

Prae – Post – Next?

Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek

Das Denken in Kategorien bei der Analyse literarischer Texte ist ebenso notwendig wie problematisch. Poetologie, die Erforschung von Poetiken, basiert auf der Beschreibung literarischer Beispiele, ist also deskriptiv, wird in der literaturwissenschaftlichen, -kritischen und auch in der literarischen Praxis aber häufig mit einer normativen Poetik verwechselt. Wird eine Poetik als Matrix funktionalisiert, in die der jeweilige Text eingespannt wird, um beschreibbar zu werden, so muss die formale Analyse dazu führen, die einzelnen Texte als Ausnahmen von der Regel aufzufassen. Wir sollten uns die Frage stellen, was damit gewonnen ist.

In den letzten Jahrzehnten – die Dekonstruktion hat erfolgreich ihre Kreise gezogen – werden neue (literaturwissenschaftliche) Termini schon bald nach ihrer Erschaffung bereits wieder hinterfragt und in Abrede gestellt. Sofort provozieren sie Gegentexte und Gegentermini. Sich in der Theorie auf Schlüsselbegriffe festzulegen, bereitet immer größere Schwierigkeiten. Sobald dabei das Präfix „Post-“ ins Spiel kommt, scheint der Widerspruch im Neoterminus auch gleich mitformuliert zu sein: Kaum ein anderer kulturwissenschaftlicher Begriff wurde jemals so heftig diskutiert und verschiedentlich in Abrede gestellt wie „Postmoderne“ und „postdramatisches Theater“.

In Richtung Terminologiekritik führt auch der E-Mail-Wechsel der beiden Theaterwissenschaftlerinnen Monika Meister (Universität Wien) und Ulrike Haß (Universität Bochum), auf den ich mich im Folgenden beziehe.¹

1. Postdrama

In dem E-Mail-Wechsel ist eine interessante Dynamik bemerkbar: Gemeinsamer Ausgangspunkt ist die Skepsis gegenüber dem Begriff des Postdramatischen, der erstmals 1987 von Andrzej Wirth in Bezug auf die Entwicklung des zeitgenössischen Theaters weg vom konventionellen Sprechtheater und hin zum Körper- und Tanztheater und Sound-Collagen ohne vorgängigen Theatertext verwendet wurde. Das Postdramatische wurde später, 1991 und vollends 1999, von Hans-Thies Lehmann als zentraler Begriff der Theaterwissenschaft installiert.² Der in Analogie zum Postmodernen kreierte Begriff wird jedoch gerne als fixe Beschreibungs(ver)ordnung oder feststehende Epochenmarkierung missverstanden, was zur Ungenau-

igkeit in der Anwendung und steten Hinterfragung des Terminus' führt. In Bezug auf Jelineks Theatertexte wird in dem E-Mailverkehr das wesentliche postdramatische Element in dem Versuch gesehen, jegliche Dichotomie aufzulösen: zwischen Damentext und Inszenierung, zwischen wahr und falsch, wirklich und fiktiv etc. Damit wird die Bühne ebenso mit ihren eigenen Bedingungen konfrontiert, wie die Autorin durch das Sprechen der Sprache die Sprache in ihrer Bedingtheit entlarvt. Beides kann nur durch die Positionierung der Texte „außerhalb der ideologischen theaterhistorischen Konstruktionen“³, so Monika Meister, gelingen.

2. Gegenwart des Vergangenen / Präsenz des Absenten

Durch die Polyphonie ihrer Texte wird das Denken in Dichotomien auch in Bezug auf die Unterscheidung von prae und post, von Vergangenen und Gegenwärtigem, von Tradition und Neuem aufgelöst. Darin besteht, so die beiden Theaterwissenschaftlerinnen, das subversive Potenzial, das Ideologische dieser Konstruktionen, ihr politisches Schreiben.

Die Zeit lässt – im Sinne der von Deleuze und Guattari vertretenen a-teleologischen Geschichtsauffassung – nichts hinter sich, sie bewirkt nur die Schichtung des je Gegenwärtigen über das Vergangene, ohne dass dieses dadurch vergehen würde. Und all diese Schichtungen sind in Jelineks Texten gegenwärtig; sie sind abrufbar und klingen in ihrer Sprachkunst abwechselnd an und zusammen. Die Gegenwärtigkeit des Vergangenen, so die Theaterwissenschaftlerinnen, habe es auch schon bei Brecht und Müller gegeben, darauf beziehe sich Elfriede Jelinek eindeutig.⁴ Jelineks Schreiben wird damit seinerseits in einer Schreibtradition verankert.

Auch wenn ein neuer Begriff sich aus der Negation des alten oder dessen Ablösung herleitet, so bleibt er dennoch immer auf diesen bezogen: Das Post-Drama ist ohne das Drama ebenso wenig zu denken wie das Gegenwärtige ohne das Vergangene. Was nicht hier zu sein scheint, ist dennoch an das Präzente gebunden, stellt dessen Hintergrund dar. Beides beleuchtet Jelinek abwechselnd und überlappend und findet den ästhetischen Ausdruck für dieses Phänomen: Zum einen besteht dieser in der Trennung von Körper und Sprache, zum anderen in dem „poetischen Raum“, den Ulrike Haß nach Maurice Blanchot⁵ auf Jelinek anwendet: ein „topologisches Geflecht, das nicht einfach vorhanden ist wie ein Gebiet, sondern aus Verzeitigungen, Verschiebungen, Schichtungen, Konvulsionen, Überlagerungen in der Sprache besteht“⁶. Erst dadurch gelinge die Auflösung der jeweiligen Dichotomie, deren beiden Pole wie in einem Vexierbild einmal als Getrenntes (Dualismus), dann wieder als ein untrennbar aufeinander Bezogenes zutage treten. Es ist, was Deleuze und Guattari die „grandiose Zeit von Koexistenz“ nannten, was Ulrike Haß als „archäologische Dimension“⁷, in ihrer Nachfolge

Franziska Schößler als „ahistorischen Raum“⁸ bezeichnet und Monika Meister im Terminus der „Partitur“⁹ aufgreift.

3. Partitur als organisierte Polyphonie

Der aus der Musik stammende Terminus der Partitur bezeichnet die neuzeitliche Notationsweise, nach der alle Stimmen eines Stücks im Verhältnis Tonraum und Zeit zusammengestellt werden.¹⁰ Eine Partitur organisiert die einzelnen Stimmen zu einem polyphonen Klangerlebnis.

