

Anastasia Khomukhina

studierte von 2007 bis 2014 Deutsche Philologie, Pädagogik und Literaturwissenschaft an der Staatlichen Kuban Universität in Krasnodar, Russland auf Diplom und Magister. 2014-2016 Masterstudium in Literaturwissenschaft an der Universität Konstanz (DAAD-Stipendium). Seit Dezember 2017 Dissertationsprojekt mit dem Arbeitstitel “Metaphern der Hypertextualität in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik” unter der Betreuung von Prof. Dr. Vogel und Prof. Dr. Wirth.

Das Projekt ist Teil des Dissertationsprojektes, das die metaphorischen Bezeichnungen der Bearbeitungsstrategien fremder Stoffe in modernen Theatertexten untersucht.

## Sekundäre Praktiken: Kritiker und Parasiten

Dass Jelineks Texte als komplexe hypertextuelle<sup>1</sup> Praktiken verstanden werden können, darf niemanden wundern. Die expliziten Entlehnungen aus den klassischen Werken, sowie aus journalistischen und philosophischen Texten sind ein Merkmal von allen ihren Theatertexten. In den Jahren 2010-2011 gibt Jelinek mit zwei kurzen Essays – *Anmerkung zum Sekundärdrama* und *Das Parasitärdrdrama* - noch eine theoretische Grundlage zum Verständnis von ihren Arbeitsmethoden.

Unter Parasitärdrämen (eine Bezeichnung, die Jelinek passenderweise von einem Kritiker übernimmt) sind grundsätzlich alle ihre Theatertexte zu verstehen, da sie „nicht ohne seinen Wirt, das Ereignis, den Zustand, die Katastrophe [...] zu verstehen“<sup>2</sup> sind. Der primäre Grund für solche Bezeichnung zeugt also noch nicht von der hypertextuellen Ausrichtung der Texte, sondern von ihrer Verbindung zum Realen, zum Aktuellen. Im Weiteren wird aber die Definition erweitert – zur Quelle für das Parasitärdrdrama wird alles „Vorhandene“ ernannt, also alles, was es gibt, unter anderem auch fremde Texte – egal ob literarische, philosophische oder publizistische. Parasitärdrdrama wird als eine rein kombinatorische Gattung dargestellt, als Zusammenstellung von ready made Textteilen, von dem jeder jeden Tag unzählige schreiben könnte (das selbstironische Gestus von Jelinek ist dabei natürlich nicht zu unterschätzen). Dies wird auch von den paratextuellen Merkmalen der Theatertexte unterstützt – die „Quellenlisten“ werden fast allen Dramen nachgestellt (auch wenn nicht immer vollständig). Dazu werden die Dramen, die auf der Webseite publiziert werden, öfters mit Bildern (auch mit Quellenangaben) durchmischt. Die Bezeichnung „parasitär“ scheint da ganz passend zu sein, fügt aber, wenn wir den Parasiten nicht nur im alltäglichen, sondern auch in dem kulturwissenschaftlichen Sinne verstehen, andere Bedeutungsakzentuierungen dazu. Der Parasit ist unter anderem eine relationale Figur, eine Identität von Vermittlung und Störung. Der Parasit verkörpert das Fremde, das Ausgegrenzte. Das Parasitäre besteht somit nicht in der einfachen Benutzung des Vorhandenen,

sondern in der Aufstörung der bestehenden Relationen; in der kritischen Nachfrage und möglichen Neuzusammensetzungen.

Michel Serres bezeichnete den Parasiten als „ein[en] Gast, der die Gastfreundlichkeit mißbraucht, ein unvermeidliches Tier und die Störung einer Nachricht“<sup>3</sup>. Besonders den Missbrauch und die Störung kann man an Jelineks Texten beobachten. *Die Schutzbefohlenen* – ein Theatertext aus dem Jahr 2015, nimmt die Tragödie von Aischylos als Vorlage, sprengt aber unverkennbar ihre Grenzen. Wie immer findet der Prätext in Jelineks Werk keine eindeutige Bestätigung oder einfache Aktualisierung; die parasitäre Ausnutzung birgt eher die Zerstückelung, kritische Hinterfragung und radikale Rekontextualisierung in sich.

*Die Schutzflehenden* von Aischylos werden in Jelineks Text mit der Flüchtlingskrise, insbesondere mit dem Bootsunglück vor Lampedusa und mit den Votivkirche-Flüchtlingen verbunden. Der Prätext bietet somit nicht nur das Zitatmaterial, sondern auch die Grundsituation des Stücks – Ankunft einer Gruppe von Asylsuchenden. Die Vorlage wird aber regelmäßig hinterfragt oder verneint. Von der Hoffnung auf die Aufnahme, die bei Aischylos noch zu spüren ist (z.B. „wir dunkle, / Sonnenglutgewohnte Schar, / Wir kehren dann / Ein zum erdumnachteten, / Ein zum allaufnehmen die den / Todes-Zeus mit flehendem Zweig“<sup>4</sup>), bleibt bei Jelinek keine Spur:

