

B-SE: Elfriede Jelinek

LV-Leiterin: Ao.Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Elfriede Jelineks Dramenästhetik am Beispiel des Theatertextes *Über Tiere*

Bachelorarbeit von **Sabrina Weinzettl**

Matrikelnr. 0901342

Sommersemester 2013, Universität Wien.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Zur Dramenästhetik Elfriede Jelineks	3
2.1 Positionen der Forschung	5
2.1.1 Jelineks Theater der Destruktion	6
2.1.2 Elfriede Jelinek und das Postdramatische Theater	9
2.2 Poetologische Ansprüche	11
2.2.1 Diskursives Sprechen – Jelineks Figurenkonzeption	12
2.2.2 Elfriede Jelineks „Textflächen-Theater“	16
3. Elfriede Jelineks <i>Über Tiere</i>	18
3.1 Sprechen als zentrales Merkmal – Verhandlung von Diskursen	19
3.1.1 Begehren des weiblichen Ich	19
3.1.2 Die Frau als Ware – männliches Sprechen	24
3.1.3 Das Exorzismusmotiv	27
3.2 Sprache als Material – Das Spiel mit (sprachlichen) Motiven	28
4. Resumee	31
5. Literaturverzeichnis	33
5.1 Primärliteratur	33
5.2 Sekundärliteratur	33

1. Einleitung

Elfriede Jelinek zählt wohl zu den am stärksten polarisierenden Autorinnen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Jelineks Themen drehen sich vor allem um die Rolle der Frau im patriarchalischen Kontext, die Befassung mit den Vorfällen während der Zeit des Nationalsozialismus sowie mit gesellschaftlichen Täter-Opfer-Diskursen und die kritische Auseinandersetzung mit Österreich. Da Jelinek nie eine Autorin der Beschönigung war, sondern durch ihre Literatur eher soziale und politische Missstände schonungslos aufzuzeigen sucht, stiegen Kritiker auf die Barrikaden. Allen voran ihre Österreich-kritische Position, die sich von der weit verbreiteten Auffassung, Österreich sei ja nur ein Opfer des Nationalsozialismus gewesen, distanziert und sie überdies aufs Schärfste kritisiert, hat Jelinek den Ruf als „Nestbeschmutzerin“ eingebracht. Einen weiteren Kritikpunkt liefern immer wieder Jelineks Texte, die in ihrer literarischen Komplexität oft missverstanden werden. Auch Jelineks dramatisches Werk, das sich von der gattungsüblichen Norm klar distanziert, stellte die Forschung schon oft vor Herausforderungen der besonderen Art.

Die vorliegende Untersuchung setzt sich mit den dramenästhetischen Besonderheiten der Autorin auseinander, wobei der Fokus auf jüngere Bestrebungen in Jelineks Theatertexten und zwar auf ihr Konzept der „Textflächen“, gerichtet sein wird. Besondere Aufmerksamkeit kommt hier dem Theatertext *Über Tiere* (2005) zu, der aufgrund seiner herausragenden kompositorischen Eigenschaften und seiner Sprech- oder Sprachzentrierung, auf deren Grundlage verschiedenste Diskurse und Themen verhandelt werden, als besonders spannend erscheint. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde diesem Stück bisher nur selten Beachtung geschenkt, weshalb eine Auseinandersetzung mit *Über Tiere* als sinnvoll erscheint.

Im Folgenden soll nun ein Überblick über Elfriede Jelineks Theaterprogrammatik unter Einbeziehung der bisherigen Forschung gegeben werden. Jelineks theatertheoretische Essays erklären die poetologischen Ansprüche der Autorin an das Theater beziehungsweise Drama, und erweisen sich daher als essentiell für die Auseinandersetzung mit ihrem dramatischen Werk. Anschließend wird eine Analyse, die sich primär auf die sprachlichen Aspekte und deren kompositorische Verwebung konzentriert, unternommen.

2. Zur Dramenästhetik Elfriede Jelineks

Da die herkömmlichen, gattungskonventionellen Charakteristika als analytisch eingesetzte Instrumente sich bei der Untersuchung von Jelineks Theaterstücken als ungeeignet erweisen, stößt die Literaturwissenschaft bei der Analyse des dramatischen Werks der Autorin regelmäßig an ihre Grenzen. Aristoteles' Dramentheorie ist als für die Gattung des Dramas bestimmend eingegangen und wurde später mit der Lehre von den drei Einheiten

Ort, Zeit und Handlung in Verbindung gebracht.¹ Aus dieser Dramentheorie entwickelten sich die gattungsbestimmenden Kategorien, die noch bis heute fortwirken. Manfred Pfister verweist in seiner umfassenden Analyse des Dramas, *Das Drama* von 1977, auf diese Kategorien und sieht weiters formale Merkmale wie die Gliederung in Haupt- und Nebentext² sowie eine szenische Realisierung³ des Theatertextes als Spezifika des Dramatischen an. Er bemerkt weiterhin eine im Zentrum stehende Handlung („Geschichte“)⁴, angesiedelt in einer bestimmten Raum-Zeitstruktur⁵ und erläutert die grundlegende Funktion des dramatischen Figurenpersonals als Träger dieser Handlung, denn

[...] im Drama [ist] eine Figurendarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch nur rudimentären Handlung und eine Handlungsdarstellung ohne die Darstellung einer wenn auch noch so reduzierten Figur undenkbar.⁶

Schließlich verweist Pfister noch auf das Erfüllen des Redekriteriums und die Notwendigkeit der dramatischen Figurenrede, welche dem Figurenpersonal zugeschrieben wird, wodurch sich der dramatische vom narrativem Text abhebt.⁷

Bezugnehmend auf die in der Dramentheorie definitionsgebende Macht für die als charakteristisch angesehenen Kategorien, ergeben sich bei der Analyse von Elfriede Jelineks Theatertexten verschiedenste Problemstellungen, denn ihre Texte entziehen sich dieser Norm. In ihren frühen Theaterstücken wie *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (UA: 1979) oder *Clara S. musikalische Tragödie* (UA: 1982) setzt Jelinek zwar noch dramatisches Figurenpersonal, welchem sie auch eine dramatische Rede zuordnet, ein, jedoch entsprechen diese Dialoge, wie bereits Ulrike Haß anmerkt, in keinsten Weise einer natürlichen, realen Kommunikation.⁸ Zwar gliedert sich das Stück in Haupt- und Nebentext, jedoch vollzieht sie keine Einteilung in Akte.⁹ In *Nora* findet sich eine Aneinanderreihung von achtzehn Szenen¹⁰, auf welche in *Clara S.* gänzlich verzichtet wird, hier erfolgt hingegen eine Aufteilung des dramatischen Textes in einen ersten und zweiten Teil sowie einen abschließenden Epilog.¹¹ Die Dekonstruktion der dramatischen Form hat in Jelineks Theaterstücken eine zunehmende Radikalisierung erfahren, so bestehen ihre neueren Stücke, wie auch *Über Tiere*, welches im Zuge dieser Arbeit einer näheren Analyse unterzogen werden soll, ausschließlich aus Sprache beziehungsweise dem Sprechen, wobei diesem aber keine ausgewiesenen

¹ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*. München: Wilhelm Fink ¹¹2001, S. 18.

² Vgl. ebd., S. 35.

³ Vgl. ebd., S. 24-25.

⁴ Vgl. ebd., S. 265 ff.

⁵ Vgl. ebd., S. S. 22-23.

⁶ Ebd., S. 220.

⁷ Vgl. ebd., S. 23.

⁸ Vgl.: Ulrike Haß: *Theaterästhetik*. In: Jelinek Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart u. Weimar: JB Metzler 2013, S. 62.

⁹ Vgl. ebd., S. 62.

¹⁰ Vgl.: Elfriede Jelinek: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: Elfriede Jelinek: *Theaterstücke*. Hrsg. v. Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁹2010, S. 7-78.

¹¹ Vgl.: Elfriede Jelinek: *Clara S. musikalische Tragödie*. In: Elfriede Jelinek: *Theaterstücke*. Hrsg. v. Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ⁹2010, S. 79-128.

Sprecherinstanzen mehr zugeordnet werden. Die Sprache ist Jelineks wichtigstes Material, so steht diese auch im Zentrum ihres dramatischen Werks, was sie auch in ihrem 2006 veröffentlichten Essay *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)* zum Ausdruck bringt – „Ich habe nur ein einziges Verhältnis, das zur Sprache.“¹² Auch erfolgt kaum eine Gliederung des dramatischen Textes, was Jelineks entwickelten dramatischen Konzept der „Textfläche“¹³ entspricht. Elfriede Jelinek verfolgt ihre eigenen formalen Vorstellungen wie ein Dramentext auszusehen hat, was sie auch von Beginn an in ihren theatertheoretischen Essays darlegt. „Ich will kein Theater“¹⁴ postuliert sie in ihrem grundlegenden Theateressay *Ich möchte seicht sein* (1983). Jelinek distanziert sich bewusst vom alltäglichen Unterhaltungstheater, meint also mit diesem theaterablehnenden Ausspruch eine bestimmte Form des Theaters.¹⁵

Elfriede Jelineks poetologische Ansprüche das Drama beziehungsweise Theater betreffend, sollen nun im folgenden Kapitel einer genaueren Betrachtung unterzogen werden, um danach eine Analyse ihres Theatertextes *Über Tiere* (2005) durchführen zu können. Weiters erscheint eine Betrachtung der unterschiedlichen Bestrebungen betreffend die Dramenästhetik der Autorin innerhalb der Jelinek-Forschung als sinnvoll, weshalb anschließend ein Überblick über die bisherige Forschungssituation gegeben werden soll.

2.1 Positionen der Forschung

In der Forschung ist Jelineks Theaterprogrammatik und deren Einordnung seit jeher umstritten, dies lässt sich wahrscheinlich darauf zurückführen, dass ihre dramatischen Texte durch ihre heterogenen Ausprägungen eine genaue Einordnung beziehungsweise Zuordnung nicht zulassen. Einige Forschungsmeinungen stellen die dramatischen Eigenschaften des Jelinek'schen Dramen-destruierenden Theaters zur Diskussion und hinterfragen, ob im Zusammenhang mit ihren jüngeren Theatertexten überhaupt noch von Dramen gesprochen werden kann. Andere Bestrebungen sehen Jelineks Theatertexte im Kontext des von dem bekannten Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann geprägten Begriffs des *postdramatischen Theaters*¹⁶ verortet. Andere Untersuchungen tragen Jelineks Überlegungen insofern Rechnung, als das sie eine Weiterentwicklung der dramatischen Form in ihrem Werk verzeichnen.

Zwecks einer späteren Analyse von Jelineks Theatertext *Über Tiere*, sollen nun einige kursierende Tendenzen innerhalb der Jelinek-Forschung, um so auch gleich einige Merkmale der Jelinek'schen Theaterprogrammatik umreißen zu können, näher betrachtet

¹² Elfriede Jelinek: *Die Leere öffnen* (2006), www.elfriedejelinek.com (angerufen am 10.05.2013).

¹³ Vgl. Elfriede Jelinek: *Textflächen* (2013), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

¹⁴ Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein* (1983), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

¹⁵ Vgl. Ingo Breuer: Zwischen „posttheatralischer Dramatik“ und „postdramatischem Theater“. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre. In: TRANS. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften 9 (2001), www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm, (abgerufen am 10.05.2013).

¹⁶ Siehe hierzu: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren 2011.

werden. Es ist aber darauf hinzuweisen, dass aufgrund des begrenzten Rahmens dieser Arbeit, keine Bestandsaufnahme des gesamten wissenschaftlichen Jelinek-Diskurses möglich ist und daher der Fokus primär auf die im Zusammenhang mit *Über Tiere* als wichtig erscheinenden Aspekte begrenzt sein wird.

2.1.1 Jelineks Theater der Destruktion

Elfriede Jelinek vollzieht in ihren Stücken eine Auflösung der klassisch-dramatischen Formen und betritt so neue und eigene Wege dramatischer Gestaltung. Hinzu kommt die Heterogenität ihres dramatischen Werkes, wodurch ein einheitliches Interpretieren dieser unmöglich wird.¹⁷ Dies stellt bereits Dagmar von Hoff 1990 fest, indem sie Jelineks Distanzierung von den konventionellen Konstituenten des Dramas als „Strategie der Destruktion und Dezentrierung“ entlarvt.¹⁸ Auch sieht sie Jelineks prosaisch anmutendes „Textflächen-Theater“ nicht als Theatertexte, sondern bezeichnet sie als „Prosatexte, die theatralisch inszeniert werden.“¹⁹ Als Beispiel führt sie den Text *Begierde und Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* von 1986 an, welches von Dagmar von Hoff als Prosatext eingestuft wird²⁰, aber von Elfriede Jelinek selbst, wie heute auch auf ihrer Homepage²¹ nachzuprüfen ist, als Theatertext gedacht ist und somit auch unter diesem Punkt angeführt wird.

Maja Sibylle Pflüger verweist in ihrer Untersuchung *Vom Dialog zur Dialogizität* (1996)²² ebenfalls auf eine zunehmende Auflösung der dramatischen Strukturen, allerdings mit Fokus auf das dialogische Moment in Jelineks Theaterstücken, sieht das aber in der Funktion der sprachlichen Repräsentation von gesellschaftlichen Diskursen, die die Autorin mittels Intertexten in ihre Texte einbaut, begründet.²³ Da der dramatische Dialog als fester Bestandteil des Dramas gehandelt wird, merkt Pflüger zudem an, dass die Definition dessen vor allem auf die „Gestaltung der Opposition von Monolog und Dialog“ zurückzuführen wäre.²⁴ In ihrer Argumentation stützt sie sich auf die Ausführungen von Manfred Pfister, welcher über eine duale Unterscheidung von Monolog und Dialog hinaus, noch auf die verschiedensten Ausprägungen dieser Modi der Figurenrede hinweist. So zieht Pfister auch die Möglichkeit eines Monologes, der auch dialogische Momente aufweist sowie einen Dialog, welcher monologische Merkmale beinhaltet, in Betracht.²⁵

¹⁷ Vgl. Dagmar von Hoff: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik 1990, S. 112.

¹⁸ Ebd., S. 118.

¹⁹ Ebd., S. 113.

²⁰ Vgl. ebd., S. 117.

²¹ Vgl. www.elfriedejelinek.com

²² Maja Sibylle Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Wilfried Floeck u.a. Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag 1996 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd 15).

²³ Vgl. ebd., S. 21.

²⁴ Vgl. ebd., S. 22

²⁵ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama*, S. 180f.

