich an der Schwelle von Leben und Tod angesiedelten Figuren im Kontext der Verhandlung der Shoah vielfach als untote, gespensterhafte Erscheinungen konzipiert²⁰, die als Wesen der unabschüttelbaren Vergangenheit die Gegenwart heimsuchen, rekuriert *Die Schutzbefohlenen* in anderer Weise auf die "halfaliveness"²¹ der exzitierten Stimmen. Wird diese Stimmenkonzeption als solche der Prosopopöie verstanden, einer Figurenrede, die Abwesenden und Toten eine Stimme verleiht²², reflektiert dieser innertextuelle Status auf jenen der Geflüchteten selbst. Denn wenn mit Butler davon ausgegangen wird, dass die Anerkennbarkeit eines Lebens von der Möglichkeit abhängt, über dessen zukünftigen Verlust zu trauern, dann bedeutet der Entzug dieser Möglichkeit eben auch die Aberkennung des Status des Lebenden selbst.²³ Entzogen wird die Wahrnehmbarkeit des zukünftigen Verlusts auch durch jene bildhaften medialen Präsentationen der "Anderen", deren Formatierung aus einer Komplizenschaft von dominierender Politik und Mainstream-Medien hervorgeht.²⁴ So wirkt in der Darstellung bereits jene antagonistische Perspektive, die eine Politik der Wir-Sie-Unterscheidung propagiert. Wie Butler in Bezug auf die Kriegsberichterstattung in den USA nach 9/11 darlegt, ist es eine spezifische Ästhetisierung, durch welche verhindert wird, dass der Appell der Anderen durch die mediale Vermittlung in unser Blickfeld gerät. Butler geht somit davon aus, dass es durchaus möglich ist, sich vom Antlitz des Anderen, seinem Appell, abzuwenden. Dieser Auffassung entspricht folgende Passage aus den *Schutzbefohlenen*: "[D]a können wir zeugen, da können unsre Frauen gebären, da können wir uns abrackern, das ist euch ganz wurst, denn von uns kehrtet ihr euer Antlitz, trotz unsres Flehens kehrtet ihr euer Antlitz ab [...]."²⁵

Eine weitere Parallele ergibt sich aus der angenommenen Beteiligung der Medien an diesem Abwendungsprozess: Wenn Butler von einer spezifischen Ästhetisierung spricht, die die Wahrnehmbarkeit des Leids, folglich jene der geteilten Gefährdetheit der Wahrnehmung entzieht, dann sind es insbesondere zwei solche Darstellungsweisen, die auch für die Verhandlung von Jelineks Medienkritik bedeutsam sind. Zum einen nennt Butler die distanzierende und auf Erhabenheit abzielende Aufnahme aus der Vogelperspektive.²⁶ Aus dieser Distanz betrachtet wird auch die Detonation der todbringenden Bomben zu einem Spektakel imposanter Farbenspielerei. Eben dieses ästhetisierende und distanzierende Verfahren wirkt anschaulich in jener Fotografie, die Jelinek in der *Coda* in den Text einfügt. Es handelt sich dabei um das von Massimo Sestini aus der Luft aufgenommene Foto eines überfüllten Bootes, das im Kontext des diesjährigen *World Press Photo Award* den zweiten Platz belegte. In der kleinformatigen Darstellung im Text wirkt die Zentrierung des Bootes (das mehr oder weniger nur aus ineinanderlaufenden Farbkleckschen besteht, zu denen die abgebildeten Flüchtlinge im Bild gerinnen) inmitten des tiefblauen Meeres beinahe schön. Das Leid und die Gefährdung des Einzelnen geht in dieser Verschmelzung von Körpern zu Farbflächen verloren.