Wir dunkle, sonnenglutgewohnte Schar, wir kehrten dann um, bloß: wohin? Zu andren Erdumnachteten, Endumnachteten, überhaupt Umnachteten, alle, alles umnachtet, wo wir nicht sind, aber hin sollen, hin auch wollen, gibt es diesen Herrn Präsidenten oder was er ist, gibt es den Herrn, den allaufnehmenden? Nein, es gibt ihn nicht. Es gibt keinen Allaufnehmenden.<sup>5</sup>

Die entlehnten Textelemente dienen als Basis für eine parasitäre Sprache, die verloren in Wiederholungen und Transformationen immer weiter von der eigentlichen Aussage führt. „Zwischen Wort und Sache bewirkt irgendein Parasit, daß man abschweift“.<sup>6</sup> Die Abschweifungen sind am stärksten in den Wortspielereien zu sehen, die das Thema in allen möglichen Richtungen umdrehen und transformieren. Das ist die Strategie des Parasiten, eines Randphänomens, der nie auf dem Kern der Sache direkt situiert ist. Wie Jelinek selbst gesteht, „[i]ch gehe nicht auf den Kern, den ich nicht kenne, ich weiche ihm großräumig aus, und deswegen muß ich immer soviel Text schreiben“,<sup>7</sup> „[a]lso muß ich möglichst viele Begriffe verwenden, nur um das Blinde in der Mitte zum Vorschein zu bringen“<sup>8</sup>. Die Abschweifungen bilden somit Konturen der Verborgenen, Tabuisierten und nicht Ausgesprochenen und lassen es auch ohne direkte Nennung deutlich hervortreten.

Ich versteh schon: Freiheit kann ein Gefühl sein, ich sage Ihnen, ein Gefühl, das hat nicht jeder, der Sport kennt dieses Gefühl, die Natur kennt es auch, der Schifahrer in den Bergen kennt es, das heißt, jeder kennt das Gefühl der Freiheit, alle kennen es, jeder kennt sie: die Freiheit. Na, die haben wir noch gebraucht!, ja, die haben wir gebraucht, [...] die Freiheit, die haben wir gebraucht, ja, genau die, wir brauchen sie, oje, nichts mehr übrig, ich wollte Ihnen noch was aufheben, aber es ist einfach nichts mehr da. Ich nehme mir diese Freiheit und diese auch noch, und auf einmal ist nichts mehr übrig, ich lasse mir selbst keine Freiheit mehr übrig, dumm gelaufen, nein, die andre ist schöner, die nehm ich, was, die hat schon ein anderer? Unerhört! Ich nehme mir die Freiheit daneben, auch wenn schon ein anderer sein Handtuch draufgelegt hat, ich bin so frei, andre Menschen zu brauchen, nein, äh, zu gebrauchen, nein, falsch, die Freiheit gebrauche ich ja, und zwar brauche ich sie, damit ich die Freiheit anderer achten, äh, achten kann, andre Menschen aber nicht, die brauche ich nicht, die Freiheit aber schon, ja, anerkennen, achten und respektieren die Freiheit, die sich auch als Meinungsfreiheit ausdrücken kann wie eine Zitrone, nichts mehr übrig, wenn man die Meinung fest herausgedrückt hat, dann ist nichts mehr da, doch es war schon vorher nicht mehr viel übrig, ich habe mir die Freiheit genommen, eigener Meinung zu sein, aber jetzt ist nichts mehr übrig, nichts mehr da, auch von meiner Meinung nichts, oje, Entschuldigung, habe ich mir etwa alle Freiheiten genommen? Aber da sind doch noch welche, die ich vorhin weggeschmissen habe, die können Sie gern haben! Im Mistkübel müßten auch noch welche sein. Ich bin nicht so, die können Sie haben, die sind sicher noch ganz gut. Sie können ertrinken, ersticken, erfrieren, verhungern, erschlagen werden, alles schöne Freiheiten, wenn auch nicht Ihre, aber Sie sind vielleicht so großzügig und geben Sie weiter? Danke. Vielen Dank.<sup>9</sup>

Dieser massive Monolog ist aus dem 1. Prinzip der Broschüre *Zusammenleben in Österreich* vierfach ausgewuchert.<sup>10</sup> Die Broschüre, die in den *Schutzbefohlenen* fast vollständig in verschiedenen Stellen zitiert wird, zeigt den aufstörenden Charakter des parasitären Gebrauchs: „Der Sender wird nicht vom Parasiten gestört, der Empfänger wird gestört.“<sup>11</sup> Die Broschüre bleibt bestehen, sogar in Jelineks Text kommen die Textelemente wörtlich hinein; die Übermittlung der Originalnachricht läuft aber Gefahr. Durch die Umpflanzung in den anderen Kontext, sowie Ausdehnung des Zitats mit transformierenden Wiederholungen wird die Lächerlichkeit der so vermittelten „Wertvorstellungen“ bloßgelegt.

