

UNIVERSITÄT ZÜRICH  
DEUTSCHES SEMINAR

BACHELORARBEIT IM FACH DEUTSCHE SPRACH- UND  
LITERATURWISSENSCHAFT  
PROF. DR. BARBARA NAUMANN

---

## **Nora – ein Palimpsest?**

Transtextualität bei Elfriede Jelinek. Ein Versuch  
der dramentheoretischen Einordnung

---

VERFASSERIN:

JULIA STIEGLMEIER  
12-712-592

ABGABEDATUM: 29. DEZEMBER 2015

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b>	<b>3</b>
<b>2 <i>Was geschah</i> als Intertext?</b>	<b>5</b>
<b>3 Hypertextualität <i>Was geschah</i></b>	<b>9</b>
3.1 Inhaltlicher Zirkelschluss . . . . .	10
3.2 Die Ambivalenz der Tarantella . . . . .	12
3.3 Zur Wechselwirkung der Kosenamen . . . . .	14
3.4 Dekonstruktion durch <i>Nachahmung</i> von Diskursen . . . . .	16
3.5 Zur Präsenz von Körper und Sprache . . . . .	20
<b>4 Der Epilog <i>Nach Nora</i></b>	<b>24</b>
<b>5 Dramentheoretische <i>Nachahmung</i>?</b>	<b>27</b>
<b>6 Ausblick</b>	<b>31</b>
<b>Bibliographie</b>	<b>34</b>
Primärliteratur . . . . .	34
Sekundärliteratur . . . . .	34

## Abstract

Texte entstehen nicht in einem luftleeren Raum – ausgehend von dieser Annahme werden im Folgenden die Transtextualitätsbezüge in Elfriede Jelineks Erstlingsdramas *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* sowie der sich darauf explizit beziehende Epilog *Nach Nora* untersucht. Hierzu werden die strukturalistischen Werkzeuge, welche uns Gérard Genette in seiner Abhandlung *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe* zur Hand gibt, herangezogen. Anhand der Analyse des Transtextualitätsgeflechtes soll Elfriede Jelinek dramentheoretisch eingeordnet werden, wodurch sichtbar wird, dass sie sich auch hier der Methodik der *Nachahmung* bedient. Es wird sich herausstellen, dass sich die Autorin durch das bewusste Reproduzieren und Rekontextualisieren von Texten und Diskursen in ein Geflecht derselben eintritt, dieses visualisiert und kritisch hinterfragt.

# 1 Einleitung

Gabriele Riedle stellt die These auf, dass Jelineks literarisches Verfahren ein *Verfahren der dekorativen Wortvermehrung*<sup>1</sup> ist:

„Elfriede Jelinek *schreibt* keine Bücher, sie schreibt Bücher *voll*. [...] Das Büchervoll-schreiben geht – zumal mit dem Computer – wie von selbst. Als steckte man oben ein Wort rein und unten kämen Buchstaben für ein paar hundert Seiten raus“<sup>2</sup>

Riedle spricht Jelineks Dramaturgie der Montagetechnik an. Sie geht davon aus, dass Jelinek die einzelnen Zitate und Diskuselemente beinahe willkürlich zusammensetzt und den daraus entstandenen Text den ihrigen nennt. Bei dieser Annahme geht allerdings verloren, dass Jelinek einen sehr bewussten Umgang mit Sprache und Diskuselementen propagiert.

Spätestens seit dem Dadaismus ist die Montage zu einem festen Bestandteil der Literaturtechnik geworden. So ist zu betonen, „daß literarische Erscheinungen sich nicht in irgendeinem luftleeren Wolkenkuckucksheim entwickeln, sondern daß sie klimatisch von dem sie umgebenden kulturellen Raum bedingt werden, [...] daß Literatur sich von Literatur nährt.“<sup>3</sup> So können sich weder Schreibende noch Lesende ihrer Umwelt entziehen, deren Einflüsse sowohl im Schreibprozess als auch in der Rezeption sichtbar werden. Elfriede Jelinek sieht ihre Rolle als Schriftstellerin darin: „Ich, als Autorin, kläre das Ganze noch auf eine Aussage hin. Aber das meiste ist ohnedies schon oft gesagt worden, und es ist unnötig, etwas zu erfinden, was anderswo schon besser gesagt worden ist.“<sup>4</sup>

Im Folgenden möchte ich mich Jelineks dramaturgischer Verfahrensweise bei *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*<sup>5</sup> durch eine transtextuelle Analyse nähern. Es sollen anhand der strukturalistischen Werkzeuge, welche Gérard Genette uns in seinem Werk *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe* zur Hand gibt, hyper- und intertextuelle Bezüge sichtbar werden. Im Gegensatz zu Riedle betont Genette, dass ein Text, welcher durch die Montagetechnik entsteht, gegenüber einem Text, der nur aus Neuem bzw. nicht absichtlich Zitiertem besteht, überzeugender sei: Er sei „komplexer“ und „reizvoller“<sup>6</sup>. Genette übernimmt in *Palimpseste* das Konzept der *bricolage* von Levi-Strauss und wendet

<sup>1</sup> Riedle: Mehr, mehr mehr!.

<sup>2</sup> Ebd. S. 95.

<sup>3</sup> Herman Meyer, zitiert nach: Sander: Textherstellungsverfahren. S. 81.

<sup>4</sup> Jelinek: Axt. S. 15.

<sup>5</sup> Im Folgenden werde ich dieses Drama mit dem Kurztitel *Was geschah* angeben.

<sup>6</sup> Genette: *Palimpseste*. S. 532.

es auf Literatur an. Er untersucht als Gegenstand der Poetik die „*Transtextualität*“ oder textuelle Transzendenz des Textes, die ich grob als alles das definiert habe, »was ihn in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt«.<sup>7</sup> Somit nennt Genette diese Textart ein Palimpsest, welches wörtlich ein Stück Pergament oder Papier bezeichnet, dessen ursprünglicher Text abgeschabt und durch einen neuen ersetzt wurde. Der ursprüngliche Text verschwindet allerdings nicht vollkommen, sondern scheint unter dem neuen noch hindurch und ist somit immer noch lesbar. In Genettes Werk werden fünf Typen der *Transtextualität* unterschieden: *Intertextualität*, *Paratextualität*, *Metatextualität*, *Architextualität* und *Hypertextualität*. Letzterer wird ausführlicher betrachtet und fordert – laut Genette – die Lesenden zu einer „*relationalen Lektüre*“<sup>8</sup>. auf. Genette versteht darunter, dass alte Werke durch die Form der Hypertexte ständig in einen „*neuen Sinnkreislauf*“<sup>9</sup> eingespeist werden. Durch die „*palimpsestuöse Lektüre*“<sup>10</sup> wird den Lesenden vor Augen gehalten, dass kein Text ohne bereits Geschriebenes existieren kann.

*Was geschah* stellt sich allein schon durch den Titel in einen *transtextuellen* Bezug zu Ibsens *Nora. Ein Puppenheim*. Letzteres kann somit als Hypotext zu dem Sekundärdrama oder, mit Genette gesprochen, dem Hypertext *Was geschah* gesehen werden. 2013 veröffentlichte Elfriede Jelinek den Epilog *Nach Nora*, der auf Anregung des Düsseldorfer Schauspielhauses entstanden ist. Auch dieser Text stellt sich nun in Beziehung zu Ibsens und auch Jelineks *Nora*. Somit beschäftigt sich die dieser Arbeit zu Grunde liegende Frage mit dem Verknüpfungsgeflecht dieser drei Texte. In der Forschung werden Jelineks Theatertexte meist hinsichtlich ihrer Verfahrensweise der Dekonstruktion untersucht und damit verbunden in die Nähe der Postmoderne gestellt.<sup>11</sup> Ich möchte hier einen Schritt weitergehen und die These aufstellen, dass Elfriede Jelineks Stilmittel der Dekonstruktion als Mittel zum Zweck dient. Um ihre Ziele zu erreichen, tritt die Autorin als *Bricoleurin* im Sinne Lévi Strauss' auf. Dieser Idee ist auch Agnieszka Jezierska<sup>12</sup> gefolgt. Sie betont, „dass der Gebrauch des „*fremden Wortes*“ dem Gesagten eine neue „*Gerichtetheit*“ verleiht.“<sup>13</sup> Im Folgenden werden die verschiedenen Funktionen und Verfahrensweisen der Zitatmontage, welche für Jelineks Schaffen bezeichnend sind, untersucht werden. Ein Schwerpunkt wird auf die Hypertextualitätsbezüge von Jelineks Erstlingsdrama *Was*

<sup>7</sup>Ebd. S. 9.

<sup>8</sup>Ebd. S. 532 f.

<sup>9</sup>Ebd. S. 534.

<sup>10</sup>Ebd. S. 532 f.

<sup>11</sup>Vgl. Bönnighausen: Sprachkörper und Körpersprache; Hoff: Stücke für das Theater; Klessinger: Postdramatik; Auch Lehmann kategorisiert Jelinek als „postdramatisch“ vor allem unter dem Aspekt der „Sprachflächen“. Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 14.

<sup>12</sup>Jezierska: Das ambivalente Wort.

<sup>13</sup>Ebd. S. 281. Hierbei knüpft Jezierska an das Konzept der Dialogizität Bachtins an.

*geschah* gelegt werden. In einem ersten Schritt wird die Frage aufgeworfen, inwiefern das Konzept der Intertextualität (nach Genette) für *Was geschah* dienstbar gemacht werden kann. Hier wird eine „Unterthese“ formuliert, dass die Intertextualitätsbezüge im Sekundärdrama wie Warnschilder funktionieren, welche die Lesenden bzw. das Publikum auf die Hypertextualitätsbezüge aufmerksam machen sollen. So wird sich Kapitel 3 der Hypertextualität widmen und diese Form der Verknüpfung anhand verschiedener Momente analysieren. In einem dritten Schritt wird das Tertiärdrama *Nach Nora* als ein neueres Beispiel für Jelineks Textualitätsverfahren der Sprachflächen herangezogen und in Verbindung zu seinen Hypertexten gesetzt werden. Die vorhergegangene Analyse der verschiedenen Texte und Formen der Hypertextualität sollen uns in einem vierten Schritt dabei helfen, die untersuchten Texte dramentheoretisch einzuordnen, wobei ein besonderer Fokus auf die Nähe Jelineks zur Postmoderne gesetzt wird. Kapitel 6 wird die hier aufgestellte These erneut aufwerfen und anhand der gewonnenen Erkenntnisse diskutieren.

## 2 *Was geschah* als Intertext?

„[...] daß man die literarisch geschaffene Sprache und die Sprache der Montage nicht mehr voneinander unterscheiden kann;“<sup>14</sup>

Genette entlehnt den Begriff der Intertextualität dem Werk *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman* von Julia Kristeva<sup>15</sup>, definiert ihn aber „restriktiver als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte [...].“<sup>16</sup> So nimmt er in *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* eine Neudefinition des Begriffs vor, um für den Oberbegriff – den der Transtextualität – die vielfältigen Bedeutungsebenen auszuschliessen. So versteht Genette unter Intertextualität drei verschiedene Verweisformen: Das Plagiat, das Zitat und die Anspielung. Zitat und Plagiat sind „wörtliche Entlehnung[en]“<sup>17</sup>. Ersteres kennzeichnet sich durch „Anführungszeichen, mit oder ohne

<sup>14</sup> Elfriede Jelinek, zitiert nach: Sander: Textherstellungsverfahren. S. 81.

<sup>15</sup> Zum Begriff der Intertextualität sind die Schriften Kristevas und Bachtins besonders wegweisend: Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Literaturwissenschaft und Linguistik III. Hrsg. von Jens Ihwe. Frankfurt am Main 1972, S. 345-375, und: Dies: Probleme der Textstrukturation. In: Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz Blumensath. Köln 1972, S. 243-262. Und: Michael H. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, herausgegeben von Rainer Grubel, Frankfurt am Main 2010. Im deutschen Sprachraum gilt Renate Lachmann zu den wichtigsten Intertextualitätsforschern: Lachmann, Renate: Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Karlheinz Stierle/Rainer Warming (Hrsg.): Das Gespräch, München 1984, S. 133-138 (Poetik und Hermeneutik 11).

<sup>16</sup> Genette: Palimpseste. S. 10.

<sup>17</sup> Ebd.

genaue Quellenangabe“<sup>18</sup>. Letzteres stellt zwar immer noch eine wörtliche, wenn auch nicht deklarierte, Form der Übernahme dar. Die Unterscheidung zwischen den beiden Formen ist jedoch „keine literaturtheoretische Angelegenheit [...], sondern eine ethische und/oder juristische.“<sup>19</sup> Obwohl Elfriede Jelinek hinsichtlich ihrer dramaturgischen Verfahrensweise betont,

„daß man die literarisch geschaffene Sprache und die Sprache der Montage nicht mehr voneinander unterscheiden kann; daß sich Zitat und Selbstgefertigtes nicht als ihresgleichen preisgeben, sondern eine sprachlich gebrochene Wirklichkeit entsteht, die sich in Überbauphänomenen manifestiert.“<sup>20</sup>

Trotz dieser Deklaration werden gegen Jelinek keine Plagiatsvorwürfe erhoben. Dies ist darauf zurückzuführen, dass ihre Texte als „literarisch“ gelten.<sup>21</sup>

Die dritte Kategorie der Intertextualität, die der Anspielung, ist hingegen weniger scharf definiert. So soll hier nicht mit wörtlicher Textübernahme gearbeitet werden. Vielmehr werden ähnliche Wörter oder Wendungen benutzt. Es wird allerdings vorausgesetzt, dass diese nur dann verständlich werden, wenn die Verbindung zum Hypotext ersichtlich ist und somit in dieser Wechselwirkung interpretiert werden kann.

