

Elfriede Jelinek als intermediale Apparatur

Intermedialität

Das Konzept der Intermedialität hat sich in der Theaterwissenschaft als besonders fruchtbar erwiesen, um Theateraufführungen, wie sie etwa seit den 1980er Jahren in den Blick rückten, die sich auf vielfältige Weise der Bildmedien bedienen, einordnen und analysieren zu können. Damit einher ging eine starke Tendenz, Theater von Bildaspekten, Visualität und Performanz her zu bestimmen und die Textebene von Theater eher in den Hintergrund zu drängen. Die Rahmung der Aufführungsanalyse führte jedoch dazu, dass der Zusammenhang mit Bildmedien als Repräsentationsproblem diskutiert wurde und noch wird. D.h. auch wenn wir heute von einem mit semiotischen Methoden zu fassenden intermedialen Übersetzungsvorgang eher Abstand nehmen und stärker auf „Medienästhetiken und Medienkonventionen“ abheben, so besteht jedoch nach wie vor die Tendenz, in der Theateraufführung die Repräsentationen dieser „Medienästhetiken und Medienkonventionen“ aufzuspüren und dann als Differenz-Verhältnis in der Darstellung zu beschreiben, ohne sich mit den gesellschaftlichen und kulturellen Medienpraktiken weiter ernsthaft zu befassen. Ein weiteres Problem ist, dass Intermedialität als historische Konfiguration betrachtet werden muss. Differente Medien tendieren zur Konvergenz und bilden dann wieder andere Divergenzen als ein Außerhalb aus. Und diese Prozesse zwischen Konvergenz und Divergenz gestalten sich je spezifisch historisch neu. Daher muss eine normative Bestimmung von Intermedialität als Analysekategorie notwendig verkürzt erscheinen, wenn ihr nicht die historisch relevante Medienpraxis eingeschrieben und als solche kenntlich gemacht ist.

Genau in diese Richtung möchte ich gehen, um die Schreibpraxis von Elfriede Jelinek intermedial zu fassen und ihr Verhältnis zum Theater, zur Theateraufführung zu bestimmen. Der etwas reißerisch wirkende Titel dieses Textes, der Elfriede Jelinek zur „intermedialen Apparatur“ macht, ist dabei durchaus ernst gemeint. Jelinek schreibt in ihre Texte verschiedene Medienformen und -formate ein und übersetzt sozusagen deren intermediale Differenz in ihr eigenes Universalmedium des Textes. Sie verfährt somit ähnlich intermedial transformativ, wie es der Computer tut.

Um sich dieser Denkfigur zu nähern, scheint eine Medienperspektive fruchtbar, die auf die kulturelle Medienpraxis und den medialen Aneignungsprozess anwendbar ist. Damit ragt die

Perspektive deutlich über die Rahmung einer Theateraufführung hinaus – idealerweise gelingt von dort der Rückbezug auf das Theater und seine Performanz.

Eine von Régis Debray¹ geprägte französische Mediologie etwa hat einen methodischen Weg vorgezeichnet, um die kulturelle Praxis mit dem Technischen zu verbinden. So formuliert Daniel Bourgnoux:

Der Begriff *Medium* bezeichnet ursprünglich „was sich dazwischen (auf)hält“ und was uns verbindet und organisiert; was es überhaupt ermöglicht, dauerhaft von *uns* zu sprechen. Mediologie verbindet sich also mit einer Ökologie: Sie studiert die zugleich technischen und sozialen Milieus, die unsere symbolischen Repräsentationen formen und recyceln und uns damit ermöglichen zusammenzuleben.²

Es geht darum, das Medium je historisch spezifisch aus seinen technischen Gegebenheiten und der sozialen Praxis heraus zu beschreiben.³ Medialisierung sei, so Debray, an zwei Bedingungen geknüpft – eine Organisationsstruktur und eine Materialität –, die jeweils näher bestimmt werden können. Es handle sich zum einen um das Medium in einem apparativen-technischen Sinne: die „organisierte Materialität“. Zum anderen gehe es um die persönliche oder kollektive Geste: die „materialisierte Organisation“, wie sie etwa konstituierende Körperschaften, Kirchen und auch Kunst als Institution ausbilden.⁴ Die Prozesse nun, die zwischen organisierter Materialität und materialisierter Organisation ablaufen, sind es, die eine kulturelle Medienpraxis bestimmen. Hier müsste man ansetzen, um sich der intermedialen Schreibpraxis Jelineks analytisch zu nähern.