Die Funktion des Parasiten liegt nicht nur in der Aufstörung, durch die Unterbrechungen werden die neuen Verbindungen möglich gemacht. Der Parasit „bringt ein neues System hervor, eine Ordnung von höherer Komplexität, als die einfache Kette sie hat. Auf den ersten Blick führt dieser Parasit eine Unterbrechung herbei, doch auf den zweiten bringt er eine Konsolidierung.“<sup>12</sup> Die Erhöhung der Komplexität wird dadurch ermöglicht, dass Jelineks hypertextuelle Verfahren sich nicht auf einer Vorlage beschränken, sondern eine Vielzahl von Quellentexten heranziehen, was unweigerlich zur Entstehung neuer Verknüpfungen führt. So dienen die zahlreichen Abschweifungen unter anderem als Brücke zwischen dem textuell Entlehnten und der Realität, sowie zwischen den unterschiedlichen Quellentexten. Diese Verknüpfungen besitzen

unterschiedliche Grade von Verbindlichkeit und Berechenbarkeit. So scheint die Parallelisierung von Flüchtlingen mit Danaos Töchtern aus *Die Schutzflehenden* ziemlich offensichtlich zu sein, während die Verbindung von Io- und Europa-Mythen mit der Blitzeinbürgerung von Anna Netrebko und Jelzin-Tochter Tatjana Jumaschewa mehr Interpretationskraft fordert. Solch parasitäre Kontamination von bekannten Figuren tritt auch in anderen Texten Jelineks auf: Zeus-Stronach, Trump-Ödipus, Faust-Fritzl, Herakles-Terrorist, Tempelherr-Selbstmordattentäter. Es geht dabei nicht um bloße Aktualisierung, um die Benutzung zweier Figuren, die einen gemeinsamen Nenner besitzen, sondern in den meisten Fällen um eine Bloßstellung verborgener Zusammenhänge durch unerwartete Vergleiche, um die Verkomplizierung der Figurendarstellung.

Die Beziehung zwischen dem fremden und eigenen Text (wenn man die transformierenden Abschweifungen und Ausdehnungen tatsächlich als „eigene“ bezeichnen kann) wird in den *Schutzbefohlenen* durch die Redesituation verkompliziert. Der Text ist bekanntlich kein Drama in dem herkömmlichen Sinne, sondern eine Textfläche ohne definierte Redefiguren. Die Verbindung zur antiken Tradition wird unter anderem durch die Aneignung der chorischen Rede mit einzelnen austretenden Figuren hergestellt. Das Stück ist zum größten Teil in der 1. Person Plural geschrieben – das Flüchtlings-Wir, aus dem von Zeit zu Zeit unterschiedliche nicht näher definierte Einzelne heraustreten, sowie manchmal die Autorin selbst. Dies ist aber keinesfalls eine psychologisch treue Darstellung fremder Rede; die Sprache ist nicht nur ganz offensichtlich verkünstelt, sondern appelliert auch mit dem Bild- und Zitatmaterial der abendländischen Klassik und gegenwärtigen Tagespresse.

Die Flüchtlingsrede wird somit nicht aus dem fremden, sondern aus eigenem, „geerbtem“ Material zusammengesetzt. Zu einem bewirkt das die fehlende Unterscheidung zwischen den Redepositionen – in dem Textstrom können unterschiedliche Redefiguren nur auf Basis des Inhalts herausdifferenziert werden. Die Sprache ist in dem Sinne homogen, dass implizierte Flüchtlingscharaktere auf dasselben sprachliche Material angewiesen sind, wie die seltenen „Europäer-Ich“ – das Zitatmaterial aus Aischylos oder der Broschüre *Zusammenleben in Österreich* findet sich überall, die Rede der „Österreicher“ ist genauso mit Zitatmaterial aus *Die Schutzflehenden* oder Anspielungen an andere mythologische Motive kontaminiert:

Sie hat keiner gerufen, Sie ewig Umnachteter, gehen Sie zurück mit Ihrem blöden Zweig zu Ihrem Gott, gehen Sie bitte mit Ihrer Sippe, sterben Sie stumm in Schlingen, in Sollingen, wo auch immer, oder, wenn euch das lieber ist, verdrahtet euch, stopft euch was in die Ohren<sup>13</sup>

Zum zweiten zeigt die Benutzung des aktuellen Materials, wie das der Broschüre oder der Tagesspresse, die Dürftigkeit und ungewollte Komik dieses Materials. So wird zum Beispiel die ungeschickte Wahl der Schwimmen-Metapher<sup>14</sup> für die Darstellung der Europäischen Werte ausgestellt:

Zum Beispiel beim Schwimmen. Dieses Beispiel wurde hier ausdrücklich gewählt, doch was will es ausdrücken? Nein, das ist mir jetzt zu blöd. Was ist beim Schwimmen? Ein Kopf-an-Kopf-Rennen? Damit wir uns danach gegenseitig unsere Wertschätzung aussprechen können? Wieso müssen wir dazu erst ins Wasser gehn, glitschig vom ausgeronnenen Diesel, untergehn, aus fremden Fingern rutschen wie Fische, um uns zu schätzen? Wir können doch gleich ertrinken, im Boot noch erschlagen werden, über Bord geworfen, krank werden, einfach so sterben, eine Totgeburt haben, und das Tote fliegt raus, über Bord, ja, sowas passiert schon auch mal, von der Bahnsteigkante gestoßen, uns die Kante geben, nein, das nicht, falsche Region, falsche Religion, wir können ebenso allgemein oder besonders verprügelt werden, wieso müssen wir dazu ins Wasser?<sup>15</sup>

Hier sieht man ganz genau, dass der Parasit auch nicht immer als eine äußere Beeinflussung fungiert, sondern nicht selten auch im Organismus selbst steckt. Die Störung kommt von innen, nicht mal den Wortlaut einiger Aussagen muss man verändern, um die Nachricht zu dekonstruieren, es reicht die Umkontextualisierung, um das ganze äußerst fragwürdig zu machen.