Bei der Analyse von Elfriede Jelineks Theatertexten seien, so Pflüger, die facettenreichen Gestaltungsmöglichkeiten von Monolog und Dialog zu bedenken, da eine rein binäre Differenzierung nicht möglich ist.²⁶ In Bezug auf die dialogische Rede merkt Pflüger weiters an, dass keine inhaltlich-semantische Kongruenz zwischen den Figuren beziehungsweise Gesprächsbeteiligten bei Jelinek gäbe. Die Wechselrede beschränkt sich eher darauf, bereits vorangegangenes sprachliches Material erneut aufzugreifen, ein für Jelinek typisches Mittel, welches so die Sprache selbst zum einzig wahren Gegenstand der Gespräche macht.²⁷ Das sprachliche Material bezieht Jelinek aus unterschiedlichsten Quellen, so hängen ihren Figuren „noch Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem, aus den Mundwinkeln“²⁸, wodurch sie verschiedenste Stimmen in ihren Texten laut werden lässt und so eine enorme Bandbreite an Diskursen miteinander in Beziehung setzt. Jelineks Stücke vollziehen auf diese Weise eine Reflexion und Auseinandersetzung mit traditionellen Gattungspoetiken und treiben so die Entfremdung der dramatischen Form an die Spitze.²⁹ Die Auflösung der Form des dramatischen Dialogs wertet Pflüger aber nicht negativ oder gar als „undramatisch“, sie sieht das dramatische Charakteristikum von Jelineks Stücken in der ihnen innewohnenden „Dialogizität“ – bei Verwendung dieses Ausdrucks stützt sich Pflüger auf den von Michail Bachtin geprägten Begriff³⁰ - erfüllt.

Die Dialogizität der Rede entfaltet sich, weil es keinen Dialog gibt. Die Interferenz der Textfragmente übernimmt das dialogische Element. Ein funktionierender Dialog würde die Materialität der Sprache und ihre semantische Potentialität ausblenden und die Brüchigkeit der Sprachoberfläche durch den [sic!] Rückbindung an die semantische Ebene glätten. Die Anbindung an personale Identitäten würde die Mehrstimmigkeit der Rede vollends aufheben. Die Dialogizität der Rede hingegen schwächt die denotative und stärkt die konnotative Dimension. [...] Die Dialogizität der Rede ist es, die Elfriede Jelineks Texten das szenische Moment eingibt. Es ist nicht mehr entscheidend, ob die Rede an Figuren delegiert ist. Das szenische Moment ist von der Darstellungsweise auf die literarische Produktionsebene vorverlegt [...].³¹

Elfriede Jelineks destruktive Methode führt also in diesem Verständnis nicht zu einer Auflösung des Dramatischen, sondern durch ihr Aufgreifen von diskursivem Sprechen lediglich zu einer Umdeutung oder Verlagerung. Auch die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister sieht Jelineks Texte gerade deshalb als für das Theater bestimmt:

Die Theatertexte eignen sich deshalb so fürs Theater, weil ihnen die Rezeption bereits eingeschrieben ist. Es ist gleichsam ein vorweggenommener Dialog mit den Rezipienten, dessen Regeln den in den öffentlichen Diskursen sedimentierten Machtstrukturen folgen. [...] Das von Jelinek verwendete Material kommt selbst aus sprachlichem Material der Medien.³²

²⁶ Vgl. Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, S. 22.

²⁷ Vgl. ebd., S. 24-25.

²⁸ Elfriede Jelinek: Sinn egal. Körper zwecklos. (1983), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

²⁹ Vgl. Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, S. 21.

³⁰ Vgl. ebd., S. 51 f.

³¹ Ebd., S. 50-51.

³² Monika Meister: „Theater müßte eine Art Verweigerung sein.“ Zur Dramaturgie Elfriede Jelineks. In: Jelinek, eine Wiederholung? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. [Jelinek, une répétition? A propos des pièces *In den Alpen* et *Das Werk*.] Hrsg. v. Françoise Lartillot u. Dieter Hornig. Bern: Peter Lang 2009 (= Textgenesen [Genèses de textes].), S. 56-57.

Die Arbeit mit sprachlichem Material zählt zu Jelineks zentralen Textverfahren. Nahezu kompositorisch montiert sie Zitate von Philosophen, Schriftstellern oder auch Aktuelles aus den Medien – Jelineks Auseinandersetzung mit diesen beweisen zahlreiche Essays - in ihre Texte mit ein und schreibt sie ihren Figuren zu. Christina Schmidt verweist in diesem Zusammenhang in ihrer Abhandlung *Sprechen sein* darauf, dass Jelineks Figuren auf diese Weise die Möglichkeit ein eigenes Sprechen zu entwickeln verwehrt bliebe und die Autorin so die Distanzierung von einer psychologischen und protagonistischen Figur vorantreibt.³³ Das eigenständige, protagonistische Figurenpersonal weiche somit dem Zusammentreffen von Jelineks Sprachflächen, die rein das Sprechen und die durch sie reproduzierten Diskurse und Zitate ins Zentrum des Geschehens rücken. Schmidt stellt die Vielschichtig- und Vielstimmigkeit in Jelineks Theatertexten fest, die auf den interpretierenden Schauspieler gut verzichten können, denn ganz im Sinne der Jelinek'schen Poetik „soll [der Schauspieler] also nicht seinen Körper der Sprache hinzufügen – als gestische Illustration derselben -, sondern Sprechen werden.“³⁴ Weiters zeigt Christina Schmidt die in den Texten der Autorin innewohnenden chorischen Merkmale der Stücke auf, wodurch eine erweiterte Form des Sprechens, eine Art die der Vielstimmigkeit der Sprachflächen entspricht, erzeugt werden kann.³⁵ Die Polyvoztät der Sprachflächen wurde in der bisherigen Forschung bereits des öfteren mit dem Moment des Chorischen in Verbindung gebracht. Auch Monika Meister sieht den Chor als eine Möglichkeit so das Sprechen eines Kollektivs zu verdeutlichen, in Jelineks Werk realisiert.³⁶

Um noch eine weitere Facette der Sprachflächen Jelineks aufzeigen zu können, soll nun auf deren Deutung in Evelyn Annuß' Aufsatz *Flache Figuren – Kollektive Körper* eingegangen werden. Annuß sieht diese nämlich nicht als Ersatz für dramatisches Figurenpersonal, sondern vielmehr als reflexive und kritische Form der Auseinandersetzung mit der Figurenkonzeption an und für sich, die Aufschluss über das Textverfahren Jelineks geben kann, was sie folgendermaßen ausführt:

Die rhetorisch hergestellte Entstellung der Figur nämlich ist nicht deren Ersetzung durch etwas von der Figuration Unabhängiges, sondern reflexive Arbeit an den Voraussetzungen personaler Darstellung; das heißt, sie geht nicht im rhetorisch produzierten Flickenteppich eines kontingenten Sprachgewirrs auf. [...] Indem sie die Darstellungsvoraussetzungen der sprechenden Instanz in die Rede einträgt und sie dadurch verflacht, offenbart sie vielmehr die Arbitrarität des Zur-Sprache-Bringens mittels *fictio personae*.³⁷

Zwar geht Annuß hier von Theatertexten aus, die über ausgewiesene Sprechinstanzen verfügen, aber die Kritik an der Konstruktion von Figuren ist ohnehin, worauf sie auch dezidiert verweist, in Elfriede Jelineks dramatischen Werk verankert.³⁸ Weiters illustriert sie das Spannungsverhältnis von der Präsentation des Sprechens aber des Nicht-

³³ Vgl. Christina Schmidt: *Sprechen sein*. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 193/ 2000 (153-156), S. 66-67.

³⁴ Ebd., S. 69.

³⁵ Vgl. ebd., S 73.

³⁶ Vgl. Monika Meister: „Theater müsste eine Art Verweigerung sein“ S. 59.

³⁷ Evelyn Annuß: *Flache Figuren – Kollektive Körper*. In: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. v. Thomas Eder u. Juliane Vogel. München: Wilhelm Fink 2010, S. 52 -53.

³⁸ Vgl. ebd., S. 53.

Verkörperns des Gesagten. Das Sprechen kann eigentlich nur präsentiert werden, wenn es von jemanden, einem Schauspieler oder einer Schauspielerin, gesprochen wird, gleichzeitig darf es aber nicht verkörpert werden beziehungsweise ist diese Möglichkeit in den Texten gar nicht erst vorhanden:

Jelineks Figurenrede hingegen verunmöglicht die gestische Illustration der *fictio personae*. Weil sich das zu Sprechende nicht zur geschlossenen Figur fügt, ist dem Schauspieler die Kontrolle über den Text genommen und die Möglichkeit entzogen, ihr sprechend eine imaginäre Plastizität zu verleihen. Er kann die von Jelinek aufgerufene und im gleichen Zug wieder entstellte Instanz der Rede nicht mit der Evidenz einer scheinbar natürlichen, räumlichen Gestalt ausstatten. So wird er deutlich als Vehikel ausgewiesen, das von einer arbiträren Position auf der Bühne aus, den Text zwar verlautbart, aber nicht verkörpert.³⁹

Diese Idee des Schauspielers als „Sprechmaschine“, die rein der Wiedergabe und Repräsentation des Textes dient, ist ein Thema, das Jelinek schon lange im Rahmen ihrer theoretischen Theateressays beschäftigt. Bei der nachfolgenden Auseinandersetzung mit eben diesen Essays, die vor allem wegen Jelineks Poetik das Theater betreffend einer näheren Betrachtung bedürfen, wird auf diesen Punkt nochmals eingegangen werden.

Bezüglich Jelineks besonderem Verhältnis zur Spracharbeit, welches ihr gesamtes literarisches Schaffen, aber eben auch die Theaterstücke kennzeichnet, bietet die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung zahlreiches Material. Besondere Aufmerksamkeit erhielten auch die spezifische Figurenkonzeption Jelineks, sofern vorhanden, und ihre mittels Destruktion des prototypischen Dramas verhandelte Reflexion über eben dessen Formen. Der Dialogizität ihrer Werke wurde ebenfalls Rechnung getragen, wahrscheinlich weil gerade diese Bewegung „vom Dialog zur Dialogizität“⁴⁰ den stärksten Bruch mit den gattungstypischen Konventionen darstellt. Gerade wegen ihrer teilweise sehr radikalen Auflösung der dramatischen Strukturen wurde Elfriede Jelinek auch oftmals im Kontext des Postdramatischen Theaters verortet.

2.1.2 Elfriede Jelinek und das Postdramatische Theater

Der Begriff des „Postdramatischen Theaters“ geht zurück auf den mittlerweile sehr bekannten Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, der diesen im Zuge seiner umfangreichen Abhandlung *Postdramatisches Theater* von 1999, entscheidend prägte. In seiner Untersuchung setzt er sich mit neuen dramatischen Tendenzen und Ausprägungen innerhalb der 60er bis 90er Jahre, die sich von altbewährten Konventionen abheben, auseinander. Lehmann sieht das Charakteristikum des Postdramatischen Theaters durch die voneinander unabhängige Entwicklung von Drama, gemeint ist mit diesem Begriff der dramatische Text, und Theater, dem die Aufgabe der Realisierung des Textes zukommt, gekennzeichnet. Durch dieses Phänomen käme es dann zur Spaltung dieser beiden

³⁹ Ebd., S. 54.

⁴⁰ Maja Sibylle Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität.

Komponenten, wodurch der Text als Vorlage an Bedeutung verliert.⁴¹ Für Lehmann zielt der Begriff des Postdramatischen Theaters auf Folgendes ab:

[...] nicht so sehr auf die Veränderungen der *Theatertexte*, sondern die Wandlung des theatralen Ausdrucksverhaltens. In postdramatischen *Theaterformen* wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen. Der Spalt zwischen Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.⁴²

Für Hans-Thies Lehmann umfasst das Postdramatische Theater ein ganzheitliches Konzept, welches sehr auf das performative Zusammenspiel einzelner Komponenten bedacht ist, wobei der Text aber nicht als absoluter Bezugspunkt gewertet wird. Elfriede Jelinek bricht zwar, wie bereits erwähnt mit gattungstypischen Konventionen, zeigt also postdramatische Tendenzen, auch empfindet sie die Regisseure ihrer Stücke als Co-Autoren und lässt durch die Form ihrer Texte gewisse Freiräume für die Umsetzung im Theater, jedoch darf der politische Anspruch der Jelinek'schen Stücke nicht außer Acht gelassen werden. Die Autorin wird zwar von manchen Stimmen der Jelinek-Forschung als dem Postdramatischen Theater zugehörig eingeordnet, wenn man aber Jelineks poetologische Ansprüche genauer betrachtet, wird klar, dass eine Einordnung in diesen Kontext nicht ganz ohne Einwände erfolgen kann. Elfriede Jelineks starke Affinität zu Text und Spracharbeit – „Ich habe nur eine einziges Verhältnis, das zur Sprache.“⁴³ – sowie ihr politischer Anspruch an das Theater, also die Forderung nach einer durch die Texte transportierten Botschaft, überzeugen nicht unbedingt von einer Verortung Jelineks im postdramatischen Kontext. Für Jelinek stand schon immer das Sprechen und somit der (Theater)text im Vordergrund, ihre Euphorie bezüglich der Erfüllung der politischen Aufgabe des Theaters hat sich zwar seit ihren Anfängen etwas abgeschwächt, jedoch schreibt sie weiter politisches Theater⁴⁴, was sich alleine aus der Wahl ihrer Themen (Opfern eine Stimme zu geben, gesellschaftliche Missstände aufzeigen, etc.) heraus erklärt. Ein Theater, welches sich, wie oben im Zitat beschrieben, im extremsten Fall als komplett unabhängig vom dramatischen Text begreift, diesen also nicht mehr wirklich realisiert, kann deshalb nicht den Theaterstücken Jelineks gerecht werden. Auch Ingo Breuer stellt bereits in seinem Aufsatz *Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre* von 2001 fest, dass die Autorin gerade wegen ihres politischen Anspruches nicht im postdramatischen Umfeld zu sehen wäre:

Sie wendet sich gegen die Entpolitisierung kultureller Praxis und feministischer Theorie, und auch die radikale Wendung zu Happening und Performance vollzieht sie nicht mit, sondern kommentiert diese kritisch, während sie solche formalen Mittel zugleich benutzt. Jelinek setzt die szenischen und literarischen Mittel der Avantgarde ein, und zugleich sind ihr die Vereinnahmung dieser Mittel als beliebige Spielelemente der Postmoderne und Popkultur bewußt, so daß sie den kritischen Impetus

⁴¹ Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 73.