Mediale Mimesis

Jelinek wird traditionell stark in den Zusammenhang mit dem Fernsehen und den neuen Massenmedien gesetzt.⁵ Ganz explizit wird dies deutlich an ihren Theatertexten zum Irakkrieg, *Bambiland* und *Babel*. Die vielzitierte Vorbemerkung zu *Bambiland*, der Text sei von „schlechten Eltern. Er ist von den Medien“⁶, und auch die Tatsache, dass der Irakkrieg eine allgemeine Deutung als „Medienkrieg“ erhalten hat,⁷ verorten Jelinek hier als medienkritische Autorin, die mit ihren Texten und Theaterstücken die mediale Oberfläche befragt. Klar ist, dass sie hier jedoch nicht die mediale Oberfläche durchbricht, um zu einer wie auch immer gearteten Gegen-Wahrheit vorzustoßen, sondern – wie sie nicht müde wird zu betonen –, sie setzt der massenmedialen Oberfläche eine eigene Oberfläche in Form ihrer Textflächen entgegen. Jelinek setzt sich den Oberflächen der Medien aus, um dann, wie sie sagt, im Trüben fischend ihre „Intertexte“ aneinanderzuheften:

Zum Beispiel möchte ich jetzt gerne mein Innigstes, nein, mein Inneres nach außen kehren und sagen, wie mein Intertextliches (ja, so ähnlich nennen sie es!) sich von anderen unterscheidet, das Nichts vom unendlich Vielen, die Vielen vom Nichts, das sie sowieso sind, und ich kann es nicht sagen. Ich könnte es nur sagen, wenn ich mir diese Intertexte, wie man so sagt (aber mir hat man es leider nicht gesagt!), selber holen, sozusagen gezielt holen würde (aber auf was abzielen? Da ist es dann schon wieder aus). Weil ich weiß, nein, bloß ahne, im Trüben fische, was ich brauche und wo ich es finde, und die Worte oder die bereits vorgefertigten Textschnipsel wie Wegmarken in diese weiße Wüste setzen würde, in der ich da vor mir hinstapfe, das Ich untrennbar mit mir verbunden, aber gleichzeitig immer einen Schritt von mir wegtretend, es will offenbar nichts mit mir zu tun haben, und es will nicht einmal an mir anstreifen. Ich will schon finden, weiß aber nicht, was. Das Was wird es mir dann schon sagen, wenn es sich mir aufgedrängt haben wird, weil ich so oft daran vorbeigelaufen bin und es nicht gefunden habe.⁸

Jelinek beschreibt hier eine Art medialen Automatismus, vorgefertigte Textschnipsel und Intertexte gehen an ihr vorbei oder durch sie hindurch, um dann an ihr anzustreifen, sich im eigenen Textmedium zu materialisieren. Jelinek verhält sich hier zu den Medien, vor allen Dingen zu Fernsehen und Internet, wie eine Autorin, die Material „anlanden lässt“ für den eigenen Text. Ich würde an dieser Stelle aber noch einen Schritt weitergehen und in Betracht ziehen, dass Jelinek sich die mediale Ästhetik quasi mimetisch aneignet. Dabei geht es nicht darum, Fernsehen und Internet als Medien abzubilden, sondern sich in ihre Dispositive produktiv einzuschreiben. Denn ästhetische Mimesis als Darstellungsvorgang enthält immer beides: den Aspekt der Ähnlichkeit oder An-Ähnlung und den der Überschreitung. Man könnte hier der Lesart Adornos einer „modifizierten Mimesis“⁹ oder auch Benjamins Rede von der „unsinnlichen Ähnlichkeit“ mimetischer Vorgänge¹⁰ folgen, um Jelineks „Anähnelung“ an die Massenmedien als differenten und performativen „Übersetzungsvorgang“¹¹ zu beschreiben. Jelinek erzeugt mit ihren Textflächen ein serielles Ereignis-Rauschen, wie wir es von der präsentischen Darstellungsformel des Fernsehens und des Internets auch kennen. Und das Kennzeichen dieses präsentischen Modus ist die hypertextuelle Überschreibung, die keine Reproduktion von Text und Bedeutung kennt, sondern die permanente Ersetzung des ersten durch das zweite, des zweiten durch das dritte usw. Die Ereignisse, auch Textereignisse, zeigen sich sozusagen im Durchgang durch eine Bühne, um dann durch neue Auftritte überschrieben zu werden. Viele von Jelineks Texten und Theatertexten appellieren an diese Art der Wahrnehmung, sie sind Ansprachen, deren Ereignisse unaufhaltsam weiterströmen und von neuen Worten, Ereignissen, Metaphern übermalt / überfahren werden. Fast möchte man beim Lesen die Stimme erheben, das Sprechen auf ein Podest heben¹², dem Gesprochenen eine Bühne geben, und es gleichzeitig verschwinden lassen, dem Fluss überlassen. In diesem Sinne könnte eine vertiefte mediale Überprüfung der Funktion des Boten (prominent in *Rechnitz (Der*