Ähnliches Funktionieren der fremden Rede treffen wir in *Wut*, einem Stück über die Pariser Anschläge auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* und den jüdischen Supermarkt vom Januar 2015. Der Text präsentiert eine Palette von unterschiedlichen Wir- und Ich-Positionen: Terroristen, Opfer, Wutbürger, Pegida, verlassene Geliebte, sehr oft auch Jelineks Alter Ego. Im hochgekünstelten Textstrom fehlt es nicht an Bibel- und Antike-Zitaten, Kalaschnikow-Beschreibungen aus Wikipedia und Freuds Überlegungen über die Metaphorik der Feuer-Gewinnung. Tatsächliche Wut-Reden hören wir im Stück aber kaum; außer den wörtlich zitierten Drohbriefen an Florian Freistetter werden die Wutausbrüche entweder gar nicht angefangen, oder sofort durch das angehäufte Zitatmaterial oder Wortspielereien unterbrochen:

so viele Mechanismen müssen zum Verstummen, zur Bewegungslosigkeit gebracht werden, bitte!, das ist ja alles Arbeit!, na ja, nicht für uns, das macht die Maschine für uns, zum Glück haben wir sie, unserer Arme Kraft flieht dahin, aber dieses Gewehr, dem bleibt seine Kraft, es speichert sie in dieser Gaskammer, Sie kennen sie bereits, wohin die hochkomprimierten Gase geleitet werden und dort auf den Gaskolben treffen<sup>16</sup>

Es folgt noch ein Absatz Wikipedia-Beschreibung von Kalaschnikow. Bevor es zum Töten kommt, muss der Vorgang sachlich und ausführlich erklärt werden. Und dann ist das ganze Geschehen sowieso in dem Redeschwall untergegangen. Anstatt der wirklichen Wutreden kommt Jelineks traditionelle Sprachwut ins Spiel, die die Hassrhetorik parasitär von dem emotionalen abkoppelt und dadurch als lächerlich und unhaltbar darstellt. Die Wutausbrüche werden zu Wutdeklarationen, die als leblose entkräftete Aussagen leer dastehen:

Was, wirklich? Meine Frau? Die wollte ich doch gar nicht umbringen, in meiner Wut wollte ich das ganze Haus zertrümmern, aber daß meine Frau drinnen war, das habe ich gar nicht gemerkt! Man erkennt in diesem Zustand ja nichts mehr.<sup>17</sup>

Die Befremdung der Sprache, die für alle – Terroristen und Opfer – gleich ist, lässt keine Möglichkeiten zur Auseinanderhaltung der Positionen und relativiert somit die Stellungen – die Rhetorik der Selbstmordattentäter gleicht der Rhetorik der Pegida gleicht der Rhetorik der Internet Hater. Das verbannt die Möglichkeiten jeglicher Moralisierung. Die Relativierung erfolgt auch inhaltlich in der Vermischung verschiedenen Religionen. Auf der bunten Götterparty, zu der auch Zeus eingeladen ist, ist es schwer zu sagen, um welche Religion es gerade geht, wenn man behauptet: „Nur unser Gott ist gerecht.“<sup>18</sup> Die Aufdeckung des religiösen Gewaltpotenzials erstreckt sich ebenso auf alle Konfessionen. Zeus, der „die Frauen schonungslos gefickt, reihenweise gefickt“<sup>19</sup> hat. Der andere, „ein ganz neuer Gott“, er „kommt dorthin, wo die Sterblichen ihre Sachen einkaufen [...]. Hier sind alle Menschen gleich, sag ich ihm, er sagt ja, hier sind alle Menschen gleich tot, und zwar gleich.“<sup>20</sup> Und in einem Land Gottes „spricht Gottes Stellvertreter, er spricht auch im Radio, seine Stimme ertönt, und er sagt: Bringt alle um, die nicht ihr seid!“<sup>21</sup>

Der Parasit, der ewige Außenseiter, der „nicht auf der Sache, sondern auf der Beziehung“<sup>22</sup> ist, frisst sich in die antagonistischen Konstruktionen ein und Verwandelt sie in Gleichheiten. Statt den gegenübergestellten Paaren: Opfer-Täter, Christentum-Islam, Einheimischen-Fremden, steht am Ende eine ununterscheidbare Masse, die Ähnlichkeiten treten deutlicher zur Schau, als die Differenzen. Und es gibt kaum etwas, was dieser Masse gegenübergestellt werden könnte. In beiden Stücken kann man auch sehr gut die parasitäre Ausdehnung beobachten. „Der Parasit hält nicht ein“, schreibt Michel Serres, „er hört nicht auf, tausenderlei Geräusche zu machen und den Raum mit seinem Wuchern und seinem Getöse zu erfüllen. Der Parasit ist Expansion, er läuft, er wächst. Er dringt ein und besetzt. Und plötzlich quillt er über diese Seiten hinaus.“<sup>23</sup> Bei über 50 000 Wörter kommt *Wut* mit relativ kleiner Menge von entlehnten Sprachelementen aus; die Auslöser-Ereignisse sind ebenso nicht zahlreich, werden dafür aber in allen möglichen