Doch auch der großformatige Abzug, welcher in der Ausstellung gezeigt wird, macht das Vernehmen des Appells der Schutzflehenden unwahrscheinlich. Denn zum anderen trifft Butlers Kritik jene detaillierten Darstellungen, in welchen eine Form der Auslöschung des Antlitzes passiert, gerade weil das Gesicht der betroffenen Person gezeigt wird. Als Beispiel nennt sie jene Fotografie, die auch das Titelblatt der *New York Times* schmückte, welche junge afghanische Frauen zeigt, die in einem scheinbaren Ausdruck einer neu erlangten Freiheit ihre Burkas abgelegt hatten. In der Darstellung der lachenden Gesichter wird für Butler eben auch die Wahrnehmbarkeit des unvorstellbaren Leids unterbunden, das diese Frauen im Krieg erlebten. Was bleibt, ist lediglich der Eindruck einer freiheitlichen Bewegung, der die kriegerischen Einsätze der USA im Nachhinein legitimieren soll.²⁷ Ebenso verhält es sich mit der Fotografie der Geflüchteten: In der Vergrößerung entpuppen sich die Farbkleckse als in die Kamera lachende Gesichter. Der Bildbeschreibung ist zu entnehmen, dass die Fotografie kurz vor der Rettung im Zuge der "Operation Mare Nostrum" aufgenommen wurde. Die italienische Regierung hatte sich zu diesem Schritt entschieden, nachdem bei einer Schiffskatastrophe vor Lampedusa 366 Migrant_innen ertrunken waren.

Dass *Die Schutzbefohlenen* weniger Trauerarbeit leistet als eine Arbeit an der Trauer einfordert, indem der Text einen Versuchsraum öffnet, um das Trauern als Reaktion auf die Bilder verfügbar zu machen, wird anhand des intermedialen Verfahrens festgemacht, das

gleichzeitig ein exophones ist. Als solches zeichnet es sich aus, indem es gerade nicht die Fotos in den Text einfügt – wie zuvor behauptet –, sondern diese umgekehrt aus dem Text hervortreten lässt. Das Fehlen von Bildunterschriften der Fotos (im Gegensatz zur an den Textanfang gesetzten Grafik im Haupttext) legt die Vermutung nahe, dass der Text selbst einer solchen Bildunterschrift gleichkommt: Weder lässt sich dann behaupten, das Bild spräche für sich selbst, noch kann gesagt werden, dass es die sprachliche Deutung ist, die seine Bedeutung feststellt. Gleichzeitig verhindert eine solche Wende auch eine Wahrnehmung, die das Bild als bloße Illustration des Textes fasst. Bild und Text stehen in einem Verhältnis zueinander, das sich nicht als solches der Kausalität gibt, sondern vielmehr als eine konfliktreiche Beziehung. Das Heraus-Treten des Bildes evoziert "Lücken im Sinn"²⁸. Indem das Bild aus dem Text hervortritt, konfrontiert es diesen mit einer anderen Zeitlichkeit, die für das, was hier als Arbeit an der Trauer gefasst wird, von größter Bedeutung ist: Während der Text ein unmögliches Präsens des Sprechens erzeugt, hält das Bild nicht nur mit seiner anderen, vergangenen Zeitlichkeit und Örtlichkeit dagegen, sondern exponiert jene eigentümliche Zeitlichkeit des Lebens, die Butler in Bezug auf dessen notwendige Betrauerbarkeit in Anschlag bringt: In Anlehnung an Roland Barthes' Überlegungen zur spezifischen Zeitlichkeit der Fotografie expliziert Butler das "futurum exactum" als Zeitform des Lebens.²⁹ Denn das Leben als solches zu betrachten, das *gewesen sein wird*, bedeutet, die Betrauerbarkeit seines Verlusts vorauszusetzen. Es ist diese Perspektive auf das "absolute Vergangensein eines Lebens"³⁰, die der Fotografie inhärent ist. In diesem Sinn ist das Foto immer schon mit dem Trauern verbunden.