Als wissenschaftliche Metapher gebraucht, bildet die Partitur die Polyphonie des Jelinek'schen Theatertextes ab, wobei der in der Literaturwissenschaft ebenfalls metaphorisch gebrauchte Begriff der Polyphonie hier anders als von Michail Bachtin verwendet wird, der ihn auf Dostojewski und pars pro toto auf den gesamten modernen Roman bezieht. Während Bachtin damit die „Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen“¹¹ meint, sind es bei Jelinek Stimmen, die aus diversen Diskursen und Texten gespeist werden und weitere Bedeutungsebenen im Theatertext eröffnen. Diese Stimmen entstammen weder einem individuellen (fiktiven) Bewusstsein, noch sprechen sie in einer individuellen Sprache: Die diversen Stimmen fließen in langen Monologen zu Textflächen zusammen, welche Figurennamen zugeordnet sind. Dahinter verbergen sich jedoch keine Figuren im konventionellen Sinn, sondern Konstrukte, die die Autorin einmal als „Produkte von Ideologien“¹² bezeichnet hat. Ihre Stimmen markieren differente Diskurspositionen, die ihnen zugeteilten Textflächen werden „Schutt- und Trümmerfelder von Diskurspartikeln“¹³.

3.1 Die Herstellung literarischer Polyphonie in Jelineks Theatertexten

Der polyphone Charakter von Jelineks Texten weist erstens sowohl eine konkret-sprachmaterialistische als auch zweitens eine tiefensemantische Dimension auf und erfährt durch die Möglichkeiten theatraler Inszenierung eine Potenzierung.

3.1.1 Sprachpartitur

Dass Jelineks literarische Sprache von der konkreten Poesie der Wiener Gruppe geprägt ist, wird daran deutlich, dass sie Sprachmaterial konzeptuell überformt, d.h. durch syntagmatische und paradigmatische Relationsverschiebungen auch semantische Verschiebungen bewirkt. Durch Homonymie, lautliche Ähnlichkeiten oder konnotative Bedeutungsüberlappungen werden assoziative Verbindungen zu anderen Bedeutungsbereichen hergestellt. Diese Verknüp-

fungspunkte stellen Drehtüren zu anderen semantischen Feldern dar. Im zielgerichteten Sprechakt etwa nehmen wir diese Drehtüren der Sprache nicht wahr, lassen sie geschlossen, weil die gelungene Kommunikation im Zentrum des Interesses steht. In Elfriede Jelineks Texten bedeuten die Drehtüren jedoch verheißungsvolle, weil befruchtende Auswege aus der einen Textsphäre in eine andere.

An diesen Stellen kommt es zum Stimmwechsel, zur Unterbrechung, zur Überlappung, hier wird Polyphonie hergestellt. Nur selten belässt es Elfriede Jelinek bei einem kurzen Verweis, einer Anspielung, meist wechselt sie kurz die semantischen Felder und aktiviert die Konnotation, um bei der Rückkehr zu einem der vorherigen Felder dieses aus einer neuen Perspektive beleuchten zu können.

In Analogie zu der über das formale Prinzip des Sprachspiels hergestellten Simultaneität der unterschiedlichen Bedeutungssphären werden stehende Wendungen und Redensarten sowie Bildspender und -empfänger von Metaphern miteinander verknüpft: Das „Gedächtnis des Bodens“ und „Blut und Boden“ etwa werden wörtlich genommen, miteinander verbunden und verdichtet: Der Boden, der uns eigentlich festen Untergrund unter den Füßen bieten sollte, wird im Roman *Die Kinder der Toten* (1995) zum Grab der vergessenen Leichen der Geschichte, das durch die Unterspülung mit endlos vom Himmel stürzenden Regenwasser die Toten wieder freigibt. Als Wiedergänger der Geschichte bahnen sie sich den Weg zurück ins Gedächtnis und in die Gegenwart des Textes. In dieser konkret-sprachlichen Dimension liegt auch das komische Potenzial der Texte.

3.1.2 Diskurspartitur

Der von Monika Meister in die Diskussion über Jelineks Theatertexte eingebrachte Begriff der „Partitur“ ist auch ein Bild dafür, dass theoretisch all die Stimmen gleichzeitig abrufbar sind und, auch wenn sie nicht ertönen, Teil des Klangensembles sind, dass alles zugleich – zumindest in der Möglichkeitsform (Kontingenz) – existiert, auch wenn es nicht zugleich wahrnehmbar ist. Die Partitur ist nicht nur produktions-, sondern auch rezeptionsorientiert: Sie schafft die Basis zur Herstellung wie zur analytischen Auflösung des kollektiven Klangs, denn an der Partitur lassen sich die Einzelstimmen ablesen, die in der Realisierung manchmal unauflösbar zu einem diffusen Klangkörper verschmelzt scheinen.

Dabei werden neben dem Stimmeinsatz auch die Pausen einer Stimme festgelegt und diese durch Pausenzeichen als Leerstelle kenntlich gemacht, ohne die Existenz der Stimme als absente Präsenz zu verbergen. Ihren bewussten Umgang mit dem bedeutsamen Schweigen erklärt Jelinek in einem programmatischen Essay folgendermaßen: „Das Schweigen wird vom

Sprechen gebildet und hergestellt. Es wird das Bleibende und das Vorläufige gleichzeitig, und das Vorläufige erzeugt das Bleiben. Beides ist Sprechen. Das Schweigen ist auch Sprechen.“¹⁴

Dieses Schweigen zu berücksichtigen ist in der dekonstruktiven Literaturanalyse bedeutsam: Denn auch wenn sich der Autor / die Autorin für eine Stimme, für den einen Satz entscheiden muss, so ist immer auch zu bedenken, was hier (im Hintergrund) wahrnehmbar unrealisiert bleibt bzw. hörbar mitschweigt und warum gerade die eine Stimme an genau dieser Stelle in den Vordergrund und die andere in den Hintergrund tritt bzw. verstummt. Die Sprachsetzung wird somit als kontingenter Prozess ausgestellt, der über das Verfahren der Exklusion funktioniert.

Das Sprachmaterial ist so verdichtet und semantisch angereichert, ja überfrachtet, dass sich der Bühnenraum (äquivalent zum poetischen Raum) in einen riesigen polyphon erklingenden Resonanzraum auflöst. Unterstützt wird dieser Effekt durch den Einsatz chorischen Sprechens, wie es am eindruckvollsten Einar Schleef in der Inszenierung von Jelineks *Ein Sportstück* (1998) umsetzen konnte. Darin kann der auf überindividuelle Diskurse und intertextuelle Allusionen abzielende Charakter der „Textflächen“ – im Gegensatz zur individualisierten bzw. typologisierten Figurenrede – in der Inszenierung verdeutlicht werden.