⁴² Ebd. S. 73.

⁴³ Elfriede Jelinek: *Die Leere öffnen*.

⁴⁴ Vgl. Brenda L. Bethman: „My characters live only insofar as they speak“: Interview with Elfriede Jelinek. In: *Women in German Yearbook* 16 (2006), S. 66.

des ‚Avantgardistischen‘ eher durch die textliche-diskursive Ebene als durch das leicht zu vereinnahmende Theatralische zu erhalten sucht.⁴⁵

Dennoch wird Jelinek als konventionenbrechende Autorin oftmals auch als postdramatische Autorin begriffen, so beispielsweise von der Theaterwissenschaftlerin Karen Jürs-Munby, die Breuers Vorgehensweise kritisiert indem sie textimmanente Methode als zu kurz gegriffen sieht. Zwar stimmt sie Breuers Argumentation bezüglich Jelineks politischen Theaterbegriff zu, merkt aber kritisch an, dass eine isolierte Betrachtung des Theatertextes im Zusammenhang mit dem Postdramatischen Theater nicht zulässig sei, da dieses Konzept auf die Gesamtheit und ein Zusammenspiel von (Theater)text und Theater ausgelegt ist.⁴⁶

It should be obvious by now that the theatre ‚beyond drama‘ [...] is not by definition theatre beyond the use of text. Rather, if text is used, postdramatic theatre indicates new possible relationships between written texts and ‚performance texts‘.⁴⁷

Jürs-Munby sieht das Postdramatische in Jelineks Theatertexten vor allem durch die freien Gestaltungsmöglichkeiten, die ihre Texte anbieten, realisiert.⁴⁸ Dies bedeutet jedoch gleichzeitig eine Zuwendung, die alleine dem Text, der Sprache gilt, die immer schon Jelineks zentrales Thema darstellt, wie sich auch in ihren zahlreichen Theateressays, die ihre Poetik darlegen, ausführt und im anschließenden Kapitel gezeigt werden soll.

2.2 Poetologische Ansprüche

Jelineks dramatisches Schreiben war schon in frühen Stadien von einer parallel stattfindenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Genre selbst sowie der Institution und Funktion des Theaters begleitet. Aus essayistischen Texten gehen die poetologischen Ansprüche der Autorin hervor und sollten bei einer analytischen Auseinandersetzung mit ihren Theatertexten keinesfalls außer Acht gelassen werden. Jelineks Essays geben Aufschluss über ihre dramatische Poetik, Textverfahren, formale Gestaltung der Texte sowie die Bedeutung des Theaters für die Autorin selbst. Die angestellten Überlegungen Jelineks die Gattung des Dramas betreffend, sind somit von essentieller Bedeutung für Verständnis und Analyse ihrer Theatertexte. Die Betrachtung des dramatischen Gehaltes der Stücke sollte daher vorwiegend auf Jelineks theoretischen Überlegungen basierend und weniger aus Feststellungen des Nicht-Erfüllens der traditionellen Dramenkonventionen heraus – um die Texte damit ex negativo als nicht dramatisch aburteilen zu können - erfolgen. Zwar sollten bestehende Dramenkonventionen im Hinterkopf behalten werden, denn Jelineks Stücken ist die Auseinandersetzung mit

⁴⁵ Ingo Breuer: Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘.

⁴⁶ Vgl. Karen Jürs-Munby: The resistant text in postdramatic theatre: Performing Elfriede Jelinek Sprachflächen. In: Performance research: A journal of the Performing Arts, 14 (2010), S. 47.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 50.

diesen eingeschrieben, was bereits Stefan Krammer anmerkt⁴⁹, nur aufgrund ihrer Kenntnis ist eine Abgrenzung von eben diesen überhaupt erst möglich, jedoch sollten diese nicht als Absolutum und somit als einziges Analysekriterium gesehen werden.

2.2.1 Diskursives Sprechen – Jelineks Figurenkonzeption

Elfriede Jelineks Destruktion des traditionellen Dramas erstreckt sich über alle Ebenen ihrer Theaterstücke, denn sie „will kein Theater.“⁵⁰ Diese Absage gilt aber nicht dem Theater gesamt, sondern ist an eine bestimmte Form, nämlich an das illusionistische Unterhaltungstheater⁵¹, bei welchem dem Publikum etwas vorspielt wird, gerichtet, wie sie auch in *Ich möchte seicht sein* (1983) ausführt:

Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielgesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. Ich will nicht das Kräftespiel dieses „gut gefetteten Muskels“ (Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung – den sogenannten „Ausdruck“ eines gelernten Schauspielers sehen. Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen.⁵²

Gegen diese „falsche Einheit“ schreibt Jelinek seit jeher an. Den Anschein von Einheitlichkeit will Jelinek aber auch nicht durch ihre Stücke transportieren, das weiß sie wohl zu verhindern. Dem entgegen setzt sie also leere Hüllen von Figuren, denen sie „fremdes Sagen unterschrieb[t]“⁵³ und ihnen so jedwede Form zwischenmenschlicher Kommunikation verweigert. In ihrem Beitrag „*Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*“ in der *TheaterZeitschrift* (7/ 1984) erläutert Jelinek ihr Textherstellungsverfahren, welches stark an den Einsatz von Intertexten gebunden ist:

Ich erziele in einem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt. [...] es ist unnötig, etwas zu erfinden, das anderswo schon besser gesagt worden ist.⁵⁴

Weiters erklärt sie ihre Ablehnung gegenüber psychologisierenden Figuren, da diese in ihrer Vorstellung von Theater nichts zu suchen haben. Jelinek geht es eher darum „Typen“ auf die Bühne zu stellen, die in ihrer Funktion als „Bedeutungsträger“ des Gesagten auftreten.⁵⁵ Die Erzeugung von einem psychologisch bestimmten Figurenpersonal, das eigenständig spricht, war nie im Interesse der Autorin, denn Figuren im Sinne von „Charakteren“, würden die durch ihre Stücke transportierten Botschaften und Äußerungen

⁴⁹ Vgl. Stefan Krammer: „Ich will ein anderes Theater“ – Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Elfriede Jelinek. Tradition, Politik und Zitat. Ergebnis der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Hrsg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens Verlag 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd 2), S. 111.

⁵⁰ Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein*.

⁵¹ Vgl. Stefan Krammer: „Ich will ein anderes Theater“, S.111.

⁵² Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein*.

⁵³ Elfriede Jelinek: *Sinn egal. Körper zwecklos*. (1997), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

⁵⁴ Elfriede Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), S. 14-15.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 16.

verstellen. Zudem kommt, dass Jelinek keinen künstlich erzeugten Anschein von realem Leben auf die Bühne bringen möchte:

Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens [...] Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichen zum Leben Erwecken auf der Bühne haben. Ich will kein Theater.⁵⁶

Das Erstellen von individuellen Personen hat Elfriede Jelinek eigentlich schon immer verweigert oder vorgegeben, wie beispielsweise in ihrem Essay *Die Leere öffnen* (2006), das ihr dies gar nicht liege und überhaupt: „[...] mit der Verschiedenheit von Personen arbeite[t] [sie] grundsätzlich nicht.“⁵⁷ Anstattdessen verwendet Jelinek Prototypen, die als reines Mittel zum Zweck – als „Werkzeuge“ – einzig der Verlautbarung von Aussagen dienlich sein und so dem politischen Anspruch, den Elfriede Jelinek an das Theater stellt, entsprechen sollen.⁵⁸ Dieses spezielle Verständnis von Figurenkonzeption, dass sich von einer „falschen Einheit“ distanziert, geht auch mit einer kritischen Perspektive auf die Schauspielerästhetik einher, welche die Autorin auch immer wieder im Rahmen ihrer Essays verhandelt. So möchte Jelinek in den Schauspielern keine Interpreten ihrer Texte finden, diese Aufgabe bleibt den Regisseuren vorbehalten, was für sie von zentraler Bedeutung ist, ist dass das Augenmerk auf dem Text, dem Sprechen selbst bleibt. Die Funktion der Schauspieler bleibt somit auf die Verlautbarung des Textes konzentriert, denn, so krass formuliert dies Jelinek in ihrem Essay *Sinn egal. Körper zwecklos* (1997), „[d]ie Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“⁵⁹ Dieser nur allzu bekannte und oft zitierte Satz bringt Elfriede Jelineks enges Verhältnis zur Sprache, welches sich auch aus ihrer Verbundenheit mit der sprachkritischen Tradition der Wiener Gruppe, in deren Programmatik Sprache als Material begriffen wird, ergibt, auf den Punkt. Die Sprache und somit das Sprechen selbst ist gewissermaßen der eigentliche Protagonist in Jelineks Theaterstücken. Die Schauspieler fungieren lediglich als Sprachrohr – sollen „die Sprache zum Sprechen bringen“⁶⁰ - der bereits im Text verankerten Botschaften, was Jelinek metaphorisch ausführt:

Die Herausforderung besteht [...] darin, daß sie, wie fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, im Schacht einer anderen Dimension, die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist, uns was bestellen sollen, eine Nachricht die Anfänger, eine Botschaft die Fortgeschrittenen.⁶¹

Jelinek möchte also durch ihre Theaterstücke eine Botschaft transportiert wissen, was wiederum ihren Glauben an eine politische Funktion des Theaters zeigt. Obwohl sie in einem späteren Interview mit Brenda L. Bethman ihre Zweifel an der Wirkung der durch die Stücke verlaubarten Botschaften offen darlegt, sieht sie es dennoch als ihre Aufgabe als Stückeschreiberin an, politisches Theater weiterhin zu betreiben: „I do believe that one must continue to write and perform political theater. However, I do not believe that one

⁵⁶ Elfriede Jelinek: Ich möchte seicht sein. (1983)

⁵⁷ Elfriede Jelinek: Die Leere öffnen.

⁵⁸ Vgl. Elfriede Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

⁵⁹ Elfriede Jelinek: Sinn egal. Körper zwecklos.

⁶⁰ Elfriede Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

⁶¹ Elfriede Jelinek: Sinn egal. Körper zwecklos.

can achieve political change that way.”⁶² Zu Beginn ihres dramatischen Schaffens noch überzeugt vom politischen Auftrag des Theaters, mutet Jelineks zunehmend skeptische Position gegenüber diesem, doch eher als resignierend an. Den Versuch eines politischen Theaters ist es also wert, die Wirkung dessen aber fraglich. Vielleicht kursiert diese Einstellung auch aus einer Erfahrung heraus, dass vor allem ihre Österreich-kritischen und die Nazi-Vergangenheit aufarbeitenden Stücke oftmals öffentlich missinterpretiert und abgelehnt wurden, was Elfriede Jelinek ihren Ruf als „Nestbeschmutzerin“ eingebracht hat. Auch ihr schonungsloses Ausstellen von einer sexuellen Sprache führte zu zahlreichen Anfeindungen. Dennoch zählen die Verhandlung von Diskursen, historischen Ereignissen, im Speziellen eben die Verwicklung Österreichs in die Vorkommnisse zu Zeiten des Nationalsozialismus, und die Verarbeitung von medial stark repräsentierten gesellschaftlichen Phänomenen zu den zentralen Themen der Autorin. Der Auseinandersetzung mit der Täter-Opfer-Thematik hat sich Jelinek im Besonderen verschrieben, so ist diese hauptsächlich in Bezug auf den Nationalsozialismus, aber auch im Verhältnis von Frau und Patriarchat, wobei es Jelinek darum geht den Opfern, den Unerhörten, eine Stimme zu geben, von zentraler Bedeutung. Sich den Opfern und Benachteiligten anzunehmen war schon immer Thema in ihrem literarischen Werk, wie Jelinek in einem 2012 veröffentlichten Interview, anlässlich der Premiere von *Ein Sportstück* in England, mit Simon Stephens erklärt:

I am a sort of justice fanatic, and I always have to give a voice to those who get a raw deal. [...] To put it another way, when I see that the boat is overloaded on one side, I have to run to the other side. I almost compulsively have to include the social implications of things in my writing.⁶³

Um ihre Themen entsprechend repräsentieren zu können, verwendet Jelinek bereits vorhandenes, authentisches Material, welches sie durch ihre Figuren, oder in späteren Stücken, wie auch *Über Tiere*, mittels Sprachflächen realisiert. Elfriede Jelinek betont wiederholt, dass ihren Figuren die Existenz nur durch die Sprache ermöglicht ist, was auch ihren späteren Verzicht auf jene und die damit einhergehende Konzentration auf das Wesentliche, das Sprechen von diskursiven Material, erklärt. In dem bereits zuvor erwähnten Interview mit Bethman geht Jelinek auf die Funktion ihrer Figuren ein:

There are hardly any agents in my texts; instead I would say that the acting subjects *are* history, that is to say [...] they carry history on their bodies, or express it through their speech. I have written plays in which the characters are constituted by their speech, and as long as they are speaking, they exist, but whenever they cease to speak, they also cease to exist.⁶⁴

Die Grenzen ihrer Existenz sind im Sprechmaterial verankert, außerhalb dieser ist ihnen eine Existenz verweigert. In diesem Zusammenhang zitiert Jelinek die Worte – „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt.“ - von Ludwig Wittgenstein.⁶⁵ Des Weiteren verweist Jelinek darauf, dass ihre Figuren keinesfalls als Illusion einer tatsächlichen Persönlichkeit begriffen werden sollen, vielmehr seien diese als Konstrukte

⁶² Brenda L. Bethman: „My chracters live only insofar as they speak, S. 66.

⁶³ Simon Stephens: Elfriede Jelinek: Game on. In: www.thestage.co.uk/features/2012/07/elfriede-jelinek-game-on (abgerufen am 20.07.2013).

⁶⁴ Brenda L. Bethman: „My characters live only insofar as they speak“, S. 66.

