

Spricht wer?

Zwischenbilanz der Arbeitsgruppe „Wer spricht? Textform und Textanalyse“

Der Autor ist tot, aber manchmal glaubt er, er lebe noch. Es lebe nur hoch, wer den Preis kriegt! Kommen Sie und sprechen Sie dort hinein, wir brauchen Ihren Dank, diese Veranstaltung ist dafür da, dieses kleine Gerät hier nimmt ihn auf. Aber tot ist er trotzdem, der Autor, daher geachtet. Schon zu Lebzeiten war er überschaubar, mit seinem kleinen Vorrat an Worten, aber jetzt hat er beschlossen, daß er nicht mehr übersehen werden kann. Der Regisseur hilft ihnen dabei, wem?, er hilft den Schauspielern beim Finden, oder auch nicht. Mir hilft beim Erfinden keiner, deshalb tu ich es auch nicht. Wo ist meine Eigenleistung? Wo war meine Leistung? Ich finde sie jetzt nicht, keiner findet sie, weil sie selbst ja auch nicht im Erfinden bestanden hat, das Eigene ist verschwindend, und die Eigenleistung ist nicht maßgeblich, denn sie wurde schon an anderen gemessen, ich nehme ja nur solche, die bereits gemessen worden sind. Und jetzt ist es eben weg, das eigensinnige Eigene. Es reden abwechselnd Personen, man weiß, wer sie sind, aber man weiß nicht, wer der ist, der grade spricht. Was ich nicht erfunden habe, nur gefunden, das kommt jetzt woanders hin, das wandert mitsamt seinem Ort an einen anderen, damit man denken soll, ich hätte es erfunden. Damit der Fundort nicht markiert wird, von wo ich es mir geholt habe. Damit der Ort keine Ansprüche stellt, geht ihm der Text, seine dazugehörige Fläche, dieses Selbstklebende, mit gutem Beispiel voran und ist und bleibt recht anspruchslos, obwohl er sich soviel hingestopft hat. Ich habe ihn festgehalten und geschoppt. Er wollte nicht, aber er mußte. Sie werden nie unterscheiden können, was von mir ist und was von anderen, außer Sie wissen mehr als ich und mehr von mir als ich!¹

Ihr Essay *Textflächen*, den Elfriede Jelinek 2013 veröffentlichte, trägt den Untertitel *Das da ist nur für mich. So kann ich es mir schenken*. Neben der selbstverständlich wortreich unbeantwortet bleibenden Frage, wer denn da spreche, drängt sich – gerade mit Blick auf den Untertitel – die Frage nach dem im Text inszenierten Gegenüber auf. Wenn der Text „nur für mich“ sei, zu wem spricht dann dieses Ich im Text? Wer ist das Sie?

Sie werden immer glauben, ich sei es, die spricht. Sie werden aber auch wissen, daß ich das nicht gewesen sein kann. Soviel kann kein Mensch sprechen, noch dazu als eine einzige Person! Da Sie aber wissen, daß das nicht sein kann, außerdem gebe ich ja zu, daß ich nichts weiß, von niemandem etwas wissen kann, kann nicht ich es sein, die spricht. Also ein anderer. Aber wer?²

Man könnte wie Jelineks Theatertexte auch diesen Essay als Zitat des Dialogischen lesen: als Zitat einer auktorialen ErzählerInnenposition, die mit einer imaginierten LeserInnenchaft in Dialog tritt, oder als Zitat beispielsweise jener von Denis Diderot im *Paradoxe sur le comédien* (1773-1777) angewandten Form des theoretisierenden Dialogs, bei dem die beiden als antipodisch auftretenden Meinungen über Schauspielkunst zwei Sprechern zugeordnet werden. Während im *Paradoxe sur le comédien* der Zweite vornehmlich als Stichwortgeber

für den Ersten in Erscheinung tritt, sind in Jelineks Essay *Textflächen* auch die Stichworte eines unmöglich gewordenen Gegenübers in den „Sprachteppich“ eingewebt bzw. in die „Textwurst“³ eingestopft (worden). Ein inszeniertes Ich befindet sich mit einem unmöglich gewordenen Gegenüber-Sie gleichsam in einem „Selbstgespräch“.⁴ Aber: Wer ist dieses Selbst?

In *Textflächen* taucht das „Wer spricht?“ leitmotivisch auf – als drängende Frage, ohne zu einer eindeutigen Antwort vorzudringen. Die Fragen „Wer spricht?“ und „Zu wem wird gesprochen?“ werden – wenig überraschend – von der „toten“ Autorin als wortgewandter Wiedergängerin oder Doppel- und Mehrgängerin⁵ nicht beantwortet.⁶

Brigitte Jirku verweist in ihrem Beitrag *Wer spricht? Textform und Textanalyse* auf die Konstante in Jelineks Werk, wonach diese die Schwierigkeit der Frau, sich als Künstlerin zu etablieren, in immer wieder neuen Variationen problematisiert. Demnach sei die AutorInnenfigur „in postdramatischen Theatertexten aufgelöst oder sinngestreut, wie die Bedeutung des Textes selbst. Jelineks Texte weisen besonders darauf hin: Konsequenz ist ein ‚Ich‘ im Spiel, das meist von dem Problem, ‚Ich‘ zu sagen, spricht.“⁷ Daraus leitet Jirku ihre These ab, wonach es Jelinek in ihren Theatertexten gelinge, sich „auf diskursiver Ebene – performativ – einzuschreiben und sich eben dadurch als Autorin auszulöschen.“⁸ Diese AutorInnenzentriertheit bzw. das Sich-Einschreiben in die Theatertexte bezeichnet Karen Jürs-Munby in der Videokonferenz der Arbeitsgruppe „*Postdramatik*“? *Aktuelle Forschungspositionen* als zentrales postdramatisches Moment im Gegensatz zur „Abwesenheit“ der/des Autorin/Autors in konventioneller Dramatik.⁹

Ich möchte in dieser Zwischenbilanz die zentralen Ergebnisse aus den bisherigen vier Beiträgen der Arbeitsgruppe *Wer spricht? Textform und Textanalyse* vorstellen und aus meiner theaterwissenschaftlichen Sicht perspektivieren.