In ihren ersten Atemzügen knüpft Nora an ihren Hypotext, an Ibsens Drama, an und lädt die Lesenden bzw. das Publikum dazu ein, das Stück in Beziehung zu diesem zu setzen: „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen.“<sup>22</sup> Auch wenn es sich hier nicht um eine wörtliche oder entlehnte Textentnahme Ibsens handelt, führe ich dieses Beispiel unter Intertextualität auf. Meines Erachtens wird in der ersten Szene von *Was geschah* der Interpretationsrahmen für das Drama eröffnet. Auch Wedekinds *Lulu* dient als Paratext und wird explizit mit Titel erwähnt: „Sie hat eine starke Kindlichkeit wie beispielsweise Wedekinds Lulu sie auch hat.“<sup>23</sup> Später stellt auch Weygang fest, dass es sich bei Nora um „die Hauptfigur des Theaterstücks von Ibsen“<sup>24</sup> handelt. Ausserdem baut Jelinek das Motiv der Eisenbahnlinie aus *Die Stützen der Gesellschaft* ein: So sagt Weygang: „Bei der Spekulation handelt sich's

<sup>18</sup>Ebd.

<sup>19</sup>Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität. S. 115.

<sup>20</sup>Elfriede Jelinek, zitiert nach: Sander: Textherstellungsverfahren. S. 81.

<sup>21</sup>Im Gegensatz dazu: 2010 erweckte der Roman *Axolotl Roadkill* Aufsehen. Der Autorin Helene Hegemann wurde Plagiat vorgeworfen, obwohl sie offen auf die literarische Technik der Zitatmontage verweist. (Vgl. Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität. S. 115.).

<sup>22</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 9.

<sup>23</sup>Ebd. S. 33.

<sup>24</sup>Ebd. S. 25.

um eine Eisenbahnlinie wie in dem Stück »Stützen der Gesellschaft«, auch von Ibsen.“<sup>25</sup>

Indem Jelineks Text explizit auf seine Hypotexte<sup>26</sup> verweist, werden einerseits die thematischen Bezugspunkte markiert. Ich verstehe diese Anhaltspunkte als eine Art Klammer, als „Anführungszeichen“<sup>27</sup>, welche den Interpretationsrahmen des Hypertextes abstecken. Sie dienen als Rahmung und als Markierungen für die nachfolgende Interpretation des Dramas, welches stark mit Zitatmontage arbeitet.

Andererseits wird die eigene theatrale Situation zur Sprache gebracht. Durch die Nennung seiner Prätexete weist *Was geschah* den Realitäts- und Mimesisanspruch klassischer Dramen weit von sich. „As one of the many variants of the “alienation technique” employed in order to stress the constructed and fictional nature of the stage action [...]“<sup>28</sup> Neben der Theatersituation als solcher, wird auch die Form des aristotelischen, analytischen Dramas zersetzt. Während Ibsen der erste, in der Geschichte des modernen Dramas war, der auf die aristotelische Form des analytischen Dramas zurückgriff<sup>29</sup>, vernichtet Jelinek diese ursprüngliche Form des Dramas. Da die Lesenden bzw. das Publikum schon alles „aus dem Theater“<sup>30</sup> wissen (sollten), gibt es bei Jelinek kein in der Vergangenheit liegendes Geheimnis, welches die Motivation der Figuren erklären könnte. Somit verweist Jelinek gleich zu Beginn ihres Dramas auf die Destruktion des analytischen Dramas. So dient die thematische Rahmung durch den Verweis auf verschiedene Prätexete einerseits zur Dekonstruktion der Theatersituation, andererseits wird gleichzeitig der vorliegende Dramentext als Intertext ausgegeben. Dieser wird durch die als „Anführungszeichen“<sup>31</sup> fungierenden Textverweise markiert.

Ähnlich funktionieren die Kosenamen, welche Jelinek zum Teil wörtlich von Ibsens *Nora* übernimmt. Hier liegt eine direkte Übernahme der Bezeichnungen vor. Helmer, wie auch Weygang, nennt Nora „mein lockerer Zeisig“<sup>32</sup> oder „Lerche“<sup>33</sup>. *Was geschah* zeigt folglich direkt auf seinen Prätexete. Ich werde das Beispiel der Übernahme der Kosenamen später im Kontext der Hypertextualität wieder aufgreifen und im Kontext der Unterdrückung des Weiblichen verorten, da ich der Meinung bin, dass die lexikalischen Zitate auf etwas anderes verweisen sollen als auf die rein textuelle Ebene

<sup>25</sup>Ebd. S. 41.

<sup>26</sup>Im Folgenden werde ich mich im Besonderen auf die Hypertextualitätsverweise zu Ibsens *Nora* konzentrieren.

<sup>27</sup>Genette: Palimpseste. S. 10.

<sup>28</sup>Fiddler: Jelinek's Ibsen. S. 129.

<sup>29</sup>Vgl. Kricsfalusi: Text(il)arbeit. S. 112.

<sup>30</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 59.

<sup>31</sup>Genette: Palimpseste. S. 10.

<sup>32</sup>Ibsen: *Nora*. S. 6. Und: Jelinek: *Was geschah*. S. 38.

<sup>33</sup>Ibsen: *Nora*. S. 6. Und: Jelinek: *Was geschah*. S. 38.

der Intertextualität. So zielt meines Erachtens die intertextuelle Bezugnahmen der Kosenamen darauf ab, die Lesenden bzw. das Publikum auf den Interpretationsrahmen aufmerksam zu machen. Sie funktionieren gewissermassen als Warnschilder, die uns auf die Hypertextualitätsbezüge hinweisen sollen. Im Falle der Kosenamen wird durch das Erkennen der Intertextualitätsbezüge ein weiterer Interpretationsrahmen eröffnet. *Was geschah* rekontextualisiert die Phrasen und weist somit auf deren Hypertextualität hin. Folglich steht weniger die wörtliche Übernahme im Zentrum der Interpretation, als vielmehr das Konzept der Unterdrückung des Weiblichen.<sup>34</sup> Für Genette liegt Intertextualität vor, wenn es sich um wörtliche textuelle Wiedergabe (Zitat oder Plagiat) oder aber um eine Anspielung handelt. Hierbei ist hervorzuheben, dass der Hypertext nur vollständig interpretiert werden kann, wenn die Beziehung zum Prätexz erkannt und verstanden wird. Zwar unterstreicht Jelinek, wie oben zitiert, „daß man die literarisch geschaffene Sprache und die Sprache der Montage nicht mehr voneinander unterscheiden kann“<sup>35</sup> an anderer Stelle betont die Autorin jedoch, dass der Verweischarakter der Versatzstücke offen dargelegt werden soll und die Rezipierenden die Verbindung zum Prätexz aktiv herstellen sollen:

„Das ist keine echte Montage wie in Cut-up-Texten zum Beispiel. Das waren wirklich wörtlich verwendete Zitate. In den Stücken hat das die Funktion, einfach um mehrere Sprachebenen in die Stücke einzuführen, weil mir Stücke entsetzlich auf die Nerven gehen, wo Leute einfach durchgehend gedichtete Dialoge miteinander führen, weil ich meine, daß Leute, die ins Theater gehen, auch eine gewisse theoretische Vorinformation haben, und ich nicht so tun kann, als ob Idioten ins Theater gingen. Ich will ihnen die Vorausinformation gezielt auch zumuten. Theaterstücke haben ja gezielt einen politischen Anspruch, deswegen arbeitete ich ganz gezielt mit Montage.“<sup>36</sup>

Elfriede Jelinek hebt hervor, dass bewusst direkte Zitate verwendet werden. Gleichzeitig erwartet sie von den Zuschauenden, dass sie die Transtextualitätsbeziehungen analysieren können. Im Falle einer so transparenten Zitatmontage wie es die Kosenamen sind, wird deutlich auf den Hypotext gezeigt und diese Verbindung verbalisiert.<sup>37</sup> Somit lässt sich sagen, dass bei *Was geschah* die verschiedenen Intertextualitätsbezüge als Rahmung zu verstehen sind, um in einem zweiten Schritt die Öffnung der Hypertextualitätsbezüge und deren Interpretation zu erleichtern.

<sup>34</sup>Vgl. Kapitel 3.3.

<sup>35</sup>Elfriede Jelinek, zitiert nach: Sander: Textherstellungsverfahren. S. 81.

<sup>36</sup>Elfriede Jelinek, zitiert nach Ebd. S. 83.

<sup>37</sup>„Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“ (Jelinek: *Was geschah*. S. 9).

### 3 Hypertextualität *Was geschah*

„[...] vorgefundenes Material – pur oder gemischt mit eigenem, aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen – nebeneinanderzusetzen, um eine Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten zu erreichen. Schon die Surrealisten haben ähnlich gearbeitet.“<sup>38</sup>

In seinem Werk *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* beschäftigt Gérard Genette sich vor allem mit dem Phänomen der Hypertextualität. Dieses beschreibt einen Text „zweiten Grades“, der die Beziehung zwischen dem transformierten Prätext (Hypotext) und dem neueren, zu transformierenden Text (Hypertext) untersucht. In unserem Fall wäre – mit Genettes Terminologie gesprochen – *Nora* der Hypotext, *Was geschah* der Hypertext. Somit bezeichnet der Begriff der Hypertextualität im Vergleich zum Begriff der Intertextualität keine genau verortbare Beziehung zum Prätext wie Zitat, Plagiat oder Anspielung. Ausschlaggebend hingegen ist:

„[Wenn] B zwar nicht von A spricht, aber in dieser Form ohne A gar nicht existieren könnte, aus dem er mit Hilfe einer Operation entstanden ist [...] und auf den er sich auf eine mehr oder weniger offensichtliche Weise bezieht, ohne ihn unbedingt zu erwähnen oder zu zitieren.“<sup>39</sup>

Genette hebt hervor, dass der Hypertext und der Hypotext in zweierlei Beziehung zueinander stehen können. So kann eine *Transformation* oder *Nachahmung* vorliegen. *Transformation* kann auf die Faustformel „gleicher Inhalt, andere Form!“<sup>40</sup> heruntergebrochen werden, da ein Text „dasselbe anders sagen“<sup>41</sup> kann. Die *Nachahmung* hingegen beschäftigt sich mit der schematischen Opposition dazu: „etwas anderes auf dieselbe Weise sagen“<sup>42</sup> Dieses Verfahren ist allerdings im Gegensatz zur *Transformation* „komplexer und vermittelter [...].“<sup>43</sup> Die *Nachahmung* impliziert damit die Herrschaft über den Hypotext.

„Nachahmung setzt voraus, daß ich in dieser Aussage eine bestimmte, typische Manner erkenne [...], d. h. zum Beispiel, um es kurz zu sagen, ihre Bündigkeit, ihren

<sup>38</sup> Jelinek: Axt. S. 15.

<sup>39</sup> Genette: *Palimpseste*. S. 15.

<sup>40</sup> Berndt/Tonger-Erk: Intertextualität. S. 120.

<sup>41</sup> Genette: *Palimpseste*. S. 17.

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Ebd.

entschiedenen, affirmativen Ton und ihre Metaphorizität; und daß ich eine andere, geläufige oder weniger geläufige Meinung in dieser Manier (Stil) ausdrücke [...].“<sup>44</sup>

Durch das Erkennen eines Modells der Gattungskompetenz öffnet sich der Hypotext für die *Nachahmung* in einem Hypertext. Dieser kann durch verschiedene Techniken, welche unterschiedlichen Zielsetzungen folgen, bearbeitet werden. Diese wären: Die spielerische *Pastiche*, die satirische *Persiflage* sowie die ernste *Nachbildung*.

### 3.1 Inhaltlicher Zirkelschluss

Am Titel lässt sich nicht nur ablesen, dass Jelineks Erstlingsdrama in Beziehung zu den beiden Ibsen-Dramen steht, sondern auch in welcher Beziehung dazu. Diese duale Struktur des Doppeltitels geht auf „das im Barock erscheinende Emblem zurück.“<sup>45</sup> Demgemäß gibt ein Teil im Dramentitel den Stoff an, der andere fungiert als Subscriptio und verortet das Drama hinsichtlich seines ideellen Gehalts.<sup>46</sup> Die Betonung des ersten Teils des Titels liegt auf der Konjunktion „nachdem“ und deutet somit auf eine Fortschreibung Ibsens Drama *Nora* hin. Der zweite Teil verweist auf die thematische Verflechtung mit Ibsens *Die Stützen der Gesellschaft* – einzig, dass Jelinek durch die Pluralendung (*Stützen der Gesellschaften*) eine Distanz zu Ibsen und eine ironische Nähe zur Ökonomie – Gesellschaften verstanden als Aktien- oder Kapitalgesellschaften – schafft. So wird an dieser Stelle schon deutlich, dass es sich bei Jelineks Drama um eine kapitalismuskritische und ökonomische Analyse von Ibsens *Nora* handelt.