Im Zusammenkommen der differenziellen Zeitlichkeiten von Text und Bild tritt schließlich das hervor, was der Text inhaltlich durchstreicht, nämlich eine gewisse Reversibilität von hier und dort, eine Beziehung der gegenseitigen Verbundenheit durch zeitliche, geographische, kulturelle etc. Grenzen hindurch.

Theatral bewegte Klangkörper

Wenn Jelinek die Bühne als Ort der Gefährdung beschreibt³¹, dann spielt sie in besonderer Weise auf die spezifische Medialität des Theaters an. Denn das Auf-der-Bühne-Erscheinen selbst bedeutet Ekstasis und zwar in mehrfachem Sinne: In keiner anderen Kunstform steht – wie Hans-Thies Lehmann schreibt – der menschliche Körper, seine "verletzliche Wirklichkeit" so sehr im Zentrum wie im Theater³². Dabei ist es die dieser Feststellung eingeschriebene Mehrdeutigkeit, die virulent wird, bleibt doch offen, ob nun der Körper *als* verletzliche Wirklichkeit angesprochen ist, oder ob es seine Wirklichkeit selbst ist, die sich

auf der Bühne in ihrer Verletzlichkeit offenbart. In den zahlreichen Reflexionen zum Körper bei Jelinek und dessen Verhältnis zur Figur scheinen jene Interpretationen am produktivsten, die in diesem Zusammenhang auf das Bild der Kippfigur³³ zurückgreifen. In ihm ist jene Unentscheidbarkeit angelegt, die das chiastische Verhältnis von Sprache und Körper im allgemeinen aufzeigt und im besonderen auf das Verhältnis von Schauspieler_innenkörper und dargestellter Figur rekurriert. Angezeigt ist jene oszillierende Bewegung, die exophones Heraus-Treten ist: ein Wechselspiel von einem Eingehen in Sprache und einem Hervorstehen aus dieser.

Seine spezifische Medialität als eine solche der Gefährdetheit erlangt das Theater noch durch eine weitere Bedeutungsdimension, die der körperliche Akt, auf der Bühne zu erscheinen, impliziert. So markiert eine Bewegung den Beginn des Theaters selbst: Es begann "als einer sich aus dem Kollektiv löste, vor es hintrat und etwas von sich hermachte"³⁴. Dieser eine, der sowohl die Attribute des Angebers als auch des Mutigen an sich zieht, reflektiert in dieser gedoppelten Funktion auf die ebenso doppelte Gefährdung, die von diesem Akt des Heraus-Tretens ausgeht. Denn nicht nur ist es der Einzelne, der dem Schutz des Kollektivs entzogen ist bzw. sich diesem entzieht, sondern es ist auch das Kollektiv selbst, das durch die Selbstüberhebung des Einzelnen, die zugleich Überhebung über die anderen ist, bedroht wird. Die "Anderen" meint nach der postdramatischen Wende und dem durch sie vollzogenen Einsturz der vierten Wand auch das Publikum: Anstelle der Möglichkeit, einen geschützten voyeuristischen Blick auf die Bühne zu werfen, trifft die von dem Hervor-Treten ausgehende Gefährdung nun auch das Publikum. Hierzu schreibt Jelinek: "Jeder einzelne, der auf dem Theater auftritt, drängt sich vor, weil er den stillen Bestand all der Menschen gefährden möchte, die sich damit zufriedengeben, gerade so eben bestanden zu haben und es, darüber hinaus, nicht einmal zulassen wollen, daß einer vor sie hintritt und über sie herausgehoben wird."³⁵ Mit der potentiellen Gefährdung des "stillen Bestands" der Menschen ist der Bogen zurück zum Thema des Schweigens gespannt und damit zur Verhandlung der künstlerischen Intervention, dieser Form des Schweigens als Verweigerung dessen, was Ver-Antwortung bedeutet, ein Antworten auf die Appelle der Schutzflehenden im Sinne eines Sich-Öffnens entgegensetzen. Erscheint das theatrale Heraus-Treten in der bisherigen Darstellung als voluntaristischer Akt, so lässt sich fragen, wie sich diese dem Theater zugeschriebene Wesenhaftigkeit zu jener Umdeutung von Handlungsfähigkeit verhält, die der Theatertext als nicht-souveräne exponiert.