⁶⁵ Vgl. Ebd. S. 65.

ihrer eigenen Geschichte, die ihnen eingeschrieben ist, zu verstehen.⁶⁶ Auf dieses Moment verweist auch bereits Benedikt Descourvières in seinem Aufsatz *Elfriede Jelineks Theatertexte – eine „Schneise der Ordnung im Chaos des Schreckens“*, in welchem er die Desillusion der „Vorstellung vom handlungsmächtigen Selbst“ am dramatischen Personal Jelineks zum Zwecke derer Funktion als „Reproduktionsschablonen für vorgefertigte Diskurse“ vollzogen sieht.⁶⁷ Für ihn zeigt sich durch den Einsatz einer solchen Methode auch eine Konfrontation mit der Machtlosigkeit der Menschen gegenüber „bestehenden Praxisformen und Wahrnehmungsweisen“, repräsentiert.⁶⁸

Für Jelinek zählt das Erschaffen von Figuren zu den Aufgaben des jeweiligen Regisseurs ihrer Stücke, welche sie auch als ihre Co-Autoren begreift.⁶⁹ Ihr Verhältnis zu ihren Regisseuren wird in ihrem dem Theaterregisseur Jossi Wieler gewidmeten Essay deutlich. In diesem bewundert sie die Fähigkeit Jossi Wielers, der unter anderem ihr Stück *Wolken.Heim* (UA 1988) oder auch *Ulrike Maria Stuart* (UA 2006) inszeniert hat, „eine Bühnenperson von der andern ab[zu]grenzen, ohne daß er das, was sie ausmacht, definieren müßte [...]“.⁷⁰ Bezüglich der dramatischen Personen führt Jelinek weiterhin aus:

Ich kann das nicht. Ich kann mich mit dem Daß beschäftigen, mit Tatbeständen des Menschenmäßigen [...]. Das Was ist es eben, das dazukommen muß, und es muß immer von einem andren kommen als von mir, von jemand, der dem, was ich hergestellt habe, unvoreingenommen begegnet und es mit etwas ganz anderem [...] einnehmen kann. [...] Das ist seine Aufgabe, die des Regisseurs, das Was und das Wie, das Steuern dessen, daß da jemand oben ist oder nicht.⁷¹

Elfriede Jelinek schätzt an den Regisseuren, dass sie bisher ungeahnte Facetten ihrer Stücke durch ihre Interpretation zum Vorschein bringen können, ihre Stücke gewissermaßen weiterschreiben und so sieht sie dies auch als eine Möglichkeit zur Reflexion über die eigene Arbeit.

[...] entscheidend ist, dass meine Vorstellung von Theater eben darin besteht, dass ich den Regisseur als meinen Co-Autor betrachte. Es liegt mir nichts daran, meine Vorstellungen realisiert zu sehen, denn von denen weiß ich ja, wie sie aussehen. Ich möchte über meine eigene Arbeit etwas erfahren, das ich vorher nicht gewusst habe.⁷²

Das besondere an Jelineks Stücken ist eben auch, dass sie durch ihre spezielle Beschaffenheit, die eben woanders als in der Erfüllung der dramatischen Konventionen ansetzt, den Freiraum für eine weitere Gestaltung durch den Regisseur lassen, was bereits Krammer erwähnt. Krammer verweist zwar auf den dramaturgischen Freiraum den Jelineks Theaterstücke eröffnen, deutet dies aber gleichzeitig als eine Art Abwälzen der Verantwortung an das Theater selbst und führt weiterhin aus, dass Jelinek es somit in die

⁶⁶ Vgl. Brenda L. Bethman: „My characters live only insofar as they speak“, S. 66.

⁶⁷ Vgl. Benedikt Descourvières: *Elfriede Jelineks Theatertexte – „eine Schneise der Ordnung im Chaos des Schreckens“*. In: *Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theatertexte im 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Benedikt Descourvières, Peter W. Marx u. Ralf Rüttig. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2006, S. 261.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Leere öffnen*

⁷⁰ Elfriede Jelinek: *Die Leere öffnen* (für, über Jossi Wieler)

⁷¹ Elfriede Jelinek: *Die Leere öffnen*.

⁷² Klaus Nüchtern u. Wolfgang Kralicek: „Stolz ist mir sehr fremd.“ In: *Falter* 18/ 02.05.2007.

Hände der Theaterleute übergebe, ob daraus das gewünschte „andere“ Theater entsteht.⁷³ Doch kann die Realisierung eines „anderen Theaters“ eben durch ihre Distanz zur herkömmlichen Theaterpraxis und den Ansprüchen in ihrer Theaterprogrammatik als in ihren Texten bereits impliziert angesehen werden. Am deutlichsten zeigt sich dies wohl in ihren Textflächen-Theaterstücken, ein Konzept, das Jelinek selbst entwickelt hat. Elfriede Jelineks Theaterstück *Über Tiere* ist eine solche Textfläche, weshalb dieser Begriff und seine Bedeutung auch in diesem Zusammenhang behandelt werden müssen.

2.2.2 Elfriede Jelineks „Textflächen-Theater“

Jelineks jüngere Theatertexte finden ihre Realisierung nur mehr hauptsächlich in der Form von Text- oder auch Sprachflächen, in denen die Auflösung von dem was im Allgemeinen als dramatische Struktur gesehen wird, schon sehr fortgeschritten ist. Auf die Benennung von Figuren wird ganz im Jelinek'schen Sinne großzügig verzichtet, was bleibt ist die Essenz ihrer der Sprache verschriebenen Theaterprogrammatik. Dieses aus historischem Material, Anleihen aus Werken anderer Schriftsteller, Medienzitate und schließlich auch Jelineks eigenem Schreiben verwobene Textgeflecht, wird wohl am besten der Sprachverbundenheit der Autorin gerecht. In ihrem Essay *Textflächen* (2013), der bestehend aus einem Wall von Worten selbst wie eine ihrer Textflächen anmutet, erläutert Elfriede Jelinek was das Besondere an ihnen ist, wodurch sich auch erklärt, dass diese Form des Theatertextes Jelineks Poetik einfach am besten erfüllt:

Sie müssen sprechen, mehr brauche ich nicht. Sie brauchen vielleicht mehr, aber das ist mir wurst. Darum bin ich irgendwann auf diese transportable Fläche gestoßen, hab gleich gewußt: Damit kann ich was anfangen, da brauche ich keinen Zweiten, um mir was anzufangen, bin etwas drauf herumgehüpft: Paßt! Hält. Nehmen wir.⁷⁴

Jelineks mit fast schon kompositorischer Sorgfalt gewebter „Textteppich“⁷⁵ aus „fremden“ und eigenem „Sagen“ macht das Sprechen, die Sprache selbst zu seinem Hauptthema. Da dem Drama in dieser speziellen Form eines Theatertextes oftmals eine klare Absage erteilt wird, erfuhren Jelineks Textflächen einige Zurückweisungen, die Kritiker aus der den Dramenkonventionen nicht entsprechenden Gestalt heraus begründet und die Texte somit eher als den Prosatexten Jelineks zugehörig, sahen. Obwohl diese Texte auf einen ersten Blick eher prosaisch als dramatisch anmuten, greift ein solches Urteil jedoch zu kurz und war von der Autorin selbst auch nicht so gedacht, wie sie in einem Interview zu verstehen gibt:

In spite of the fact my plays often look like prose [...] they are actually not prose. My plays are texts written to be spoken, while prose narrates. Plays are designed for collective reception, prose for

⁷³ Vgl. Stefan Krammer: „Ich will ein anderes Theater“, S. 121.

⁷⁴ Elfriede Jelinek: *Textflächen*. 2013, www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

⁷⁵ Ebd.

individual reception. So you can't simply say my plays are a kind of prose, since they don't narrate anything. They talk. They speak.⁷⁶

Für Jelinek ergibt sich die Bestimmung ihrer Texte für das Theater aus der für sie vorgesehenen Rezeptionssituation heraus, welche wiederum vom behandelten Stoff abhängig ist, so sagt Jelinek in einem Interview, welches anlässlich der bevorstehenden Uraufführung ihres Stückes *Über Tiere* (UA 2007) stattgefunden hatte, im Falter: „Ich weiß immer gleich, ob ein Text gesprochen (und gesehen) werden soll oder ob er erzählt wird [...].“⁷⁷ Theatertexte sind für die Präsentation vor einem zum gleichen Zeitpunkt rezipierenden Kollektiv vorgesehen, in diesem Zusammenhang spielt wohl das Moment der Öffentlichkeit eine zentrale Rolle. Dieser Aspekt bestätigt wiederum Karen Jürs-Munbys Argumentation, dass die Aufführung selbst von einer eben so wichtigen Bedeutung ist, wie der Text selbst, allerdings ist Öffentlichkeit auch für die Repräsentation einer politischen Botschaft von Bedeutung. Auf dieses Moment des öffentlichen Sprechens geht Karen Jürs-Munby in ihrem Beitrag zum *Jelinek[Jahr]Buch* des Jahres 2011 ein, wobei sich die Notwendigkeit des öffentlichen Sprechens sich hier vor allem aus dem von Jelinek verwendeten Material von „kursierenden (öffentlichen) Diskursen und Sprachgebräuchen“ ergibt, was daher auch nach einer öffentlichen Aufführung auf einer Bühne verlangt.⁷⁸ Diese Botschaften, die ein Aufzeigen von (sozialen) Misständen beinhalten, sollen deshalb auch von der Öffentlichkeit oder dem Kollektiv, welches adressiert wird, gesehen werden:

Auf dem Theater kann jeder sich selbst begegnen und doch achtlos an sich vorübergehen, weil er sich dabei noch immer nicht fest genug getroffen hat. Ich glaube, das Theater ist der einzige Ort, an dem das möglich ist.⁷⁹

Die öffentlich ausgestellten, gesellschaftlichen Sprachgebräuche und Diskurse lassen in Jelineks „Textflächen-Theater“ viele Stimmen laut werden, weshalb an diesen Texte auch häufig das Moment des Chorisches verzeichnet wird. So verschiebt sich der Fokus einer Analyse von der Suche nach einer dramatischen Struktur auf die Ebene des Musikalischen, so stellt Benedikt Descourvières fest:

An die Stelle von Zeit und Raum, in denen Figuren handeln und sprechen, treten Ton und Rhythmus, in deren Koordinatensystem Sprache inszeniert wird. Jelinek zelebriert ihr sprachlastiges ‚Textblocktheater‘ als rhythmisiertes, geradezu chorisches Echo auf bestehende Diskurse [...].⁸⁰

Auf Basis von Elfriede Jelineks Theatertext-Programmatik, soll nun einer ihrer jüngeren Texte *Über Tiere* hinsichtlich seiner formalen Gestaltung, verwendetem Material und seiner rhythmischen und chorischen Eigenschaft analysiert werden.

⁷⁶ Simon Stephens: Elfriede Jelinek: Game on.

⁷⁷ Klaus Nüchtern u. Wolfgang Kralicek: „Stolz ist mir sehr fremd.“

⁷⁸ Vgl. Karen Jürs-Munby: Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater. Gedanken zu Elfriede Jelineks neueren theatertheoretischen Essays. In: Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Hrsg. v. Pia Janke unter Mitarbeit v. Peter Clar, Teresa Kovacs u.a. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 96.

⁷⁹ Elfriede Jelinek: Sinn egal. Körper zwecklos.

⁸⁰ Descourvières: Elfriede Jelineks Theatertexte. S. 261.

3. Elfriede Jelineks *Über Tiere*

Anlass für den 2005 entstandenen Theatertext *Über Tiere* bot ein im selben Jahr aufgedeckter Frauenhandelsskandal um einen Wiener Callgirlring. Veröffentlicht wurde die von dem Journalisten Florian Klenk verfasste Reportage in der Wiener Stadtzeitung *Falter*.⁸¹ Der erste Teil des Stückes, der eigentlich als eine Arbeit im Auftrag für die im Rahmen des Mozartjahres 2006 von der Internationalen Stiftung Mozarteum organisierten Veranstaltung der *dialoge – liebe sprache klang. Don Juan Monologe* (20.05.2006)⁸² – geplant war, wurde dann anlässlich der im *Falter* abgedruckten Reportage über den Callgirlring von Jelinek um einen zweiten Teil erweitert. Im Zuge der Berichterstattung wurden Auszüge aus den Abhörprotokollen, die Schreckliches offenbarten, veröffentlicht. So wurden im besagten Escort-Service offenbar, zu einem großen Anteil noch minderjährige Mädchen unter falschem Vorwand aus ihrer osteuropäischen Heimat nach Wien gebracht, und wurden dann zur Prostitution gezwungen. Unter den Stammkunden befanden sich Anwälte, Manager und viele andere den oberen Gesellschaftsschichten zugehörigen Männer. Die Mädchen wurden zu jedweden sexuellen Handlungen mit völlig Fremden, ohne jeden Schutz, das heißt ohne eventuellen Geschlechtskrankheiten vorbeugenden und schützenden Maßnahmen, unter Androhung von körperlicher Gewalt oder sonstigen Konsequenzen, gezwungen. Das Handeln mit den jungen Frauen unter Anpreisung ihrer körperlichen Merkmale, ähnlich einer Produktpräsentation im Quellekatalog, wo nach individuellen Belieben bestellt werden kann, zählte zur gängigen Praxis der Betreiber des Begleitservices.⁸³ Die den Abhörprotokollen entnommenen Gesprächsteile wurden in den Artikeln Klenks teilweise veröffentlicht und boten Einblicke in die brutale Geschäftssprache der Menschenhändler im originalen Wortlaut. Die Reportage, die diese brutalen Redegewohnheiten öffentlich präsentiert, erweckten das Interesse der Autorin, woraufhin ihr die um die 1000 Seiten fassenden Abhörprotokolle von Florian Klenk zur Verfügung gestellt wurden. „Ich war sofort wie elektrisiert von dieser völlig unverstellten Objektsprache“, äußert Jelinek in einem Interview, das sie angesichts der bevorstehenden Uraufführung des Stückes am 4. Mai 2007 im Kasino am Schwarzenbergplatz unter Regie von Ruedi Häusermann, im *Falter* gegeben hatte.⁸⁴ Das Material zu einem Theaterstück zu verarbeiten war ursprünglich gar nicht geplant, so Jelinek, doch habe es sich innerhalb weniger Woche quasi von selbst geschrieben.⁸⁵

Die enge Verbindung der Autorin zu sprachlichem Material zeigt sich erneut in ihrer Verarbeitung der abgehörten Gespräche zu einem Theaterstück, bemerkenswert ist aber dabei, dass Jelinek die eingebauten Passagen fast gänzlich unbearbeitet, im originalen Duktus verwendet. Dieses und andere Merkmale dieses besonderen Theatertextes sollen im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen werden.

⁸¹ Siehe: *Falter* 34/05, 35/05, 36/05.

⁸² Vgl. Janke (Hg.): Jelinek Handbuch. S. 181.

⁸³ Vgl. Florian Klenk: „Einfach hinklatschen.“ In: *Falter* (34/23.08.2005), www.falter.at/falter/2005/08/23/einfach-hinklatschen (abgerufen am 05.05.2013).