Im Gegensatz zu Ibsen verortet Jelinek ihre Nora zeitlich in den 1920er Jahren und geographisch in Deutschland, worauf die Firmennamen und die gesellschaftlichen und politischen Anspielungen, wie z. B. die am Schluss ertönende Marschmusik, hinweisen. *Was geschah* kann demnach als eine proleptische Verlängerung<sup>47</sup> der *Nora* Ibsens und als *einfache Transformation*<sup>48</sup> des Hypotextes gelesen werden.

Obwohl *Was geschah* mit einer durch den Barocktitel implizierten *Transformation* einsetzt, endet es mit der hypertextuellen Form der *Nachahmung*: „*Man hört, wie*

<sup>44</sup>Ebd.

<sup>45</sup>Vgl. Caduff: Ich gedeihe. S. 59.

<sup>46</sup>Vgl. Ebd.

<sup>47</sup>Vgl. Kricsfalusi: Text(il)arbeit. S. 96.

<sup>48</sup>„Die von der *Odyssee* zum *Ulysses* führende Transformation kann (in sehr groben Zügen) als *einfache* oder *direkte* Transformation beschrieben werden, die darin besteht, die Handlung der *Odyssee* ins Dublin des 20. Jahrhunderts zu verlegen.“ (Genette: Palimpseste. S. 15.).

unten eine Tür dröhnen ins Schloß fällt.“<sup>49</sup> Nora tritt aus ihrem „Puppenheim“, aus dem familiären, hermetisch abgeschlossenen Raum heraus, um Unabhängigkeit zu erlangen. Auf die Frage, wie sich Ibsen das weitere Schicksal seiner Nora vorstelle, antwortete er, „dass er keine Ahnung habe, vielleicht werde sie durch das Land mit einem Zirkus ziehen, oder sie werde zu ihrem Mann zurückkehren.“<sup>50</sup> Trotz oder genau wegen des offenen Endes entwickelte sich „Nora“ zu einem nahezu personalisierten Symbol der Frauenemanzipation. Jelineks Stück hingegen nutzt die Form des hoffnungsvollen Endes bei *Nora*, um diese wieder in ihre Ausgangssituation zurückkehren zu lassen: „NORA: Durch den Verzicht darauf [auf das Kapital] bewies ich jene Charakterstärke, die ich mir erwerben wollte, als ich einst von dir fortging.“<sup>51</sup> Nora befindet sich wieder in der Helmer untergeordneten Rolle der Ehefrau. Die bei *Nora* vorgestellte Utopie der weiblichen Emanzipation wird anhand des bei Ibsen vorliegenden offenen Endes durch einen inhaltlichen Zirkelschluss dekonstruiert. So ahmt *Was geschah* die bei Ibsen angelegte Hoffnung auf Emanzipation *nach* und stellt diese als gescheitert dar.

Ausserdem wird an dieser Stelle wiederholt deutlich, dass der Jelinek'sche Text den Fokus auf ökonomische anstatt psychologische Motivationsgründe der Figuren lenkt. Nora hat ihren Mann also nicht verlassen, um ihren Charakter zu bilden und sich zu emanzipieren. Sondern vielmehr deshalb, um eine gesellschaftliche und wirtschaftliche Besserstellung zu erhalten: „Schon einmal ist Geld ein schlimmer Abstieg für mich gewesen, ein zweites Mal werde ich den Aufstieg nehmen.“<sup>52</sup> Obwohl sie sich für den „Aufstieg“ entscheidet, drückt sie das „ständige Leben im Schatten des Kapitals“<sup>53</sup> zu sehr nieder und sie kehrt zu Helmer zurück. So bestätigt auch Jelinek, dass das Stück „primär eine ökonomische, politische, gesellschaftliche Analyse“<sup>54</sup> ist. Die Figuren sind in einer „Art Holzschnitttechnik“<sup>55</sup> dargestellt und lassen somit keine Psychologisierung ihrer selbst zu. Ganz im Gegensatz zu Ibsen. Dieser betont den menschlich psychologischen Charakter seiner Figuren: „Ich schreibe keine Rollen, ich schildere Menschen.“<sup>56</sup> Dieser diametrale Charakter verdeutlicht die Abwendung Jelineks vom Hypotext. Derselbe wird dazu verwendet, mit Hilfe der *Transformation*

<sup>49</sup> Ibsen: *Nora*. S. 94.

<sup>50</sup> Jezierska: Das ambivalente Wort. S. 283. Hier muss darauf hingewiesen werden, dass Ibsen unter dem Druck der Direktoren des Wiener Stadttheater und des Hamburger Thalia-Theater der deutschsprachigen Erstaufführung und nachfolgenden Inszenierungen einen anderen Schluss zu kommen liess: Nora besinnt sich auf ihre mütterlichen Instinkte und entscheidet sich für den familiären Binnenraum. (Vgl. Caduff: Ich gedeiche. S. 53 f.).

<sup>51</sup> Jelinek: *Was geschah*. S. 75.

<sup>52</sup> Jelinek: *Was geschah*. S. 27.

<sup>53</sup> Ebd. S. 75.

<sup>54</sup> Jelinek: *Ich will kein Theater*. S. 149 ff.

<sup>55</sup> Jelinek: *Axt*. S. 14.

<sup>56</sup> Angelika Gundlach, zitiert nach Fiddler: Jelinek's Ibsen. S. 130.

und *Nachahmung* neue Bedeutungs- und Interpretationsebenen zu eröffnen.

### 3.2 Die Ambivalenz der Tarantella

Ein markantes hypertextuelles Verknüpfungsmoment findet sich im Tanz der Tarantella. Bei Ibsen lässt sich Noras Tanz auf zwei Arten deuten: Die Tarantella ist ein süditalienischer Volkstanz zu einer sehr schnellen Musik. Im Volksmund wird der Name von einer im Mittelmeerraum heimischen Spinne, „Tarantula“, abgeleitet. Nach dem Biss der Spinne soll der wilde Tand ursprünglich als Therapie gegolten haben. Die gebissene Person sollte bis zur Erschöpfung tanzen, um das Gift der „Tarantula“ aus ihrem Körper herauszutreiben. Zum einen kann nun Noras Tanz dahin gedeutet werden, dass sie dort eine Möglichkeit der Befreiung aus der patriarchalen Struktur finden und somit der gesellschaftlichen Ordnung, für welche metaphorisch das Gift der „Tarantula“ steht, für einen Moment entfliehen kann. Zum anderen aber stellt der Tanz das genaue Gegenteil dar. Auch hier wird Nora von ihrem Mann bevormundet und diszipliniert: „Verbessere mich; und leite mich an, wie du es immer tust.“<sup>57</sup> Bei Jelinek wird die Tarantella zum einzigen Kapital, welches Nora besitzt, da sie keinerlei berufliche Erfahrungen oder Ausbildung vorweisen kann.<sup>58</sup> Hier erfüllt Nora allerdings nicht die männlichen Erwartungen. Noras Bewegungen könnten nach der Meinung des Personalchefs „statt dessen ruhig etwas sinnlicher ablaufen“<sup>59</sup>, da sie „zu ungeil“<sup>60</sup> tanze. Nora hingegen tanzt immer wilder und vollzieht akrobatische Kunststücke und versucht sich dadurch dem „Ritual patriarchalischer Herrschaftserhaltung“<sup>61</sup> zu entziehen. So befreit sich Jelineks Nora im Tanz von Ibsens Helmer, der sie dort immer bevormundet hat. Dennoch kann ihre Tarantella nicht als selbstbestimmt gelten – und hier liegt das Moment der *Transformation*: Cornelia Caduff betont, dass eine „Weiterentwicklung bestehender Schreibtraditionen [...] die Sichtbarmachung der in diesen enthaltenen Konflikte, Beschränkungen und Deformationen der gesellschaftlichen Geschlechterzuschreibungen“<sup>62</sup> visualisiert. Elfriede Jelinek erkennt in Ibsens Tarantella eine Form der körperlichen Züchtigung und Unterwerfung der Frau gegenüber dem Mann. Auch wenn die Interpretation der Jelinek'schen Tarantella eine Steigerung zu Ibsen zulässt, liegt dennoch „das-

<sup>57</sup> Ibsen: *Nora*. S. 64.

<sup>58</sup> Vgl. Kricsfalusi: *Text(il)arbeit*. S. 98.

<sup>59</sup> Jelinek: *Was geschah*. S. 23.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Caduff: *Ich gedeihe*. S. 52.

selbe“<sup>63</sup> vor. Die Interpretationsrichtung bleibt bei Jelinek dieselbe wie bei Ibsen, erscheint allerdings in einer anderen Form: Zunächst will Nora ihren Arbeitskolleginnen und Arbeitskollegen einen Gefallen machen, im nächsten Moment tanzt sie nur für Weygang. „Beide realisieren den Zuschauercharakter des Tanzes, der indexikalisch die Zurschaustellung des Frauenkörpers und symbolisch seine Verwertbarkeit anspricht.“<sup>64</sup> Jelinek löst sich hier nicht von Ibsen, *parodiert* ihn aber. Während der Tanz bei Ibsen die Unterdrückung des Weiblichen zum Inhalt hat und gleichzeitig ein Moment der Befreiung und weiblichen Verführungskunst in sich trägt, steht der Tanz bei Jelinek für die (aktive) Unterwerfung der Frau gegenüber dem Mann. Jelinek verharrt allerdings nicht bei der *Transformation*. Das ursprüngliche Motiv der Unterdrückung des Weiblichen wird so stark weiterentwickelt, dass die Frau nicht mehr existent ist. Sie wird auf die Materialität ihres Körpers reduziert, welcher ihr sogar als „Todesurteil“<sup>65</sup> attestiert wird: „Drücke die Haut deiner Oberschenkel doch einmal zusammen und schon offenbart sich das Todesurteil: kleine Dellen!“<sup>66</sup> Weygang übernimmt somit die Rolle von Ibsens Helmer, schreibt diese aber fort. Helmer sah in Nora eine zu disziplinierende Frau, während Weygang in ihr das Kapital des Körpers wahrnimmt. Exemplarisch hierfür steht folgende Szene, in welcher Weygang Helmers Sätze wiederholt, diese jedoch rekontextualisiert werden: Die Stelle bei Ibsen lautet folgendermassen:

„HELMER. Darf ich mein teuerstes Gut nicht ansehen? All die Herrlichkeit, die mein ist, die mir allein gehört, mir ganz und gar?

NORA (*geht an die andere Seite des Tisches.*) Ich mag es nicht, daß du heut Nacht so mit mir sprichst.

HELMER (*folgt ihr.*) Du hast noch die Tarantella im Blut, das merk ich. Und das macht dich noch verführerischer. Horch! Die Gäste fangen an zu gehen. (*Leiser.*) Nora – bald ist es still im ganzen Haus.“<sup>67</sup>

Jelinek paraphrasiert diese Stelle – im Sinne Genettes findet eine *Nachahmung* statt – und schreibt ihr somit eine diametrale Bedeutung ein:

„WEYGANG: Darf ich mein teuerstes Gut nicht ansehen?

NORA: Sie besitzen doch hoffentlich noch viel teurere Güter?

WEYGANG: Selbstverständlich. Doch sie entwerten zusehends im Vergleich mit dir.

<sup>63</sup>Genette: Palimpseste. S. 17.

<sup>64</sup>Bock: Die Frau hinter dem Spiegel. S. 346.

<sup>65</sup>Jelinek: Was geschah. S. 69.

<sup>66</sup>Ebd.

<sup>67</sup>Ibsen: Nora. S. 76.

NORA: Das sind Worte, die eine Frau aufblühen lassen. Es sind lang entbehrte Worte.

*Sie tanzt näher an ihn heran, schmiegt sich plötzlich an ihn.*

WEYGANG: Du hast noch die Tarantella im Blute, das merk ich. Und das macht dich noch verführerischer.“<sup>68</sup>

*Was geschah* sagt etwas auf die selbe Weise wie *Nora*. Die Bedeutung ist allerdings eine unterschiedliche.<sup>69</sup> Durch die Rekontextualisierung und *Parodierung* erhalten diese beiden Textstellen einen chiastischen und entgegengesetzten Charakter. Bei Ibsen kann diese Stelle als Startpunkt der Emanzipation Noras gelten. Sie verweigert sich hier der sexuellen Unterwerfung gegenüber Helmer. Für die Jelinek'sche Nora bedeutet diese Stelle allerdings das genaue Gegenteil. Sie stimmt der Sexualisierung und Objektivierung ihres Körpers förmlich zu, indem sie die körperliche Nähe zu Weygang sucht und sich an ihn schmiegt. Während Ibsens Nora versucht, aus der patriarchalen Gesellschaft auszubrechen, ironisiert Jelinek diese Utopie, indem sie ihre Nora sich dem Mann unterwerfen lässt. Somit wird Ibsens Entwurf der weiblichen Selbstbestimmung parodiert. Genette proklamiert, „die strengste Form der Parodie, die *Minimalparodie*, besteht somit in der wörtlichen Wiederholung eines bekannten Textes, dem eine neue Bedeutung gegeben wird [...].“<sup>70</sup> In Bezug auf den Tanz der Tarantella wird an beiden Textstellen die Unterdrückung der Frau hervorgehoben. Während *Was geschah* zunächst über eine *Transformation* den Gedankengang Genettes weiterführt und „dasselbe anders“<sup>71</sup> sagt, führt der inhaltliche Chiasmus der zweiten Beispielstelle zu einer *Nachahmung*.