Transformationen durchgespielt. Die *Schutzbefohlenen*, zuerst überraschend kurz, mit knapp über 25 000 Wörter und einem großen Anteil von dem entlehnten Material, kann die ausufernde Sprachgewalt nicht zusammenhalten. Eins nach dem anderen kommen mehrere Zusätze: *Coda* (September 2015), *Appendix* (September 2015), *Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!* (Dezember 2015), *Ende* (März 2016) und - nicht mal nach dem Ende kann das aufhören - *Philemon und Baucis* (April 2016).

2010 erscheint auf der Web-Seite *Anmerkung zum Sekundärdrama*, ein neues Genre oder eher Inszenierungsstrategie. Die Sekundärdramen sollen „kläffend neben den Klassikern herlaufen“,<sup>24</sup> also auf irgendwelche Art und Weise zusammen mit einem klassischen Stück auf die Bühne kommen. Das Sekundärdrama ist somit nicht als eine eigenständige Produktion, sondern als eine Art Zusatz oder Kommentar zu dem bekannten Stück konzipiert. „Das Sekundärdrama ist Begleitdrama.“<sup>25</sup> Die Bezeichnung wird zuerst auf zwei Texte angewendet – *Abraumhalde*, Sekundärdrama zu *Nathan der Weise* und *FaustIn and Out*, Sekundärdrama zu *Urfraust*. Über die textuelle Beschaffung der Sekundärdrama wird in der Anmerkung nichts gesagt, der Blick auf die beiden Dramen lässt aber feststellen, dass sie vollkommen in Rahmen von den üblichen Jelineks Theatertexten situiert sind.

Die Bezeichnung lässt schon an die transtextuellen Beziehungen denken: „Sekundäre“, als nachträglich Entstandene, nicht Ursprüngliche erinnert an die Genettsche hypertextuelle Überlagerung. Die Parallelie von Sekundärdrama und Sekundärliteratur lässt auch an die kommentierende Funktion eines Metatextes denken. Zwar „besitzt ein Hypertext [...] immer mehr oder weniger den Wert eines Metatextes“,<sup>26</sup> eine so deutliche Anspielung impliziert aber eine stärkere Kommentarfunktion, als in den anderen Texten zu erwarten ist. Hilfreich ist auch der Begriff „Sekundärfarbe“ – eine Farbe, die aus zwei oder mehreren Primärfarben gemischt wird, wie z. B. Orange (aus Rot und Gelb). Das lässt eine Benutzung von mehreren Texten erwarten. Die Bezeichnung *Sekundärdrama* bezieht sich in der ersten Linie nicht auf ein Textherstellungsverfahren, sondern auf eine Inszenierungspraxis, wie es aus der Anmerkung hervorgeht. Es ist deswegen sinnvoll, die Analyse nicht auf die Ebene des Textes zu beschränken, sondern von dem Standpunkt einer imaginären Inszenierung zu führen; das heißt, die unabdingbare textuelle Präsenz des Primärstückes mitzudenken.

Beide Texte sind ähnlich zu den anderen Theatertexten Jelineks aufgebaut. Es gibt eine explizite Verbindung zur aktuellen politischen Situation, ein klassischer Text als Vorlage, sämtliche andere Quellen, die am Ende des Textes aufgelistet sind, Zitatverdrehung und Umkontextualisierung, Wiederholungen. Die veränderte Inszenierungssituation bewirkt aber eine Fokusver-

schiebung – während sich Parasitärdramen an ein Ereignis klammern und aktuelle gesellschaftliche Ereignisse kommentieren, rückt im Falle von Sekundärdrama der literarische Text in den Vordergrund. Die Vorlage wird nicht als Bild- und Sprachquelle für die gegenwärtigen Geschehnisse ausgenutzt, sondern wird selbst zum Angriffspunkt der Kritik. „Ich versuche in den Sekundärdramen, mich in ihre Leerstellen hineinzuquetschen“,<sup>27</sup> sagt Jelinek in einem Interview, das Verschwiegene in klassischen Dramen zum Vorschein zu bringen. Während Parasitärdramen selbst eine tabuisierte Leerstelle herstellen, kriechen die Sekundärdramen in die bereits existierenden Lücken der Vorlage hinein.