⁸⁴ Klaus Nüchtern u. Wolfgang Kralicek: „Stolz ist mir sehr fremd“ In: *Falter* (18/02.05.2007), www.falter.at/falter/2007/05/02/stolz-ist-mir-sehr-fremd (abgerufen am 05.05.2013).

⁸⁵ Vgl. ebd.

3.1 Sprechen als zentrales Merkmal – Verhandlung von Diskursen

Obwohl sich ansonsten keine Struktur, zumindest keine Strukturierung der herkömmlichen Art durch Szenen oder Ähnlichem, festmachen lässt, gibt es dennoch eine Teilung des Theatertextes in zwei Hälften. Diese Hälften sind in keiner Art und Weise betitelt, unterscheiden sich aber dennoch durch ihre sprachlichen Charakteristika. Elfriede Jelineks Theatertext *Über Tiere* ist eine ‚Textfläche‘, deren Besonderheit von der Autorin selbst daraus definiert wird, dass diese „ohne Unterbrechung, ohne Absetzen, ohne Absetzung (na ja nicht ganz) immer weitergeschrieben werden“⁸⁶ muss. Dieser Umschreibung entspricht das behandelte Theaterstück voll und ganz, weshalb man nach einer Gliederung in Haupt- und Nebentext oder gar dem Einsatz von *dramatis personae* vergeblich suchen kann. Der Text besteht rein aus Sprachmaterial, dass Jelinek vor allem im zweiten Teil aus den Protokollen der Callgirlring-Affäre, erstaunlicherweise fast unbearbeitet, übernommen hat. Der Theatertext zeichnet sich durch Jelineks intensive Spracharbeit, welche sich durch zahlreiche Sprachspiele und der sich durch den Text ziehenden Sprachmotivik, bemerkbar macht. Jelinek greift in ihren Texten Wortmaterialien auf und spinnt diese auf sprachlicher und semantischer Ebene weiter. Auf diese Verwertung von „Buchstabenmaterial“⁸⁷ verweist bereits Maja Sibylle Pflüger in ihrer umfangreichen Untersuchung, indem sie die Funktion dieser Vorgehensweise in der Vollziehung eines semantischen Richtungswechsels sieht, welcher auf inhaltlicher Ebene nicht vollzogen werden kann:

Die Gesprächsgegenstände geben der dramatischen Rede keine Struktur, da sie keinen wesentlichen inhaltlichen Zusammenhang zwischen Rede und Gegenrede stiften. Die Themen werden nicht durchgehalten, nicht einmal innerhalb derselben Replik. Die Gesprächsgegenstände wechseln unvermittelt, und diese semantischen Richtungswechsel entziehen sich direktem rationalem Verstehen. Sie folgen anderen Bezugspunkten, die sich aber oft rekonstruieren lassen, wenn man einen Blick auf die Buchstäblichkeit der Rede richtet. Häufig greift ein Redebeitrag ein Stichwort aus der vorangegangenen Replik auf.⁸⁸

Eine Analyse, die sich daher primär auf die sprachlichen Gegebenheiten des Textes fokussiert, erscheint angesichts einer solchen Sprachaffinität sinnvoll und soll im Rahmen dieser Arbeit versucht werden.

3.1.1 Begehren des weiblichen Ich

Der charakteristische Unterschied der beiden Teile des Stückes ergibt sich aus ihrer andersartigen Sprecherposition, die sich in der ersten Hälfte als weiblich und im darauffolgenden Teil als männlich identifizieren lässt. Während das weibliche Ich im ersten Stückteil zu Beginn noch von Liebe spricht und dabei ein vermutlich männliches Du

⁸⁶ Jelinek: Textflächen (2013).

⁸⁷ Vgl. Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, S. 25.

⁸⁸ Ebd., S. 24.

adressiert, erlangt im zweiten Teil des Stückes die männlich-brutale Geschäftssprache, gekennzeichnet durch die eingewobenen Abhörprotokolle, die Oberhand.⁸⁹ In der Forschung wurden bereits des öfteren Parallelen zu Elfriede Jelineks 1986 veröffentlichten Text *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)* verzeichnet, so beispielsweise bei Susanne Utsch.⁹⁰ So präsentierte sich bereits in diesem Text Jelineks eine weibliche Sprechinstanz, die sich an ein männliches Gegenüber richtet. Der intertextuelle Verweis auf den eigenen Text lässt sich kaum leugnen, so heißt es gleich zu Beginn in *Über Tiere*: „Lieben ist eine bestimmte Art von Angewiesensein, mein sonderbarer Herr. Ich habe Ihnen schon einmal geschrieben, vor Jahren, und den FÜHRERSCHHEIN für mich in die Hand gedrückt.“⁹¹ Die Sprechsituation in *Begierde & Fahrerlaubnis* ähnelt stark jener des ersten Teils von *Über Tiere*, doch ließe sich laut Lorely French eine Veränderung beziehungsweise Weiterentwicklung des sprechenden weiblichen Ich in *Über Tiere* feststellen.⁹² So würde *Begierde & Fahrerlaubnis* im Gegensatz zum jüngeren Stück Folgendes darstellen:

[...] an aggressive piece portraying female sexual desire directly and masochistically, albeit one for which the woman must ask permission to control her own drives, thereby to obtain her own „driver’s licence.“ Upon its publication, Jelinek hinted in the subtitle – *Erster Text von vielen ähnlichen* – that it would be the first of many similar texts. Indeed, *Über Tiere* makes a direct reference to its predecessor in the opening lines [...]. Yet the female voice in this first part of Jelinek’s later piece is much different than that in her earlier work. [...] the narrating woman is flowingly talkative and often playful in her use of words and expressions. Her stream-of-consciousness monologue portrays her as an engaged lover; her conversation partner is absent throughout.⁹³

Obwohl sich natürlich auch Unterschiede zwischen den beiden Texten feststellen lassen, ist den beiden weiblichen Stimmen doch das Thema gemein. Beide Texte kreisen um Themen der Liebe, „weiblichem Begehren und männlicher Begierde“.⁹⁴ Susanne Utsch kommt in ihrer Untersuchung zu dem Schluss, dass ein selbst begehrendes weibliches Ich zur Auslöschung des Begehrens auf männlicher Seite führt.⁹⁵ Wenn die Frau selbst begehrt, verlässt sie damit den ihr zugeordneten Objektstatus und begibt sich im Begehren auf die Ebene eines Subjektes, wodurch sie als Projektionsfläche für männliche Begierde nicht weiter dienlich ist. Auf die Unterschiede des männlichen und weiblichen Begehrens geht Jelinek in Bezug auf *Begierde & Fahrerlaubnis* ein.

„Begierde & Fahrerlaubnis“ thematisiert in einer Art Kreisbewegung, die zur Frau wieder zurückführt, das Begehren als ein unrealisierbares, das aber doch immer wieder neu entsteht, sich neu entzündet, aber eben nur, wenn die Frau ihre Anmaßung, sprechen zu wollen, aufgibt. Wenn sie

⁸⁹ Vgl. Lorely French: „Zu lieben, indem man nicht geliebt hat“: Love, Erotica, and Pornography in Elfriede Jelinek’s *Über Tiere*. In: *Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in modern Austrian Literature and Culture*. Hrsg. v. Ruthner, Clemens u. Raleigh Whiting. New York: Peter Lang 2011 (= *Austrian Culture*, Bd 46), S. 389.

⁹⁰ Vgl. Susanne Utsch: Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde. Elfriede Jelineks Theatertext „Über Tiere.“ In: Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Arnold, Heinz Ludwig. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag ³2007 (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 117), S. 33.

⁹¹ Elfriede Jelinek: *Über Tiere*. In: Jelinek, Elfriede: *Drei Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, S. 9.

⁹² Vgl. French: „Zu lieben, indem man nicht geliebt hat“, S. 389.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 32.

⁹⁵ Ebd., S. 33.

vom sprechenden Subjekt wieder zum Objekt wird, was sie als sexuelles Wesen immer wieder aufs neue werden muß. Es hat mich immer sehr interessiert [...], daß das weibliche Begehren als ein aktives sich nur realisieren läßt in der eigenen Auslöschung.⁹⁶

Was für die Frau bleibt, ist also der Status des zu begehrenden Objekts, die „Auslöschung“ des eigenen, autonomen Ich. Wo in *Begierde & Fahrerlaubnis* das weibliche Ich noch äußert „aber noch verdiene ich die Bezeichnung Gegenstand nicht“⁹⁷, ist die Selbstaufgabe des weiblichen Ich aus *Über Tiere* in einen Objektstatus schon weiter fortgeschritten, was die Aussage „Ich bin ein Gegenstand [...] ein Gegenstand, der sich vor dem Gebrauch versteckt, indem er ihn ersehnt“⁹⁸, deutlich macht. Dieses Bild von einem Gegenstand von dem man Gebrauch machen kann, zieht sich durch das gesamte Stück, was gleich zu Beginn des ersten Teiles mit den Worten „Ich habe Ihnen [...] den Führerschein für mich in die Hand gedrückt“⁹⁹ eröffnet wird. Das Wort ‚Führerschein‘ ruft die Assoziation mit dem Auto-Führerschein hervor, dem Führerschein für *den* Gebrauchsgegenstand schlechthin. Wenn also das weibliche Ich dem adressierten Männlichen, einen Führerschein für ihren Gebrauch übergibt, ist klar dass hier das weibliche Ich den Part des zu gebrauchenden Gegenstandes übernimmt.¹⁰⁰ Im Unterschied zu einem tatsächlichen Gegenstand, wie dem Auto, muss das weibliche Ich sich aber erst seiner eigenen Gegenständlichkeit bewusst werden und diese dann auch mittels Auslöschung des eigenen Begehrens, um sich so in einen Objektstatus zu begeben, vollbringen.¹⁰¹ In *Über Tiere* überreicht das weibliche Ich gleich zu Beginn den Führerschein, erlaubt oder ersehnt also einen Gebrauch, was eine Form des weiblichen Begehrens zum Ausdruck bringt und daher vom männlichen Gegenpart unerwidert bleiben muss¹⁰²: „Sie haben das Papier [den Führerschein] damals nicht genommen, weggeschmissen [...]“.¹⁰³ Das unerwiderte weibliche Verlangen nach Gebrauch steigert den Monolog in die Verzweiflung: „Weißt du, wer da spricht? Eine die dich braucht! Damit du mich brauchst.“¹⁰⁴ Dieses Wechselspiel von Gebrauch und (jemanden) brauchen, im mit Liebe konnotierten Sinn, bestimmt den ersten Teil des Theaterstückes, wobei das Thema der Liebe gegen Ende des ersten Teils mehr und mehr vom sexuell konnotierten Gebrauch (einer Frau) abgelöst wird, wodurch auf die zweite Hälfte von *Über Tiere* verwiesen wird.

Neben dieser Verbindung von Frau und Gegenstand, greift Jelinek auch den jahrhundertealten Diskurs, der dem Mann die Ratio zuordnet und eine Verknüpfung von Frau und

⁹⁶ Anke Roeder: Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. (1996), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 17.07.2013).

⁹⁷ Jelinek: *Begierde & Fahrerlaubnis* (1986), www.elfriedejelinek.com.

⁹⁸ Jelinek: *Über Tiere*, S. 26.

⁹⁹ Jelinek: *Über Tiere*, S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 34.

¹⁰¹ Vgl. Roeder: *Überschreitungen*.

¹⁰² Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 33.

¹⁰³ Jelinek: *Über Tiere*, S. 9.

¹⁰⁴ Ebd., S.19.

Natur¹⁰⁵ anstellt, auf. Das weibliche Ich in *Über Tiere* stellt ebenfalls einen Vergleich seiner selbst mit Natur an:

Ich kann nicht einmal sagen, was mit mir anzufangen wäre, denn so wie man die Natur benützt, gedankenlos, denn alles ist ja Natur, so benützt man mich nicht, auch gedankenlos, denn ich bin ja Natur.¹⁰⁶

Dieser Begriff der Frau als Natur, führt zu einer Reduzierung des Weiblichen auf die Geschlechtlichkeit, was auch den Frauen in *Über Tiere* widerfährt, sie werden von den männlichen Sprechinstanzen nur anhand ihrer körperlichen Merkmale wahrgenommen. Verena Ronge hat in ihrer Untersuchung von den weiblichen Körpern in Elfriede Jelineks dramatischen Werk bereits auf diesen Aspekt verwiesen.

In Folge dieser Naturalisierung der Weiblichkeit konstituiert sich ein hierarchisches Geschlechterverhältnis, in dem der Mann zum Repräsentanten des Allgemein-Menschlichen und damit zu einem mit sich selbst identischen Individuum avanciert, während die Frau als Verkörperung der Natur zum sexualisierten Gattungswesen degradiert wird, das der gesellschaftlichen Verfügungsgewalt des Mannes untersteht.¹⁰⁷

Indem sich die weibliche Sprecherin in der oben zitierten Passage mit Natur verbindet, erkennt sie ihren geschlechtlichen Objektstatus an und übergibt sich resignierend in die „gesellschaftlich[e] Verfügungsgewalt des Mannes.“¹⁰⁸ Der Text greift so erneut das Motiv des Weiblichen als Gegenstand, den es (von Männern) zu gebrauchen gilt, auf.

Die weibliche Stimme des Monologs im ersten Teil, spricht aber nicht die ganze Zeit, so drängen zwischendurch auch Elemente, die der Charakteristik des zweiten Teils entsprechen hervor, welche eher eine männliche Sprecherposition dahinter vermuten lassen.

Es gibt da keine Aufpreise mehr für Naturfranzösisch oder Küssen oder sonstige Sachen, es gibt sehr wohl Mädels, die darüber hinaus Griechisch machen. Ich mache Griechisch nicht, und ich habe Griechisch nicht gemacht in der Schule des Lebens. [...] Ich sehe da etwas aus Rußland für zwei, drei Stunden! Optisch eine typische Russin, auch im Service. [...] Wen haben wir da noch aus Rußland, der so einen Stundenservice [...] macht.¹⁰⁹

Deutlich äußert sich hier männliches Sprechen, dass sich vom Weiblichen vor allem dadurch unterscheidet, dass es niemanden adressiert, sondern nur über das Weibliche, die Merkmale der Mädchen, spricht. In dieser Textpassage zeigen sich verschiedenste Sprecherpositionen, die sich rapide ändern, so verhandelt zu Beginn des Zitats eine männliche Stimme über die Preise für die Mädchen, welche dann durch die weibliche Stimme, welche von sich selbst spricht – „Ich mache Griechisch nicht [...]“ – abgelöst wird, worauf dann wiederum ein männliches Wir folgt. Das Männliche findet mit

¹⁰⁵ Vgl. Silvia Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1979, S. 31.