Franziska Schöblers Aufsatz *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften* stellte den gemeinsamen Ausgangspunkt für die Arbeitsgruppe dar. Ihren Beitrag beginnt Schöbler mit einem Rückblick auf die Entwicklung des Terminus „postdramatisch“, dessen Vorgeschichte ich noch kurz skizzieren möchte.

Bereits 1987 wird in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft der Begriff von Andrzej Wirth in einem Beitrag für die *Gießener Universitätsblätter* zur Beschreibung experimenteller zeitgenössischer Theaterformen eingeführt. Das Sprechtheater habe – so Wirth – seine Monopolstellung verloren „zugunsten der post-dramatischen Formen der Sound-Collage, der Sprechoper und des Tanztheaters.“¹⁰ Hans-Thies Lehmann verwendet den Begriff „postdramatisch“ wenige Jahre danach in seiner Studie *Theater und Mythos. Die Konstitution des Sub-*

jekts im Diskurs der antiken Tragödie (1991), um in den Vorbemerkungen zu *Mythos und Theater heute* die Unterscheidung zwischen dem prae-dramatischen antiken Theater, dem dramatischen Literaturtheater und postdramatischen Theaterformen der Avantgarde zu treffen.¹¹

1997 differenziert Gerda Poschmann in ihrer Studie *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse* zwischen der klassischen und der postdramatischen Phase des Dramas und präferiert zur Benennung der zeitgenössischen Dramatik den Begriff Theatertext, da dieser adäquater „den Doppelcharakter der Gattung“ erfasse, „welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung im *Theater* einerseits und als literarische Gattung mit *Text*status andererseits eigen ist.“¹²

Doch erst Hans-Thies Lehmanns umfangreicher Essay *Postdramatisches Theater* von 1999 machte den Begriff auch international populär und prägte den weiteren theater- wie literaturwissenschaftlichen Diskurs maßgeblich. Unter postdramatischem Theater versteht Lehmann Tendenzen und Stilmittel experimenteller Theaterformen, die ab den 1970er Jahren vermehrt aufkommen. Als Theaterwissenschaftler ist Lehmann vornehmlich daran interessiert, „eine ästhetische Logik des neuen Theaters zu entfalten.“¹³ Postdramatisches Theater bezeichnet demnach ein Theater, in dem das Drama nicht länger die unumstrittene Basis darstellt, auf die der gesamte Theaterabend gründet. Seine Ästhetik zielt nicht auf eine mehr oder weniger am Text orientierte „Übersetzung“ in ein Bühnengeschehen, sondern darauf, durch räumliche, lautliche, gestische und visuelle Zeichen, die als dem literarischen Text gleichrangig verstanden werden, Wirkung beim Publikum zu erzielen. Der schriftliche Text ist – in einem Prozess der Enthierarchisierung – eines unter vielen anderen szenischen Elementen geworden.

Wesentlich für die Erscheinungsformen postdramatischen Theaters ist, dass dieses – ein Charakteristikum aller modernen und postmodernen Künste – dazu neigt, Selbstreflexion und Selbstthematisierung zu betreiben. Für Theater heißt das zum Beispiel, dass es den eigenen Status scheinhafter Realität problematisiert. Postmoderne Theaterformen gebrauchen selbstverständlich die Grundgegebenheiten von Theater, die reflektiert und direkt zum Inhalt und Thema der Darstellung gemacht werden. In dieser wechselseitigen Bedingtheit von Benutzung originärer Theatermittel und der Reflexion derselben ist auch Lehmanns Entscheidung für den Begriff „postdramatisch“ begründet.

Der Titel „Postdramatisches Theater“ signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des *Theaters* im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und „Material“ der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht.¹⁴

Hatten die Schauspielenden mit zunehmender Etablierung eines literarischen Theaters, das im deutschsprachigen Raum seit der aufklärerischen Theaterreformbewegung forciert und im Verlauf des 19. Jahrhunderts zur dominierenden Theaterform wurde, sukzessive ihre im darstellerischen Spiel evidente Eigenständigkeit und Eigenmächtigkeit verloren, so rückt im postdramatischen Theater u.a. die Körperlichkeit der AkteurInnen neuerlich ins Zentrum. Somit wird in postdramatischen Theaterformen die Literarisierung von Theater wieder radikal zurückgenommen.

Andreas Kotte nennt das postdramatische Theater „eigentlich ein nebendramatisches Theater, weil es kein ‚Theater nach dem Drama‘, sondern Theater neben dem Drama ist, in dem andere Mittel in den Vordergrund treten als der Text.“¹⁵ Historisch kontextualisiert ist postdramatisches Theater den vielfältigen Formen nicht vorrangig am literarischen Text orientierten Theaterformen zuzuordnen, wie z.B. der Commedia all'improvviso, dem Zirkus, dem Variété, dem Musical etc. Derartige Theaterformen

enthierarchisieren überaus erfolgreich die Theatermittel durch körperliche, akusale, arationale und alogische Komponenten. Auch genügend Gewalteinbrüche in Inszenierungen, zum Beispiel in Passionsspielen, lassen sich über die Jahrhunderte nachweisen. Insofern belegt postdramatisches Theater keine Ausdifferenzierung von Theater im 20. Jahrhundert. Die der Gegenwart bescheinigte Vielfalt an Theaterformen ist auch der Vergangenheit zuzugestehen. Aber dennoch, weil die alten und neuen Medien Theater vom Dramenzentrismus des 19. Jahrhunderts befreien, erreicht postdramatisches Theater als neue Form im gewandelten Kontinuum eine Kraft und Präsenz, die, was zu untersuchen wäre, vielleicht anderen Formen nicht vorrangig literarisch orientierten Theaters in ihrem zeitgenössischen Umfeld versagt geblieben ist.¹⁶