Würgeengel) vorgeführt) spannend sein. Der Bote könnte dann sozusagen als eine intermediale oder auch intermittierende Instanz des medialen Dispositivs Jelinek betrachtet werden.

Bolters und Grusins mediale Konfiguration von „immediacy“, „hypermediacy“ und „remediation“ könnte durchaus eine produktive Analyseformel sein. Mit der „remediation“ beschreiben die Autoren den Vorgang der Repräsentation eines Mediums in einem anderen. Während die Repräsentationslogik der „immediacy“ auf eine Verhüllung des Repräsentationsaktes zielt, lässt der Modus der „hypermediacy“ die Differenzen deutlich werden:

If the logic of immediacy leads one to erase or automatize the act of representation, the logic of hypermediacy acknowledges multiple acts of representation and makes them visible. Where the logic of immediacy suggests a unified visual space, hypermediacy offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window onto the world, but rather as „windowed“ itself – with windows that open onto other representations or other media.¹³

In der Theaterwissenschaft wird diese Konfiguration aufgegriffen, um in der Aufführungsanalyse vor allen Dingen die Logik der „hypermediacy“ als intermediale Brüche und Verhandlungen zwischen verschiedenen Medienformen (insbesondere Bildmedien) zu beschreiben. Dies hat zu erhellenden Ergebnissen geführt, um neue Theaterästhetiken zu beschreiben. Aber auch hier gilt es, der Tendenz, „hypermediacy“ als Strukturformel der Inszenierungsabsicht einzuengen, entgegenzuwirken. Schon Bolter und Grusin nämlich betrachten „remediation“ als materiellen, sozialen und ökonomischen Prozess, der nur innerhalb einer Netzwerkperspektive sinnvoll beschrieben werden kann. Bolters und Grusins Referenz auf Latours ANT macht an dieser Stelle Sinn, ist das Netz hier doch als Forschungsperspektive formuliert, welche tradierte Klassifizierungen wie etwa Natur-Kultur, Materie-Geist, Kunst-Alltag etc. als kulturwissenschaftliche Analyse von Relationen problematisieren kann.¹⁴

Sowohl „hypermediacy“ als auch ANT liefern interessante Anregungen für die Theateranalyse und insbesondere auch für die Jelinek-Forschung, allerdings kann sich deren methodischer Impact nicht ohne die kulturelle und historisch spezifische Praxis in den medialen Dispositiven voll entfalten.

In der Logik der „intermedialen Apparatur“ gewinnt das Verhältnis von Jelinek zum Theater Kontur.

Ereignis – Parasitär drama – Theater

In ihrem Text *In Mediengewittern* (2003) macht Jelinek den Zusammenhang von Theater und Medien deutlich. Das Theater soll, so Jelinek, quasi eine Art schützenden Unterstand vor dem tobenden Gewitter des Fernsehapparats bieten. Doch längst ist die „Erdherrschaft“ der Medi-

en erreicht, wie soll da das Theater als Gegenrealität funktionieren können? Jelinek beschreibt nun die oben schon angesprochene „mimetische Aneignung“ als politische Strategie, die Macht zumindest bemerkbar zu machen:

Ich schreibe beim Fernsehern oft mit. Von dort geht der Menschenkreis ins Theater, wohin die Leute ja eigentlich vor ihm, dem Gerät, geflüchtet sind. So treffen sie einander wieder, die Bilder aus dem Kasten und die Bilder auf der Bühne. Aus dem Fernseher sprechen die vielen Stimmen und Bilder, die die Welt umkreisen, ohne sie je zu verstehen, denn sie umkreisen in Wirklichkeit nur die Macht, der sie dienen, immer, und ihr Zweck ist, daß wir uns mit dieser Macht abfinden, indem man sie uns unaufhörlich, aber nur scheinbar erklärt.¹⁵