¹⁰⁶ Jelinek: *Über Tiere*, S. 28.

¹⁰⁷ Verena Ronge: Zwischen anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit. Der (weibliche) Körper in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: *Sprachkunst*, Jg. XLI/ (2010), 1. Halbband, S. 30.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Jelinek: *Über Tiere*, S. 15.

Voranschreiten des Textes immer mehr seinen Weg in den eigentlich weiblichen Monolog, unterbricht diesen und treibt so schließlich die Selbstaufgabe des weiblichen Ich, die gegen Ende des ersten Teils als logische Konsequenz eintrifft, voran.

Das weibliche Ich erscheint als ein entkräftetes, sodass sich der weitere Verlauf bereits erahnen lässt: „Ich sage Sie zu Ihnen, weil ich nicht mehr die nötige Kraft habe, du zu sagen [...]“.¹¹⁰ Die Kraftlosigkeit resultiert aus der enttäuschten, sich auf die Liebe stützenden Hoffnung, was kläglich im Text geäußert wird: „Nichts hat mich drauf vorbereitet, auf diesen tiefen Fall der Liebe [...]“.¹¹¹ Lorely French sieht im Einsatz der Liebesthematik in Bezug auf die Prostitution, von Elfriede Jelinek das Klischee der Prostituierten, die sich in ihren Freier verliebt bedient.¹¹² Bei näherer Betrachtung des Textes machen sich diese Bezüge tatsächlich bemerkbar:

Wie trauere ich vergangenen Zeiten nach, als es möglich war zu lieben und nicht zu lieben! Zu lieben, indem man nicht geliebt hat. [...] Mein Körper war einmal dazu da, nicht nur dazu, aber auch. Ein Pfad zu werden für das betretende Liebkosen. Für das unbesorgte Besorgen.¹¹³

Schlüssig erscheint Frenchs Deutung auch in Anbetracht der Jelinek'schen Sprachspiele mit dem Wort ‚besorgen‘, die den Wandel im Leben des weiblichen Ich, dessen Zentrum anfänglich im „unbesorgten Besorgen“¹¹⁴ lag und sich durch die Liebe auf die „Besorgnis“ verlagert hat, auf sprachlicher Ebene illustrieren. Von Liebe spricht das Ich in Zusammenhang mit einer Art Welt-Metapher, indem es sagt: „Jetzt sind wir aber bei der Liebe, in der jeder andere die Welt für wieder einen anderen ist, der aber nicht jeder sein kann, sondern nur ein ganz Bestimmter.“¹¹⁵ Dieses „Für-jemand-anderen-die-Welt-sein“ verweist auf die Exklusivität von Liebe im Gegensatz zu sexuellen Dienstleistungen im Prostitutionskontext. Diese Liebe wird in *Über Tiere* aber enttäuscht, da dem weiblichen Ich diese Exklusivität verwehrt bleibt, was ein eifersüchtiger Ausbruch der Verzweiflung zeigt oder wie bereits Lorely French ausführt „She shows the lover's ‚jealousy‘ [...]“.¹¹⁶

Du hast immer Mädchen um dich rum. Und ich? Und ich? Und ich? Wo bleibe ich? Brüll! Schrei! Ich habe nie einen Schönheitswettbewerb gewonnen, würde nie einen gewinnen, aber ich bin doch trotzdem da! Es kümmert dich nicht. Ich bin umsonst da.¹¹⁷

Diese Passage zeigt deutlich, warum Liebe hier nur im Zusammenhang mit Besorgnis erlebt werden kann. Das Verlangen nach einer exklusiven Liebe, das weibliche Begehren, bleibt unerfüllt. Die aussichtslose Situation führt schließlich zur Resignation und somit zur Selbstaufgabe des weiblichen Ich, die durch intertextuelle Verweise aus Eduard Mörikes Weltschmerz-Gedichte *Verborgeneheit* begleitet wird, das laut Utsch „die sehnstüchtige Klage des weiblichen Ichs“ unterstreiche.¹¹⁸ Die nun folgende Tabelle soll auszugsweise einen Vergleich der beiden Werke anstellen, um beispielhaft Jelineks Arbeitsweise, die

¹¹⁰ Ebd., S. 9.

¹¹¹ Ebd., S. 11.

¹¹² Vgl. French: „Zu lieben, indem man nicht geliebt hat.“, S. 396.

¹¹³ Jelinek: *Über Tiere*, S. 10.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Ebd., S. 13.

¹¹⁶ French: „Zu lieben, indem man nicht geliebt hat.“, S. 391.

¹¹⁷ Jelinek: *Über Tiere*, S. 20.

¹¹⁸ Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 34.

Textpassagen aus Fremdtexten aufgreift und in einen neuen Zusammenhang bringt, in diesem Stück zeigen zu können.

Elfriede Jelinek: <i>Über Tiere</i>	Eduard Mörike: <i>Verborgenheit</i> ¹¹⁹
<p><u>Laß</u> o Welt, o <u>laß</u> mich sein! Finger weg von mir! Wirds bald! <u>Welt</u>, o <u>laß</u> mich sein [...]. (S. 28) Welt! <u>Laß</u> mich eine Geliebte <u>sein</u> bitte oder <u>laß</u> <u>mich</u> wenigstens ganz <u>sein</u>. [...] <u>Laß</u> mich sein! <u>O</u> weh, die Welt hat mich entmutigt fallen<u>lassen</u>. [...] <u>sie</u> soll mich <u>lassen</u> <u>lassen</u> <u>lassen</u>! (S. 29)</p>	<p><u>Laß</u>, o Welt, o <u>laß</u> mich sein! Locket nicht mit Liebesgaben, Laßt dies Herz alleine haben Seine Wonne, seine Pein!</p>

Elfriede Jelinek übernimmt die erste Zeile aus Mörikes Gedicht und spinnt die sprachliche Motivik weiter, spielt mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes ‚lassen‘ und verleiht dem Ganzen einen weiteren Sinn. Der Einsatz der Verse dieses Gedichts unterstreicht hier die Auflösungstendenzen des weiblichen Ich und führt so vom „Welt-sein“ für jemanden anderen zur Feststellung des Ich: „Ich bin die Entweltlichung der Welt [...]“. ¹²⁰ Susanne Utsch stellt hier Anklänge an die Schrift *Sein und Zeit* des Philosophen Martin Heidegger fest. ¹²¹ Mit „es wird höchste Zeit, daß ich wirklich verschwinde“ ¹²² macht das weibliche Ich seine bevorstehende Selbstaufgabe deutlich, „die Welt [...] soll [sie] sein lassen“ ¹²³ so verflüchtigt sich die weibliche Stimme unter Aufgabe des eigenen Begehrens in die Arbeit, die eine Verknüpfung mit der Arbeit der Prostitution anklingen lässt. ¹²⁴ Susanne Utsch erklärt in diesem Zusammenhang:

Die Auslöschung aller weiblichen Wünsche und Bedürfnisse muss eine strukturell unerfüllbare Form des Verlangens bleiben, weil sie allein vom männlichen, dem Objekt-Blick ausgeht. Sie führt im Text zu Selbstverlust [...]. Wie in dem Roman „Lust“ verwischen die Grenzen zwischen weiblicher Hingabe und Prostitution, und genau damit führt der Text die Erbärmlichkeit der weiblichen Selbstauslöschung vor [...]. ¹²⁵

3.1.2 Die Frau als Ware – männliches Sprechen

¹¹⁹ Die erste Strophe des insgesamt vier Strophen umfassenden Gedichtes ist entnommen aus: Eduard Mörike: Gedichte. Stuttgarter Ausgabe. Altenmünster: Jazzybee Verlag Jürgen Beck 2012, keine Seitenangabe, http://books.google.at/books?id=vp5Wp4HY_6gC&pg=PT108&dq=eduard+morike+la%C3%9F+o+welt&hl=en&sa=X&ei=wKr3UYbxOIa5hAe-t4CIDA&ved=0CDgQ6AEwAQ#v=onepage&q=eduard%20morike%20la%C3%9F%20o%20welt&f=false (abgerufen am 17.05.2013).

¹²⁰ Jelinek: *Über Tiere*, S. 29.

¹²¹ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 34.

¹²² Jelinek: *Über Tiere* S. 29.

¹²³ Vgl. ebd., S. 30.

¹²⁴ Vgl. French: „Zu lieben, indem man nicht geliebt hat“, S. 394.

¹²⁵ Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 35.

Nach der vollzogenen Selbstaufgabe des weiblichen Ich übernimmt im zweiten Teil des Theatertextes der männlich brutale Sprachduktus die Rede. Das Weibliche bekommt keine Stimme mehr, es ist nur noch Gesprächsthema der männlichen Unterhaltungen. Den inhaltlichen Umschwung markiere nach Susanne Utsch der „Stilwechsel“, der vom ersten auf den zweiten Teil vollzogen wird, demzufolge wandle sich die im ersten Teil bemerkbare „psychologische Tiefenstruktur“ zu einem „nur schwer erträgliche[n], mehrstimmige[n] Konglomerat von ineinander montierten Ausschnitten der protokollierten Telefongespräche [...]“.¹²⁶ Das Sprechen über die Frauen vollzieht sich auf brutalste Weise und beschränkt sich auf die Beschreibung der gebotenen sexuellen Dienstleistungen und körperlichen Merkmalen – „Die hätte einen super Hintern, [...] die ist eigentlich schon 26, aber das ist so ein Mädel, das ist so gebaut, daß man das Gefühl hat, die kann man ordentlich rannehmen [...]“.¹²⁷ Der raue Ton, der in der Geschäftssprache der Zuhälter vorherrscht, begreift die Mädchen nur als Ware, deren körperliche Attribute wie „Extra-Features“ angepriesen werden. Die Gleichsetzung der Frauen mit einer gegenständlichen Ware wird besonders deutlich, wenn im Zusammenhang mit ihnen von „Lieferungen“ oder „Bestellung“ die Rede ist.

Auf jeden Fall werde ich mich um die neue Lieferung kümmern. [...] Du, entschuldige, ich hab gerade einen Freund von mir da, der zur Familie gehört, der will was Großtittiges, ist da etwas Großtittiges dabei?¹²⁸

Das entindividualisierte „was Großtittiges“ verdeutlicht den Status der Frau als Ware, als Objekt. Was der Kunde wünscht, bekommt er auch und sollte die Dame nicht gefallen kann sie auch zurückgeschickt werden: „Ich habe noch nie eine zurückgeschickt. Aber diese schicke ich zurück.“¹²⁹ Bei Stammkunden oder der Gefahr einer Infektion durch die häufig geforderte „mit Ohne“-Praxis, machen die Betreiber des Etablissement auch gerne mal „einen gescheiten Preis.“¹³⁰ Die eingewobenen Telefonprotokolle, die diese Verhandlungsgespräche dokumentieren, hat Jelinek in ihrer originalen Form in ihren Text eingebaut, wodurch sich auch eine dialogische Struktur ersichtlich zeigt.

Die eine ist schon vergeben, die andre wäre noch zuhaben heute, entscheide dich aber schnell. Machen die Naturfranzösisch auch? Das machen alle Mädchen bei uns. Das ist Standard. Mit Vollendung in den Mund, oder? Das ist dabei, das ist bei uns alles inklusive.¹³¹

Die Verhandlungsgespräche zwischen Kunden und Zuhälter gleichen einer Situation auf dem Viehmarkt, dementsprechend werden die verkauften Frauen auch mit tierischen Bezeichnungen wie „Ferkilein“¹³² oder „Stute“ versehen. Elfriede Jelinek nimmt diese Gespräche und baut sie ein in ihr sprachliches Spiel.

Das letzte Mal, daß ich mit Ohne mache. Mach es nur und fertig und fertig. Kann ich mit oder muß ich mit Ohne? Nein. Nicht mit. Nur mit Ohne. Aber ich fürchte mich wirklich um meine Gesundheit.

¹²⁶ Ebd., S. 35.

¹²⁷ Jelinek: Über Tiere, S. 33.

¹²⁸ Ebd., S. 46.

¹²⁹ Ebd., S. 37.

¹³⁰ Ebd., S. 39.

¹³¹ Ebd., S. 33.

¹³² Ebd., S. 43.

Es geht nicht mit Ohne. Es geht nicht ohne Gesundheit. [...] Es ist das letzte Mal mit Ohne. Das letzte Mal mit Ohne.¹³³

An dieser Stelle des Stücks befindet sich eine weibliche Stimme im Gespräch mit dem männlichen Gegenpart, ist diesem jedoch völlig unterworfen. Spannend an diesem Beispiel ist wie Jelinek durch den Einsatz von Worten verschiedene Bedeutungen des größeren Gesprächszusammenhangs herausarbeitet. „Es geht nicht mit Ohne“ meint es geht nicht ohne Kondom, da ansonsten die eigene Gesundheit gefährdet wird, was die Formulierung „Es geht nicht ohne Gesundheit“ verdeutlicht. Zusätzlich zu diesen eingesetzten Bedeutungsverschiebungen, erreicht Jelinek durch die oftmalige Wiederholung gleicher Textpassagen den Eindruck einer Übertreibung, so führt das Geschäfts besiegelnde „Paßt. OK. Paßt. OK. Ohne. OK. Ohne. OK. Ohne. Ohne. Ohne.“¹³⁴ der männlichen Gesprächsteilnehmer, den Ernst der Unterhaltung ad absurdum und lässt diese so lächerlich wirken.¹³⁵ Bärbel Lücke erkennt in Jelineks oftmaligen eingesetzten Mittel der poetischen Reihung von Worten wie „maximal maximal maximal“, Strukturen der Werbetechnik, demzufolge wäre der zweite Teil des Stückes „als eine Art sarkastisch-brutale[r] Werbetext“ zu verstehen.¹³⁶ Durch geschickte Komposition und Verschiebung des sprachlichen Materials gelingt es Elfriede Jelinek die Sprache und den in der Branche üblichen Jargon auszustellen und vorzuführen, das Pornographische an den Äußerungen wird dadurch desillusioniert.¹³⁷ Das öffentliche Ausstellen des realen Sprachdukts führt vielleicht tatsächlich zu dem Effekt des „sich selbst im Theater treffen“¹³⁸ beim Publikum.¹³⁹

Im zweiten, männlich dominierten Part des Stückes finden sich auch Vorwürfe an die Doppelmoral der Gesellschaft. Wie Florian Klenk im *Falter* berichtete befanden sich unter den Kunden auch Anwälte, die tagsüber für Recht und Ordnung eintraten, sich aber des Nächtens an der Ausbeutung der jungen Frauen beteiligten, so zum Beispiel der der ÖVP angehörige Pressesprecher Gerhard Roder, welcher öffentlich härtere Strafmaßnahmen für Sexualdelikte, Kindermisshandlung und sexuelle Ausbeutung forderte. Umso größer war das Erstaunen als gerade er sich unter die Kunden des fragwürdigen Unternehmens reihte.¹⁴⁰ Jelinek greift diesen Fall heraus und baut ihn wie folgt in das Stück ein:

Wir treten vehement gegen den Kindesmißbrauch auf, und wir ficken und ficken und ficken. Vergehen werden viel zu milde bestraft, wenn sie sexueller Natur sind, sie müssen stärker bestraft werden, Hersteller, Händler, Vertreiber, Vertriebene ficken und Minderjährige und vertriebene Minderjährige, die sowieso gefickt werden, die müssen nämlich mit bis zu zehn Jahren Gefängnis rechnen. [...] Macht nichts. Wir wissen nichts. Wir ficken bloß.¹⁴¹

¹³³ Ebd., S. 37.