4. Flächen – Falten – Rhizome

In der theoretischen Auseinandersetzung mit Elfriede Jelineks Werk hat sich eine Metaphernbildung eingebürgert, die sich vornehmlich Raumbegriffen bedient und damit den spatial turn in den Kultur- und Sozialwissenschaften widerspiegelt.¹⁵ Der Terminus der Textfläche wurde von Jelinek selbst in dem Text *Ich möchte seicht sein* (1983) ins Spiel gebracht und in ihren Essays immer wieder aufgegriffen.¹⁶ Juliane Vogel hat in Bezug auf *Die Kinder der Toten* die von der Fläche suggerierte Zweidimensionalität und Statik, die sie für die frühen popliterarischen Texte für durchaus passend hält, durch den von Deleuze hergeleiteten Begriff der Faltung aufgebrochen.¹⁷ Eva Kormann spricht in Bezug auf *Bambiland* vom Echo-Raum.¹⁸ Und Jelinek selbst ergänzt in einem Essay den Begriff der Textfläche um jenen der „Text-Rhizome“, da sie überdeterminiert sind und nichts offen lassen, sich überall ausbreiten.¹⁹ Der Terminus des Rhizoms verweist wiederum auf Gilles Deleuze und Félix Guattari und ihren Text *Rhizom* (1976): „Die Hauptwurzel ist verkümmert, ihr Ende abgestorben; und schon beginnt eine Vielheit von Nebenwurzeln wild zu wuchern. Hier erscheint die natürliche Realität als Verkümmern der Hauptwurzel; gleichwohl besteht ihre Einheit als vergangene, zukünftige oder als mögliche fort.“²⁰ Die zeitliche Entgrenzung sprengt die Auffassung der Rea-

lität als Einheit, ein Prozess, der durch die rhizomatische Vielheit perpetuiert wird: „Ein Rhizom verknüpft unaufhörlich semantische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen.“²¹

In der Wissenschaft (wie im allgemeinen Sprachgebrauch ja auch) dienen Metaphern dazu, komplexe Inhalte in ein sprachliches Bild zu fassen, ohne das damit bezeichnete Phänomen jedes Mal aufs Neue erklären zu müssen. Metaphern haben jedoch auch Nachteile: Sie erschweren es, über die Vorstellungssuggestion der Metapher hinauszudenken und können deshalb der Theoriebildung durchaus auch im Weg stehen.

In Bezug auf Jelineks Theatertexte²² – mithin jene postdramatische Textform, die Jelinek ab *Wolken.Heim.* (1990) verwendet, in der auf die üblichen Nebentexte verzichtet und die trotz Prosaform als „Theaterstück“ bezeichnet wird – möchte ich diese Metaphorik folgendermaßen differenzieren: Auch wenn Jelinek sich von der Textfläche verabschieden möchte, so ist der Begriff ein passender Ausdruck dafür, im zweidimensionalen Medium des Buchs die jeweils einer Stimme zugeordneten Text zu erfassen. Es ist ein Phänomen, das – wie etwa in *Rein Gold* (2013) – schon bei der Betrachtung der äußeren Form des Textes ersichtlich ist und das hilft, die Einheit dieser Texte und deren Umfang zu erfassen.

Was die Ästhetik und die Inhaltlichkeit der Textflächen betrifft, so erscheint das Rhizom insofern als sehr brauchbarer Begriff, da er die Polyphonie, die alle Räume und damit auch alle Raummetaphern sprengende Endlosdimension, die Gleichzeitigkeit, Omnipräsenz und Egalität der im Text gebündelten vielen Stimmen zum Ausdruck bringt: „Ein semiotisches Kettenglied gleicht einem Tuberkel, einer Agglomeration von mimischen und gestischen, Sprech-, Wahrnehmungs- und Denkart: es gibt keine Sprache an sich, keine Universalität der Sprache, sondern einen Wettstreit von Dialekten, Mundarten, Jargons und Fachsprachen.“²³ So entsteht „Würzelchen-Chaosmos statt Wurzel-Kosmos“²⁴.

Der Begriff der Faltung ist dazu räumlich zu fixiert, zu behäbig und zu wenig dynamisch, auch wenn er die Tiefe der Oberfläche, die Dreidimensionalität der zweidimensionalen Fläche ausdrückt, zur totalen Entgrenzung taugt er nicht. Im Rhizom klingt an, dass alles gleichwertig ist und deshalb mit allem in Verbindung steht. Die Egalität der einzelnen Elemente und Werte in den späten Theatertexten Jelineks führt nicht zu einer Simplifikation²⁵, sondern es wird die Komplexität der Gleichzeitigkeit des zeitlich, inhaltlich, wertbezogen Differenten innerhalb des Systems Gesellschaft bzw. eine räumliche wie zeitliche Endlosigkeit, eine stete Expansion und deshalb auch Verbundenheit zum Ausdruck gebracht.

5. Theatertexte nach Elfriede Jelinek

Nun komme ich auf die zentrale Fragestellung dieses Beitrags zu sprechen, für deren Beantwortung es mir notwendig erschien, so weit auszuholen: nämlich inwiefern sich die bisher in Bezug auf Jelineks Theatertexte diskutierten Kategorien auch in der Beschreibung der Theatertexte jüngerer AutorInnen sinnvoll anwenden lassen. In dieser Frage klingt natürlich auch das Interesse an einer Schreibtradition nach Jelinek an – ein Punkt, den ich am Ende des Beitrags kommentieren werde.

Einige Merkmale, die bislang dezidiert der Idiosynkrasie Elfriede Jelineks zugeschrieben wurden, lassen sich auch in den Dramen und Theatertexten der jüngeren deutschsprachigen DramatikerInnengeneration feststellen. Dazu zählen das Chorische (Gerhild Steinbuch: *Herr mit Sonnenbrille*, 2010; Ewald Palmetshofer: *tier. man wird doch bitte unterschicht*, 2010), den Einsatz von Medien in den Regieanweisungen (Ewald Palmetshofer: *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*, 2009) bzw. die Verwendung der Sprache der Medien (Kathrin Röggl: *worst case*, 2008; *die beteiligten*, 2009) als Sprache „von schlechten Eltern“²⁶, wie es in *Bambiland* (2003) von Elfriede Jelinek heißt. Inhaltlich unterscheiden sich die Stücke hinsichtlich ihrer Medienkritik, Antiheimatidylle, Kritik an Österreichs Umgang mit der eigenen Geschichte und der Bezugnahme auf aktuelle Katastrophen und (Medien-)Ereignisse. Diese genauer zu analysieren, muss allerdings Aufgabe von Einzelstudien sein, da es den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde.

Im Folgenden soll deshalb ein exemplarischer Fokus auf drei Aspekten liegen: 1. Textflächen, 2. markierte Intertextualität und 3. Figuren als Diskursprodukte.