Die Flucht vor dem Fernseher wird sozusagen eine Begegnung mit dem Fernseher im Theater, das die Macht nicht ändern kann, aber „den Ausblick auf diese Macht“ markiert:

Aber das Theater. Genau weiß ich es ja auch nicht, aber dort versuche ich, den Ausblick auf diese Macht, die uns beherrscht, wie soll ich sagen: herauszulösen. Wie man ein Tier ausbeint. Ich kann ja auch nichts an der Macht ändern, aber ich kann die Wesen wie Blitze auf die Bühne schleudern, aus der Enge eines Apparats heraus, aber auch aus Zeitungsartikeln, Büchern, aus mir selbst. Jedenfalls soll eine Art Denken, also ein Fragen, das nicht auf seine Beantwortung besteht, daraus entstehen, aus dem, was ich da auf die Bretter werfe, in einer Art Entrümpelungsaktion meines Gehirns. [...] Die Macht interessiert mich dabei am meisten, und durch Erklärungen aus dem Fernseher werden Sie sie nie verstehen. Auch durch mich werden Sie sie nicht verstehen, aber Sie werden zumindest sehen, daß sie da ist.¹⁶

Jelinek beschreibt hier, wie sie „Blitze auf die Bühne“ schleudert, die aus Fernseher, Zeitung, Buch und ihr selbst heraus entstammen. Entscheidend ist jedoch, dass ihr Schreiben auch ein medialer Akt ist, sie charakterisiert die verschiedenen „Blitze“ ja nicht als Dokumente. Sie fungiert als intermediale Verarbeitungsinstanz oder auch als „Apparat“, der im Medium des Schreibens sich den Medienmaschinen annähert, um sie gleichzeitig zu überbieten. So wird es möglich, die Macht zu sehen. Die mimetische Annäherung ermöglicht das Überschreiben der medialen Bilder mit „medialen Bildern“, gleichzeitig wird durch eine eingelegte Differenz die Macht der Bilder als solche sichtbar gemacht. Diese mimetisch-mediale Strategie kennen wir auch von Christoph Schlingensiefels politischen Kunstaktionen wie etwa *Bitte liebt Österreich!* (2000), der sich politisch nicht gegen die Politik positionierte, sondern ein Bild, das da war, durch differentes Bilderstellen sichtbar machte und damit eine ungeheure politische Wirkung erreichte.

In welchem Verhältnis steht nun in dieser Logik das Schreiben zum Theater? Es handelt sich hier um einen spezifischen Prozess zwischen dem (Medien)Ereignis, dem Text und der theatralen Übersetzung. Während nun Jelinek gegenüber den Medienereignissen und Mediendis-

positiven, wie oben beschrieben, eine mimetisch aneignende Produktivkraft entfaltet, ist das Theater der Ort einer fortgeschriebenen medialen Differenzierung. Nicht ein Theater, das sich zum Hort der echten Kultur gegen eine Fernseh- und Medienkultur stilisiert – Jelinek macht das in *In Mediengewittern* deutlich –, sondern Theater als eine medial-katalytische Materialisierung von „Giftstoffen“, mit denen Jelinek in ihren Texten die medialen Ereignisse anreichert. In ihrem Text *Das Parasitär drama* geht sie zunächst auf die parasitäre „Anheftung“ ihrer Theatertexte an Medienereignisse als Wirklichkeitsereignisse ein, um dann von dem flächigen Material zur Frage des Eigentlichen als Giftstoffe zu kommen:

Ich muß auch heute nichts beiseiteschieben, im Gegenteil, es soll möglichst viel vorhanden sein, damit ich mich als Parasit mit meinem ganzen Möbelladen, all dem Kram, den ich zusammengetragen habe, dranheften kann. Ich tackere mich an der Wirklichkeit fest, so wie sie mir dargeboten wird, amalgamiert, gereinigt, durch fremde Meinungen gefiltert (und, im Gegensatz zu einem anständigen Filter, der sie rausholen soll, mit Giftstoffen angereichert, denen ich noch ein paar hinzufüge, denn ich brauche was Saftiges fürs Schreiben, und da ich meist kein Fleisch in meiner Nähe habe, keine Menschen, muß ich halt alles nehmen, die ganze Erde, das ganze Wasser, das ganze Atom, na, das ist wenigstens sehr klein, den ganzen Dreck, Schlamm, Lehm, aus dem ich dann auch keine Menschen mache, ich bin ja kein Gott, der Menschen erschafft [...].¹⁷