Hilfreich für die Beschreibung und Analyse postdramatischer Theaterformen ist der für die Postmoderne typische Bruch mit dem elitären Kunstverständnis und Wissensbegriff der Moderne. Sogenannte Hoch- und Populärkultur werden nicht mehr als Gegensätze verstanden, sondern greifen ineinander. Nicht die Innovation steht im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses, sondern eine Rekombination oder neue Anwendung vorhandener Ideen. Postmoderne Kunst zeichnet sich u.a. durch einen erweiterten Kunstbegriff und zitathafte Verweise auf vergangene Stile aus, die immer wieder auch ironisch in Szene gesetzt werden. Es ist daher naheliegend, dass die dramatische Gattung, die in ihrer relativen Geschlossenheit als ideales Modell bei Aristoteles, als Ausdruck der vernünftigen Ordnung der Welt bei Gottsched, als ein „Schattenriß“¹⁷ vom Weltganzen bei Lessing oder aber auch als ein Experimentierfeld bei Brecht verstanden wurde, in ihrem Sinnstiftungspotenzial im Verlauf des 20. Jahrhunderts radikal in Frage gestellt wurde. Insofern antwortet postmodernes Theater „mit einer Drama-

turgie, die eher Teilstrukturen als Gesamtmuster festlegt.“¹⁸ Diesem Faktum müssen textanalytische Zugänge entsprechen. Anstelle sinnstiftender Einheiten, die sich sowohl in Akt- und Szeneneinteilungen als auch vor allem in Figur oder Rolle als „Fixpunkt der disparaten Zeichen“¹⁹ sowie in der seit Aristoteles’ *Poetik* zentralen Fokussierung auf die Handlung niederschlagen können, muss nunmehr das Fragmentarische als Bezugsgröße fungieren.

Franziska Schöblier konstatiert in ihrem Beitrag, dass trotz der grundsätzlichen Ablösung postdramatischer Theaterformen vom Primat des Textes einige von Lehmann ausschließlich aus Inszenierungen extrahierte Kategorien von Seiten der Literaturwissenschaft auch für die Analyse von Theatertexten fruchtbar gemacht werden konnten. Schließlich werden und wurden Elemente postdramatischer Theaterformen auch in zeitgenössische Theatertexte übernommen und in diesen reflektiert.

Darüber hinausgehend regt Schöblier in ihren Ausführungen an, zur präziseren Erfassung von Jelineks Texten fürs Theater Kategorien zu erproben, die enge Bezüge zur darstellenden Kunst aufweisen. Schöblier liest Jelineks Theatertexte als „prozessuale Skulpturen“²⁰, die sich analog zur intermedialen Kunstform Installation betrachten ließen. Aufbauend auf den Arbeiten von Achim Stricker und Juliane Rebentisch stellt Schöblier auch an Jelineks Theatertexten eine Situierung zwischen bildender Kunst und Theater fest, da die Textelemente „in ein räumliches Verhältnis zueinander“²¹ treten. Eine weitere Nähe zwischen Installation und Jelineks Bühnentexten ergebe sich durch den „gemeinsamen Bezug auf die historischen Avantgarden und deren Kunstkonzeption“²², wie beispielsweise Aufhebung des Werkcharakters, Betonung des Prozessualen, Reflexion der Kunstpraxis und deren Institutionen.

Jelineks Theatertexte lassen sich mithin als synästhetische, in sich bewegte Landschaften auffassen, die eine rational-lineare Rezeption zugunsten einer räumlichen Vernetzung der Bezüge aufkündigen, die ZuschauerInnen mit sich verändernden Objekten, Körpern und Requisiten im Raum konfrontieren, mit Skulpturen zwischen Mensch und Ding und sie mit dissoziativen Klang- und Blickkonstellationen umgeben. Die Theatertexte legen eine installative Inszenierungspraxis nahe, die die BetrachterInnen umschließt und sie zum integralen Bestandteil des Klang-/Bildraums macht. Jelineks Texte wären dann begehbare Landschaften, in die die TeilnehmerInnen als soziale Skulptur eingehen.²³

Brigitte Jirku nimmt in ihrem Text *Wer spricht? Textform und Textanalyse* die Hinweise Franziska Schöbliers, wonach eine starre Oppositionsbildung zwischen „dramatisch“ und „postdramatisch“ wenig zielführend sei und Jelineks Theatertexte durch eine „negierende Inkorporation“²⁴ von klassischen Dramenformen charakterisierbar seien, insofern auf, als sie dafür eintritt, dass „nicht neue Definitionen oder Genres nötig“ seien, „sondern die Neuverhandlung und Vertiefung der dramatischen und theatralen Mittel, die u.a. Lehmann zitiert.“²⁵

Nicht die Frage, inwiefern der postdramatische Text hinter der Darstellung verschwinde, solle leitend sein, sondern „inwieweit der Text performierte Präsenz und Sinnlichkeit“²⁶ suggeriere. Anstelle der von Franziska Schößler vorgeschlagenen Verbindung von Theatralität und Installation plädiert Brigitte Jirku dafür, Jelineks Theatertexte und deren Inszenierungen „mit performativen Konzepten der Theaterwissenschaft zum einen und der Sozial-/Kulturwissenschaft zum anderen zu lesen.“²⁷ Denn Jelineks Texte würden ihre „lebendige Vielfalt erst durch das Spiel und im Spiel“²⁸ entfalten. Das Konzept der Performativität würde das Aufkommen einer neuen „Dichotomie zwischen Text und Aufführung“²⁹ verhindern.