### 3.3 Zur Wechselwirkung der Kosenamen

*Was geschah* stellt einen weiteren Hypertextualitätsbezug her, indem Nora von Weygang, wie auch schon von Helmer, mit Kosenamen bedacht wird. Durch diese Gewohnheitsaneignung durch Weygang, „bestätigt er sich in der Position des Mannes an Noras Seite, zugleich treibt er Noras Instrumentalisierung einen Schritt weiter.“<sup>72</sup> Bei Ibsen dienen die Kosenamen zur Entmündigung und Unterdrückung Noras. So bezeichnet Helmer sie als „Eichhörnchen“<sup>73</sup>, als „Lerche“<sup>74</sup>, als „mein lockerer Zeisig“<sup>75</sup>,

<sup>68</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 25.

<sup>69</sup>Vgl. Genette: *Palimpseste*. S. 17.

<sup>70</sup>Genette: *Palimpseste*. S. 29.

<sup>71</sup>Ebd. S. 17.

<sup>72</sup>Kricsfalusi: *Text(il)arbeit*. S. 103.

<sup>73</sup>Ibsen: *Nora*. S. 6

<sup>74</sup>Ebd.

<sup>75</sup>Ebd.

als „mein kleiner Singvogel“<sup>76</sup>. Neben der Besitzanzeige durch die Possessivpronomina, ist es ersichtlich, dass die Zuschreibungen alle aus dem Bereich der Vogelwelt stammen und das Bild eines kleinen Vogels in einem Käfig assoziiert werden kann. Bei Ibsen stehen die Kosenamen repräsentativ für die untergeordnete Rolle der Frau gegenüber dem Mann, der sie wie einen kleinen Singvogel in einem Käfig hält. Bei Jelinek hingegen findet eine Bedeutungserweiterung derselben statt. Zunächst bezeichnet Weygang Nora als seine „kleine, übermüdige Hummel“<sup>77</sup>. In Szene 9 stellt sich Weygang wieder in die Tradition Helmers und wiederholt seine Kosenamen „meine Lerche“<sup>78</sup>, „mein lockerer Zeisig“<sup>79</sup>. Bei Ibsen führen die Kosenamen in dieser paraphrasierten Szene (Erster Akt) zu einer Verniedlichung Noras und zu einer Demonstration Noras finanzieller Abhängigkeit. Dieses Motiv wird bei *Was geschah* aufgegriffen und dient ausserdem dazu, Nora für Weygangs ökonomische Zwecke einzuspannen und sie für diese schlussendlich zu verkaufen. *Was geschah* potenziert und *parodiert* Ibsens ursprüngliche Funktion der Kosenamen dahingehend, dass diese nicht nur Noras untergeordnete Rolle gegenüber einem Mann verdeutlichen, sondern diese dazu führen, dass Nora sich von Weygang als Objekt zur Kapitalsteigerung verkaufen lässt. *Was geschah* entnimmt somit sowohl die Form der Kosenamen als auch deren Bedeutung, welche allerdings potenziert wird. Um mit Genette zu sprechen liegt hier eine *Transformation* vor. *Was geschah* thematisiert wie *Nora* die Verniedlichung und Unterdrückung der Frau durch die von Noras Ehemann benutzte Sprache.

Später wird das Motiv der Kosenamen erneut aufgegriffen und rekontextualisiert: Nora führt den Auftrag Weygangs aus und quält als Domina Helmer, um an Wirtschaftsgeheimnisse zu gelangen. Nora bezeichnet sich in ihrer Rolle als Domina als „Eichkätzchen“<sup>80</sup>, „Heidelerche“<sup>81</sup> und gibt sich somit selbst zu erkennen: „Hier spricht dein Zeisig.“<sup>82</sup> Die hier rekurrierten Zuschreibungen können keineswegs mit gefühlvoller Zärtlichkeit in Verbindung gebracht werden.<sup>83</sup> Vielmehr übernimmt Nora die Zuschreibungen<sup>84</sup>, welche Helmer ihr einst oktroyiert hat:

<sup>76</sup>Ebd. S. 37.

<sup>77</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 27.

<sup>78</sup>Ebd. S. 38.

<sup>79</sup>Ebd.

<sup>80</sup>Ebd. S. 56.

<sup>81</sup>Ebd.

<sup>82</sup>Ebd. S. 57.

<sup>83</sup>Vgl. Kricsfalusi: *Text(il)arbeit*. S. 101.

<sup>84</sup>Vgl. hierzu die Szenen bei Ibsen: „*HELMER in seinem Zimmer*. Ist das die Lerche, die da draußen zwitschert? [...] Ist es das Eichhörnchen, das da rumort? [...] Geht dein Leichtsinn wieder mit dir durch? Nimm an, ich borge heute tausend Kronen, du brächtest sie in der Weihnachtswoche durch und ich bekäm' am Silvesterabend einen Dachziegel auf den Kopf und läge da–“ (Ibsen: *Nora*. S. 6.) und „*HELMER*. Du bist doch ein seltsames kleines Ding. Ganz wie dein Vater. [...]“

„NORA *schlägt*: Wie unvernünftig ich heut wieder bin! Wie sich so was doch vererbt, vom Papi auf das Töchterlein. *Schlägt wild*. [...] Dies Jahr brauchen wir doch wirklich gar nicht knausrig sein. Du wirst ja nun die Lerchenau verkaufen ... Daß nur dein Leichtsinn nicht mit dir durchgeht! Daß du nur nicht borgen mußt! [...] Ist es mein Eichkätzchen, das da rumort? [...] Oder ist es mein Zeisig, der da herumzwitschert?“<sup>85</sup>

Während die Kosenamen zu Beginn *transformiert* werden und sich in dem Bedeutungsschema der liebevollen Verniedlichung und Verdinglichung befinden, erfahren die Zuschreibungen in dieser Stelle eine Rekontextualisierung. Diese fungieren nun zur Demonstration Noras, welche die Zuschreibungen so sehr verinnerlicht hat, Selbstaufgabe. Im Hypotext wird an dieser Stelle deutlich, dass Nora Helmer etwas verheimlicht. Der Hypertext, indem er Nora die Dominante spielen und gleichzeitig die Zuschreibungen verinnerlichen lässt, benutzt hier die Kosenamen dazu, um Nora vor Helmer erkenntlich zu machen und jeglicher Autonomie zu berauben. *Was geschah* entnimmt somit *Nora* die Form der Kosenamen, rekontextualisiert und potenziert ihre Bedeutung, sodass diese ihrer „ursprünglichen“ konträr entgegenstehen. Die Übernahme der Kosenamen funktioniert somit sowohl auf der Ebene der *Transformation* als auch auf der der *Nachahmung*.

### 3.4 Dekonstruktion durch *Nachahmung* von Diskursen

„Ich erziele in meinem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt.“<sup>86</sup> Ganz nach diesem Motto verfährt Elfriede Jelinek bei der Textgestaltung von *Was geschah*. Sie lässt ihre Figuren verschiedenste Phrasen nachplappern<sup>87</sup> und erzeugt somit differierende Sprach- und Bedeutungsebenen. Agnieszka Jezierska nennt Jelinek in diesem Zusammenhang eine „Bricoleurin“<sup>88</sup>. Sie argumentiert, dass Jelinek im Sinne der *bricolage* Zitate sowie „Diskursbrocken“<sup>89</sup> entnimmt, um diese in einem neuen Kontext eine neue Bedeutung einzuschreiben. Mit dieser Rekontextualisierung und kritischen Reproduktion geht zum einen eine Sinnentleerung der Zitate einher. Zum anderen wird die Theatersituation an sich thematisiert und gleichzeitig dekonstruiert, da den Lesenden bzw. dem Publikum diese Zitatmontage bewusst gemacht wird. Insofern zieht die

<sup>85</sup> Es liegt im Blut. Ja, ja, Nora, so was vererbt sich.“ (Ibsen: *Nora*. S. 9.).

<sup>86</sup> Jelinek: *Was geschah*. S. 57.

<sup>87</sup> Jelinek: *Axt*. S. 14.

<sup>88</sup> So handelt es sich bei der Wiedergabe um verschiedene Autoren, wie „Adolf Hitler, Karl Marx, Mussolini, Ludwig Wittgenstein, Friedrich Schiller, Sokrates und Sigmund Freud.“ (Sander: *Textherstellungsverfahren*. S. 37. Fussnote 13.).

<sup>89</sup> Vgl. Bock: *Die Frau hinter dem Spiegel*. S. 323.

<sup>90</sup> Ebd.

*Nachahmung* eines Hypertext-Modells eine Dekonstruktion desselben nach sich. Im Folgenden sollen zunächst verschiedene Formen der Zitatmontage und die damit einhergehende Form der Dekonstruktion, welche drei Zielsetzungen folgt, vorgestellt werden. So wird erstens der Ideologiecharakter der Sprache offen gelegt und zugleich sinnentleert; zweitens lässt sich eine Dekonstruktion der Theatersituation beobachten, und drittens wird die Funktion der Zersetzung des auktorialen Ichs deutlich. Wenn Jelinek Nora zunächst feministische Statements wiederholen lässt, wie „Ich strebe meine persönliche Verwirklichung an“<sup>90</sup> oder „Ich wollte mich am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt entwickeln“<sup>91</sup>, reiht sie sich in einen feministischen Diskurs ein.<sup>92</sup> Da die Zitate aber im leeren Raum stehen gelassen oder sogar durch die Handlungen Noras dementiert werden, wird auf deren leeren Inhalt hingewiesen. Obwohl Nora emanzipatorische Statements rezipiert, ordnet sie sich bei der nächsten sich ihr bietenden Möglichkeit Weygang unter. Noras Sprechakte, welche feministisch-ideologisch aufgeladen sind, verhalten sich konträr zu ihrer Handlung und werden somit sinnentleert. Mit Hilfe der Persiflage, einer kritisch aggressiven Nachahmung, dekonstruiert Jelinek den Feminismus und entlarvt ihn als bedeutungsfreie Phrase und gescheiterte Utopie.

Dem feministischen Jargon setzt die Autorin einen ökonomischen, kapitalistischen entgegen. Letzterer wird als treibende Kraft der Gesellschaft entlarvt und erhält dadurch einen Bedeutungszuwachs. So sprechen zum Beispiel Männer über Frauen, als wären sie Handelswaren: Weygang preist Nora einem Minister, um seine Ziele zu erreichen, als eine „leicht verderbliche Ware“<sup>93</sup> an, welche „nicht nur ein Gesicht und einen Körper, sondern auch noch eine beträchtliche Allgemeinbildung“<sup>94</sup> besitzt. Die Degradierung der Frau zu einem ökonomisch messbaren (Lust-)Objekt des Mannes wird soweit gesteigert, dass Nora, nachdem Weygang sie zu seinem vollständigen „Eigentum“<sup>95</sup> erklärt und ihr sogar ihre eigene Stimme und Ausdrucksmöglichkeit genommen hat, als Männerphantasie in Form einer sadistischen Domina gegenüber Helmer auftritt. Im Auftrag Weygangs präsentiert sich Nora als eine männerdominierende (obwohl Helmer ihr weiterhin diktiert, wie sie sich in ihrer Rolle zu verhalten hat) Sadistin, um an Wirtschaftsgeheimnisse zu gelangen. Jelinek *ahmt* hier den als männlich definierten Wirtschaftsjargon *nach*, um das kapitalistisch geprägte Verhältnis zwischen Mann und Frau auf die Spitze zu treiben und ein Weiblichkeitskonzept

<sup>90</sup> Jelinek: Was geschah. S. 9.

<sup>91</sup> Ebd. S. 10.

<sup>92</sup> Gleichzeitig offenbart sich hier auch Jelineks Komik, da das feministische Jargon als sinnentleerte Sprachhülle dargestellt wird.

<sup>93</sup> Ebd. S. 31.

<sup>94</sup> Ebd. S. 32.

<sup>95</sup> Ebd. S. 41.

vorzustellen, in welchem die Frau als stummes Objekt und Teil des kapitalistischen Systems fungiert. Durch die Integrierung und Übernahme eines bestimmten Jargons wird zunächst auf den ideologischen Charakter der Sprache verwiesen. Wird der Sprechakt der Handlung entgegengesetzt, entlarvt sich dieser als inhaltslos und bedeutungsfrei. Um „Diskursbrocken“ *nachahmen* zu können, muss Jelinek sich mit deren Struktur auseinandersetzen. Die kritische Persiflierung legt den Inhalt derselben offen dar und dekonstruiert diesen.

Während Zitatmontage einerseits indirekt durch Übernahme eines Jargons betrieben wird, um den der Sprache immanenten Ideologiecharakter zu verdeutlichen, werden andererseits Diskurse wiedergegeben, die direkt einzelnen Persönlichkeiten zugeordnet werden können.