In eben diesem Bereich der Konfrontation von Theater und Text ist Stemanns Inszenierung der *Schutzbefohlenen* angesiedelt, wenn er mit den Mitteln und durch die Mittel des Theaters

eine ebensolche exophone Wende vollzieht, wie sie Jelinek vorführt. Dies geschieht vornehmlich durch das paradoxe Verkoppeln des Textverfahrens der Exzitation mit dem theatralen Akt des Heraus-Tretens.

Es wurde bereits darauf verwiesen, dass das, was die rhetorische Figur der Prosopopöie tut, Exzitation ist. In der antiken Rhetorik gleichermaßen mit Schauspiel und Gerichtsszene verbunden, setzt die Figur ein Sprechen ein, das immer schon ein Sprechen – im doppelten Wortsinn – *durch* eine "Maske" ist. D. h. die Sprachmaske selbst verleiht der sprechenden Stimme ein Gesicht und setzt so die ent-sprechende Person nachträglich als ihr vorausgesetzt. Im weiten Bedeutungsspektrum der Prosopopöie ist für diese Auseinandersetzung zudem jene antike Zuschreibung von Interesse, die diese als Mittel betrachtet, vor Gericht die Gedanken der Gegner so zum Vorschein zu bringen, als ob sie selbst sprächen. Lob, Klage wie auch Jammern ließen sich so geeigneten Personen in den Mund legen.³⁶ Nun beschreibt Jelinek ihre Texte nicht nur als (An-)Klage, sondern auch das Verhältnis von Theatertext und Schauspieler_innen selbst als ein solches In-den-Mund-Legen. Allerdings geht sie weiter davon aus, dass die in den Mund gelegten Worte nicht an diesem sicheren Ort bleiben, sondern vielmehr durch den gesamten Schauspieler_innenkörper hindurchgehen. Die durch die Prosopopöie verliehene Maske wird durch das Sprechen, das sie erst ermöglicht, gleichzeitig entstellt³⁷:

Die Zeugen meiner Anklage gegen Gott und Goethe, mein Land, die Regierung, die Zeitungen und die Zeit solo, sind die jeweiligen Figuren, jedoch ohne sie darzustellen und ohne sie sein zu *wollen*, weil sie sie ja schon sind! Also nicht im Sinn einer platten Identifikation mit einem Etwas, sondern im Sinn eines Sinns von etwas! Der Sinn läuft überhaupt durch den Schauspieler hindurch, der Schauspieler ist ein Filter, und durch ihn läuft Sand durch Sand, ein anderer Sand, durch den Sand, Wasser durch Wasser.³⁸

Die Zeugen, die in Stemanns Inszenierung der *Schutzbefohlenen* Jelineks (An-)Klage zur Aufführung bringen, sind jedoch nicht nur Schauspieler_innen, sie sind auch geflüchtete Personen. In dieser eigentümlichen Dopplung von Zeugenschaft sprechen sie und sprechen sie nicht als "superstitēs", als Überlebende. Die Differenzierung des Zeugentypus des "superstes" von jenem des "testis" ergibt sich dadurch, dass dessen Aussage keine Gültigkeit vor Gericht besitzt, ist sie doch in höchstem Maße subjektiv und nicht in eine allgemeine Aussage überführbar.³⁹ Die Aussage des "testis" hingegen erfüllt diese Bedingung, insofern ihm Objektivität zugestanden und damit seine Glaubwürdigkeit gesichert wird. Unterschieden wird folglich anhand der grammatischen Person der Rede: Während die Aussagen des Überlebenden auf die erste Person angewiesen sind, ist jene des anerkannten Zeugen in die dritte Person überführbar. Für das im Stück inszenierte Sprechen lässt sich feststellen, dass die geflüchteten Personen als "dramatis personae" in ihrer emphatischen Rede der ersten Person