Die beabsichtigte parallele Präsenz beider Texte auf der Bühne beeinflusst zwei weitere Textmerkmale – relativ seltene Zitierung des Primärtextes und hohe Redundanz des Textes (was allerdings auch bei Parasitärdramen in ein bisschen schwächeren Form der Fall ist). Grundsätzlich dürfen alle Stücke von Jelinek zerstückelt und neu kombiniert werden, hier wird es noch ausdrücklicher unterstrichen; die Sekundarität des Textes kommt in den Regieanweisungen zur Geltung, so steht in *Abraumhalde*: „man kann sich von ihm [=dem Text] auch beliebige Stücke abschneiden, ungefähr wie von einer langen Wurst. Man kann Sätze auch mittendrinne durchschneiden“,<sup>28</sup> der Text darf auch als Hintergrund laufen. Es wird somit nicht unbedingt eine aktive Störung des Vorgangs auf der Bühne benötigt, sondern die ähnliche Situation, wie im Falle von Primär- und Sekundärliteratur erschaffen: die Texte existieren zwar parallel, müssen aber nicht einander aktiv unterbrechen, die Wechsel von einem zum anderen bedarf der aktiven Entscheidung des Lesers/Zuschauers. In *FaustIn and Out* wird die umgekehrte Anordnung vorgeschlagen: die Figuren sitzen vor zwei Fernsehapparaten, „in denen vielleicht Szenen aus ‚Urfaut‘ laufen“.<sup>29</sup> Die parallele Struktur bleibt somit auch bestehen.

Ungewöhnlich für einen traditionellen Metatext ist die Bemerkung am Anfang der *Abraumhalde*. Nicht nur ist das Stück in seiner textuellen Beschaffenheit unverbindlich und kann nach Belieben geschnitten werden, sogar die Verbindung zum Primärstück ist frei. In der Regieanweisung steht, das Stück könnte „eine Tapete für irgendwelche Popanz sein“,<sup>30</sup> zuerst ohne Präzisierung. Erst danach kommt die Vorstellung, das Stück könnte „wie eine Litanei als Hintergrund zu einer Aufführung von ‚Nathan‘ (oder einem ähnlichen Stück)“<sup>31</sup> durchlaufen. Der Primärtext ist somit auch nicht zu 100% verbindlich, das Stück ist zwar ein Kommentar, aber zu einer diffusen, austauschbaren Vorlage. Andrereits ist diese Bemerkung genauso gut wie eine für Jelinek typische Selbstironisierung verstanden werden. So schreibt sie in der *Anmerkung zum Sekundärdrama*, dass dieses Projekt wahrscheinlich daran scheitern wird, dass sie,

wie üblich, wieder die Angabe des jeweiligen Klassikers nicht versteh[t] (oder nicht richtig) und entweder zu einem ganz anderen, falschen Stück das richtige Sekundärdrama schreib[t] oder, wahrscheinlicher, das Originaldrama nicht versteh[t] und dann was total Falsches dazuschreib[t]<sup>32</sup>

Beide gewählten Primärtexte haben gemeinsam, dass sie eindeutig zum deutschsprachigen Kanon gehören und als Identitätsstiftende Texte angesehen werden können. Jelineks Kommentar, der die Leerstellen in den Texten ausleuchtet und kritisch die geschaffenen Bilder hinterfragt, kann als ein Angriff auf das kulturelle Erbe, im gewissen Sinne auf das Eigene angesehen werden. Der geschieht zwar unter der Annahme der Unzerstörbarkeit der Klassiker, so vergleicht Jelinek Goethe mit einem „Marmorblock“,<sup>33</sup> den sie „mit einem kleinen Daunenkissen“ schlägt, „[b]is die Federn fliegen“,<sup>34</sup> die akute Kritik ist trotzdem eindeutig und lässt in vermeintlich Eigenem auch das Fremde entdecken.

Die inhaltliche Kritik der patriarchalen Gesellschaft in beiden Stücken wird somit auf der formalen Ebene parallelisiert. Der Angriff auf Lessing und Goethe ist Kritik an dem kulturellen Kanon, in dem Künstler, sowie Haupthelden fast ausschließlich männlich sind. Besonders wird es im Faust-Kommentar deutlich, schon in den Titel schleicht sich das Weibliche ein – FaustIn. Die Figuren im Stück sind auch mit dem Suffix -In versehen und somit weiblich markiert; oder eher Plural, aber Frauen miteinschließend. Auch inhaltlich konzentriert sich das Stück auf die Geschichte Gretchens, die als Ausgangspunkt und Beispiel der Vernichtung einer weiblichen Existenz durch die Übergriffe eines Mannes fungiert. Der Text wird zur Darstellung von weiblichen „Weh und Ach“s, angefangen mit Depressionen, prekären Arbeitsverhältnissen bis zur Gefangenschaft, Missbrauch und Vergewaltigungen. Die Faust-Figur nimmt verschiedene Gestalte an: Arzt, Arbeitgeber, Fritzl, Priklopil, „Schöpfer, Erhalter und Vorenthalter“,<sup>35</sup> die aber nicht selbst zu Wort kommen dürfen. Das Thema wird also größer als nur Kritik an einem einzelnen Werk, und Faust wird als Zeichen der patriarchalen Gewalt genutzt.