5.1 Textflächen

Am markantesten ist die Verwendung der sogenannten Textflächen, der von jüngeren AutorInnen jedoch meist variiert wird:

In den Theatertexten (*Wilde*) *Mann mit traurigen Augen* (2008) und *Meine Bienen. Eine Schneise* (2013) von Händl Klaus etwa wird das Prinzip der Textfläche pervertiert, indem ein fortlaufender Prosatext – zum Teil wortweise – auf mehrere Figuren aufgeteilt wird und als transfiguraler Diskurs erscheint. Durch Stichomythie, die an bestimmten Stellen im Satz bewusst gesetzten Sprecherwechsel und die daraus resultierende forcierte Rhythmik der Texte wird die Sprache als Produkt äußerster Künstlichkeit ausgestellt. Die eminente Musikalität seiner Sprache hat dem Autor den Vergleich seiner Texte mit Partituren eingebracht, „die rhythmisch zwischen Gesagtem und Nichtgesagtem changieren. Unter der Oberfläche erscheint das Unheilvolle – leise, abgründig, traurig und unglaublich komisch.“²⁷ Die musikalische Qualität der Sprache begünstigt auch die Verwendung seiner Texte für Libretti. Anders

als bei Elfriede Jelinek sind seine Figuren trotz geteilten Sprechtextes individualisierend markiert. Dies gelingt ihm mit Hilfe der systematischen und kleinteiligen Verteilung der Satzteile, was den (Schein-)Charakter eines Dialogs vermittelt.

Händl Klaus verwendet in seinem Stück *Ich ersehne die Alpen. So entstehen die Seen.* (2001) die Struktur eines Doppelmonologs, der die Sehnsucht des Toten nach der Frische und Lebenskraft der Natur und die Sehnsucht des Lebenden nach dem Lebendigsein der Toten zum Inhalt hat. Man könnte die beiden gegenläufigen Texte, die sowohl autonom funktionieren, als auch aufeinander bezogen sind, wohl am besten von allen hier erwähnten Texten mit Jelineks Textflächen vergleichen, da sie einer Figur zugeordnet, doch polyphon sind. Das Vergangene wird hier in Form einer aus dem Jenseits ertönenden Stimme (Olivia) und toten Adressaten in die Gegenwart zurückgeholt – eine Textstrategie des Wiedergängertums, der sich auch Elfriede Jelinek gerne bedient. Im ersten Monolog (*Ich ersehne die Alpen*) artikuliert Olivia als Leichnam einer Äplerin, die im Tal begraben ist, ihre Sehnsucht nach den Bergen; im zweiten Monolog (*So entstehen die Seen*) spricht Förster Bruno zu zwei Gletscherleichen von den Annehmlichkeiten des Lebens im Tal. Getragen sind die beiden gegenläufigen Texte also von der Sehnsucht nach dem, was nicht ist, aber möglich sein könnte. Es ist eine positive Kontingenzerfahrung.

In *Dunkel lockende Welt* (2006) konterkarieren die (ernsthaften) monologischen Exkurse – etwa über den Umgang mit dem Tod oder die Photosynthese – das skurrile Setting und die komödiantische Krimihandlung und weisen die Figuren als DiskursträgerInnen aus.

Johannes Schrettle verwendet in *BOAT PEOPLETM – Das Label ist schön* (2007) zum Großteil Monologe. In einer schnellen Abfolge von Kurzscenes werden unterschiedliche Haltungen zu einem Recyclingprojekt einer internationalen Billigkleiderkette formuliert. Die Nebeneinanderstellung der selbstzufriedenen und unhinterfragten Standpunkte ergibt eine Parodie auf das Gutmenschentum, das seiner turbokapitalistischer Praktiken überführt wird. Die Figuren haben keine eigene Identität und sind an den anderen und ihren Meinungen nicht interessiert. Im Text sind sie weder mit Namen noch mit Figurenbiografien versehen und nur mit den Anfangsbuchstaben des Darstellers / der Darstellerin bezeichnet. Ihre Funktion ist es, Diskurspositionen zu markieren.

Kathrin Röggl setzt sich in dem Drama *Die Beteiligten* (2009) mit der medialen Aufbereitung des Falls Natascha Kampusch kritisch auseinander. Sechs Figuren, die eher Typen als Individuen sind, definieren sich über weite Strecken in monologischen Erzählungen – mit denen sie einander wechselseitig unterbrechen – über ihr Verhältnis zu der ungenannt blei-

benden Kampusch. Dabei wird die äußere Dialogstruktur durch fehlende Kommunikation weitgehend ausgehöhlt.

Anders als Jelinek, die sich in *Winterreise* (2011) ebenfalls auf den Fall Natascha Kampusch bezieht, bleibt Röggl sehr dicht an der realen Berichterstattung der Medien und verzichtet auf jegliche Überhöhung (etwa durch intertextuelle Elemente wie bei Jelinek). Durch einen raffinierten Kunstgriff gelingt ihr der Ausdruck der Opferperspektive über die Sprache: Die Figurenrede wird Wortmeldung für Wortmeldung vom „Objekt medialer Begierde“ selbst – Kampusch selbst wird ja nie genannt – in indirekter Rede formuliert, als würde das Opfer berichten, was andere über sie erzählen:

der quasifreund: aber ob es das gewesen sei, dass er mich nicht erkannt habe, das würde er zu gerne wissen. ich hätte mir ja so einige beleidigungen erwoben, die aus dem komplizierten größenege erwachsen wären, das ich notgedrungen entwickeln habe müssen. ich hätte meine psychologie umgebaut, hätten sie gesagt, komplett umgebaut, um noch überlebensfähig zu sein, habe man ihm gesagt, jedenfalls, er glaube, das mit dem größenege habe diese sozialbetreuerin oder psychotante gesagt, er wisse ja nicht, wie man die nennen soll, jedenfalls die person, die ich an mich heranließe oder schon wieder nicht mehr an mich heranließe, wie jetzt zu hören war, weil irgendetwas vorgefallen sei.²⁸

Alles, was wir über sie bzw. was sie über sich selbst erfährt, ist medial vermittelt, gefiltert oder gebrochen. Sie ist das weiße Blatt Papier, das von den anderen beschrieben wird. Jede der Figuren hat aus persönlichen oder beruflichen Gründen eine Beziehung zu ihr und eine Meinung über sie, was in unterschiedlich langen Monologen zum Ausdruck kommt. Sprechen auf der Bühne wird hier zum penetranten Ausdruck des eigenen Standpunkts, ohne dass dabei zwischenmenschliche Kommunikation entstehen könnte. (Ohne Medien keine Katastrophen) Eine ähnliche Struktur und einen ähnlichen Stil (indirekte Rede) weist über weite Strecken auch Rögglas Stück *worst case* (2008) auf, in dem es um die Katastrophenrhetorik der Medien geht.