Inge Arteel stellt in ihrem Aufsatz *Groteske Texttheatralität* die wichtigsten Inszenierungen von Jelinek-Texten im niederländischen Sprachraum vor,³⁰ da sie überzeugt davon ist, dass die Inszenierungspraxis „Wissen vermittelt, das die Textanalyse vorantreiben kann“³¹ und dass diese Inszenierungen das Bild von Jelinek als Theaterautorin in den Niederlanden entscheidend geprägt haben. Im Anschluss daran erläutert sie die methodologischen Ansätze des von Genter und Brüsseler ForscherInnen koordinierten Projekts zu Texttheatralität in deutschsprachigen Bühnentexten, die der rhetorischen Narratologie, den Performance Studies und den Medientheorien entnommen sind. Anhand von Jelineks Theatertexten wird in diesem Projekt der „Übertragung der rhetorischen Figürlichkeit“ ebenso wie der „Defiguralisierung von Texten auf der Bühne“³² nachgegangen. In Arteels Forschungen zur performativen Qualität einer grotesken Texttheatralität stehen demnach die Kategorien Figuration und Defiguration im Zentrum. Unter grotesker Texttheatralität versteht Arteel das Überschreiten von Normen des guten Geschmacks oder des moralisch Akzeptablen und das Überschreiten von linguistischen oder gattungskonstituierenden Grenzen ebenso wie das Überschreiten des Humanen.

Bezogen auf Jelinek lassen sich darunter z.B. die schillernden Subjektpositionen der Sprechstimmen verstehen, die in metaleptischen Transgressionen zwischen unterschiedlichen narrativen Ebenen wechseln; die Suggestion von Kontextualisierung und Referenzialität und deren gleichzeitige Aufhebung; die aus Selbst- und Fremdzitaten zusammengesetzte auktoriale Autorität, die zwischen Meisterschaft und Ungesicherheit schwankt; der Einsatz von belebten Objekten und pars pro toto körperlichen Requisiten, die metonymisch auf das menschliche Subjekt verweisen oder es ersetzen.³³

Arteel interessiert sich für die performativen Qualitäten der von Jelinek angewandten grotesken rhetorischen Mittel, denen ihrer Meinung nach durchaus aufklärerische Wirkung zukomme, und schlägt zur Analyse derselben die rhetorische Figur der Katachrese vor. Der Begriff Katachrese stammt aus dem Altgriechischen und bedeutet so viel wie „Missbrauch“ oder „Gebrauch über Gebühr“. Das Stilmittel der Katachrese wird häufig zur Erzeugung von Komik eingesetzt, so z.B. auch von Johann Nepomuk Nestroy. Nicht von ungefähr wird Jelinek

gerne in diese spezifisch österreichische Tradition des Sprachspiels und der Sprachkritik eingereiht.

Katachretische Sprache setze „einen Sachverhalt in die Welt, der sich nur in seiner Figürlichkeit als ‚eigentlich‘, d.h. referentiell anerkennen“³⁴ lasse. Mit Blick auf die Dehumanisierung, die Jelineks Texte als „subjektloses (Fliedl) Objekttheater (Schöbner)“³⁵ vorführen, lassen sich die darin evident werdenden „De- und Refigurationen des Un- oder Nicht-Menschlichen als Katachresen des Menschlichen“³⁶ als ein „dem Menschlichen gewidmetes posthumanistisches Theater“³⁷ lesen.

Emmanuel Béhague hinterfragt in seinem Beitrag *Textur und Spannung. Zum Verhältnis zwischen TextsprecherIn und Text in der zeitgenössischen (Post)dramatik* anhand von ausgewählten Stücken Elfriede Jelineks, René Polleschs und Rainald Goetz' die – auch von ihm verworfene – Dichotomie des Dramatischen versus Postdramatischen. Er lehnt sich an das von Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe vorgeschlagene Modell des „Architheaters“ an,

in dem das Wesen des Theaters auf die „Profération“ (das „Vor-tragen“) des Textes als Handlung reduziert wird, die bei Aristoteles vor der „opsis“ (bei Lacoue-Labarthe „le spectacle“) den Vorrang hat. Das Architheater sei zugleich der Kern des Theaters und das, wonach jedes Theater streben sollte. Als Vor-tragen setzt aber auch dieses Architheater einen Körper voraus, der den Text aus-spricht; dieses Aus-sprechen ist – so Nancy in seiner Antwort – die erste und minimale Form „der Inszenierung oder der Darstellung“.³⁸

Béhague sieht in der Koppelung von Text- und Aufführungsebene eine Minimaldefinition der dramatischen Form gegeben, die sich „als die Identifikation von Körper und Figur einerseits, von Sprache und Figurenrede andererseits“ fassen lasse. Als Vorteile dieser auf Reduktion bedachten Definition nennt Béhague die Dispensation der Kategorie „Handlung“, sowohl im Sinne „eines Handelns von Figuren“ wie auch im Sinne „von zeitlichen und räumlichen Verortungen“.³⁹

Wenn Aristoteles in seiner *Poetik* der Handlung im Drama vor allen anderen Elementen den Vorrang gibt, dann liegt dieses Primat zuallererst in der Wortbedeutung begründet. Der Begriff „Drama“ leitet sich vom altgriechischen δράμα (dráma) ab, was soviel wie „Handlung“ bedeutet. Literarische Werke werden nach Aristoteles Dramen genannt, weil sie „sich Betätigende“⁴⁰ nachahmen. Aus der Unterscheidung der Nachahmungen hinsichtlich der Art und Weise, wie nachgeahmt wird, leitet Aristoteles die unterschiedlichen literarischen Gattungen ab. Dichter könnten entweder berichten, woraus alle epischen Formen resultierten, oder – wie

in der Dramatik – „alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten“⁴¹ lassen.⁴²