Die Redesituation in *FaustIn and Out* ist für Jelineks Theatertexte eher ungewöhnlich – es gibt vier markierte Sprechpersonen – FaustIn, GeistIn, sowie zweite FaustIn und zweite GeistIn. Wie schon durch die Schreibweise klar wird, sind das keine Figuren im herkömmlichen Sinne, sondern jeweils ein „Einpersonenchor“.<sup>36</sup> Die Figuren können somit weibliche und männliche Rede kombinieren, was wiederum die Unterscheidung von der fremden und eigenen Rede obsolet macht. So werden in einigen Monologen gleich Faust-/Mephisto- und Gretchenzitate miteinander vermischt und die weibliche und männliche Redereposition wechseln ohne Unterbrechung:

Zu dumm! Bin über vierzehn Jahr doch alt. War aber einmal zehn, als ich hier runterkam. Jetzt über vierzehn, die andre Dame dort schon sechzehn. Wir sind auf alles schon vorbereitet worden. Mein schönes Fräulein, darf ichs wagen, meinen VW-Kastenwagen und meine Prügel Ihnen anzutragen? Kann ungeleitet nach Hause gehn, werde umgeleitet, komme ungelegen, nein, sehr gelegen, ich komme, ich ging just vorbei, und jetzt bin ich da. Wer ist das? Wieso kommt das mit der Religion denn jetzt schon?<sup>37</sup>

„Das mit der Religion“ wird zum zweiten Hauptthema in *FaustIn and Out*. Anders, als in *Wut* wird hier mehr Gewicht auf die Kritik des Christentums gelegt. Fast ausschließlich wird Gott Vater mit Vater Fritzl in Verbindung gebracht, beide als Symbole der patriarchalen Gewalt:

Ich muß meine Begegnung mit Gott wohl vorurteilslos interpretieren, sonst gerät der mir noch ins Hintertreffen. Mein Vater ist Gott. Er trifft mich von hinten und von vorn und von allen andren guten Seiten auch noch. Ich lege mich hin, ich lege ihn aus, er legt mich da her. Er will es so.<sup>38</sup>

Hier spricht die FaustIn eine Umkehrung des Glaubensatzes „Gott ist mein Vater“ aus, genauso werden andere Begriffe umgewandelt. Der Vater-Fritzl ist mit Gott-Vater gleichgesetzt, zugleich ist er aber Jesus-Karikatur, weil er „für uns geopfert“<sup>39</sup> hat, und auch wird er als Geist adressiert: „du unendlicher Geist, Vater“<sup>40</sup>. Der Begriff der Dreifaltigkeit wird somit sarkastisch auf Josef Fritzl angewandt, und die FaustIn-Elisabeth-Fritzl behauptet von sich auch: „Ich bin eine Dreifaltigkeit, dazu hat er mich zusammengefaltet, ich bin, mal sehn, Tochter, Mutter, Schwester in einem.“<sup>41</sup>

In *Abraumhalde* wird das Religiöse zum Hauptthema. Die Hauptproblematik geht aus den verschwiegenen Tatsachen in *Nathan der Weise* – aus dem großen Trauma, das vor dem eigentlichen Anfang des Stücks passiert – dass Nathans Familie von Christen ermordet wurde; sowie aus dem Verwandtschafts-Traum, der in Lessing-Stück den Konflikt auflöst, aber aus Jelineks Sicht keine haltbare Lösung darstellt. Die herbeigewünschte gegenseitige Tolerierung der Weltreligionen wird eindeutig hinterfragt: „Haben Sie nicht vorhin etwas von Toleranz gesagt? Also ich persönlich finde Toleranz absolut unmenschlich.“<sup>42</sup> Statt dem friedlichen Nebeneinander werden die Gewalttaten im Namen der Religion gezeigt (ähnlich wie in *Wut* wird dabei nicht nur auf einer Religion konzentriert): „Es brennt, viele brennen, aber der Selbstgemordete ist jetzt schon bei seinen Jungfrauen, bei vielen Jungfrauen, ja, dort ist er jetzt, der für seinen Glauben starb.“<sup>43</sup> Die drei Religionen werden im Text vermischt und verschmolzen, so findet man, zum Beispiel Sequenzen, die anfangs an den christlichen Tempelherren erinnern, sofort aber in die Gestalt der muslimischen Attentäter wechseln, oder die verschmolzenen Frauenbilder aus unterschiedlichen Religionen:

Jeder Auserwählte wird 70, Moment, nein, 72 Huris heiraten, neben den Frauen, die er oberhalb der Erde geheiratet hat, manchmal nur eine Frau, diese keine Jungfrau, nur Frau, und sie alle besitzen eine köstlich lockende Vagina, jawohl, jede eine für sich allein und für Sie allein. Ja, diese Jungfrau auch, aber sie lockt nicht. Das hat sie nicht nötig. Sie ist Jungfrau, doch sie hat geboren und genährt, was will sie mehr? Mehr kann man nicht wollen und nicht bekommen. Wir sind jetzt Papst und begnügen uns mit einer einzigen Jungfrau, und zwar mit dieser, die wir aber selbstverständlich nicht selber auswählen durften.<sup>44</sup>

Und im selben Zusammenhang kehrt der Text wieder von der religiösen Problematik zu dem der Frauenunterdrückung. Schon die Ähnlichkeit der betrachteten Themen in beiden Stücken zeigt, dass es bei Sekundärdramen um die programmatiche Kritik der vererbten abendländischen Kultur geht, die ständig die eigene Kultur auf Haltbarkeit prüft und die Grenze zwischen Eigenem und Fremden verwischt.