Ewald Palmethofer geht von allen hier erwähnten JungdramatikerInnen in seinen Stücken mit dem Wechsel von Dialogischem und Monologischem am extremsten um: In *hamlet ist tot. keine schwerkraft* (2007) gibt es zum einen eine schnelle Wechselrede, die mit abgebrochenen Sätzen, repetitiven Elementen und Kraftausdrücken zwar den Eindruck einer Alltagssprache vermittelt, jedoch künstlich so überzeichnet ist, dass dadurch ihr komisches Potenzial freigesetzt wird. Die Figuren sind dabei weniger durch die Sprache individualisiert als durch ihre Handlungen und die Themen, an denen sie hartnäckig festhalten. Sie sprechen die saloppe Sprache einer Generation der Dreißigjährigen, deren Orientierungslosigkeit im Stillstand und der Oberflächlichkeit der Kommunikation zum Ausdruck kommt. Ihr Gutmenschen-tum ist so

transparent, dass die dahinter verborgenen egoistischen Absichten und das Boshafte der Menschen deutlich durchschimmern. Zum anderen wachsen die Figuren durch die monologischen Passagen aus dem Ensemble heraus und lösen sich zugleich in den Diskurspositionen, die sie vortragen, auf. Sie übernehmen dabei auch die Funktion des antiken Chors, reflektieren die Situation in einfachen Worten auf einer philosophischen Metaebene – bevor sie von den banalen Äußerungen der anderen unterbrochen werden.

In *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* (2009) sind die Figuren Faust und Grete ebenso wenig mit SchauspielerInnen besetzt wie die SprecherInnenstimme im TV, sondern „werden von den sechs anwesenden Figuren nachgespielt“²⁹, so die Regieanweisungen des Autors. Gekennzeichnet ist dieses Spiel im Spiel durch den durchgestrichenen Namen einer der Figuren. Dabei wird zwar eindeutig markiert, welche Figur die Rolle übernehmen soll, aber nicht, in welcher der beiden Rollen gesprochen wird. Das bedeutet, dass erstens das Wissen um den Faust-Stoff unumgänglich ist, um die nur im Titel angedeuteten, jedoch im Spiel nie explizierten Allusionen ergänzen zu können; und dass zweitens Faust und Grete als kongruente Teile aufeinander bezogen sind, dass Palmethofers *faust* also als Interpretation von Goethes *Faust I* betrachtet werden kann.

Faust und Grete, deren Namen im Stück nicht genannt werden, werden als Figuren auf der Bühne niemals sichtbar, sondern existieren nur als Stimmen, die von den anderen SchauspielerInnen übernommen werden, bzw. als AkteurInnen in den von ihnen nacherzählten Handlungen. Da sie die einzigen Figuren sind, denen Monologe zugeteilt werden, sind sie die DiskursträgerInnen des Stücks. In ihren Monologen wird das Faustische erkennbar: Heinrich ist kompromisslos auf der Suche nach ungeteilter Wahrheit und Glück, etwas, das er in sich selbst nicht herzustellen oder zu halten vermag und deshalb von den anderen Menschen zu erhalten hofft. Man denke an Fausts verkaufte Seele! Doch wie enttäuscht ist er, als er die Leere der Menschen erkennt.³⁰ Somit hebt der intertextuelle Teil des Dramas die im Alltag angesiedelte Handlung auf eine abstraktere Ebene von größerer Allgemeingültigkeit und philosophischer Dimension und verleiht dadurch dem Dialogteil exemplarischen Charakter. Grete und Faust sind die beiden Außenseiter einer Wohlfühlgemeinschaft von Mitte Dreißigjährigen, die ihre Scheinwelt zum Kippen bringen.

René Pollesch legt in seinen Stücken monologische Diskursflächen an, die er jedoch auf die SprecherInnen aufteilt, wodurch alle an ein und demselben im Hintergrund durchscheinenden Text teilhaben.

Der Eindruck der Textfläche entsteht, zusammenfassend gesagt, dadurch, dass monologische Exkurse in dialogische Sequenzen eingeschoben werden bzw. dass Diskursformationen über die Figuren gelegt und von diesen in beliebiger Anordnung formuliert werden. Während Ewald Palmethofers Dramen durchaus einen nacherzählbaren Plot aufweisen und die Textflächen als Unterbrechung der dialogischen Szenen so installieren, als würde die Handlung zum Stillstand gelangen und eine der Figuren zwischendurch einmal aus dem Standbild herausreden, handelt es sich bei den erwähnten Stücken von Schrettle, Röggl und in Polleschs Werk generell um reine Diskursdramen.

Was die Sprachgebung der Textflächen bzw. monologischen Passagen betrifft, so ist der für Jelinek so charakteristische häufige assoziative Ebenenwechsel, durch den die Polyphonie hergestellt wird, auch in den Texten von René Pollesch und Ewald Palmethofer zu finden. Ihre Figuren sprechen in den Monologen so, als würden sie sich einen bestimmten Diskurs, eine (Gesellschafts-)Theorie erst im Sprechen selbst aneignen, indem sie die konkreten Auswirkungen der Theorie auf die Praxis, der Ideen auf das Leben des Einzelnen, sein konkretes Handeln imaginieren und formulieren. Dabei werden häufig absurde, unpassende Anwendungsbereiche und sinnliche Versinnbildlichungen verwendet, was einen komischen Effekt erzeugt. Während bei Pollesch durch den argumentativen und diskursiven Charakter seiner Stücke eine Grundstruktur des Dialogischen aufrechterhalten wird, sind bei Palmethofer die Monologe von den dialogischen Sequenzen völlig abgekoppelt. Die Figuren behalten auch in ihren laut gedachten philosophischen Gedanken ihre saloppe Alltagssprache bei, die von Kraftausdrücken und elliptischen Sätzen gekennzeichnet ist. Das Elliptische aber zeigt an, dass die Figuren immer wieder neue Anläufe unternehmen, um ihre Gedanken zu Ende zu führen, dass sie sich dabei immerzu selbst unterbrechen, in einer Sprache, die ständig über sich selbst stolpert.