„HERR: Jedes Volk und jede Klasse hat die Frauen, die es verdient.

WEYGANG: Die Frau ist das, was nicht spricht und von dem man nicht sprechen kann.

HERR: Genau. Dieser Freud sagt, daß jemand erst erfahren muß, daß er kastriert ist, bevor er zu sprechen anfangen kann.

WEYGANG: Der Mann muß der Frau ihre Kastration erst beibringen, äh, ich meine, er muß sie sie lehren.“<sup>96</sup>

Hier finden sich, sehr stark verdichtet, verschiedenste Diskursfragmente: Neben Joseph Marie de Maistre<sup>97</sup> und Ludwig Wittgenstein<sup>98</sup> gibt diese Szene Sigmund Freuds Ansicht über die Sexualität der Frau wieder. Innerhalb dieses kurzen Gesprächs werden differierende Weiblichkeitskonzepte und -zuschreibungen referiert. So stellt Beatrix Kricsfalusi fest, dass Nora als „sinnentleerte Montage von Weiblichkeitskonzepten, die verschiedenen Diskursen [...] willkürlich entnommen sind, die dazu einander noch förmlich auslöschen“<sup>99</sup>, fungiert. Das männliche Sprechen über das Weibliche wird *persifliert* und es folgt eine Tilgung der Existenz des „Weiblichen“ jenseits der differierenden Zuschreibungen.

„Den Trivialmythos über das Weibliche greift Jelinek explizit an, schafft aber gleichzeitig einen neuen. Indem sie Nora aus ihrem historischen und literarischen Kontext löst, erscheint die Unterdrückung der Frau als dauerhafte, naturhafte. Aus einem historischen Phänomen wird ein allgemeingültiges. Die Unterdrückung der Frau wird zu

<sup>96</sup>Ebd. S. 30.

<sup>97</sup>„Jedes Volk hat die Regierung, die es verdient.“ De Maistre war Gegner der Französischen Revolution und hielt als Anhänger der Monarchie an alten Denk- und Gesellschaftsmustern fest.

<sup>98</sup>„Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“

<sup>99</sup>Kricsfalusi: Text(il)arbeit. S. 110.

ihrer Natur, zu einem neuen Mythos über die Frau.“<sup>100</sup>

Da „das“ Weibliche hinter einer Kompilation von männlichen Zuschreibungen und Zitaten, welche oftmals aus populären Phrasen stammen, verschwindet, wird das Unsichtbarwerden und -sein der Frau als etwas Selbstverständliches der Gesellschaft vorgestellt. Durch diese Form der direkten Zitatmontage wird wiederum auf den Ideologiegehalt der Sprache referenziert, die Diskurse bzw. die verschiedenen Hypertextmodelle *nachgeahmt* und offengelegt.

Die Diskursfragmente, sozusagen Wortfetzen, die aus den Mundwinkeln der Schauspielenden hängen<sup>101</sup>, zeigen aber auch auf eine Welt ausserhalb des Theaters, wodurch die Theatersituation als solche eine Zerstörung erfährt. Dem Publikum wird immer wieder in Erinnerung gerufen, dass das Jelinek'sche Theater nicht den Anspruch der *mimesis* verfolgt. So hebt Klotz hervor, dass als grundlegendes „Prinzip der Montage [gilt], daß diese sich nicht der Vorstellung von Natur und Mimesis verschreibt, sondern Kunst als Technik, als Fabrikation erkennt.“<sup>102</sup> Der Bezugspunkt der Wortfetzen liegt somit immer jenseits der Bühne, ausserhalb des Theaterabends. Die theatrale Inszenierung derselben hebt gleichzeitig ihre Theatralität in den Vordergrund und lässt somit keine Täuschung des Publikums zu. Diesem wird durch die Wiedergabe von Zitaten die Illusion des Theaterabends vor Augen geführt. Jelinek möchte auf der Bühne „Unbelebtes erzeugen“<sup>103</sup>, sinnentleerte Zitate anderen gegenüberstellen, um sich gegen Ausdruckstheater zu wenden.

Gleichzeitig stellt sich die Frage und gleichzeitig Hinterfragung nach einem auktorialen Subjekt. Durch die Ästhetik des Zitierens bzw. nach Genette der der *Nachahmung* kann *Was geschah* nicht mehr nur der Hand Elfriede Jelineks zugeordnet werden. Vielmehr tritt der Text in das Beziehungsgeflecht verschiedener Kontexte der Zitate ein, sodass dem Text „kein eigenes oder eigentümliches Wort“<sup>104</sup> zugeschrieben werden kann. So gilt für die Figuren von *Was geschah*, dass sie sich „mit Hilfe von unterschiedlichen Diskursen gewissermaßen mehrere Identitäten über[streifen], gleichsam als ob sie Kleider anprobieren würde[n]. Ihr jeweiliges Ich wird durch Identifikationen, Projektionen, sprachliche Aneignungen erst erschaffen, muss jedoch imaginär bleiben.“<sup>105</sup> So treten neben den Figuren, auch das auktoriale Ich hinter dem Zitat- und Ideologiegemänge zurück. Die Autorin verschwindet hinter den wie-

<sup>100</sup> Bock: Die Frau hinter dem Spiegel. S. 359.

<sup>101</sup> Jelinek: Sinn egal.

<sup>102</sup> Volker Klotz, zitiert nach: Sander: Textherstellungsverfahren. S. 80. oder nachschauen: Volker Klotz: Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst, in: Sprache im technischen Zeitalter 60 (1976), S. 259-293.

<sup>103</sup> Jelinek: Ich will kein Theater. S. 153.

<sup>104</sup> Marianne Schuller, zitiert nach: Bock: Die Frau hinter dem Spiegel. S. 319.

<sup>105</sup> Bönnighausen: Sprachkörper und Körpersprache. S. 455.

dergegebenen Diskursen. Durch diese Auflösung wird nicht nur das auf der Bühne Dargestellte sondern auch die Theatersituation mit den dazugehörenden Protagonistinnen und Protagonisten als Fiktion entlarvt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das dramaturgische Mittel der *Nachahmung* bei Jelinek in zwei Formen – auf einen grösseren Diskurs oder direkt auf eine Person verweisend – auftritt. Die Wiedergabe der Diskursfragmente, die *bricolage*, zieht zunächst die Sichtbarmachung des Ideologiecharakters der Sprache nach sich, der eine Dekonstruktion desselben, der Theatersituation sowie des auktorialen Subjekts folgt.

### 3.5 Zur Präsenz von Körper und Sprache

Die textuelle *Nachahmung* verschiedener Diskurse wirkt sich ausserdem auf die Funktion der dargestellten Körper sowie der Sprache aus. Es müssen hierbei allerdings zwei Ebenen unterschieden werden: Zum einen soll untersucht werden, wie die körperliche Präsenz auf der Bühne – somit die Ebene der Inszenierung – beeinflusst wird. Zum anderen müssen die Körperbeschreibungen beleuchtet werden, welche sich auf der textuellen Ebene finden. So stellen sich verschiedene Fragen: In welcher Form können die Schauspielerinnen und Schauspieler *Was geschah* auf der Bühne verkörpern? Welchen Stellenwert haben Körperbeschreibungen im Dramen- sowie im Nebentext?

Im Ausdruckstheater wird der Körper der Darstellenden durch Sprache und Gestik zu einer Einheit, zu einem psychologisch geschlossenem Charakter, gestaltet. So soll auf der Bühne das Innere der Charaktere verbalisiert und dadurch der Anschein erweckt werden, dass zwischen dem auf der Bühne agierenden Körper und der Figurenrede ein Zusammenhang besteht. „Der Schauspieler tritt als plastischer Behälter dessen auf, was ausgesprochen wird.“<sup>106</sup> Jelineks Figuren jedoch verweigern sich dieser Einheit: „Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen.“<sup>107</sup> Evelyn Annuß bezeichnet die Darstellenden lediglich „als Vehikel [...], das von einer arbiträren Position auf der Bühne aus, den Text zwar verlautbart, aber nicht verkörpert.“<sup>108</sup>

Diese Diskrepanz wird durch die Funktion der Figuren Jelineks als „Sprachschaublonen“<sup>109</sup> verdeutlicht. Die Figuren geben Zitate verschiedenster Diskurse wieder.

<sup>106</sup> Annuß: Flache Figuren. S. 54.

<sup>107</sup> Jelinek: Ich möchte seicht sein.

<sup>108</sup> Annuß: Flache Figuren. S. 54.

<sup>109</sup> Jelinek: Ich will kein Theater. S. 143.

Durch diese Form der Zitatmontage entsteht eine Polemik mit starken Kontrasten. Jelineks Figuren werden in einer „Art Holzschnitttechnik“<sup>110</sup> präsentiert, wodurch für „echte/reale“ Charaktere auf der Bühne kein Platz gelassen wird. Elfriede Jelinek spricht in diesen Zusammenhang von ihren Figuren: „Meine Stücke verweigern sich dem psychologischen Theater. Die Figuren sprechen nicht aus sich heraus. Sie sind keine Personen, keine Menschen, sondern Sprachschablonen.“<sup>111</sup> Die Autorin betont wiederholt, dass ihre Figuren nicht als „reale“ Menschen auf die Bühne treten sollen, mit welchen sich das Publikum identifizieren und mitfühlen kann. Es soll keine *mimesis* stattfinden. Elfriede Jelinek will „Unbelebtes erzeugen.“<sup>112</sup> So erscheinen Jelineks Charaktere als etwas Unnatürliches, Unmenschliches, einer Maschine Ähnlichem. Caduff spricht in diesem Zusammenhang von einem „theatralischen Körperexorzismus“<sup>113</sup>, was so viel wie die Aufgabe des Schauspielerkörpers zu Gunsten der Sprache bedeutet. Dieser Auffassung möchte ich aber widersprechen: Jelinek nimmt dem Theaterapparat die Möglichkeit zur mimentischen Darstellung ihrer Charaktere. Zwar entzieht sich dem Schauspielerkörper jeglicher Anknüpfungspunkt zu den Sprechenden, dennoch ist die physikalische Präsenz der Schauspielenden auf der Bühne stets vorhanden: „Die Schauspieler erzeugen die Bühne, und wo sie sind, dort ist auch jene.“<sup>114</sup> Somit würde ich nicht von einer „Leibesentleerung“<sup>115</sup> sprechen, sondern vielmehr von einer Entrückung von Schauspielerkörper und *fictio personae*. „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“<sup>116</sup> Ihre Körper geben somit der Sprache der jeweiligen *fictio personae* ihre Form und verleihen ihr eine Gestalt auf der Bühne. Die Diskrepanz zwischen Schauspielerkörper, Sprache und *fictio personae* wird allerdings ständig thematisiert und hervorgehoben. Die Dissonanz zwischen Körper und Sprache zeigt sich auch in der Interaktion der verschiedenen Figuren. In der Eröffnungsszene von *Was geschah* wirkt das Sprechen von Nora und dem Personalchef beinahe isoliert. Die beiden Personen sprechen aneinander vorbei, sodass kein Dialog entstehen kann:

„NORA: Ich wollte mich am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt entwickeln. Vielleicht kann ich in Gestalt meiner Person noch zusätzlich einen Lichtstrahl in eine düstere Fabrikhalle bringen.

PERSONALCHEF: Unsere Räume sind hell und gut gelüftet.

<sup>110</sup> Jelinek: Axt. S. 14.

<sup>111</sup> Jelinek: Ich will kein Theater. S. 143.

<sup>112</sup> Ebd. S. 153.

<sup>113</sup> Caduff: Kreuzpunkt. S. 173.

<sup>114</sup> Jelinek: Sinn egal.

<sup>115</sup> Caduff: Kreuzpunkt. S. 173.

<sup>116</sup> Jelinek: Sinn egal.

NORA: Ich möchte die Menschenwürde und das Grundrecht auf freie Entfaltung der Persönlichkeit hochhalten.

PERSONALCHEF: Sie können überhaupt nichts hochhalten, weil Sie Ihre Hände für etwas Wichtigeres brauchen.“<sup>117</sup>

Während Nora über persönliche Ideale spricht, bezieht sich der Personalchef auf das Räumliche und Körperliche im Bezug zur Arbeit. Das Gespräch zwischen den beiden hat keinen dialogischen Charakter. Vielmehr versucht jede Person sich selbst darzustellen. So folgert Johanning, dass die Figuren „erst durch das Sprechen zum ‚Leben erweckt‘“<sup>118</sup> werden. Dieses aneinander Vorbeireden wird wiederum durch Jelineks Zitatmontage verstärkt und ist in den Sprechakten bereits angelegt. Wie bereits angedeutet, findet kein Dialog zwischen den Figuren statt. Wenn nun die Personen Zitate unterschiedlicher Diskurse wiedergeben, wird das dissonante Verhältnis zwischen Körper und Sprache potenziert. So verweisen die Sprechenden nicht auf ihre eigene Person, sondern auf einzelne Diskursfragmente und somit über sich hinaus.