nicht mit dieser zusammenfallen, ist ihre Rede doch Zitat. Der damit eingezogene Abstand zum Selbst wie auch die durch die Institution verliehene Glaubwürdigkeit erwecken den Anschein anerkannter Zeugenschaft. Gleichzeitig lässt sich nicht leugnen, dass es sich lediglich um die Inszenierung einer Gerichtsszene handelt, wie auch der zitierte Text ein Theatertext ist, noch dazu ein solcher, der die Möglichkeit der Zeugenschaft wiederholt in Abrede stellt. Worum sich diese Gerichtsszene zu drehen scheint, ist also weniger der Aufweis legitimer Zeugenschaft, als eine Verhandlung der Gerichtsbarkeit selbst. Diese Verhandlung wird in einer ähnlichen Weise als exophone Wende fortgeführt, wie sie auch Jelineks Text vollzieht. Ausgangspunkt ist jene umkehrende Bewegung, die die Inszenierung ausführt, wenn sie die Kippfiguren der Schutzfliehenden nicht nur als unmögliche Zeugen aufruft, sondern gleichzeitig auch als Angeklagte. Dabei kommt dem Publikum die Funktion zu, stellvertretend für den "stillen Bestand" der Menschen als Anklagende und Urteilende in Personalunion einzustehen. Gegenstand der Anklage sind die Stimmen der Geflüchteten, wobei auf die Stimme in ihrer mehrdeutigen Bedeutungsdimension als körperliche und rechtliche Stimme abgehoben wird. Jelinek macht diese Doppeldeutigkeit zum Thema, wenn sie den "Wohlklang" von Anna Netrebkos Stimme als Begründung für deren Einbürgerung, folglich deren Anerkennung setzt: "[D]ie andre Stimme, ihre wunderbare Stimme, hier ist sie schon, die gehört einfach hierher, ist nicht mehr wegzudenken, stellen Sie sich vor, diese Stimme erklänge woanders, was sie auch tut, aber hören tut sie uns, die Tochter samt ihrer Stimme wie Samt [...]"⁴⁰.

Mit der so hergestellten Relation von hören und Zugehörigkeit ist eine weitere Verbindung zu Tawadas Poetik der Exophonie gezogen. In ihrer ersten Tübinger Poetikvorlesung verdeutlicht Tawada, dass das Sprechen mit Akzent die Grenze von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit setzt.⁴¹ Und es ist eben diese Grenze, die in der Inszenierung zum Spieleinsatz wird, wenn Stemann die teilweise mit starkem Akzent sprechenden Geflüchteten in eine Beziehung mit den professionellen Schauspieler_innen bringt, die keine des einfachen Gegenübers ist. Scheint sich für das Publikum zunächst eine klare Unterscheidbarkeit anzubieten, die das Identifizieren der jeweiligen Schauspieler_innenkörper als "real geflüchteten" Körper ermöglicht, beginnen die Figuren ein Spiel mit dem Akzent, das sich einer solchen Fest-Stellung widersetzt. Im Nachahmen von Akzenten und Dialekten gerät die "Sprachstörung" in Bewegung und ist als in das theatrale Verfahren eingegangene überhaupt nicht mehr als solche zu werten.