5.2 Markierte Intertextualität

Ein weiterer Aspekt, der die Texte der jüngeren DramatikerInnen mit jenen von Elfriede Jelinek (und damit auch mit Heiner Müller) verbindet, ist die markierte Intertextualität, in Form der ausgestellten Bezugnahme auf Klassiker der Dramenweltliteratur wie Shakespeare, Goethe oder die antike Tragödie. Dazu zählen etwa die Dramen von Gerhild Steinbuch, die in ihrem Stück *kopftot* (2004), einer „Studie über Liebe und Macht, Abhängigkeit und Freiheit der Phantasie“, auf Shakespeares *Hamlet* anspielt. Auch der Schauplatz in dem Stück *Menschen in Kindergröße* (2008) gemahnt an Shakespeare, konkret an die wundersamen Wälder in den Dramen *Wie es euch gefällt* oder *Ein Sommernachtstraum*, allerdings mit umgekehrten

Vorzeichen: In dem Wald will die Vergangenheit nicht vergehen, die Figuren sind Gefangene ihrer Geschichte, auch wenn sie ihr zu entkommen versuchen, und auch deshalb einsam. Im Stück *Verswinden oder Die Nacht wird abgeschafft* (2007) werden in Anlehnung an den Antigone-Mythos Fragen der Macht und Moral, von Recht und Menschlichkeit in einer Gesellschaft verhandelt, die den Alterungsprozess tabuisiert. In den letzten Jahren hat Gerhild Steinbuch sich verstärkt mit Märchen auseinandergesetzt: In *Das Kalte Herz. Kein Märchen* (2011), einem Drama über Lebenslügen, mit dem gleichnamigen Märchen von Wilhelm Hauff, in *Sleepless in my dreams* (2013) mit dem Märchen von Dornröschen. Sie entlarvt darin jedes Formulieren einer (subjektiven) Wahrheit als zwingendes Lügenkonstrukt.

Diese Form der Intertextualität bezieht sich auf die Struktur, auf Figurenkonstellationen, Grundkonflikte oder einzelne Figuren, auf Schlüsselsätze oder einen bestimmten Duktus aus dem Prätext. Sie ist auch deshalb so deutlich markiert, damit man den nur partiell verwendeten und oft mit dem neuen Kontext amalgamierten Prätext nicht aus den Augen verliert. Sie unterscheidet sich jedoch deutlich von jenen Dramen, die über bloße Parodie und Transposition eines Stückes in eine andere Zeit und an einen anderen Ort bzw. in eine andere Sprache funktionieren, wie dies etwa in Franzobels *Faust. Der Wiener Teil. Ein Lustspiel* (2012) der Fall ist. Palmetshofer und Steinbuch übernehmen meist nur die Strukturen und Grundkonflikte als Gerüst für die konkreten Handlungen bzw. gedanklichen Ausführungen ihrer Figuren.

5.3 Figuren als Diskursprodukte

Die Figuren fungieren primär als Sprachrohre von Diskurspositionen und agieren weniger als psychologisch ausgeführte oder erkennbar individuelle Figuren. Die Diskurspassagen werden dabei entweder ähnlich wie Textflächen in Form von Monologen beliebig auf die Figuren aufgeteilt und tragen weder zur Charakterisierung der Figur noch zum Vorantreiben der Handlung bei, sondern stellen auf einer anderen Ebene als jener der Dramenhandlung reine Reflexionsinstrumentarien dar (Palmetshofer, Händl); oder die auf bestimmte Diskurse bezogene Rede mäandert zwischen den Figuren hin und her, ohne dass den Figuren je ein konsequenter Standpunkt oder eine Haltung zugeteilt würde (Pollesch). Die dritte Möglichkeit besteht darin, dass die alleinige Funktion der jeweiligen Figur darin besteht, in der Figurenrede eine bestimmte Diskursposition zu repräsentieren (Röggla, Schrettle). Dies kann in Form monologischer Szenen geschehen (Schrettle: *Boat-People*) oder in einander abwechselnden bzw. unterbrechenden Reden (Röggla: *die beteiligten*).

Die Leerstelle an der Figurenposition ist bereits an den *dramatis personae* zu erkennen, die keine Namen tragen, sondern durch Personalpronomina, Funktionen oder Epitetha bezeichnet

sind. Auch diesbezüglich ist niemand so radikal wie Elfriede Jelinek, deren Figuren(-körper) sich von der Sprache lösen bzw. sich hinter dem Text völlig auflösen können. Die jüngeren DramatikerInnen gestalten ihre Figuren in einer deutlicher unterscheidbaren Form, schleusen über deren textflächenähnlichen Monologe allerdings Diskurse ein. Jelinek am nächsten kommt dabei René Pollesch, der diverse Diskurspositionen und auch diverse Diskurse amalgamieren lässt, Theoreme auf skurrile Weise versinnbildlicht und die unterschiedlichen Positionen willkürlich auf die einzelnen Figuren verteilt. Dadurch hält er seine Texte ähnlich offen wie Elfriede Jelinek, die noch viel kleinteiliger collagiert als die übrigen AutorInnen, die Versatzstücke aus Ideologien, Diskursen, Theorien und Prätexten wie musikalische Noten einsetzt, um ihre Partitur zu komponieren. Diese bis in die Tiefenstruktur des Textes eingreifende musikalische Qualität, die sich aus der Polyphonie ihrer Textflächen ergibt, diese Viestimmigkeit einer Stimme (Ober-/Untertöne), ist bei den jüngeren AutorInnen durch größere Dialogizität auf mehrere Stimmen aufgeteilt. Die Dialoge weisen durch die Wechselrede bzw. den Redewechsel einen bestimmten Rhythmus auf, während die Monologe selber häufig Jargon- bzw. Diskursparodie sind (Röggla, Schrettle). Eine Ausnahme stellen die beiden Monologkonstruktionen, *Körpergewicht 17%* (2011) von Ewald Palmethofer und *Ich ersehne die Alpen. So entstehen die Seen.* (2001) von Händl Klaus dar. Ist Palmethofers Einpersonensstück eine Verschränkung von zwei Monologen, so besteht Händls Stück aus zwei aneinandergereihten Monologen. In beiden Stücken sind in den Monologen dialogische Elemente und andere Stimmen eingebaut und zu einem Text verdichtet, der durch Polyphonie, rhetorische Überformung der Sprache sowie Rhythmisierung von hoher Musikalität ist.

6. Kontingenz

Die Textflächen, die Intertextualität und die aus Diskursen gespeisten Figuren, die Polyphonie und mit ihr die Partitur, die Gegenwart des Vergangenen und die Präsenz des Absenten – sie alle münden in ein Konzept, das die tiefensemantische Bedeutung all dieser Konstruktionen in sich bündelt: die Kontingenz. Mit ihrer Hilfe lässt sich ein zentraler Aspekt von Jelineks Texten fassen, ohne dabei auf Raummetaphern zurückgreifen zu müssen. Als Strategie, um das Gemachte kultureller Ordnungen und Praktiken offenzulegen und deren Selbstverständlichkeit zu hinterfragen, spielt sie als verbindendes Element zwischen den einzelnen DramatikerInnen eine bedeutende Rolle.