¹³⁴ Jelinek: *Über Tiere*, S. 36.

¹³⁵ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 36.

¹³⁶ Vgl. Bärbel Lücke: „Das Geheimnis der Welt“ – zur Phänomenologie und Genealogie von Gewalt in Robert Bolanos Roman *2666*, Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* und ihrem Theaterstück *Über Tiere*, S. 55-56, www.vermessungsseiten.de/luecke/bolano.pdf (abgerufen am 16.07.2013).

¹³⁷ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 36.

¹³⁸ Elfriede Jelinek: *Sinn egal. Körper zwecklos*.

¹³⁹ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 36.

¹⁴⁰ Vgl. Klenk: „Mit Vollendung?“

¹⁴¹ Jelinek: *Über Tiere*, S. 39-40.

Durch Vorführung dieses moralischen Widerspruchs zeigt Jelinek einen weiteren Missstand unserer Gesellschaft auf. Was da ist wird genutzt, auch wenn es noch so falsch erscheint, die weiblichen Gebrauchsgegenstände sind da, um gebraucht zu werden. Die Person dahinter ist völlig egal, es geht rein um körperliche Merkmale mit deren Gebrauch die Betreiber des Frauenhandels ihr Geld verdienen können, zu diesem Zwecke erfolgt eine Reduktion der Frau auf ihre Geschlechtsmerkmale und ihre Dienstleistung, mehr wird nicht gebraucht.

„Das ist ja alles ziemlich grauslich – haben Sie nicht gezögert, das zu verwenden? [...] Wann haben Sie sich dazu entschlossen, damit etwas zu machen?“¹⁴² lauten die an Jelinek gestellten Fragen in einem Gespräch mit Klaus Nüchtern und Wolfgang Kralicek bezüglich der verarbeiteten Protokolle. Darauf entgegnet Elfriede Jelinek trocken:

Ich habe mich sofort dazu entschlossen. Wieso grauslich? Das ist die Realität. Männer sprechen oft so über Frauen, und wenn sie die Frauen dafür bezahlen, dann wollen sie natürlich auch anschaffen, was sie dafür kriegen wollen. Sozusagen der private Diskurs über Frauen als Geschäftsgespräch.¹⁴³

Diese Brutalität des männlichen Spreches, die im ordinär-primitiven Sprachgebrauch der Branche ihren Ausdruck findet, wird bei Jelinek unverstellt ausgestellt.¹⁴⁴

3.1.3 Das Exorzismusmotiv

Das weibliche Sprechen muss angesichts der Dominanz des männlich-brutalen Sprachduktus untergehen, was Jelinek in der krassen Form eines Exorzismus am Ende des Stückes inszeniert.

Sie kann keine Heiligenbilder mehr ansehen. Sie kann nicht. Bilder von Jesus würde sie sofort zerstören, sofort zerstören, sofort zerstören. [...] Sie hat panische Furcht vor Weihwasser. [...] Luzifer muss Besitz ergriffen haben ergriffen haben von der Seele. Von der jungen Seele. Vom Teufel besessen.¹⁴⁵

Auch für die Gestaltung des Exorzismus-Motives verwendet die Autorin protokolliertes Material, diesmal handelt es sich um die Aussprüche der angeblich vom Teufel besessenen Anneliese Michel.¹⁴⁶ An der jungen Frau wurden, um sie von ihrer Besessenheit zu heilen, zahlreiche Exorzismusrituale verübt, die gewünschte Heilung trat aber nicht ein und Anneliese Michel verstarb an den Folgen der körperlichen Schwächung. Für Jelinek zeigen diese Sprachdokumente des Exorzismus „eine andere Form der Ekstase und des Wahns, die die Männer und ihre Verkaufsgespräche absolut lächerlich erscheinen lässt [...]“¹⁴⁷ Das eingeflochtene Exorzismus-Material unterstreicht erneut das dem Stück innewohnende Gewaltmoment, dass von gebetsähnlichen Gottesanrufungen durchbrochen wird.

¹⁴² Nüchtern u. Kralicek: „Stolz ist mir sehr fremd“.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Utsch: Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde, S. 27.

¹⁴⁵ Jelinek: Über Tiere, S. 48.

¹⁴⁶ Vgl. Kralicek u. Nüchter: „Stolz ist mir sehr fremd.“

¹⁴⁷ Ebd.

Herr Jesus! Komm, Herr Jesus! Ficken ficken ficken! Sie soll sich ins Gesicht [...] geschlagen haben, [...] bis es voller Hämatome war, Blutflecken, Ergüsse, Blutergüsse, Jesus Christus! Sie wälzt sich im Staub des Kohlekellers, stopft sich Fliegen und Spinnen in den Mund und kaut an Kohlestücken herum. Gütiger Herr Jesus, komm komm komm! Ficken ficken ficken!¹⁴⁸

Die knappe, teilweise elliptische Satzstruktur und die Häufung von Dreifachnennungen – „ficken ficken ficken“ – erzeugen eine hektisch ekstatische Stimmung, die auf den Höhepunkt am Ende zusteuern. Susanne Utsch stellt aufgrund der „Atemlosigkeit der ekstatischen Schlusszene“ die Assoziation „ein[es] erzwungen[en] Orgasmus“ her. Jelinek gelinge es auf diese Weise „katholisch[e] Teufelsaustreiber respektive perverse Freier und deren ungeheuerliche Straffreiheit“ anzuprangern.¹⁴⁹ Einen anderen Zugang wählt hingegen Heidrun Siller in ihrer Untersuchung *Intertextualität und sprachliche Überschreitung*, die im Wahn des Exorzismus eine erbotene Möglichkeit des weiblichen Sprechens abseits „des männlichen Diskurses“¹⁵⁰ sieht, wobei auch dieses weibliche Sprechen dem weiblichen Ich nicht zu einem Subjektstatus verhilft, sondern auch hier, wie das bereits im ersten Teil der Fall war, die Auflösung, diesmal endgültig, herbeiführt: „Die Frau starb. Das Mädchen stirbt.“¹⁵¹ Das Scheitern sei, so Utsch, auf das bestehende „auch durch die Psychoanalyse bestimmt[e] Normen- und Wertesystem[...], in dem beide, Mann und Frau, gefangen sind“, zurückzuführen.¹⁵² *Über Tiere* verhandle somit „männliches und weibliches Begehren im Spannungsfeld von romantischem Liebesideal und käuflichem Sex.“¹⁵³

3.2 Sprache als Material – Das Spiel mit (sprachlichen) Motiven

Obwohl eine isolierte Betrachtung von Inhalt- und Sprach- beziehungsweise Wortebene in den Textflächen Jelineks so gut wie unmöglich ist, sollen die angewandten Textverfahren trotzdem hinsichtlich ihrer sprachlichen Rhythmik und Komposition genauer in ihrer Funktionalität im Text untersucht werden.

Jelineks Arbeit mit intertextuellen Bezügen ist kennzeichnend für ihr gesamtes literarisches Werk. Wie bereits zuvor erwähnt, lassen sich auch in *Über Tiere* zahlreiche Referenzen auf Texte anderer Autoren und eben auf die Abhörprotokolle, die der Aufdeckung eines Frauenhandelsskandal dienten, ausmachen. Erstaunlich ist, dass Jelinek bei der Verarbeitung dieses Materials kaum Bearbeitungen vornimmt, so gehen Gesprächsteile gleich im Originalzustand in die Texte ein. Eine tabellarische Gegenüberstellung von Passagen aus Jelineks *Über Tiere* und Auszügen der Abhörprotokolle, zeigt die Nähe des Theatertextes am Originalmaterial.

¹⁴⁸ Jelinek: *Über Tiere*, S. 48.

¹⁴⁹ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 37.

¹⁵⁰ Vgl. Heidrun Siller: *Intertextualität und sprachliche Überschreitung*. Zu Elfriede Jelineks *Über Tiere*, S. 20, jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xintertextualitc3a4t-und-sprachliche-c3bcberschreitung.pdf (abgerufen am 16.07.2013).

¹⁵¹ Jelinek: *Über Tiere*, S. 49.

¹⁵² Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 37.

¹⁵³ Ebd.

Elfriede Jelineks <i>Über Tiere</i>	Abhörprotokolle ¹⁵⁴
Kann man die eh in alle Löcher stopfen? Ich denke mal schon. Gut. Paßt. Ficken ficken ficken. Du wirst sie sicher länger als eine Stunde nehmen, und sie freut sich schon. Sie muß nämlich eine Meniskusoperation machen, und da braucht sie 500 extra. Oje, da muß sie aber viel budern. (S. 43)	Kunde: Kann man die eh in alle Löcher stopfen? Händler: Ich denke mal schon. Kunde: Gut, passt. Händler: Die wirst du sicher länger als eine Stunde nehmen, und sie freut sich. Sie muss nämlich eine Meniskusoperation machen, da braucht sie 500 Euro. Kunde: Oh je, da muss sie aber viel pudern.

Bis auf minimale Veränderungen und dem eingebauten „ficken ficken ficken“, das das Verkaufsgespräch durchbricht und dessen Ernsthaftigkeit ins Lächerliche zieht, bleibt Jelinek sehr nahe an der Vorlage. Der gesamte zweite Teil des Stückes stützt sich stark auf die in etwas 1000 Seiten fassenden Abhörprotokolle, die der Autorin von Florian Klenk zur Verfügung gestellt wurden.¹⁵⁵ Da das Material für sich selbst spreche, war eine weitere Bearbeitung nicht nötig, erklärt Jelinek im Gespräch mit dem *Falter*¹⁵⁶. Die aufgezeichneten Dialoge verleihen Jelineks Textflächen ein dialogisches Moment, das unterschiedlichste Stimmen zu Wort kommen lässt. Die dem Vorgang des Komponierens gleichende Verfahrensweise montiert unter Einsatz von Intertexten, dem Spiel mit der Sprache und Worten, das heißt Wortelemente werden im Text weiterverarbeitet, ihre Bedeutungen ausgereizt, sprachliches Material zu einem vielstimmigen „Textteppich, in dem alles Platz hat – allerdings nur hineindarf, wem ich [Jelinek] es erlaube [...]“.¹⁵⁷ Dieser Begriff von der Sprache als Material bringt Elfriede Jelinek in enge Verbindung mit der Wiener Gruppe in deren Kontext sie sich auch selbst ansiedelt, wie sie in einem Interview mit Simon Stephens angibt:

[...] I come from the Austrian literary tradition [...]. In Austria, there has always been a receptive audience for texts that critique language – texts that let language itself speak, as it were – from the language philosophy of early Wittgenstein and the language Karl Kraus through to the Vienna Group of the postwar era. [...] I drive language on, all the way to the worst pun – something I am always accused of – so that language has to say the truth, even against its will.¹⁵⁸

Ganz im Sinne der Wiener Gruppe zeichnet sich Jelineks Spracharbeit durch das Durchspielen von sprachlich-repräsentierten Variationen, um so die Bedeutung der Worte an die Spitze zu treiben, aus. Vorangegangene Materialien werden in ihrer Substanz im weiteren Textverlauf erneut aufgenommen und lassen den Dialog so faktisch auf rein sprachlicher Ebene stattfinden.¹⁵⁹ Auch in *Über Tiere* findet diese Technik ihre Anwendung, so spielt Jelinek beispielsweise unterschiedliche Varianten des Wortes ‚besorgen‘ durch und evoziert so auch eine Variation auf semantischer Ebene: „[...] man ist besorgt, man hat noch Besorgnisse, man überlegt, was man sonst noch zu besorgen

¹⁵⁴ Der hier angeführte Auszug der Abhörprotokolle, entstammt der im *Falter* veröffentlichten Reportage von Florian Klenk „Ich speib mich an“ (Falter 35/05).

¹⁵⁵ Vgl. Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 181.

¹⁵⁶ Vgl. Nüchtern u. Kralicek: „Stolz ist mir sehr fremd“, (Falter 18/07).

¹⁵⁷ Vgl. Jelinek: Textflächen (2013).

¹⁵⁸ Simon Stephens: Elfriede Jelinek: Game on.