Die Sprache wird von den Personen losgelöst, sei es, weil die Figuren aneinander vorbeireden oder weil sie verschiedene Diskursfragmente gegenüberstellen. Die Sprache ist bei Jelinek vom Körper getrennt und steht als eigenes Konstrukt im Bühnenraum.

Als nächstes stellt sich die Frage, wie Körper auf der textuellen Ebene dargestellt und in welchem Kontext sie thematisiert werden. Es fällt auf, dass *Was geschah* über den Körper mit zwei verschiedenen Motiven spricht, welche sich gegenseitig bedingen: Zum einen wird der Körper als etwas zu beherrschendes, etwas zu trainierendes<sup>119</sup> beschrieben. Daraus resultiert zum anderen, dass der weibliche Körper als das einzige Kapital der Frau und somit als Produkt des Kapitalismus' zum Objekt wird.

Im Hypotext *Nora* nimmt die textuelle Beschreibung des Körpers eine marginale Rolle ein. Während bei Ibsen der weibliche Körper im Rahmen des Häuslichen diszipliniert wird, überträgt Jelinek dieses Moment auf die gesamte Gesellschaft. Wenn über einen weiblichen Körper gesprochen wird, wird dessen Materialität in den Vordergrund gehoben. Dieses Grundmuster erkennt die Autorin in der Gesellschaft und reproduziert es bei *Was geschah*. Wird ein Körper bei *Was geschah* im Nebentext beschrieben, passiert dies immer in Verbindung mit sportlichen Attributen. So heisst es in der Regieanweisung: „Nora muß auf jeden Fall von einer akrobatisch geübten Schauspielerin gespielt werden, die auch tanzen kann. Sie muß auch die jeweils ange-

<sup>117</sup> Jelinek: *Was geschah*. S. 10.

<sup>118</sup> Johanning: *Körperstücke*. S. 70.

<sup>119</sup> Zur Domestizierung des Körpers Vgl. Caduff: Kreuzpunkt; Johanning: *Körperstücke*.

führten Turnübungen machen können“<sup>120</sup>. Später „kommt [Weygang] im Tennisdress herein“<sup>121</sup>, welches meines Erachtens die einzige Textstelle ist, in welcher, wenn auch nur indirekt, die Disziplinierung des männlichen Körpers Erwähnung findet.<sup>122</sup> An Noras Körperbeherrschung lässt sich auch ihr gesellschaftlicher Verlauf ablesen. Zu Beginn bedeutet Noras sehr akrobatisch angelegter Tanz ihren gesellschaftlichen Aufstieg ins Bürgertum durch Weygang. Als Weygang sich von ihr trennt, hört Nora ihm nicht zu, sondern versucht ihn durch ihre „geliebten gymnastischen Übungen“<sup>123</sup> am Barren zu verführen. Weygang hingegen hält sie schroff davon ab, indem er ihr sagt, dass er ihren Körper, welchen er mit sekundären Geschlechtsmerkmalen<sup>124</sup> umreisst, nicht mehr sehen möchte. Bevor Nora in ihr Puppenheim, aus dem sie anfangs geflohen ist, zurückkehrt, wagt sie noch einen Versuch, ihren Körper zu disziplinieren: „*Dann versucht sie, sich am Barren hochzuziehen, sie schafft es aber nur mühsam und fällt mit einem leisen Wehlaut wieder herunter.*“<sup>125</sup> Die Präsenz des Körpers im Nebentext deutet auf der Versuch der Domestizierung und Beherrschung bis zum schliesslichen „Zerfall“ desselben hin.

Die Konsequenz der Disziplinierung des Körpers ist das damit verbundene Körperbild, welches *Was geschah* propagiert. So wird der weibliche Körper – der männliche Körper wird kaum verbalisiert – als eine zu funktionierende Maschine, als eine Ware, als Lustobjekt des Mannes beworben. Spricht *Was geschah* vom weiblichen Körper, kommen meist die primären oder sekundären Geschlechtsmerkmale zur Sprache.<sup>126</sup> Diese Reduzierung steht allerdings nicht *pars pro toto* für den kompletten Körper, sondern muss als Zerstückelung der Frau und Fokussierung ihrer Sexualorgane gewertet werden. Interessant ist, dass im Gegensatz zum weiblichen Körper, der als dem Kapitalismus unterstelltes Objekt präsentiert wird, das Kapital selbst steht. Dieses erhält fast schon menschliche Attribute, „wie ein lebender Organismus“<sup>127</sup> Es ist von grösster Schönheit<sup>128</sup>, von hervorragendem Wuchs<sup>129</sup> oder sogar „ängstlicher Natur“<sup>130</sup>. Dieser Chiasmus untermauert das weibliche Körperbild, dem Nora zu ent-

<sup>120</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 8

<sup>121</sup>Ebd. S. 68.

<sup>122</sup>Abgesehen von dieser Stelle ist es einziger Noras Körper, der im Nebentext thematisiert wird. Dies stellt Nora stark in den Kontrast zu den anderen Personen, welche sich allein über ihre Sprache konstituieren.

<sup>123</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 71.

<sup>124</sup>„Dein Hängearsch und dein Hängebusen“ (Ebd. S. 71.).

<sup>125</sup>Ebd. S. 74.

<sup>126</sup>„Solange noch die Möse hält...“ (Ebd. S. 40), „Deine Geschlechtsorgane werden dir zu dieser Zeit bei lebendigem Leib vermodern“ (Ebd. S. 69), „Orangenhaut an Oberschenkeln und Oberarmen“ (Ebd. S. 69), „Dein Hängearsch und dein Hängebusen“ (Ebd. S. 71).

<sup>127</sup>Jelinek: *Axt*. S. 14.

<sup>128</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 33, 34, 36.

<sup>129</sup>Ebd. S. 33.

<sup>130</sup>Ebd.

fliehen versucht, es aber selbst ständig reproduziert. So gibt Nora Cixous' Gedanken wieder („Die Frau ist enthauptet und zerteilt. Man gestattet ihr nur den Körper und schlägt ihr den Kopf ab, weil sich dort etwas denken ließe.“<sup>131</sup>), tanzt aber gleichzeitig für Helmer, nutzt also bewusst ihren Körper als Kapital<sup>132</sup> oder verniedlicht sich selbst: „Das kleine Mädchen blickt hechelnd zur Tür und fragt, welches schöne Spiel wir heute spielen.“<sup>133</sup> Das weibliche Körperbild entsteht bei Jelinek aus einer bewussten Wechselwirkung zwischen weiblicher Selbst- und männlicher Fremdzuschreibung. Ihnen gemein ist die ökonomische Charakterisierung und Nutzung des Körpers, welcher losgelöst vom Rest der Frau steht. Diese Körperförderstellung erkannte Jelinek als gesellschaftlich verankert. Somit *transformierte*, potenzierte sie diese, um die gesellschaftlichen Missstände aufzuzeigen.

Auf der performativen Ebene verweigern Jelineks Personen eine Einheit von Sprache, Schauspielkörper und *fictio personae*. Die Autorin verlangt eine „Dispartheit von Gebärde, Bild und Sprache“<sup>134</sup>, um die „Möglichkeit des freien Assoziierens“<sup>135</sup> für das Publikum zu bieten. Gleichzeitig wird die auf *mimesis* abzielende Theaterform abgelehnt und durch Zitatmontage ein Raum diskursiver Referenzen ausserhalb des Theaters eröffnet. Auf der Ebene des Textes hat die Beschreibung des Körpers die Funktion durch *Nachahmung* verschiedener Diskurse, die Disziplinierung desselben sowie die damit einhergehende Objektivierung der Frau kritisch zu thematisieren.

## 4 Der Epilog *Nach Nora*

„Das Sekundärdrama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrama ist Begleitdrama.“<sup>136</sup>

Auf Anregung des Düsseldorfer Schauspielhauses veröffentlichte Elfriede Jelinek 2003 den Epilog bzw. das Tertiärdrama *Nach Nora*. Als Anknüpfungspunkt zu *Was geschah* findet sich zunächst die Zerstörung einer Textilfabrik: Die „bekannte Textilfabrik PAF [...] [fiel] in der Nacht von Samstag auf Sonntag einem Brand zum

<sup>131</sup>Ebd. S. 67.

<sup>132</sup>So bemerkt Weygang: „Die körperlichen Spezialeigenschaften, die mich einst für dich einnahmen, können auch andere für dich einnehmen...“ (Jelinek: *Was geschah*. S. 39.).

<sup>133</sup>Jelinek: *Was geschah*. S. 37.

<sup>134</sup>Jelinek: *Ich will kein Theater*. S. 153.

<sup>135</sup>Ebd.

<sup>136</sup>Jelinek: Anmerkung zum Sekundärdrama.

Opfer.“<sup>137</sup> Nachdem Nora dies in den Abendnachrichten gehört hat, verdächtigt sie Weygang, die Firma kurzfristig gekauft zu haben, um sie anzuzünden und „auch noch die Versicherungssumme [zu] kassieren ... das nenne ich Weitblick!“<sup>138</sup> Während *Was geschah* die Gefährdung und Zerstörung von Arbeitsplätzen aufgrund von kapitalistischen Interessen anprangert, geht *Nach Nora* einen Schritt weiter: „Menschen sterben für Kleider.“<sup>139</sup> Damit werden nicht Fashion-Victims<sup>140</sup> ironisiert, sondern auf die reellen Arbeitsbedingungen in Textilfabriken gedeutet: Im Jahr 2013 stürzte in Bangladesch eine 8-stöckige Textilfabrik ein, wobei mehr als 1100 Menschen starben.<sup>141</sup> Jelinek spinnt den Gedanken des kapitalistischen Arbeitsmarktes also weiter und *ahmt* ihr Erstlingsdrama *nach*: Während bei *Was geschah* noch die Arbeitsplätze im Vordergrund stehen, prangert *Nach Nora* die kaltblütigen Ökonomen an, denen Finanzen wichtiger sind als Menschenleben:

„Auf ein neues! Aber nein. Es ist jetzt aus. Die Vergangenheit ist soeben in die Zukunft übergegangen wie Wasser in einem Topf, das wir nicht genügend beaufsichtigt haben. Es geht jetzt über. Die Flamme zischt. Die Verrechnung dient der Berechnung, und berechnend sind wir ja immer gewesen.“<sup>142</sup>

Da ein Ereignis, wie das Unglück in Bangladesch, in der Vergangenheit liegt, argumentiert der Text, dass dieses nicht mehr beeinflusst werden könne und somit für Wirtschaftsökonomen konsequenzenlos bleibe. Ausserdem wirft *Nach Nora* diesen vor, Unglücke in ihre Kostenberechnungen miteinzukalkulieren. So stellt *Was geschah* eine kritische „ökonomische [...] Analyse“<sup>143</sup>, *Nach Nora* hingegen eine direkte Anklage des Kapitalismus’, dessen Protagonistinnen und Protagonisten dar.

Auf den ersten Blick erscheint der Epilog als reine Sprachfläche. Es lassen sich keine unterschiedlichen Charaktere oder Stimmen bei einer oberflächlichen Betrachtung ausmachen, wodurch der Text eine Psychologisierung des poetologischen Ichs verweigert. Der programmatische Ausspruch „Belästigen Sie uns nicht mit ihrer Substanz“<sup>144</sup> wird durch die Flachheit der Sprachflächen verstärkt und der Verweis auf übergeordnete Diskurse betont.<sup>145</sup> Untersucht man den Epilog genauer, lassen sich

<sup>137</sup> Jelinek: *Was geschah*. S. 76.

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Jelinek: *Nach Nora*.

<sup>140</sup> „Für dieses Kleid würden Sie sterben, nicht wahr!“ (Jelinek: *Nach Nora*).

<sup>141</sup> Vgl. Tietz/Amann: *Konsum ist etwas Gutes*.

<sup>142</sup> Jelinek: *Nach Nora*.

<sup>143</sup> Jelinek: *Ich will kein Theater*. S. 149 f.

<sup>144</sup> Jelinek: *Ich möchte seicht sein*.

<sup>145</sup> Vgl. Annuf: *Flache Figuren*.

jedoch zwei Sprachebenen ausmachen. Zum einen findet sich eine „anklagende Stimme“, welche entweder die Lesenden bzw. das Publikum direkt anspricht oder sich an ihre Gegenstimme wendet. „Wissen Sie, wie viele Überstunden eine Näherin machen muß, um diesen Lohn zu erzielen, jede Überstunde zu 30 Cent? Damit sie ihre Familie ernähren kann? Sie, ja, Sie! Sie Menschenfamilie oder Single oder happy Couple!“<sup>146</sup> Dieser „anklagenden Stimme“ wird eine „ökonomische“ entgegengesetzt. Diese argumentiert ganz im kapitalistischen Stil, weicht den direkten Fragen ihrer Gegenstimme aus und versucht sich zu verteidigen.