Während Nachahmung bei Aristoteles' Lehrer Platon eine allgemeine Kategorie handwerklichen Herstellens bezeichnet, wird *mimesis* bei Aristoteles zu einer Kategorie künstlerischen Herstellens, zu einer spezifisch künstlerischen Tätigkeit aufgewertet. Der von Aristoteles positiv bewertete Nachahmungsbegriff entschied schließlich darüber, was Gegenstand seiner dichtungstheoretischen Betrachtung wurde und was nicht. Der *mimesis*-Begriff als maßgebliches Fundament der Dichtungstheorie bestimmte außerdem noch, welche Kategorien innerhalb der Dichtung als wesentlich erachtet wurden: eben die Kategorie der Handlung und des Charakters. Es sind dies Kategorien, an denen sich das Postulat der Nachahmung besonders eindrücklich erklären ließ; Kategorien auch, an denen sich über das Postulat der Wahrscheinlichkeit der Nachahmungsbegriff knüpfen ließ.⁴³

Nimmt man nun die Wortetymologie von Drama ernst, dann wird man nicht umhin können, sich mit der Problematik der Handlung als zentraler Kategorie des Dramatischen auseinanderzusetzen. Der Theaterwissenschaftler Peter Boenisch schlägt daher im Sinne einer dramaturgischen Analyse, die er als Ergänzung oder als Abgrenzung zu textorientierten Ansätzen versteht, vor, „die Spur jener medialen Eigenarten des Dramas“⁴⁴ nachzuzeichnen.

Drama ist dabei, allem voran, nicht mehr allein als Darstellung (Repräsentation) von Handlung, sondern selbst *als Handlung* zu verstehen, die unmittelbar auf die Aufmerksamkeit und das intellektuelle Verstehen, und gleichermaßen auch auf die Emotionen und die körperlich-sinnliche Erfahrung der Zuschauer wirkt.⁴⁵

Boenisch beruft sich in seinen Überlegungen auf Eugenio Barbas grundlegende Definition von Dramaturgie als „drama-ergon“, als „Tun von Handlung“⁴⁶. Dramatische Handlungen sind nach Barba nicht nur auf der Figuren- und Fiktionsebene angesiedelt, sondern „[a]lle theatralen Zeichensysteme – Sprache, Körper, Licht, Musik, Rhythmik, Raum, Klang, Kostüm, Maske etc. – sind vielmehr handelnd beteiligt.“⁴⁷ Zentral an dramaturgisch orientierten Analysen ist das Überschreiten semiotischer Strukturanalysen, indem „Drama als sich in der dynamischen Handlung zwischen einem Theaterereignis und dessen Zuschauern konstituierend“⁴⁸ begriffen wird. Die im Drama oder im Theatertext eingeschriebenen szenisch-theatralen Dimensionen werden als mediale Eigenart der Gattung bewusst gehalten. Ich denke, dass ein derartiger Fokus der Textanalyse anschlussfähig ist sowohl an die von Brigitte Jirku vorgenommene Konzentration auf Performativität (im Sinne eines Vollzugs von Handlung) und Inge Arteels Interesse an grotesker Texttheatralität als auch an die von Emmanuel Béhague betonte Spannung „zwischen dem gesprochenen Text und der/m SprecherIn

selbst“⁴⁹, da diese Ansätze mehr oder weniger implizit Theater Texte als zur Aufführung bestimmt imaginieren.

In diesem Sinne würde ich mit Bezug auf meine disziplinäre Verankerung in der Theaterwissenschaft vorschlagen, in der Frage „Wer spricht“ nicht das „wer“, sondern das „spricht“ zu fokussieren.⁵⁰

Wenn ich in der universitären Lehre mit meinen Studierenden an Jelinek-Texten arbeite, dann rate ich diesen stets, die Texte laut zu lesen. Diese Anregung stößt zumeist so lange auf Erheiterung, bis die Studierenden im Selbstversuch erkennen, dass man sich der impliziten Theatralität von Jelineks Texten im Sprechen, im Lautwerden des Schriftlichen leichter nähern kann. Plötzlich drängen sich den Studierenden zur Beschreibung des Gehörten Begriffe wie Musikalität, Rhythmus, Bildmächtigkeit, Körperlichkeit, Komik etc. auf. Selbstverständlich wird – vor allem von Studierenden in den ersten Semestern – immer auch nach einer Handlung, einer Fabel gesucht – und bisweilen auch gefunden. Dieses Auffinden von „Handlungsfragmenten“ meist im Sinne des theaterpraktischen Begriffs der Situation erleichtert – so scheint es – die Strukturierung der Texte.

Eine andere Möglichkeit für die analytische Annäherung besteht darin, musikalische bzw. kompositorische Begrifflichkeiten wie beispielsweise Leitmotivik, Paraphrasierung, Wiederholung, Kontrapunkt, Polyphonie etc. deskriptiv und interpretativ anzuwenden. Dazu sehe ich es dringend angeraten, bei der dramaturgisch ausgerichteten Textanalyse in einen produktiven Austausch mit musikwissenschaftlicher Forschung zu treten, da nur so eine fundierte Bezugnahme auf musikalische bzw. kompositorische Begriffe gewährleistet ist.

Bisweilen wird von den Studierenden – als Experiment – auch versucht, traditionelle dramaturgische Grundbegriffe wie Fabel, Drehpunkt, Konflikt etc. anzuwenden, nicht nur, um diese zu verwerfen, sondern – zum Erstaunen vieler – diese in variiertem Form in den als postdramatisch apostrophierten Texten Jelineks anzutreffen. Grundlegend dabei erscheint mir, diese Grundbegriffe in ihrer Zitathaftigkeit als eingespeiste dramaturgische, dramentheoretische, theatergeschichtliche und theatertheoretische Bezugnahmen kenntlich zu machen – ganz im Sinne der von Monika Meister und Ulrike Haß in ihrem Email-Wechsel betonten „weiträumigen, vielstimmigen, monologisch-chorischen Mischverfahren“ Jelineks.