¹⁵⁹ Vgl. Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, S. 24.

hätte.“¹⁶⁰ Passend zum Prostitutionskontext des Theaterstückes beleuchtet Jelinek auch die inhärenten sexuellen Konnotationen des Wortmaterials, so verwendet Jelinek Formulierungen wie „unbesorgte[s] Besorgen“¹⁶¹, dessen Zweideutigkeit sich aber erst aus dem vorangegangenen Kontext erschließt: „Mein Körper war einmal dazu da, nicht nur dazu, aber auch. Ein Pfad zu werden für das betretende Liebkosen.“¹⁶² Ein weiteres Beispiel findet sich nur einige Seiten weiter, wo es heißt

[...] jaja, der Körper: jederzeit bereit zu kommen, aber man wird nicht kommen gelassen, und man wartet nie gelassen auf das Kommen wie früher auf das Klingeln, als die Telefone noch zu Hause angenagelt waren, aua, ich schäme mich wegen der Inflation des Wortes Kommen und der hohlen Scherze mit dem Wort Kommen [...].¹⁶³

Seine sexuelle Konnotation erhält das Wort ‚kommen‘ hier nicht nur allein durch seine variierenden Kontextualisierungen – dem sprachlichen Spiel folgt hier eine Kommentierung durch das Ich, die die Bedeutung in diesem Kontext endgültig entlarvt.¹⁶⁴ Elfriede Jelinek strukturiert ihre Textflächen durch den Einsatz von Sprach- und Wortmotiven, wodurch die Themen durch den Text transportiert werden, mal hier verschwinden und etwas weiter wieder auftauchen. Ihrer Textkomposition liegen Hauptmotive zugrunde, die auf sprachlicher Ebene verhandelt werden. So kreisen in *Über Tiere* die Themen um Liebe, (käuflichen) Sex und Gewalt, die einander abwechseln, aber auch Elemente des jeweils anderen miteinbeziehen.¹⁶⁵

Jelineks fast schon rhythmisch-musikalisches Textverfahren gab in der Forschung bereits des öfteren den Anlass zu einer Untersuchung mit Hinblick auf musikalische Merkmale. Dieser Vergleich wird beispielsweise von Benedikt Descourvières angestellt, der sich in seiner Argumentation auf die Arbeit von David Roesner stützt.¹⁶⁶ David Roesner trägt der Funktion von sprachlichem Material für das Theater insofern Rechnung als das er „die Reflektion der Musikalität von Sprache und die Anstrengungen, die Sprache selbst auf der Bühne auf mehr als ihre Semantik hin zu befragen“, als für das gegenwärtige Theater von Bedeutung erklärt.¹⁶⁷ Descourvières kommt in seiner Untersuchung zum Schluss das Jelineks Textflächentheater „als rhythmisiertes, geradezu chorisches Echo auf bestehende Diskurse“ identifiziert werden kann.¹⁶⁸ Danijela Kapusta sieht im Chor die psychologisch-konstruierte Figur abgelöst, die Stimme oder das Sprechen wurde im Verlauf der Entwicklung des Dramas ihrer Aufgabe der Identitätsstiftung einer dramatischen Figur enthoben.¹⁶⁹ Im Zentrum des „antifigurale ausgerichtete[n] Theater der Stimmen“ steht nun also nicht mehr „die Charakterisierung eines einzelmenschlichen Subjekts, sondern die

¹⁶⁰ Jelinek: *Über Tiere*, S. 12.

¹⁶¹ Ebd., S. 10.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Ebd., S. 12.

¹⁶⁴ Vgl. Utsch: *Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde*, S. 36-37.

¹⁶⁵ Siehe ebd. z.B. S. 12-13.

¹⁶⁶ Vgl. Descourvières, Benedikt: *Elfriede Jelineks Theatertexte*, S. 261.

¹⁶⁷ David Roesner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisation in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003 (= *Forum Modernes Theater*, Bd 31), S. 24.

¹⁶⁸ Descourvières: *Elfriede Jelineks Theatertexte*, S. 261.

¹⁶⁹ Vgl. Danijela Kapusta: *Personentransformation zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende*. München: Utz 2011 (= *Theaterwissenschaft*, Bd 20), S. 155.

überindividuellen Strukturen, die das Leben eines Einzelnen in entscheidender Weise mitbestimmen.“¹⁷⁰ Dieses mehrstimmige Moment des Chorisches zeigt sich im Speziellen auf den letzten Seiten des Theaterstückes *Über Tiere*, in der Abwechslung von den Aussprüchen einer im Exorzismus Gequälten, brutaler pornographischer Geschäftssprache der Zuhälter und eingeworfenen Gottesanrufungen:

Vom Teufel besessen. Ficken wie der Teufel. [...] Sie hat den Kopf gegen die Wand geschlagen gegen die Wand, bis die Zähne gesplittert sind gesplittert sind. Mein Herr Jesus. Komm, sei unser Gast, und segne, was du uns bescheret hast! Ficken ficken ficken!¹⁷¹

Zu Beginn der Passage bedient der Text noch zum Teil vollständige Sätze, in weiterer Textfolge vollzieht sich aber eine Steigerung in ein eskatatisches Pathos. Jelinek verkürzt vorangegangene Sätze drastisch und verwendet sie nur noch in einer reduzierten, stichwortartigen Form. Das sprachliche Material wird hier in extremer Art und Weise verdichtet, verschiedenste Stimmen klingen aus dem Textdickicht heraus, sodass ein unangenehm, hektischer Grundton den Rhythmus des Textes bestimmt und die Zuspitzung auf einen Höhepunkt markiert.

Die Zähne splintern. Kopf gegen die Wand. Körper auf 31 Kilo heruntergefahren. Maße nicht bekannt. Herr Jesus! Sie wird gehandelt. Sie handelt davon. Sie handelt damit. Gütiger Herr Jesus. Sie handelt damit. Zähne sind gesplittert. Jesus! Sofort zerstören! Keine Knie mehr beugen, kein Weihwasser. Panische Furcht. [...] Schau er will nur ficken. [...] Sehr schnelles Geld. Großartig. Zähne splintern. Spinnen werden gegessen. [...] Kopf gegen die Wand.¹⁷²

Dieses Beispiel zeigt, wie durchkomponiert Jelineks Texte wirken. Weiterhin spielt Jelinek mit dem sprachlichem Rhythmus, den sie je nach Satzlänge schneller gestaltet oder auch verlangsamt. Die erste Hälfte des Theatertextes weist noch einen langsameren Rhythmus auf, während sich die Rhythmik zu Beginn des zweiten Teiles zunehmend verschnellt und sich schließlich mit Ende des Stückes ins Hektische steigert.

Elfriede Jelineks kompositorische Leistung, die sich in diesem Theaterstück eindeutig verzeichnen lässt, ist bemerkenswert und lässt die Frage nach dem in der Forschung so verzweifelt gesuchten dramatischen Gehalt ihrer Stücke, als nichtig erscheinen.

4. Resume

Elfriede Jelineks Theatertexte mögen sich zwar von der breiten Masse abheben, funktionieren aber dennoch als Texte für das Theater. Jelinek kennt die übliche dramatische Norm und distanziert sich bewusst von dieser, indem sie sich eine eigene Dramentheorie entwickelt.¹⁷³ Jelineks Textflächen-Theaterstück *Über Tiere* liefert in seinem kompositorischen Charakter ein gutes Beispiel eines Theaterstückes, dass sich zwar vom herkömmlichen Theater distanziert, sich aber durch sein bewusstes rhythmisches

¹⁷⁰ Ebd., S. 156.

¹⁷¹ Jelinek: *Über Tiere*, S. 48.

¹⁷² Ebd., S. 49.

¹⁷³ Vgl. Krammer: „Ich will ein anderes Theater“, S. 111.

Sprachspiel und seine chorischen Elemente, als Text, der zur Realisierung auf einer Bühne bestimmt ist, zu erkennen gibt. Dramatische Gestaltung findet bei Jelinek auf anderen Ebenen, jenseits der gattungstypischen Konstituenten statt. Des Weiteren ergibt sich deren Bestimmung fürs Theater aus der Notwendigkeit einer öffentlichen Präsentation des verhandelten Stoffes, worauf bereits Karen Jürs-Munby verweist.¹⁷⁴ Dies scheint auch für *Über Tiere* relevant, das sprachliches Material, welches schon mal öffentlich verhandelt wurde (*Falter: Abhörprotokolle*), erneut öffentlich machen möchte, aber nun ein Bloßstellen dessen zu erreichen versucht.

Die Reflexion der dramatischen Traditionen, die Elfriede Jelinek auf sprachlicher und kompositorischer Ebene vollzieht, sowie ihre in politischer Absicht gewählten Themen ihrer Theatertexte erfordern einer vorführenden Aufführung im Theater. Die Diskussion, ob ihre Texte nun als dramatisch zu verorten seien oder nicht, erscheint in diesem Zusammenhang als irrelevant und lässt oft die Tatsache, dass es nicht zuletzt in der Hand der Autorin liegt, wofür ihr Text bestimmt ist oder nicht, in Vergessenheit geraten.

¹⁷⁴ Vgl. Jürs-Munby: *Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater*, S. 96.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Über Tiere. In: Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, S. 9-51.

5.2 Sekundärliteratur

Annuß, Evelyn: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Thomas Eder u. Juliane Vogel. München: Wilhelm Fink 2010, S. 52-53.

Bethman, Brenda L.: „My characters live only insofar as they speak“: Interview with Elfriede Jelinek. In: Women in German Yearbook 16 (2000), S. 61-72.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1979.

Breuer, Ingo: Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre. In: TRANS. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 9, Mai 2001, www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm (abgerufen am 10.05.2013).

Descourvières, Benedikt: Elfriede Jelineks Theatertexte – eine ‚Schneise der Ordnung im Chaos des Schreckens‘. In: Mein Drama findet nicht mehr statt. Deutschsprachige Theatertexte des 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Descourvières, Benedikt u. Peter W. Marx u.a. Frankfurt a. Main: Peter Lang 2006, S. 259-275.

French, Lorely: „Zu lieben, indem man nicht geliebt hat“: Love, Erotica, and Pornography in Elfriede Jelinek’s *Über Tiere*. In: Contested Passions. Sexuality, Eroticism, and Gender in modern Austrian Literature and Culture. Hrsg. v. Ruthner, Clemens u. Raleigh Whiting. New York: Peter Lang 2011 (= Austrian Culture, Bd 46), S. 389-400.

Haß, Ulrike: Theaterästhetik. In: Jelinek Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart u. Weimar: JB Metzler 2013, S. 62-68.

Hoff, Dagmar von: Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion. In: Gegen den schönen Schein. Hrsg. v. Christa Gürtler. Frankfurt: Neue Kritik 1990, S. 112-119.

Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch. Stuttgart/ Weimar: JB Metzler 2013.

Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein (1983), www.elfriedejelinek.com (angerufen am 10.05.2013).

Jelinek, Elfriede: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein.“ In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14-16.

Jelinek, Elfriede: Begierde & Fahrerlaubnis (1986), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 17.07.2013).

Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. (1997), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

Jelinek, Elfriede: Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler). (2006), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

Jelinek, Elfriede: Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Hrsg. v. Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 7-78.

Jelinek, Elfriede: Clara S. musikalische Tragödie. In: Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Hrsg. v. Ute Nyssen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 79-128.

Jelinek, Elfriede: Textflächen (2013), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 10.05.2013).

Jürs-Munby, Karen: The resistant text in postdramatic theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen. In: Performance Research: A journal of the Performing Arts, 14 (2010), S. 46-56.

Jürs-Munby, Karen: Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater. Gedanken zu Elfriede Jelineks neueren theatertheoretischen Essays. In: Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Hrsg. v. Pia Janke unter Mitarbeit v. Peter Clar, Teresa Kovacs u.a. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 85-101.

Kapusta, Danijela: Personentransformationen zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Utz 2011 (= Theaterwissenschaft, Bd 20).

Klenk, Florian: „Einfach hinklatschen“ In: Falter 34/23.05.2005, www.falter.at/falter/2005/08/23/einfach-hinklatschen (abgerufen am 05.05.2013).

Klenk, Florian: „Ich speib mich an“ In: Falter 35/30.08.2005, www.falter.at/falter/2005/08/30/ich-speib-mich-an/ (abgerufen am 05.05.2013).

Klenk, Florian: „Mit Vollendung?“ In: Falter 36/06.09.2005, www.falter.at/falter/2005/09/06/mit-vollendung (abgerufen am 05.05.2013)

Krammer, Stefan: „Ich will ein anderes Theater“ – Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Elfriede Jelinek. Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der

Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Hrsg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens Verlag 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums. Bd 2), S. 109-121.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. Main: Verlag der Autoren 2011.

Lücke, Bärbel: „Das Geheimnis der Welt“ – zur Phänomenologie und Genealogie von Gewalt in Robert Bolanos Roman 2666, Elfriede Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* und ihrem Theaterstück *Über Tiere*, www.vermessungsseiten.de/luecke/bolano.pdf (abgerufen am 16.07.2013).

Meister, Monika: „Theater müßte eine Art Verweigerung sein.“ Zur Dramaturgie Elfriede Jelineks. In: Jelinek, eine Wiederholung? Zu den Theaterstücken *In den Alpen* und *Das Werk*. [Jelinek, une répétition? A propos des pièces *In den Alpen* et *Das Werk*.] Hrsg. V. Françoise Lartillot u. Dieter Hornig. Bern: Peter Lang 2009 (= Textgenesen [Genèses de textes]. Bd 1??), S. 56-57.

Mörike, Eduard: Gedichte. Stuttgarter Ausgabe. Altenmünster: Jazzybee Verlag Jürgen Beck 2012, keine Seitenangabe, siehe: http://books.google.at/books?id=vp5Wp4HY_6gC&pg=PT108&dq=eduard+morike+la%C3%9F+o+welt&hl=en&sa=X&ei=wKr3UYbxOIa5hAe-t4CIDA&ved=0CDgQ6AEwAQ#v=onepage&q=eduard%20morike%20la%C3%9F%20o%20welt&f=false (abgerufen am 17.05.2013).

Nüchtern, Klaus u. Wolfgang Kralicek: „Stolz ist mir sehr fremd.“ In: Falter 18/02.05.2007, www.falter.at/falter/2007/05/02/stolz-ist-mir-sehr-fremd (abgerufen am 05.05.2013).

Pfister, Manfred: Das Drama. München: Wilhelm Fink 112001.

Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Wilfried Floeck u.a. Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag 1996 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. Bd 15).

Roeder, Anke: Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. (1996), www.elfriedejelinek.com (abgerufen am 17.07.2013).

Roesner, David: Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003 (= Forum Modernes Theater, Bd 31).

Ronge, Verena: Zwischen anwesender Abwesenheit und abwesender Anwesenheit. Der (weibliche) Körper in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Sprachkunst, Jg. XLI/ (2010), 1. Halbband, S. 29-42.

Schmidt, Christina: Sprechen sein. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen. In: Sprache im technischen Zeitalter 193 (2000). Hrsg. v. Höllerer, Walter/ Miller, Norbert/ Sartorius, Joachim. Köln: SH-Verlag 2000, S. 65-74.

Siller, Heidrun: Intertextualität und sprachliche Überschreitung. Zu Elfriede Jelineks Über Tiere (2005). jelinetz2files.wordpress.com/2013/02/xintertextualitc3a4t-und-sprachliche-c3bcberschreitung.pdf (abgerufen am 16.07.13).

Stephens, Simon: Elfriede Jelinek: Game on. In: www.thestage.co.uk/features/2012/07/elfriede-jelinek-game-on (abgerufen am 20.07.2013).

Utsch, Susanne: Unterwerfendes Begehren, zwanghafte Begierde. Elfriede Jelineks Theater text „Über Tiere.“ In: Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Arnold, Heinz Ludwig. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 32007 (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 117), S. 33.