Während die „anklagende Stimme“ direkte Fragen und Anklagepunkte formuliert sowie oft Ich-Formulierungen<sup>147</sup> wählt, tritt die „ökonomische“ hinter einem Kollektiv<sup>148</sup> zurück und wird somit weniger fassbar. Die „ökonomische Stimme“ tritt jedoch vereinzelt aus dem Kollektiv heraus, um sofort wieder dahinter zu verschwinden: „Ich hätte gern ein faires Lohnsystem in der Branche, [...] und was machen diese anderen? Sie machen nichts. Nur wir machen etwas.“<sup>149</sup> Diese Stelle ist beinahe wörtlich dem Spiegel Interview mit dem H&M Vorstandschef und Miteigentümer Karl-Johan Persson entnommen.<sup>150</sup> So verwendet Elfriede Jelinek auch hier das Stilmittel der Zitatmontage und *Nachahmung*. Sie entnimmt grosse Teile des Interviews und bezeichnet den Spiegel und dessen Interviewpartner Karl-Johan Persson – ganz im ökonomischen Jargon – als „Teilhaber“<sup>151</sup> des Epilogs. Während in der Wirtschaftswelt Teilhaber ökonomische Gewinne teilen und sich gegenseitig unterstützen, zeichnet *Nach Nora* Persson kritisch nach. Jelinek ironisiert seine Antworten, entlarvt deren leeren Gehalt und stellt sich somit gegen den ökonomisch geprägten Teilhaber-Begriff. Vielmehr kann „Teilhaber“ im Kontext von *Nach Nora* neben dem Quellenhinweis zur Zitatmontage als „Teilhaber“ am kapitalistischen System gesehen werden:

„Schon immer hatten wir recht und waren schlau. Schon immer waren wir woanders schlau, damit wir es hier sein konnten. Schon immer waren wir bereit zum Aufbruch in unserem neuen Gewand, am Abend. Schon immer wollten wir uns von unseren Zulieferern trennen, schon immer wollten wir sie bei einer zweiten Kontrolle auffliegen

<sup>146</sup> Jelinek: *Nach Nora*.

<sup>147</sup> „So kann ich heute über nichts mehr schreiben, ich meine, schon, aber nicht auf diese Weise.“ (Jelinek: *Nach Nora*).

<sup>148</sup> „Wir besitzen keine eigenen Fabriken, wir benützen fremde für uns!“ (Jelinek: *Nach Nora*).

<sup>149</sup> Jelinek: *Nach Nora*.

<sup>150</sup> „Persson: Ich würde sofort einen H&M-Aufschlag zahlen und hätte gern ein faires Lohnsystem für die gesamte Branche. In der Praxis aber arbeiten die Menschen in einer Fabrik vielleicht zu 10 Prozent für uns, die übrigen 90 Prozent für andere Unternehmen. Wenn nur wir mehr für unseren Teil der Waren zahlen, um damit höhere Löhne zu ermöglichen, wäre das schwierig zu handhaben.“ (Tietz/Amann: *Konsum ist etwas Gutes*).

<sup>151</sup> Jelinek: *Nach Nora*.

lassen. Schon immer hätten wir in gerade diesem und dann einem anderen Fall besser prüfen müssen. Schon immer hätten wir diese Fabrik verlassen sollen, aber das hätte niemandem genutzt.“<sup>152</sup><sup>153</sup>

Hier wird das Stilmittel der Wiederholung benutzt, um Perssons Aussage zu demaskieren und deren leeren Inhalt offenzulegen. Da die Lesenden oder das Publikum wissen, dass sich in der Textilbranche nichts verändert hat, erinnert die Repetition der Phrase „schon immer“ an den unwahren Gehalt der Aussagen und lässt diese zu blossem Geplapper werden.

*Nach Nora* kann als *Nachahmung* und Radikalisierung des kapitalismuskritischen Gedankens bei *Was geschah* gelesen werden. Obwohl im Text einzelne Sprachebenen existieren, ist keine klassisch Textzuteilungen vorhanden. Somit hat sich hier die klassische Form des Dramas zu Gunsten einer Sprachfläche aufgelöst. Da der Text aber durchaus dialogisch („anklagende“ vs. „ökonomische Stimme“) - wenn auch nicht kommunizierend – angelegt ist, steht er in Tradition zu seinem Prätex *Was geschah*: Ganz „egal, ob diese Rede nun mit einem Figurennamen überschrieben ist oder nicht; sie operiert durch ihre Form jeweils als reflexive Versuchsanordnung über die praktische Herstellung der *fictio personae*.“<sup>154</sup> *Nach Nora* konstituiert sich als *Nachahmung* von *Was geschah* und dem Spiegel-Interview mit dem H&M Vorstandschef und Miteigentümer Karl-Johan Persson. Somit entnimmt *Nach Nora* dem herrschen Wirtschaftsdiskurs die Sprache, teils durch direkte Zitate Perssons, teils durch den Jargon der Ökonomen, um diese im *Was geschah* entlehnten kapitalismuskritischen Diskurs zu rekontextualisieren.

## 5 Dramentheoretische *Nachahmung*?

„die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinn »aufbrechenden« Erinnerung“<sup>155</sup>

<sup>152</sup> Jelinek: *Nach Nora*.

<sup>153</sup> Die paraphrasierte Stelle aus dem Interview lautet: „Wir hatten dort einmal kontrolliert und auf Besserung gedrungen. Wir trennen uns erst von unseren Zulieferern, wenn sie bei einer zweiten Kontrolle auffallen. Vielleicht hätten wir in diesem Fall besser prüfen müssen. Aber hätten wir diese Fabrik verlassen sollen? Ich glaube nicht, das hätte niemandem genutzt. Weil die Fabrik signalisiert hat, dass sie die Situation verbessern will, haben wir sie nach dem Unglück häufiger besucht.“ (Tietz, Amann: *Konsum ist etwas Gutes*).

<sup>154</sup> Annuf: *Flache Figuren*. S. 51.

<sup>155</sup> Lehmann: *Postdramatik*. S. 31.

Wie wir oben gesehen haben, distanziert sich *Was geschah* vor allem durch das Stilmittel der Zitatmontage und durch die daraus folgende Dekonstruktion vom Ausdruckstheater und dem Anspruch der *mimesis*. So proklamiert auch Jelinek plakativ: „Ich will kein Theater“<sup>156</sup>. Trotz der oben aufgezeigten Distanzierungsversuchen möchte ich die These vertreten, dass *Was geschah* dennoch in verschiedenen theaterspezifischen Traditionslinien<sup>157</sup> steht.

So reiht sich Jelinek in die Traditionslinie des Brecht'schen Theaters. Auch Brecht kritisierte die Form des Einfühlungstheaters und forderte, dass eine Inszenierung die Illusion des Erlebens brechen muss. Hierzu sollten Verfremdungseffekte eingesetzt werden, welche die Theatersituation thematisieren. Transtextualitätsbezüge sowie Brechung der theatralen Situation verstärken den Brecht'schen Verfremdungseffekt, welcher für Jelinek ein grundlegendes dramaturgisches Mittel darstellt: „Ich sehe zumindest mein Nora-Stück als eine Weiterentwicklung des Brecht'schen Theaters mit modernen Mitteln der Literatur, den Mitteln der Popkultur der fünfziger und sechziger Jahre“<sup>158</sup>. Ein beliebtes Mittel der Popkultur ist die Collage – besser Bricolage –, bei der schon existierende Elemente der herrschenden (Theater-)Kultur entnommen und rekontextualisiert werden, um ihnen eine neue Bedeutung einzuschreiben. Zwar steht Jelinek mit der Kritik am Illusionstheater in der Tradition des epischen Theaters Brechts, radikalisiert diesen aber: Sie legt ihren „Sprachschablonen“ Worte in den Mund, die sonst niemand sagt. Während Brecht seine dramaturgische Innovation der Desemantisierung „im Bereich der körperlichen Darstellungsweise ansiedelt, leistet Jelinek dies bereits auf der rein literarischen Produktionsebene.“<sup>159</sup> So verweigern sich ihre Texte, wie wir oben gesehen haben, der theatralen, *mimesis* fordernden Inszenierung.

Zum Zeitpunkt der erstmaligen Veröffentlichung 1979<sup>160</sup> des Theatertextes „führt Jelinek eine ästhetische Konzeption ein, die später im Kontext des postdramatischen Theaters [...] diskutiert wurde“<sup>161</sup>. Als *postdramatisch* wird ein Theater deklariert, das sich in erster Linie dadurch versteht, „jenseits des Dramas zu operieren [...] aber noch in einem irgend gearteten Bezug dazu steht – der Verneinung, der Kriegserklärung, der Befreiung [...]“<sup>162</sup>. In der Forschung wird Jelinek oftmals in die Nähe der Postdramatik gestellt, da sich hier viele Parallelen finden. Obwohl festgehalten

<sup>156</sup> Jelinek: Ich will kein Theater. S. 153.

<sup>157</sup> Vgl. Krammer: Jelineks Theatertexte.

<sup>158</sup> Jelinek: Axt. S. 15.

<sup>159</sup> Caduff: Ich gedeihe. S. 239.

<sup>160</sup> Zur aktuellen Diskussion um die postdramatische Einordnung Jelineks vgl. Janke/Kovacs: Postdramatik.

<sup>161</sup> Janke: Handbuch. S. 132.

<sup>162</sup> Lehmann: Postdramatik. S. 31.

werden muss, dass es nicht die Postdramatik gibt, die einer bestimmten Schule folgt, kann nichtsdestotrotz von einer internen Traditionsbildung gesprochen werden, die sich stark auf Hans-Thies Lehmann beruft.<sup>163</sup> Wie der Name *POSTdramatik* schon vorgibt, wird hierunter ein Theater nach dem Drama verstanden: „Das beschreibt postdramatisches Theater: die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbene Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinn »aufbrechenden« Erinnerung“<sup>164</sup>. *Theater* wird oft stillschweigend als *Drama* verstanden. Hiervon will sich Lehmann – und auch Jelinek („Ich will kein Theater“) – verabschieden. Das Pramat des Textes soll bei Lehmann nun nicht mehr im Zentrum einer Aufführung stehen, sondern vielmehr als ein gleichwertiges Glied in der Reihe der theatralen Mittel gelten. Es wird somit eine „Enthierarchisierung der Theatermittel“<sup>165</sup> propagiert. Dies ist allerdings ein Punkt, von dem Jelinek Abstand nimmt. Sie gestaltet die theatralen Ebenen zwar weitestgehend autonom, spricht dem Text aber dennoch eine tragende Bedeutung zu.<sup>166</sup> Diese Bedeutung potenziert sich ausserdem durch das Mittel der *Bricolage* bzw. Zitatmontage und Transtextualität: Wie oben deutlich wurde, kann *Was geschah* nur durch die Grundlage der Hypotexte entstehen und einen kritischen Rezeptionsrahmen schaffen.

Neben dieser Enthierarchisierung nennt Lehmann allerdings weitere Merkmale bzw. Zeichen des postdramatischen Theaters, welche sich wieder bei Jelinek finden: So spricht Lehmann unter anderem von einer Simultanität von Zeichen, welche sich in einer simultanen Darstellung<sup>167</sup> von Sprechakten äussern kann, von einer Musikalialisierung des Theaters<sup>168</sup>, von einer Entpsychologisierung sowie „»Entthronung« der Sprachzeichen“<sup>169</sup>. Eine besondere Rolle spielt somit die Dekonstruktion im postdramatischen Theater: „Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.“<sup>170</sup> Die Schauspielkörper sollen also nicht mehr, wie oben gezeigt, für die *fictio personae* stehen, sondern vielmehr als Sprachrohre des Textes dienen. Neben dieser Desemantisierung soll in der Postdramatik auch die Sprache als solches zersetzt werden. Es soll kein Dialog, sondern vielmehr eine Vielstimmigkeit, eine Polyphonie angestrebt werden.<sup>171</sup> So findet sich auch bei *Was geschah* eine Vielschichtigkeit von Stimmen, welche

<sup>163</sup> Vgl. Klessinger: Postdramatik. S. 11.

<sup>164</sup> Lehmann: Postdramatik. S. 31.

<sup>165</sup> Ebd. S. 146.

<sup>166</sup> Vgl. Breuer: Jelineks Stücke.

<sup>167</sup> Lehmann: Postdramatik. S. 149 ff.

<sup>168</sup> Vgl. Ebd. S. 155 ff.

<sup>169</sup> Ebd. S. 161.

<sup>170</sup> Ebd. S. 163.

<sup>171</sup> Vgl. Ebd. 263.

durch das Stilmittel der Zitatmontage erreicht wird und sich somit einem Dialog verweigert. Ziel der Postdramatik ist es, die Interpretationsverantwortung an die Zuschauenden abzugeben. Das postdramatische Theater soll nicht zu einer „Instant-Verarbeitung“<sup>172</sup> veranlassen, sondern vielmehr jede einzelne Zuschauerin und jeden einzelnen Zuschauer zu einer eigenen Erfahrung und damit zum „Mitkünstler des Kunstwerkes“<sup>173</sup> anregen. So konstatiert auch Elfriede Jelinek: „Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache öffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens. Ich setze nicht Rollen gegeneinander, sondern Sprachflächen.“<sup>174</sup> Obwohl *Was geschah* in Bezug zur Dramentheorie in der Forschung eher vernachlässigt wurde, betont Allyson Fiddler, dass der Text „presents at an early stage key components of the author's dramatic technique and political preoccupations.“<sup>175</sup> Wie wir gesehen haben, verstärkt sich von *Was geschah* bis *Nach Nora* die Tendenz zur kompletten Auflösung der dialogischen Struktur. Was bei *Was geschah* noch eine Andeutung bleibt, potenziert sich bei *Nach Nora* deutlich: Die im Epilog auftretenden „Figuren“ sind vollständig durch verschiedene Machtdiskurse determiniert, die Sprache steht somit abseits vom Schauspielerkörper und hat sich beinahe verselbstständigt.