So trifft die ost-österreichische Wendung des "Bärli" aus Jelineks Text auf den von den Schauspieler_innen über den Text gestreiften Hamburger Dialekt und stellt somit auch eine

Verbindung zwischen den Sprachkörpern des Aufführungsortes und jenen des Textes her. Über den Einsatz dialektaler Wendungen bei Jelinek wurde schon viel geschrieben.⁴² Bedeutsam ist der Aufweis des eingebrachten Dialekts als "Kunstsprache". Es wäre jedoch zu kurz gedacht, in dieser Bezeichnung eine Verbindung zum Künstlichen zu suchen, das einer "natürlichen" Sprache entgegengesetzt wäre. Aufschlussreicher ist ein Fassen des Dialekts als Betonung des Körperlichen der Sprache, das in seiner paradoxalen Verfasstheit sowohl auf die Sozialität und je spezifische kulturelle, religiöse, geschlechtliche etc. Positioniertheit des Menschen als Sprachwesen deutet, wie auch auf die andauernden Transformationsprozesse, denen Körper und Sprache im Sprechen und Hören unterliegen. Wenn sich Tawada und Jelinek verstärkt auf Ovids *Metamorphosen* beziehen, dann deutet dies auf eine geteilte Auffassung hin, in diesen ein "Reflexionsmodell des Transfigurativen in der Sprache"⁴³ auszumachen. Dabei nimmt die Stimme im transformatorischen Prozess eine besondere Position ein. Insofern sie sich permanent in und durch die Sprache, in der sie spricht, wandelt, ist sie zugleich Effekt und Produzentin der Transformation. Im Nachahmen des neuen Sprachrhythmus im Sprechen einer anderen Sprache durchläuft – wie Tawada schreibt – "jeder Vokal und vielleicht auch jedes Komma [...] die Fleischzellen und verwandeln die sprechende Person"⁴⁴.

Es ist bemerkenswert, dass Tawada den Ort des Entstehens der Stimme gerade nicht im Körper der Sprechenden verortet, sondern im Kopf der Zuhörer_innen.⁴⁵ Angesprochen ist die Stimme folglich als solche einer Person, die erst im Hören konstruiert wird. "Man hört", wie Tawada schreibt, "selektiv, man korrigiert, ergänzt und verfälscht das Gehörte. Sonst könnte man den Sprecher nicht verstehen. Man arbeitet mit, indem man Kenntnisse, Vorurteile, Verdrängungen oder Einbildungen hineinbringt. Insofern ist das Zuhören schon bevor man eine Antwort gibt, ein Dialog."⁴⁶

Eine andere Form der Begegnung und Aufeinander-Bezogenheit jenseits eines derart dialogischen Prinzips stellt demnach jenes Hören dar, das den Körper als Resonanzraum exponiert, der er immer schon ist. Mit dieser Umkehrbewegung verschiebt sich der Urteilsdiskurs des Hörens hin zu eben jener Haltung des Gehör-Leihens, die im vorangegangenen Abschnitt dargelegt wurde: Eine Öffnung hin zu den sonst unvernünftigen Klängen der in der dominierenden Rede und Repräsentation zum Schweigen gebrachten Stimmen. Eben diese Haltung artikuliert sich auch in Jelineks Forderung nach einem Theater der Zurückhaltung, "wo Fremde zu Fremden Fremdes sprechen", wo "der Zuschauer" gerade nicht seine Wirklichkeit auf die "Figuren schmeißt, von denen er nichts wissen kann, weil er gar nichts wissen kann, weil er über nichts etwas wissen will".⁴⁷

Mit der Evokation eines Verstehens, das sich der eigenen Wissensordnung widersetzt und sich im veränderten Hören niederschlägt, bewahrt die Inszenierung etwas vom Brecht'schen Lehrstück: Das Theater gibt sich als Übungsraum einer solchen Haltung, die sich aus dem Erfahren der verbindenden Gefährdetheit des Lebens speist.