Die zunächst nicht-hierarchisch angelegte Bündelung von Textereignissen wird der theatralen Übersetzung weitgehend weisungslos überlassen. Die Jelinek-RegisseurInnen sind SpezialistInnen darin, die eingekörperten „Giftstoffe“ aufzuspüren und mittels der medialen Transposition als Bedeutungs-Cluster zu vermitteln. So greift etwa Thirza Bruncken in der Inszenierung von *Stecken, Stab und Stangl* (Schauspiel Hamburg, 1996) die Bedeutung des Stückmottos „Wer sagt, daß es nicht um einen Konflikt bei einem Waffengeschäft, einen Autoschieberdeal oder um Drogen gegangen ist. J.H.“¹⁸ auf und verknüpft es mit dem beiläufigen Satz einer Kundin: „Sie gehören dort hinunter, liebe Tote, machen Sie sichs nur gemütlich! Recht so! Dazu schöne Musik, Zigeunergeigen. Schluchz!“¹⁹, um in einer schmerzlich-zynisch pointierten „Tanzeinlage“ ihre SchauspielerInnen all die menschenverachtenden „ZigeunerInnen-Klischees“, die in den Köpfen lagern und gären, durchzuspielen, als Bild darzustellen.

Jelinek selbst verweigert die Präsentation solcher Bedeutungskerne, sie weicht ihnen textreich aus, um sie als blinde Flecke zu umkreisen.²⁰ Erst das Theater bringt diese bedeutende Mitte performativ hervor: „Also muß ich möglichst viele Begriffe verwenden, nur um das Blinde [...] in der Mitte zum Vorschein zu bringen, das dann im Theater viele sehen können, weil es dort zum Scheinen gebracht wird, der Schein scheint dort, bitte nicht mit der lieben Sonne verwechseln!“²¹

Das heißt, das Theater löst die mimetische Aneignung der Medien in den Jelinek-Texten auf und differenziert die universalmediale Textfläche in Theatersprache aus.

Jelinek beschränkt sich ausschließlich auf die künstlerische Praxis des Schreibens – eine Tatsache, die sie von anderen zeitgenössischen TheaterautorInnen abhebt²² – und bestätigt damit ihre Position der „intermedialen Apparatur“, die sich zwar andere mediale Formate mimetisch produktiv als universale Textfläche aneignet, aber sie nicht bedeutungsschwer auspolarisiert. Im Theater erfolgt dann der Übersetzungsvorgang, der – ohne in eine traditionelle Dramenstruktur zurückzufallen – den Kern der Sache trifft bzw. die leere Mitte als Bedeutung „zum Scheinen“ bringt. Man kann den Medienwechsel auch als legitimierte Fortschreibung verstehen. Die Jelinek-Texte lassen sich nicht in neue Schreib-Textflächen übersetzen, das mediale Transmissionspotenzial kommt durch ihre gleichzeitige Fülle und Entleerung an eine Grenze. Erst durch die Übersetzung in ein anderes Medium, das Theater, kann es gelingen, die „Giftstoffe“ wirken zu lassen.

Travelling Concepts – Travelling Icons?

Die Ableitung einer Jelinek-Motivforschung von Mieke Bals „travelling concepts“ leuchtet mir nicht ganz ein. Bals „reisende Konzepte“ sind Meta-Konzepte, vergleichbar Paradigmen, die das Wissen von und die Rede über Kultur bestimmen. Bals nimmt Verständigungsprobleme in einer interdisziplinären Arbeitsgruppe zum Ausgangspunkt, um auf die kulturelle, historische und disziplinäre Spezifität von Begriffen und Konzepten zu verweisen und ein kritisches Bewusstsein darüber einzufordern.²³ Die Idee von „travelling icons“ habe ich allerdings so verstanden, dass in den Jelinek-Texten und Jelinek-Inszenierungen einzelne Motive und Objekte identifiziert werden und dann werkübergreifend zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Auch Latours Netzwerk-Konfiguration, wie oben schon im Zusammenhang mit Bolter und Grusin erläutert, lässt sich aus der kulturwissenschaftlichen Ausrichtung nicht herauslösen und scheint mir daher an dieser Stelle nicht ganz zu greifen. Geht es doch bei den „travelling icons“ letztlich um eine netzwerkartige Strukturierung, die durch Cluster-Bildung und kultursemiotische Analyse im Verweissystem der Werke selbst bleibt und nicht auf kulturwissenschaftliche Zusammenhänge abzielt.