So kann festgehalten werden, dass Jelineks erster Theatertext sich zwar noch am „traditionsreichen Dramenkanon“<sup>176</sup> beteiligt, sich aber bereits davon zu trennen versucht und sich von klassischen Kategorien der *Mimesis* von Handlungen distanziert. Elfriede Jelinek stellt ein Theater vor, welches sich auf die *Mimesis* „von Diskursen und Gesten“<sup>177</sup> konzentriert, um neue Bedeutungsebenen und Rezeptionsmöglichkeiten zu eröffnen. „Ich will kein Theater“ – So wird deutlich, dass Jelinek die Struktur und Form des Ausdruckstheaters erkennt. Sie versucht sich zwar vom Theaterkanon zu distanzieren, schreibt sich aber dennoch in verschiedene Traditionen ein, um diese gleichzeitig zu kritisieren. Das strukturalistische Hypertext-Modell Genettes kann somit auch für die Dramentheorie dienbar gemacht und Jelineks dramentheoretische Verfahrensweise als *Nachahmung* bezeichnet werden.

<sup>172</sup>Ebd. S. 149.

<sup>173</sup>Haase: Postdramatisches Theater.

<sup>174</sup>Jelinek: Ich will kein Theater. S. 153.

<sup>175</sup>Fiddler: Jelinek's Ibsen. S. 126.

<sup>176</sup>Janke: Handbuch, S. 132.

<sup>177</sup>Breuer: Jelineks Stücke.

## 6 Ausblick

Im Folgenden soll eine Brücke zu den Ausgangsfragen der vorliegenden Arbeit geschlagen sowie ein Ausblick gegeben werden. Wie in der Einleitung hervorgehoben, ist Gabriele Riedle der Ansicht, dass Elfriede Jelinek sich dem literarischen Verfahren der Wortvermehrung bedient, „und die Bedeutung dieser Anhäufung von Wörtern [...] in ihrem Verbrauch liegt.“<sup>178</sup> Wie allerdings oben aufgezeigt werden konnte, liegt die Bedeutung und der Interpretationsrahmen bei Jelinek nicht in der Fülle der Wörter. Vielmehr ermöglicht ihr Schreiben den Lesenden in ein Beziehungsgeflecht von Diskursen einzutreten, diese kritisch zu hinterfragen und zu entlarven. So betont Jelinek in einem Interview:

„Der Text ist ja eine Konstruktion aus Sprachen, die es schon gibt, aus Sprechweisen, entfremdetem Sprechen, das nachgeahmt wird.“

Das in fremden Zungen reden, so wie der Heilige Geist als Zunge über den Köpfen der Gläubigen schwebt, das verwende ich im Theater eigentlich immer, um den Sprachdiktus zu brechen in verschiedene Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer eher kompositorisch umgehe. [...] Es ist im Grunde ein kontrapunktionisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.“<sup>179</sup>

Anhand der vorherigen Analyse sowie dieses Zitates kann wiederholt hervorgehoben werden, dass die Autorin andere Texte und Diskurse bewusst verwendet und ihnen aus diesem Grund auch eine tragende Bedeutung zum Verständnis ihrer eigenen Texte zuschreibt.

Die strukturalistischen Werkzeuge Genettes haben es uns erleichtert, die transtextuellen Beziehungen zu eruieren und zu interpretieren.

Diese Transtextualität sollte 2013 anhand einer theatralen Inszenierung thematisiert werden. Wie in der Einleitung erwähnt, entstand der Epilog *Nach Nora* auf Anregung des Düsseldorfer Schauspielhauses und wurde dort 2013 uraufgeführt. 2015 wurde das Stück vom Wiener Volkshaus übernommen. Der Regisseur Dušan David Parísek führt bei seiner Inszenierung *Nora*<sup>3</sup> die Stücke *Nora, Was geschah* sowie *Nach Nora* zusammen. Parísek hält sich dabei streng genommen an die Vorgaben Jelineks, die von der Inszenierung eines Sekundärdramas verlangt:

Noch etwas zur jeweiligen Realisierung: Die Möglichkeiten sind unbegrenzt. [...] Das Sekundärstück kann über einzelne Strecken das Hauptstück ersetzen, nur eins geht

<sup>178</sup> Riedle: Mehr, mehr!, mehr!. S. 99.

<sup>179</sup> Jelinek: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig.

nicht: Das Sekundärdrama darf niemals als das Hauptstück und alleine, sozusagen solo, gespielt werden. Eins bedingt das andre, das Sekundärdrama geht aus dem Hauptdrama hervor und begleitet es, auf unterschiedliche Weise, aber es ist stets: Begleitung. Das Sekundärdrama ist Begleitdrama.

So komplex die Idee der „drei Noras“ klingen mag, so einfach hat Parísek dies dramaturgisch gelöst: Jelineks *Was geschah* dient, stark gekürzt, als Rahmung der *Nora* von Ibsen, welches bei Parísek als Theatervorstellung auf dem Betriebsfest fungiert. Die (bei Parísek mutwillige) Zerstörung der Textilfabrik dient als Übergang zur Darstellung des kapitalismuskritischen Epilogs, bei welchem die SchauspielerInnen mit leeren Phrasen um sich werfen und Nora, nun abgeschminkt und somit „unverhüllt“<sup>180</sup>, dem Publikum die Folgen der Textilproduktion vor Augen führt.

Anhand dieser theatralen Inszenierung werden die Transtextualitätsbezüge sehr deutlich herausgestellt. Es wird allerdings auch etwas anderes deutlich: Durch die theatrale Verwebung werden die verschiedenen Abhängigkeiten zwischen den drei Texten unterstrichen. Während Genette von einer starken Chronologie<sup>181</sup> ausgeht, die nur in eine Richtung zeigt, stellt Parísek dies klar in Frage.<sup>182</sup>

Vorliegende Arbeit konzentrierte sich auf das Transtextualitätsgeflecht der Texte *Was geschah*, *Nora* und *Nach Nora* sowie auf die dramentheoretische Einordnung Elfriede Jelineks anhand der vorgehenden Analyse. So wurden in einem ersten Schritt intertextelle Beziehungen zwischen *Was geschah* und *Nora* untersucht. Nach der kurzen Analyse konnte das Fazit gezogen werden, dass die verschiedenen Intertextualitätsbezüge neben ihrem direkten Bezug zum Prätexz wie Warnschilder funktionieren, welche die Interpretierenden auf den Hypertextualitätscharakter und somit einen grösseren Interpretationsrahmen hinweisen. Folglich beschäftigte sich Kapitel 3 anhand einzelner Momente mit den Hypertextualitätsbezügen und deren unterschiedlichen Funktionen, wie „Bewusstmachen von Zuständen und Sachverhalten“<sup>183</sup> oder Dekonstruktion. Der chronologischen Reihenfolge folgend, wurde in einem nächsten Schritt der 2013 veröffentlichte Epilog *Nach Nora* hinsichtlich seiner Hypertextualitätsbeziehungen zu *Was geschah* und einem Spiegel-Interview mit Karl-Johan Persson analysiert. Bezüglich der dramentheoretischen Einordnung Elfriede Jelineks – unter besonderer Berücksichtigung der Postdramatik – kann festgehalten werden, dass auch die dramatische Verfahrensweise der Autorin in einer Art

<sup>180</sup> Vgl. Jelinek: *Nach Nora*.

<sup>181</sup> Genette geht idealerweise davon aus, dass „das ganze Werk B [...] vom ganzen Werk A abgeleitet“ (Genette: *Palimpseste*. S. 20.) wurde.

<sup>182</sup> Der Frage der Chronologie von Transtextualität konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgegangen werden. Vgl. hierzu: Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999.

<sup>183</sup> Jelinek: *Axt*. S. 15.

Hypertextualitätsbeziehung zum vorherrschenden Dramenkanon steht. Somit kann das Fazit gezogen werden, dass Elfriede Jelineks Werk durchaus als ein „Palimpsest“ bezeichnet werden kann.

## Bibliographie

### Primärliteratur

Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim)*. Stuttgart 1988.

Jelinek, Elfriede: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: Elfriede Jelinek: *Theaterstücke*. Hamburg 2013.

Jelinek, Elfriede: Nach Nora. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fnachnora.htm>. 22.10.2013 (03.08.2015).

Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein. URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fseicht.htm> (10.08.2015).

Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fsinn-eg.htm> (10.08.2015).

Jelinek, Elfriede: Anmerkung zum Sekundärdrama. URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fsekundaer.htm> (15.11.2015).

Jelinek, Elfriede: Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fstab.htm> (20.11.2015).

Jelinek, Elfriede: »Ich schlage sozusagen mit der Axt drein«. In: *TheaterZeitSchrift: TZS. Beiträge zu Theater, Medien, Kulturpolitik* 7 (1984). S. 14-16.

Jelinek, Elfriede: »Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater«. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Anke Roeder (Hg.): *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main 1989. S. 141-160.

Tietz, Janko/Amann, Susanne: Konsum ist etwas Gutes. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-102241678.html> (14.08.2015).

### Sekundärliteratur

Annuß, Evelyn: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: Thomas Eder und Julianne Vogel (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München 2010. S. 49-70.

Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin 2013. (= *Grundlagen der Germanistik* 53)

Bock, Ursula: *Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitssbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne*. Berlin 2011 (= *Semiotik der Kultur*; Bd. 11) Zugleich: Frankfurt/Oder, Univ., Habil.schrift, 2009.

Bönnighausen, Marion: *Sprachkörper und Körpersprache. Elfriede Jelineks Nora im Unterricht*. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistikverbandes. Zeitgenössisches Theater und Unterricht* 3/2001 (48). S. 452-469.

Breuer, Ingo: Zwischen ‘posttheatralischer Dramatik’ und ‘postdramatischem Theater’. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre. In: *TRANS. Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften* 9/2011. URL: <http://web187.login-14.hoststar.at/inst/trans/9Nr/breuer9.htm> (23.08.2015).

Caduff, Corina: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern 1991. (= *Zürcher Germanistische Studien*; Bd. 25) Zugleich: Zürich, Univ., Diss., 1991.

Caduff, Corina: *Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*. In: Corina Caduff und Sigirid Weigel (Hg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln 1996. S. 154-174. (= *Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte*; Bd. 8)

Fiddler, Allyson: *Jelinek's Ibsen: "Noras" Past and Present*. In: Ritchie Robertson und Edward Timms: *Theatre and Performance in Austria. From Mozart to Jelinek*. Edinburgh 1993. S. 126-138. (= *Austrian Studies*; Bd. 4)

Genette Gérard: *Palimpseste. Literatur auf zweiter Stufe*. Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main 1993.

Haase, Martina: *Postdramatisches Theater* (p.Th.). Zusatzmaterial zu Bose et al.: *Einführung in die Sprechwissenschaft. Phonetik, Rhetorik, Sprechkunst*. Tübingen 2013. URL: [http://meta.narr.de/9783823367703/F11\\_postdramat\\_theater.pdf](http://meta.narr.de/9783823367703/F11_postdramat_theater.pdf) (12.11.2015).

Hoff, Dagmar von: *Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion*. In: Christa Gürtler (Hrsg.): *Gegen den schönen Schein*. Frankfurt am Main 1990, S. 112-119.

Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013.

Janke, Pia/Kovacs, Teresa (Hrsg.): Postdramatik. Reflexion und Revision. Wien 2015. (= Diskurse. Kontexte. Impulse; Bd. 11)

Jeziarska, Agnieszka: Das ambiale Wort in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* von Elfriede Jelinek. In: Claus Zittel und Marian Holona: Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern 2008. S. 279-302. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik; Bd. 74)

Johanning, Antje: KörperStücke. Das Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. Dresden 2004. (= Arbeiten zur Neuen deutschen Literatur; Bd. 21) Zugleich: Dresden, Univ., Diss., 2002.

Klessinger, Hanna: Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handtke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainer Goetz. Berlin etc. 2015. (= Studien zur deutschen Literatur; Bd. 209)

Krammer, Stefan: „Ich will ein anderes Theater“ – Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Sabine Müller und Catherine Theodorsen (Hrsg.): Elfriede Jelinek. Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.-3. Juni 2006 in Tromsø. Wien 2008. S. 109-121- (= Diskurse.Kontexte.Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums; Bd. 2)

Kricsfalusi, Beatrix: Die erbarmungslose Welt der Text(il)arbeit. Elfriede Jelinek: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, oder Stützen der Gesellschaften“. In: Kálmán Kovács (Hrsg.): Ideologie der Form. Frankfurt am Main 2006. S. 89-114. (= Debrecener Studien zur Literatur; Bd. 12)

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main. 1999.

Riedle, Gabriele: Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 117/1993. S. 95-103.

Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenauberg*. Würzburg 1996. (= Epistema: Würzburger Wissenschaftlich Schriften. Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 179) Zugleich: Freiburg (Breisgau), Univ., Diss., 1996.