Dieses Verfahren als Schichtung zu akzentuieren, erweitert die Möglichkeiten der Beschreibung. Jelineks sprachliche Verfahren sind zwar als „vielstimmige“, als „chorische“ oder „monologisch-chorische“ zu bezeichnen und zu Recht wird damit das Sprechen der Sprache gegenüber der Sprache des Textes akzentuiert (gegenüber den älteren Konzeptionen der Intertextualität), doch mit diesen Kennzeichnungen werden die Zeit der Gegenwart und der Raum einer horizontalen Ausdehnung vielleicht auch ein wenig zu einseitig nahegelegt, während der Gedanke der Schichtung die Koexis-

tenz verschiedener Zeiten, sehr alter und sehr junger Zeitschichten, nahelegt und die Räumlichkeit sich dadurch zu einer manchmal 3000 oder noch mehr Jahre währenden Gegenwart dehnt.⁵¹

Möglicherweise ist zur textanalytischen Annäherung neben der Akzentuierung der „Mischverfahren“ und dessen implizitem Prinzip der Schichtung auch noch ein von Lehmann im *Postdramatischen Theater* angeregtes Verfahren nützlich.

Lehmann nennt als einen Stilzug des postdramatischen Theaters die strukturelle Ähnlichkeit zu Traumbildern.

Wesentlich für den Traum ist die Non-Hierarchie zwischen Bildern, Bewegungen und Worten. „Traumgedanken“ bilden eine Textur, die Collage, Montage und Fragment ähnelt, nicht aber dem logisch strukturierten Ablauf von Ereignissen. Der Traum ist das Modell par excellence der non-hierarchischen Theaterästhetik, ein Erbe des Surrealismus.⁵²

Wie in Träumen ist nicht die Sprache die übergeordnete Instanz, sondern im Traum befreit sich das Unbewusste, indem es die Hierarchien des Bewusstseins und damit auch die Logik einer sukzessiv-linear fortschreitenden Zeit außer Kraft setzt. Sprache als Agent des Bewusstseins kommt im Traum nicht die allein herrschende Macht zu, vielmehr „sprechen“ alle den Traum konstituierenden Elemente.

Zur Annäherung an postdramatische Theaterformen wählt Lehmann daher den Begriff der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“, den Sigmund Freud geprägt hat, um die Art und Weise zu charakterisieren, wie ein Analytiker seinem Analysanden zuhört.

Alles kommt hier darauf an, *nicht sofort zu verstehen*. Vielmehr muß die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen. So bleibt die Bedeutung prinzipiell – aufgeschoben. Gerade das Nebensächliche und Insignifikante wird genau registriert, weil es in seinem unmittelbaren Nicht-Bedeuten sich als signifikant für den Diskurs des Analysanden erweisen kann. In solcher Weise wird der Zuschauer des postdramatischen Theaters nicht zur sofortigen Instant-Verarbeitung veranlaßt, sondern zum aufschiebenden Speichern der Sinneseindrücke mit „gleichschwebender Aufmerksamkeit“.⁵³

Für die Analyse postdramatischer Theatertexte können meines Erachtens sowohl die an Dramatik und für Dramatik entwickelten textanalytischen Werkzeuge hilfreich sein, um die inkorporierten dramatischen Strukturen begrifflich zu fassen, als auch Modelle theaterwissenschaftlicher Inszenierungs- und Aufführungsanalyse, weil diese stets mit den performativen und transitorischen Grundgegebenheiten von szenischen Ereignissen befasst sind.⁵⁴ Angeregt von Überlegungen der Performance Studies betonen derzeit neuere Arbeiten der Theaterwis-

senschaft „das Zusammentreffen zweier auf den ersten Blick antagonistischer Prinzipien wie *Textualität* und *Performativität* als ebenso zentrales wie paradoxes Kennzeichen des Dramas“⁵⁵. Das von William B. Worthen entwickelte agency-Modell, das ausgeht von einem „spezifischen Handlungshorizont, den der Text aufspannt“, dient dabei als Denkfigur, „die Wechselwirkungen zwischen Drama und szenischer Darstellung zu beschreiben.“⁵⁶

Für die Analyse postdramatischer Theatertexte möchte ich das Verfahren einer dramaturgisch orientierten Analyse anregen, welche die Theatertexte selbst als Handlung, als sich „Aufführende“ begreift und welche den in den Texten aufgehobenen szenisch-theatralen Angeboten mit „gleichschwebender Aufmerksamkeit“ begegnet.

Denn dem chaotischen Sprechen, wie es in Jelineks Grußbotschaft zum Jubiläumskongress *125 Jahre Burgtheater* heißt, ist mit rationaler Logik kaum beizukommen.

Mein Sprechen auf der Bühne ist kein Ordnen, nicht einmal ein Her-Stellen, ein gutes Chaos ist eben beides, es führt das, was war, was mir eingefallen ist, meinetwegen, zu dem, was ist, was jeden Abend, an dem das aufgeführt wird, sich eben aufführt, auf der Bühne, dort wird das eine dem andren zugeführt. Da wird das, was war (der Text zu diesem Stück ist bis dahin, aber welches Stück meine ich dann, immer ein anderes, obwohl es jeden Abend dasselbe ist?, ja längst geschrieben), das, was war, wird also zu dem, was ist. Es ist eine Zusammenführung, gegen die die Zusammenführung der beiden Deutschlands ein Dreck war. Es stürzt die Vergangenheit jeden Abend auf der Theaterbühne in das, was ist, hinein und schmeißt es mit sich selbst um. Eine Wucht!⁵⁷

In der Aufführung treffen also Vergangenes und Gegenwärtiges als geschichtete Zeit zusammen: „Zwei Zeiten werden aufeinander geschmissen, die, die auf der Bühne abgeht (und niemandem abgeht, es wäre auch in Ordnung, wenn das alles nicht stattfände), und die im Zuschauerraum.“⁵⁸ Diese zwei „aufeinander geschmissenen Zeiten“ bringen als transitorisches Ereignis „das Zukünftigste aus dem ältesten Gewesenen“ hervor.⁵⁹