In seinem Hauptwerk *Soziale Systeme* (1984) definiert der Soziologe und Systemtheoretiker Niklas Luhmann den Begriff „kontingent“ als „etwas, was weder notwendig ist noch unmöglich ist; was also so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist.“³¹ In

der Fortsetzung dieser vielzitierten Definition offenbart sich das kreative Potenzial dieses Konzepts: „Der Begriff bezeichnet mithin Gegebenes (zu Erfahrendes, Erwartetes, Gedachtes, Phantasiertes) im Hinblick auf mögliches Anderssein; er bezeichnet Gegenstände im Horizont möglicher Abwandlungen.“³² Michael Makropolous hat das Konzept auf die Kultur der Moderne angewandt und weiter differenziert: „Weder notwendig noch unmöglich ist schließlich sowohl das Verfügbare und Manipulierbare als auch das Unverfügbare und schlechterdings Zufällige.“³³ Dabei bezieht er sich auf die Kultur der Moderne als Kontingenzkultur – ein prominentes Beispiel wäre der „Möglichkeitssinn“ in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*, der auf dem Grundgedanken des „es könnte auch anders sein bzw. es hätte auch anders sein können“ basiert.³⁴

Im Anschluss an Richard Rortys Plädoyer für die „Erkenntnis der Kontingenz“ weist Makropolous weiter die Verwerfung des Willens zur Kontingenzreduktion als genuines Kennzeichen der „postmodernen‘ Moderne“³⁵ aus. Das bedeutet, dass in postmodernen Texten das weder Notwendige noch Unmögliche, das, „was so, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist“³⁶ als Verfügbares und Unverfügbares in der Fülle ihrer Möglichkeiten gleichermaßen aufgezeigt wird, dass die Komplexität der Kontingenz nicht reduziert, sondern im Gegenteil noch potenziert wird. Genau darin sehe ich die inhaltliche Komponente der ästhetischen Idiosynkrasie von Jelineks Texten: dass das Polyphone und Rhizomatische das darstellt, wovon es spricht.

In der Darstellung der Kontingenz wird alles, was durch die notwendige Exklusion in den Hintergrund der Möglichkeitswahrnehmung gerät, hereingeholt. Im Falle des Jelinek’schen Oeuvres bedeutet dies, die Geschichte der Sieger um die Perspektive der Opfer zu ergänzen und durch Intertextualität analoge Strukturen in ihren konkreten Entfaltungsmöglichkeiten aufzuzeigen. Durch die Selbstreferentialität weist sich das postdramatische Theater dabei selbst als kontingenten Raum aus.

Die Möglichkeit, dass das, was ist, auch anders sein könnte, findet bei Kathrin Röggla seinen Ausdruck im Gebrauch des Konjunktivs, wodurch die kontingente Darstellung der Ereignisse in den Medien deutlich markiert wird. Kontingenz steht auch hinter den Beispielen zur konkreten Auslegung theoretischer Ansätze, wie sie bei René Pollesch und Ewald Palmethofer durchgespielt werden. Und sie ist in den Diskursparodien angelegt, um in jeder der überzeichnet dargestellten Diskurspositionen die kontingenten Haltungen zum Diskurskern herauszuarbeiten. Aufzuzeigen, dass das, was ist, auch anders sein könnte, ist ein intrinsisches Merkmal von Partituren, die somit ein zweites Mal als passende Metapher für das Konzept des polyphonen Theatertexts bestätigt werden können.

In der Kontingenz fließen mehrere Aspekte von Jelineks Theatertexten und deren Inszenierungen zusammen: die Koexistenz, das Archäologische, das Polyphone und die Gesellschaftsutopie, die in früheren Stücken (etwa in *Krankheit oder Moderne Frauen*) noch eine Rolle spielt. Sie bringt das Politische von Jelineks Schreiben zum Ausdruck: In Anlehnung an Stella Butter, die dem britischen Roman seit dem 19. Jahrhundert eine Kontingenz-Diagnose gestellt hat,³⁷ könnte und sollte man die Texte Elfriede Jelineks im Detail danach befragen, wie das Unverfügbare und das Verfügbare miteinander in Relation gesetzt werden, wie das Unverfügbare codiert ist, welche Wirklichkeitsbereiche in ihrer Fiktion überhaupt als kontingent ausgewiesen werden. Dass das Unverfügbare – etwa das, was hätte anders sein können, aber nicht mehr zu ändern ist (Nazi-Verbrechen) oder das, was unser aller Leben bis ins kleinste Detail bestimmt, vor dem es aber kein Entrinnen zu geben scheint (Postkapitalismus) – von Jelinek in den Fokus gerückt wird, dass sie sich daran abarbeitet, das macht nicht nur die gesellschaftspolitische Sprengkraft ihrer Texte aus, es erklärt auch die Aufregung um ihre Literatur.

Über das Konzept der Kontingenz sind Theater und Text bei Jelinek beinahe zwingend und auf paradoxe Weise aufeinander bezogen; sie werden in diesem Begriff einander zugeführt und verstärken einander. Gerade in der Enthierarchisierung, Hervorhebung und Trennung der theatralen Mittel³⁸ – etwa dem Auseinanderfall von Rede und Körper, in den über die Figuren hinweg sich ineinander schiebenden Textflächen und den assoziativen Feldern, in der unkonventionellen Umverteilung der Funktionen der theatralen Elemente – wird das Changieren zwischen den in der Kontingenzerfahrung denkbaren Möglichkeiten visibilisiert. Hinsichtlich der konkreten Strategien literarisch bzw. theatral hergestellter Phänomene der Kontingenz passen die Theatertexte von Elfriede Jelinek durchaus in das „Profil“ der Postdramatik. Dennoch hat die Beschreibung der „technischen“ Methode keinerlei Aussagekraft hinsichtlich des Ergebnisses, es bestimmt nur den Modus der Herstellung.

7. Resümee

Ausgehend von der Kritik am Begriff der Postdramatik und der Frage nach dem politischen Schreiben von Elfriede Jelinek, sind wir über die Metapher der Partitur zum Begriff der Kontingenz gelangt, der sich dazu eignen könnte, abseits der produktionsästhetischen Berührungspunkte eine konzeptuelle Kontinuität zwischen den Theatertexten Elfriede Jelineks und jenen jüngerer TheaterautorInnen herzustellen, ohne dadurch die Eigenständigkeit der jeweiligen Werke anzutasten.