Dabei bietet Stemanns Inszenierung nicht nur einen Versuchsraum des verändernden Hörens, sondern auch einen solchen des modifizierenden Sehens. In den Blickpunkt rückt die Reflexion der spezifischen Medialität der betrachteten Darstellung, zu der auch Jelinek in ihrer intermedialen Montage anregt. Hierfür schaltet Stemann mit Videoprojektionen eine zusätzliche mediale Ebene zwischen, die in die Live-Situation des Hier und Jetzt des Theaters eine andere Zeit- und Örtlichkeit einzieht. Zum einen wird damit an eine ebensolche Relationalität des Theaterraums mit seinem Außen erinnert, wie sie Jelinek in ihrem intermedialen Text behauptet. Zum anderen fungiert die auf der Bühne eingesetzte Kamera als investigatives Mittel, wenn sie einer Lupe gleich, Fotografien abfilmt und für die Zuschauer überdimensional an die Wand wirft. Nun scheint das filmische Abtasten der Fotos aber auch keine Gewissheit zu bringen, die Vergrößerung des Gezeigten ist keine Beglaubigungsstrategie. Gelesen als Verweis auf das Flehen einer Textstimme, die Videoaufnahmen und Fotos der enthaupteten Familie als Beleg dafür anzuerkennen, dass das Gewähren von Schutz gerechtfertigt sei, bedeutet das filmische Durchleuchten der Fotos eine zynische Geste. Gleichzeitig lässt aber die Überführung des an sich statischen Fotos in ein Bewegtbild dieses in seiner spezifischen Zeitlichkeit umso deutlicher Hervor-Treten. In seiner "kunstvollen", nicht künstlichen, Bewegtheit exponiert das Foto seine Verbundenheit mit dem Tod. Im Zusammenspiel mit der Wesenhaftigkeit der Bühne als Ort der Gefährdung artikuliert es stimmlos, aber laut vernehmbar, den Appell, in der Gefährdetheit des Lebens die unkündbare Verbundenheit des Selbst mit (allen) anderen zu erkennen.

¹ Vgl. Mouffe, Chantal: *On the Political*. New York: Routledge 2005.

² Vgl. hierzu auch Ivanovic, Christine: *Verstehen, Übersetzen, Vermitteln. Überlegungen zu Yoko Tawadas Poetik der Exophonie ausgehend von Gedichten aus Abenteuer der deutschen Grammatik*. In: Agnese, Barbara u. a. (Hg.): *Die Lücke im Sinn*. Tübingen: Stauffenburg 2014, S. 15-29.

³ Stockhammer, Robert u. a.: *Die Unselbstverständlichkeit der Sprache*. In: Arndt, Susan u. a. (Hg.): *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos 2007, S. 7-27, S. 21ff.

⁴ Vgl. hierzu auch Lücke, Bärbel: *Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück Die Schutzbefohlenen*. <http://www.textem.de/index.php?id=2519>, (30.10.15) (= textem).

⁵ Vgl. Butler, Judith: *Precarious Life*. London: Verso 2004.

⁶ Vgl. Butler Judith: *Restaging the Universal*. In: Dies. u. a.: *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London: Verso 2000, S. 11-43.

⁷ Vgl. hierzu auch die exemplarische Feststellung von Jelineks Nora: "Das Wichtigste ist, daß ich ein Mensch werde". Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften – Clara S. musikalische Tragödie – Burgtheater – Krankheit oder Moderne Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992, S. 10.

⁸ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink 2005, S. 28.