Indem die Natur, die vom Theater unvollkommen nachgeahmt wird, endlich erwacht (eine Natur, die es bei mir nicht gibt, aber vielleicht das Wesen der Natur: den Überfluß? Das Überflüssige, danke, daß Sie mich dran erinnern!), kommt ihr Kommen, kommt das Kommen dieser Menschen, die meine Texte sprechen, als das Zukünftigste aus dem ältesten Gewesenen hervor (und so spricht auch der Denker immer wieder aus mir hervor, nur leider völlig falsch, oder bin ich hier falsch?, weil man die Denker anders verstehen muß, vielleicht gar nicht), als ein Gewesenes, das nie veraltet, weil es seiner Natur nach immer das Jüngste ist, eigentlich das Letzte, das letzte, das entstanden ist und jeden Abend – das Letzte wird das Erste sein – wieder neu entsteht und stattfindet (aber an wessen statt? Anstatt des Autors? An meiner statt?), als wäre es eben erst geboren, jeden Tag neu, ohne „wie neu geboren“ zu sein oder sich so zu fühlen, wie man so sagt.⁶⁰

Die an Jelineks Texten beobachtbaren Misch- und Schichtungsverfahren sind also genuin theatral und werden durch den Akt des Sprechens nochmals potenziert.⁶¹

Gerade die Techniken der Mischung und Schichtung bedingen das als Texte und in den Texten zutage tretende „Zuviel“.

Es klafft auf, das Chaos, und spuckt etwas aus, aber Menschen sind es nie. Es ist Sprechen und aus. Bei mir: noch lange nicht aus. Es dauert seine Zeit, die davor meine Lebenszeit war. Ich weiß schon: meist zu lang! Aber bitte bedenken Sie: Das Sprechen ist vielleicht dieses Chaos, aus dem ich mit meiner Charon-Stange, mit der ich das Totenfloß voranstake (denn Sprechen ist für mich: dem Tod für eine Weile entkommen oder wenigstens ein paar dorthin mitnehmen), ein paar Fetzen Sprechen herausfische, hervorstoße, Fetzen, die immer Teil eines in größten Teilen unsichtbaren, ungeordneten Ganzen sind, das nie ein Ganzes wird, denn das Ganze würde Ordnung ja voraussetzen. Es ist nie alles, es ist nicht einmal etwas. Ich hätte auch ganz andre Fetzen, andre Sätze, andre Worte nehmen können. Ich hätte immer etwas anderes nehmen können, und da sind so viele, die mich schon inständig darum gebeten haben: Bitte wenigstens einmal etwas anderes, alles, nur nicht das! Nicht schon wieder! Aber es geht nicht. Ich habe nicht die Kontrolle, ich habe vielleicht die Herrschaft über ein endloses Sprechen, das im Vergleich zum Chaos aber gar nichts ist, ein kurzes Räuspern vielleicht, aber ich habe keine Kontrolle. Es geht mit mir durch, wie man so sagt. Oft weiß ich selbst nicht, was ich da gesagt habe. Ich weiß nur, ich hätte es nicht mit anderen Worten sagen können.⁶²

Die in den jüngeren theaterreflexiven Essays Jelineks gehäuft anzutreffende Thematisierung des Sprechens ist geradezu bulimisch organisiert: Die behauptete kontrolllose Anhäufung, Aufnahme, Einverleibung von Worten und Sätzen wird in einem eruptiven Sprechen, das ein Erbrechen assoziiert, in veränderter Gestalt wieder hervorgebracht. Das Sprechen erhält solcherart auf der Bühne einen autoaggressiven Körper, der der Schauspieler „ist“.⁶³

Und nicht, was übrigbleibt, interessiert mich, sondern der Verbrauch an sich. Daß das Jetzt vernichtet wird, unaufhörlich, das interessiert mich!, denn was jetzt gesagt wird, ist einen Augenblick später schon ewig, wenn auch nicht für die Ewigkeit, gesagt worden. Das Theater ist Verbrauch, nicht nur meiner Lebenskraft, sondern Verbrauch an sich, es wird ja auch die Lebenskraft der Schauspieler verzehrt von etwas Gefräßigem, das von meinem Chaos übrigblieb, bei einem Chaos ist es wurst, ob alles weg oder alles noch da ist; die Texte fressen die Schauspieler auf, welche sie aber schon vorher gefressen haben, um sie wieder ausspucken zu können, ja, hierher, auf die Bretter, da liegt eh schon so viel herum, daß es für zehn Danaergeschenke reicht, wenn man die Bretter noch dazunimmt, da fällt das gar nicht auf.⁶⁴

Wenn Jelinek den „Verbrauch an sich“ und die Vernichtung des Jetzt als das am Theater Interessante benennt, dann scheinen darin die genuin performativen Qualitäten von Theater als Vollziehen (und nicht Repräsentation) von Handlung ebenso wie die transitorische Grundstruktur von szenischen Ereignissen aufgerufen. In ihren als postdramatisch apostrophierten Texten fürs Theater sind exakt diese zentralen Momente von Theatralität reflektiert und funk-

tionalisiert, die Texte selbst erscheinen als im Sprechen das Jetzt vernichtender Verbrauch konzeptualisiert.

Anmerkungen

¹ Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (4.4.2014), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).

² Ebd.

³ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Meine gute Textwurst*. <http://204.200.212.100/ej/fnestroy2.htm> (4.4.2014), datiert mit 9.11.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, Zu Politik und Gesellschaft).

⁴ Artur Pelka regt in der Videokonferenz der Arbeitsgruppe „*Postdramatik*“? Aktuelle Forschungspositionen an, die in Jelineks Texten evidente „Zersplitterung des Ich als Selbstgespräch“ zu begreifen.

http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/Audio/Videokonferenz_17.1.2014.mp3 (4.4.2014).

⁵ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fsinn-eg.htm> (4.4.2014), datiert mit 1997 (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zum Theater).