Im Zusammenhang mit dem, was ich oben als Jelineks intermediale Apparatur dargestellt habe, scheint es mir interessant, den Gedanken der werkübergreifenden Vernetzung auf der Ebene der Medien- und Kulturpraxis weiterzuführen. D.h. hier könnten sich interessante Bezüge zwischen innertheatralen und außertheatralen Medienpraxen herstellen. Etwa die nahe-

liegende Praxis des Chorsprechens im Zusammenhang mit gemeinschaftsbildenden Medienpraxen, die Praxis des Berichtens, des Schreibens, des Abbildens mit Kulturtechniken der Kommunikation usw. Motivforschung und die Analyse vernetzter Kulturpraxis sollen sich dabei an dieser Stelle nicht gegenseitig ausschließen, sondern können sich gegenseitig erhel-
len.

Anmerkungen

-
- ¹ Geprägt hat Régis Debray den Begriff der Mediologie bereits 1979 in *Le Pouvoir intellectuel en France* (Paris: Ramsay 1979). Umfassende methodische Grundlagen lieferte er 20 Jahre später mit *Introduction à la médiologie* (Paris: Presses Universitaires de France 1999; deutsche Ausgabe: *Einführung in die Mediologie*. Bern: Haupt 2003).
- ² Bougnoux, Daniel: *Warum Mediologen...*. In: Engell, Lorenz / Vogl, Joseph (Hg.): *Mediale Historiographien*. Weimar: Universitätsverlag 2001, S. 23-31, S. 25.
- ³ Vgl.: Debray, Régis: *Einführung in die Mediologie*, S. 149.
- ⁴ Vgl.: Ebd., S. 150.
- ⁵ Vgl.: Karstberger, Klaus: *Medien*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 301-305.
- ⁶ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek: Rowohlt 2004, S. 13-84, S. 15.
- ⁷ Maßgeblich wurde hier die Baudrillard-Lesart des ersten Irakkriegs als „simulacrum of war“ (Vgl.: Baudrillard, Jean: *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*. Paris: Galilée 1991.) und die 2003 schnell einsetzende Kritik an den US-Medien, welche die Legitimierung des Kriegs durch die Bush-Regierung unkritisch fortschrieben, um sowohl die Reflexion über Medien der Wahrnehmung und Kriegsführung als auch der Berichterstattung (Stichwort „embedded journalism“) massiv in Gang zu setzen.
- ⁸ Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (3.2.2014), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ⁹ Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften. Bd. 7: Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 489: „Ästhetisches Verhalten aber ist weder Mimesis unmittelbar noch die verdrängte, sondern der Prozeß, den sie entbindet und in dem sie modifiziert sich erhält.“
- ¹⁰ Vgl.: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften. Bd. 2/1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 210-211.
- ¹¹ Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 485.
- ¹² Vgl.: N. N.: *Sieben Fragen an Elfriede Jelinek*. <http://nacht kritik-stuecke09.de/elfriede-jelinek/sieben-fragen> (12.2.2014).
- ¹³ Bolter, David Jay / Grusin, Richard: *Remediation*. In: *Configuration* 4.3/1996, S. 311-358, S. 329.
- ¹⁴ Zur Netzwerk-Perspektive von ANT als Methode für Theater- und Performance-Analyse vgl.: Ernst, Wolf-Dieter / Wagner, Meike: *Performanz des Netzes. Prolegomena zu einer Netzwerk-Perspektive in der Theaterwissenschaft*. In: *Forum Modernes Theater* 2/2007, S. 197-210.
- ¹⁵ Jelinek, Elfriede: *In Mediengewittern*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fblitz.htm> (3.2.2014), datiert mit 28.4.2003 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2003, zum Theater).
- ¹⁶ Ebd.
- ¹⁷ Jelinek, Elfriede: *Das Parasitär drama*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fparasitaer.htm> (3.2.2014), datiert mit 12.5.2011 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ¹⁸ Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 1997 (= rororo 22276), S. 15-68, S. 15.
- ¹⁹ Ebd., S. 41.
- ²⁰ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Das Parasitär drama*.
- ²¹ Ebd.
- ²² Vgl.: Haß, Ulrike: *Textformen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 62-68, S. 62.
- ²³ Vgl.: Bal, Mieke: *Travelling Concepts and Cultural Analysis*. In: Goggin, Joyce / Neef, Sonja (Hg.): *Traveling Concepts I: Text, Subjectivity and Hybridity*. Amsterdam: ASCA Press 2001, S. 7-25.