- ⁹ Beispielsweise bezeichnet Jelinek diese als "Treibstoff Verklebte, Zusammengeklebte, von der Enge, von zu viel Nähe Zusammengeschweißte".
- ¹⁰ Vgl. hierzu auch Morrison, Toni: *Im Dunkeln spielen. Weiße Kultur und literarische Imagination*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 13.
- ¹¹ Jelinek, Elfriede: *Sprech-Wut*. <http://www.elfriedejelinek.com/>, (30.10.2015) (= Elfriede Jelinek Homepage).
- ¹² Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com/>, (30.10.2015) (= Elfriede Jelinek Homepage).
- ¹³ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*.
- ¹⁴ Vgl. Butler, Judith: *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*. <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>, (30.10.2015) (= eipcp).
- ¹⁵ Jelinek Elfriede: *Totenauberg*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1991, S. 16. Es handelt sich hierbei um eine transformierte Aufnahme des von Arendt gegen Heideggers Verleugnung des Menschen als gesellschaftliches Wesen geführten Arguments. Arendt, Hannah: *Was ist Existenz-Philosophie*. Frankfurt am Main: Hain 1990, S. 35.
- ¹⁶ Levinas, Emmanuel: *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Freiburg: Karl Alber 1998.
- ¹⁷ Butler, Judith: *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*. New York: Columbia University Press 2012, S. 13.
- ¹⁸ Vgl. hierzu auch Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- ¹⁹ Vgl. u. a. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek*, S. 48; Johanning, Antje: *KörperStücke: Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. Dresden: w.e.b. 2004, S. 221.
- ²⁰ Vgl. Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- ²¹ Zur "halfaliveness" der Figur der Prosopopoiia siehe Menke, Bettine: *Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink 2000, S. 160.
- ²² Vgl. Menke, Bettine: *Prosopopoiia*, S. 165.
- ²³ Vgl. Butler, Judith: *Frames of War*. London: Verso 2009, S. 15.
- ²⁴ Butler, Judith / Stauffer, Jill: *Peace Is Resistance to the Terrible Satisfaction of War*. <http://www.egs.edu/faculty/judith-butler/articles/peace-is-resistance/>, (30.10.2015) (= Homepage The European Graduate School).
- ²⁵ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*.
- ²⁶ Butler, Judith / Stauffer, Jill: *Peace Is Resistance to the Terrible Satisfaction of War*.
- ²⁷ Butler, Judith: *Precarious Life*. S. 141f.
- ²⁸ Agnese, Barbara u. a. (Hg.): *Die Lücke im Sinn*.
- ²⁹ Butler Judith: *Frames of War*, S. 15.
- ³⁰ Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 106.
- ³¹ Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*. <http://www.elfriedejelinek.com/>, (30.10.2015) (= Elfriede Jelinek Homepage).
- ³² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 361.
- ³³ Vgl. hierzu auch Lücke, Bärbel: *Nachwort. Zu Bambiland und Babel*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fessay.htm>, (30.10.2015).
- ³⁴ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 361.
- ³⁵ Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*.
- ³⁶ Menke, Bettine: *Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation*. In: Gutenberg, Andrea / Poole, Ralph J. (Hg.): *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*. Berlin: E. Schmidt 2001, S. 153-171, S. 154.
- ³⁷ Vgl. hierzu auch Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek*, S. 12.
- ³⁸ Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*.
- ³⁹ Vgl. hierzu auch Stockhammer, Robert: *Zur Theorie der Gespenster oder die Un-Logik der Literatur*. In: Grizelj, Mario (Hg.): *Der Schauer(roman)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 13-42, S. 24ff.
- ⁴⁰ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*.
- ⁴¹ Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen: Konkursbuch 1998.
- ⁴² Vgl. u. a. Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013; Klessinger, Hanna: *Postdramatik*. Berlin: de Gruyter 2015.
- ⁴³ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek*, S. 188.
- ⁴⁴ Tawada, Yoko: *Verwandlungen*, S. 9.
- ⁴⁵ Tawada, Yoko: *Die Kunst des Nicht-Synchronisiert-Seins*. In: Hoff, Dagmar von / Seruya, Teresa (Hg.): *Zwischen Medien / Zwischen Kulturen*. München: Martin Meidenbauer 2011, S. 17-30, S. 23.
- ⁴⁶ Tawada, Yoko: *Die Kunst des Nicht-Synchronisiert-Seins*, S. 23.
- ⁴⁷ Jelinek, Elfriede: *Theatergraben*. <http://www.elfriedejelinek.com/>, (30.10.2015) (= Elfriede Jelinek Homepage).