⁶ Vielfach ist mittlerweile schon untersucht und beschrieben worden, aus welchem Fundus Jelinek ihr Sprachmaterial schöpft, auf welche Art und Weise sie zitierend, montierend, variiierend, entstellend etc. die Sprache zum Sprechen bringt. Für einen aktuellen Forschungsüberblick vgl.: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013.

⁷ Jirku, Brigitte: *Wer spricht? Textform und Textanalyse*.

http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Jirku.pdf (4.4.2014).

⁸ Ebd.

⁹ Karen Jürs-Munby in der Videokonferenz der Arbeitsgruppe „*Postdramatik*“? Aktuelle Forschungspositionen. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/Audio/Videokonferenz_17.1.2014.mp3 (4.4.2014).

¹⁰ Wirth, Andrzej: *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlungen des Theaters im Umfeld der Medien*. In: Gießener Universitätsblätter 2/1987, S. 83-91, S. 83.

¹¹ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution de Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991, S. 1-8.

¹² Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Narr 1997, S. 41.

¹³ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 15.

¹⁴ Ebd., S. 13.

¹⁵ Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2013, S. 384-385.

¹⁶ Ebd., S. 387.

¹⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in 12 Bänden. Bd. 6*. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main: 1985, S. 577.

¹⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 141.

¹⁹ Hiß, Guido: *Zur Aufführungsanalyse*. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer 1990, S. 65-80, S. 73.

²⁰ Schößler, Franziska: *Dramatik/Postdramatik. Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Schößler.pdf (4.4.2014).

²¹ Ebd.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd.

²⁵ Jirku, Brigitte: *Wer spricht? Textform und Textanalyse*.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ *Prinzessinnendramen* vom Theaterkollektiv Door Paard 2008 aufgeführt, *Über Tiere* am Stadttheater Nationale Toneel in Den Haag (Regie: Susanne Kennedy), *Die Kontrakte des Kaufmanns* an der Genter Stadtbühne NTGent (Regie: Johan Simons).

³¹ Arteel, Inge: *Groteske Texttheatralität*.

http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Arteel.pdf (4.4.2014).

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

-
- ³⁵ Ebd.
- ³⁶ Ebd.
- ³⁷ Ebd.
- ³⁸ Béhague, Emmanuel: *Textur und Spannung. Zum Verhältnis zwischen TextsprecherIn und Text in der zeitgenössischen (Post)dramatik*. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Behague.pdf (4.4.2014).
- ³⁹ Ebd.
- ⁴⁰ Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam 1982, S. 9.
- ⁴¹ Ebd., S. 9.
- ⁴² Vgl.: Ebd., S. 7: „Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht.“
- ⁴³ Vgl. dazu das Nachwort von Manfred Fuhrmann in: Ebd., S. 144-178.
- ⁴⁴ Boenisch, Peter M.: *Grundelemente (2). Formprinzipien der dramaturgischen Komposition*. In: Marx, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 122-144, S. 122.
- ⁴⁵ Ebd., S. 122.
- ⁴⁶ Ebd., S. 123.
- ⁴⁷ Ebd., S. 123.
- ⁴⁸ Ebd., S. 123.
- ⁴⁹ Béhague, Emmanuel: *Textur und Spannung. Zum Verhältnis zwischen TextsprecherIn und Text in der zeitgenössischen (Post)dramatik*.
- ⁵⁰ Eine Fokussierung auf das Sprechen nimmt auch Monika Meister in ihrem Beitrag zur Videokonferenz der Arbeitsgruppe „Postdramatik“? *Aktuelle Forschungspositionen* vor. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/Audio/Videokonferenz_17.1.2014.mp3 (4.4.2014).
- ⁵¹ Haß, Ulrike / Meister, Monika: *Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“ *E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister*. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf (4.4.2014).
- ⁵² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 142-143.
- ⁵³ Ebd., S. 148-149.
- ⁵⁴ Nach der Dominanz semiotischer Analysemodelle in den 1980er Jahren wurden ab den 1990er Jahren verstärkt rezeptions- und kommunikationstheoretische Modelle erprobt. Mittlerweile ist die Tendenz, semiotische und phänomenologische Analysemodelle als einander ergänzende zu begreifen, vorherrschend. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. 3 Bde. Tübingen: Narr 1983; Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink Verlag 2008.
- ⁵⁵ W. Marx, Peter: *Drama und Performativität*. In: Marx, Peter W. (Hg.): *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*, S.162-166, S. 162.
- ⁵⁶ Ebd., S. 164.
- ⁵⁷ Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*. <http://204.200.212.100/ej/fachung.htm> (4.4.2014), datiert mit 15.11.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ⁵⁸ Jelinek, Elfriede: *Meine gute Textwurst*.
- ⁵⁹ Vgl. dazu auch ebd.: „Im Theater wird etwas aus der Wirklichkeit herausgerissen, das man dort nicht sein lassen konnte. Ich schreibe ja Stücke, weil ich es nicht sein lassen kann und auch das nicht, worüber ich schreibe. Was verborgen bleiben will, wird herausgefetzt, manchmal blutet es noch. Ich schöpfe das, was ich sehe, in mein sehr kleines Maß und werfe es dann in die Zeit, in der Menschen im Theater sitzen. Zwei Zeiten werden aufeinander geschmissen, die, die auf der Bühne abgeht (und niemandem abgeht, es wäre auch in Ordnung, wenn das alles nicht stattfände), und die im Zuschauerraum.“
- ⁶⁰ Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*.
- ⁶¹ Ich beobachte in den jüngeren theaterreflexiven Essays Jelineks die gehäufte – schon mit der Wahl der Titel signalisierte – Thematisierung des Sprechens: *Sprechwut (ein Vorhaben)* 2005, *Im Lauf des Sprechens. (Für Ulrich Matthes)* 2007, *Es ist Sprechen und aus* 2013.
- ⁶² Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*.
- ⁶³ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“
- ⁶⁴ Jelinek, Elfriede: *Es ist Sprechen und aus*.