Berücksichtigt man die jeweiligen Haltungen zum Postdramatischen, dessen Spektrum eine Vielzahl an differenzierten Diskurspositionen umfasst, so zeigt sich ein Phänomen, welches für den kategorisierend-beschreibenden Umgang mit Kunst im Allgemeinen gilt: Begriffe wie Postmoderne oder Postdramatik lassen sich nicht wie Epochenbegriffe verstehen. Vielmehr dienen sie als Differenzierungsinstrumentarien dazu, Merkmalbündel einer bestimmten Form von Kunstwerken zusammenzufassen und diese im Unterschied zu gleichzeitig existierenden anderen Merkmalbündeln zu verstehen.

Dies zeigt die versuchte Auseinandersetzung mit diversen Theater texts jüngerer Datums vor dem Hintergrund des Jelinek'schen Theater oeuvres. Es dominieren die Unterschiede, auch wenn das Schaffen der jüngeren DramatikerInnen nicht mehr ohne Jelinek zu denken ist. Das Denken der Texte „mit Jelinek“ bringt die inhaltliche Analyse der jüngeren Produktionen aber auch nicht weiter. Auch wenn wir uns in der Wissenschaft auf eine verbindliche Terminologie einigen können, so enthebt uns dies nicht der Verpflichtung, jeden einzelnen der Texte durch präzise Analyse – womöglich unter Adaption der Begriffskonvention – jedes Mal aufs Neue mit künstlich naivem Blick zu betrachten und für ihn eine ihm gemäße Sprache zu finden.

Im deutschsprachigen Raum kommen wir beim Sprechen / Schreiben über jüngste Theater texts um Elfriede Jelinek und die u.a. in der Auseinandersetzung mit ihren Texten entwickelte Terminologie nicht herum. Wir brauchen sie als Bezugspunkt, um effizient und eindeutig darüber kommunizieren zu können.

Anmerkungen

-
- ¹ Vgl.: Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Meister_-_Hass.pdf (21.3.2014).
- ² Vgl.: 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; Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991; Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. Gegen die darin diskutierte Entliterarisierung des Theaters bzw. ein Theater jenseits des Dramas schreiben aus zwei unterschiedlichen Positionen: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 22); Haas, Birgit: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag 2007.
- ³ Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“.
- ⁴ Vgl.: Meister, Monika: *Bezüge zur Theatertradition*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 68-73, S. 70-72.
- ⁵ Vgl.: Blanchot, Maurice: *Der literarische Raum*. Zürich: diaphanes 2012.
- ⁶ Haß, Ulrike: *Textformen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 62-68, S. 62.
- ⁷ Haß, Ulrike: „*Sinn egal. Körper zwecklos.*“ *Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefts Inszenierung von Ein Sportstück*. In: Elfriede Jelinek. *Text + Kritik* 117 (1999), 2. erweiterte Auflage, S. 51-62; Haß, Ulrike: *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. In: Elfriede Jelinek. *Text + Kritik*, S. 35-43.
- ⁸ Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004 (= Forum Modernes Theater 33), S. 46. 43.
- ⁹ Haß, Ulrike / Meister, Monika: „*Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?*“.

-
- ¹⁰ Mit Hilfe einer Partitur, die mit ihrer „senkrechten Tonhöhen-Achse und der waagrechten Zeit-Achse ein Koordinatensystem bildet, kann der zweidimensionale Verlauf der Musik im Tonraum und in der Zeit sehr anschaulich dargestellt werden.“ (Schnürl, Karl: *Notation*. <http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes> (7.3.2014).)
- ¹¹ Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostojewskis*. München: Hanser 1971, S. 10.
- ¹² Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmaria.htm> (28.2.2006), datiert mit 27.2.2006 (= Elfriede Jelinek Website, Rubrik: Aktuelles).
- ¹³ Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, S. 37.
- ¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Sprech-Wut (ein Vorhaben)*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fschille.htm> (14.2.2014), datiert mit 19.1.2005 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2005, zum Theater).
- ¹⁵ Vgl.: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: transcript 2009.
- ¹⁶ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag neue Kritik 1990, S. 157-161, S. 159; Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (14.2.2014), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, zum Theater).
- ¹⁷ Vgl.: Vogel, Juliane: „*Ich möchte seicht sein*.“ *Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks*. In: Eder, Thomas / Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche: Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Fink 2010, S. 9-18, S. 17-18.
- ¹⁸ Kormann, Eva: *Jelineks Tochter und das Medienspiel. Zu Kathrin Röggla „wir schlafen nicht“*. In: Feldbacher, Sandy / Müller-Dannhausen, Lea / Nagelschmidt, Ilse (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme 2006 (= Literaturwissenschaft 4), S. 229-245.
- ¹⁹ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Nihon no dokusha ni*. In: Jelinek, Elfriede: *Hikari no ai*. Tokio: Hakusuisha 2012, S. 4-5.
- ²⁰ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve 1977, S. 9.
- ²¹ Ebd., S. 12.
- ²² Vgl.: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*.
- ²³ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*, S. 12.
- ²⁴ Ebd., S. 10.
- ²⁵ Wie bei Juliane Vogel, vgl.: Vogel, Juliane: „*Ich möchte seicht sein*.“ *Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks*, S. 12.
- ²⁶ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek: Rowohlt 2004, S. 13-84, S. 15.
- ²⁷ Vgl.: N.N.: *Dunkel lockende Welt von Händl Klaus*. Zürich: Schauspielhaus Zürich 2011.
- ²⁸ Röggla, Kathrin: *die beteiligten*. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 5.
- ²⁹ Palmethofer, Ewald: *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete*. Frankfurt am Main: Fischer 2009, S. 3.
- ³⁰ Vgl.: Ebd., S. 63-64.
- ³¹ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 152.
- ³² Ebd., S. 152.
- ³³ Makropoulos, Michael: *Kontingenz. Aspekte einer theoretischen Semantik der Moderne*. <http://www.michael-makropoulos.de/Kontingenz.pdf> (14.2.2014); Vgl.: Makropoulos, Michael: *Modernität als Kontingenzkultur. Konturen eines Konzepts*. In: Graevenitz, Gerhart von / Marquard, Odo (Hg.): *Kontingenz*. München: Fink 1998 (= Poetik und Hermeneutik 17), S. 55-79; Makropoulos, Michael: *Kontingenz*. In: Konersmann, Ralf (Hg.): *Handbuch Kulturphilosophie*. Stuttgart: Metzler 2012, S. 340-346.
- ³⁴ Vgl.: Makropoulos, Michael: *Kontingenz. Aspekte einer theoretischen Semantik der Moderne*.
- ³⁵ Ebd.
- ³⁶ Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, S. 152.
- ³⁷ Vgl.: Butter, Stella: *Kontingenz und Literatur im Prozess der Modernisierung. Diagnosen und Umgangsstrategien im britischen Roman des 19.-20. Jahrhunderts*. Tübingen: Narr 2013.
- ³⁸ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 146-151; Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, S. 15; Weiler, Christel: *Postdramatisches Theater*. In: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 248.