Formal ist die textuelle Beschaffenheit der Sekundärdramen letztendlich kaum von der der Parasitärdramen abweichend. Zwar ist im Gegensatz zu den Parasitärdramen eine doppelte Kontamination angedacht: Zitatmaterial innerhalb der Sekundärdramas und Sekundärdrama innerhalb von dem Primärtext, doch den Unterschied in potenzieller Wirkung bringt die Inszenierungssituation mit sich, die nicht immer nach den Vorgaben der Autorin funktioniert. So wurden beide Sekundärdramen auch fast selbstständig auf die Bühne gebracht,<sup>45</sup> oder umgekehrt, die *Schutzbefohlenen* wurden zusammen mit Aischylos inszeniert.<sup>46</sup> Die hypertextuelle Intensivität der Sekundärdramen wird somit deutlich in die Abhängigkeit von der Inszenierungssituation gebracht.

## Anmerkungen

---

<sup>1</sup> In meiner Arbeit sowie in diesem Beitrag bediene ich mich der Terminologie von Gerard Genettes „Palimpsest. Literatur auf zweiter Stufe“.

<sup>2</sup> Jelinek, Elfriede: *Das Parasitärdrama*. <http://204.200.212.100/ej/fparasitaer.htm>, (13.9.2018), datiert mit 12.5.2011 (=Elfriede Jelinek Homepage).

<sup>3</sup> Serres, Michel: *Der Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2016, S. 20.

<sup>4</sup> Aischylos: *Die Schutzflehenden*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schutzflehenden-4497/2>, (10.9.2018) (= Projekt Gutenberg).

<sup>5</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fschutzbefohlene.htm>, (13.9.2018), datiert mit 29.9.2015 (=Elfriede Jelinek Homepage).

<sup>6</sup> Serres: *Der Parasit* (wie Anm. 3), S. 48.

<sup>7</sup> Jelinek, Elfriede: *Das Parasitärdrama* (wie Anm. 2).

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen* (wie Anm. 5).

---

<sup>10</sup> Vgl. Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres: *Zusammenleben in Österreich. Werte, die uns verbinden*, [http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user\\_upload/Broschuere/Zusammenleben\\_in\\_Oesterreich.pdf](http://www.staatsbuergerschaft.gv.at/fileadmin/user_upload/Broschuere/Zusammenleben_in_Oesterreich.pdf), (27.8.2018), S. 10.

<sup>11</sup> Serres: *Der Parasit* (wie Anm. 3), S. 284.

<sup>12</sup> Ebd., S. 29.

<sup>13</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen* (wie Anm. 5).

<sup>14</sup> Vgl. Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres: *Zusammenleben in Österreich* (wie Anm. 10), S. 14.

<sup>15</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen* (wie Anm. 5).

<sup>16</sup> Jelinek, Elfriede: *Wut*, <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/das-stueck-elfriede-jelinek-wut/>, (10.9.2018) (=Theater Heute).

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Serres: *Der Parasit* (wie Anm. 3), S. 64–65.

<sup>23</sup> Ebd., S. 389.

<sup>24</sup> Jelinek, Elfriede: *Anmerkung zum Sekundärdrama*, <http://204.200.212.100/ej/fsekundaer.htm>, (20.8.2018), datiert mit 18.11.2010 (=Elfriede Jelinek Homepage).

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2015, S. 530–531.

<sup>27</sup> Koberg, Roland: *Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im E-Mail-Austausch mit dem Dramaturgen Roland Koberg* <http://www.schauspielhaus.ch/spielplan/stucke-a-z/293-faustin-and-out>, (26.7.2016) (=Schauspielhaus Zürich).

<sup>28</sup> Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde*, <http://204.200.212.100/ej/farhalde.htm>, (10.09.2018), datiert mit 4.10.2009 (=Elfriede Jelinek Homepage)

<sup>29</sup> Jelinek, Elfriede: *FaustIn and Out. Sekundärdrama zu Urfraust*, <https://www.elfriedejelinek.com/ffaustin.htm>, (30.08.2018), datiert mit 8.5.2012 (=Elfriede Jelinek Homepage).

<sup>30</sup> Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde* (wie Anm. 28).

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Jelinek, Elfriede: *Anmerkung zum Sekundärdrama*, (wie Anm. 24).

<sup>33</sup> Koberg, Roland: *Die Bühne ist ein klaustrophobischer Raum. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im E-Mail-Austausch mit dem Dramaturgen Roland Koberg*, In: Programmheft des Schauspielhauses Zürich zu Faust 1-3, 2012.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Jelinek, Elfriede: *FaustIn and Out* (wie Anm. 29).

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Jelinek, Elfriede: *Abraumhalde* (wie Anm. 28).

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Bei den Inszenierungen von *FaustIn and Out* in München und in Frankfurt waren zwar *Faust*-Inszenierungen in derselben Saison im Programm, aber die zeitliche Lücke zwischen den beiden Inszenierungen schwächt die intendierte Wirkung; in beiden Fällen wurde *Faust I* und nicht *Urfraust* als Primärdrama genommen.

<sup>46</sup> Zum Beispiel bei der Inszenierung in Leipzig.