

TERESA KOVACS

„... die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreisen“¹ – Elfriede Jelinek queert Lessing und Goethe

Der Beitrag verschränkt kommunikations-, informations-, kulturwissenschaftliche sowie philosophische Ansätze zur Störung mit gender- und queer theory, um Elfriede Jelineks ‚Gattung‘ des Sekundärdramas analytisch zu beschreiben. Jelinek verfasst ihre Sekundärdramen zu kanonisierten Dramen des deutschsprachigen Raums und stellt über ihr typisches, intertextuelles Verfahren Bezug zu den Stücken her, fordert gleichzeitig aber auch die Kombination der Sekundärdramen mit ihren Bezugstexten im Moment der Inszenierung und geht damit über ihr bisheriges Verfahren hinaus. Ausgehend von der Feststellung, dass Jelineks Sekundärdramen in den Umsetzungen am Theater meist als weibliche Gegenschreibung interpretiert werden, will der vorliegende Beitrag zeigen, dass die Sekundärdramen vielmehr an einer Auflösung der Kategorien von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ arbeiten. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Thematisierung des Inzests, der mit Judith Butler als vorhandene Ordnungen und Relationen verschiebendes Element gelesen werden kann.

1 Intro

Elfriede Jelinek entwickelte mit ihrem Theatertext *Abraumhalde*, der 2009 am Thalia Theater Hamburg durch Nicolas Stemann im Rahmen seiner Neuinszenierung von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* uraufgeführt wurde, die neue ‚Gattung‘ des Sekundärdramas. Vergleichbar zu anderen Formen der Bearbeitung wie der Parodie, Travestie oder Kontrafaktur beziehen sich die Theatertexte, die Jelinek als Sekundärdrama ausweist, deutlich auf ein vorhandenes Drama und können auf textueller Ebene quasi als Relektüre kanonisierter Stücke angesehen werden (vgl. KOVACS 2015: 227–228). Im spezifischen Umgang mit den aufgegriffenen dramatischen Texten und Strukturen ähneln

¹ KOBERG, Roland (2012): 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, unpag.

sie ihren früheren Theatertexten *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979)², *Burgtheater* (1982)³ und *Präsident Abendwind* (1987)⁴, besonders aber ihrem Text *Ulrike Maria Stuart* (2006)⁵, der, anders als die genannten frühen Stücke, ebenfalls die bürgerliche Dramenform verlässt, auf Elemente wie Figuren, Angaben zu Ort und Zeit, auf Dialog und die Differenzierung von Haupt- und Nebentext verzichtet. Auch die Sekundärdramen mischen Hochkultur mit Trivialem, sie kombinieren die zitierten Dramen mit Versatzstücken aus weiteren literarischen Texten, aus religiösen und philosophischen Schriften sowie mit Zitaten aus journalistischen Beiträgen, aus Fernsehserien und Schlagersongs. Das Besondere dieser ‚Gattung‘ ist jedoch, dass sie nicht bloß auf Ebene des Textes Bezug zu bestehenden Dramentexten herstellt, sondern als Konzept auch in das Theater und dessen Inszenierungspraktiken eingreift. Denn die Sekundärdramen dürfen, so fordert es die Autorin in ihrem poetologischen Essay *Anmerkung zum Sekundärdrاما*, nicht eigenständig inszeniert werden, sondern ausschließlich gemeinsam mit den Dramen, auf die sie sich beziehen.⁶ Diese Forderung besteht nicht nur auf dem Papier, sondern tatsächlich gibt Jelineks Verlag die Sekundärdramen nur dann zur Inszenierung frei, wenn die Theater Jelinek mit den Bezugstexten kombinieren bzw. auf andere Weise Verbindung herstellen und beide Texte in derselben Saison auf den Spielplan setzen. Durch das gleichzeitige Präsent-Werden zweier Texte im Moment der Inszenierung wird ein zeitliches ‚Nach‘, wie es Parodie, Travestie, Relektüre oder Fortschreibung suggerieren, gänzlich verunmöglicht und so entziehen sich Jelineks Sekundärdramen letztlich diesen wissenschaftlichen Beschreibungskategorien. Das Sekundärdrاما ist nicht auf die literarische Ebene zu reduzieren, sondern es betrifft immer auch das Theater, dessen Inszenierungsformen und -möglichkeiten (vgl. JÜRS-MUNBY 2013: 203). Damit wendet sich Jelinek in konsequenter Weise gegen das Literaturtheater bzw. auch umgekehrt gegen das Lesedrama und unterstreicht, dass jeder Theatertext als Text immer schon unvollständig ist, dass er an das Theater gebunden bleibt und darauf angewiesen ist, dass dieses ihn fortschreibt und in Mittel der Bühne übersetzt.

2 Zu Henrik Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* (1879) und *Stützen der Gesellschaft* (1877).

3 Zitiert u.a. Ferdinand Raimunds Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828).

4 Zu Johann Nestroys *Häuptling Abendwind oder das gräuliche Festmahl* (1862).

5 Zu Friedrich Schillers *Maria Stuart* (1800).

6 Vgl. JELINEK, Elfriede: *Anmerkung zum Sekundärdrاما*. URL: <http://204.200.212.100/ej/fsekundaer.htm> [23.02.2016].

Jelinek weist zwei ihrer Theatertexte als Sekundärdrاما aus: das bereits erwähnte Stück *Abraumhalde* (2009) und *FaustIn and out* (2011), das Goethes *Urfaust* im Untertitel anführt, aber generell auf seinen *Faust*-Komplex anspielt und auch Zitate aus *Faust I* aufgreift. Auch die Wahl der Bezugstexte verweist auf eine Besonderheit der Sekundärdramen, nämlich ziehen sie, anders als andere ihrer Theatertexte, Stücke heran, die an der Spitze des deutschsprachigen Kanons stehen und die als Klassiker am Theater entscheidend zur Identitätsstiftung v. a. des deutschen Nationalstaates beitragen. Das ‚In and out‘, das im Titel des zweiten Sekundärdramas anklingt, verbindet sich im Rahmen dieses spezifischen Konzepts somit im ersten Moment mit Fragen der Kanonisierung, Bewertung und Hierarchisierung von literarischen Texten. Indem das ‚In‘ in der geschlechtergerechten Schreibweise als Binnen-I an den Namen Fausts gefügt wird, werden diese Problematiken zudem mit Gender-Fragen verbunden.

Jelineks Sekundärdramen werden am Theater oftmals als weibliche Gegenschreibung zu Lessing und Goethe interpretiert und so liegt der zentrale Ansatz der Inszenierungen meist auf der Wiedereinschreibung ‚der Frau‘ in die kanonisierten Dramen. Die bisherigen Inszenierungen präsentieren ‚die Frau‘ jedoch durchgehend als ‚das Opfer‘ männlicher Gewalt und fokussieren dabei zentral einen Intertext, der beiden Sekundärdramen eingeschrieben ist, nämlich den sogenannten Inzestfall von Amstetten.⁷

Der vorliegende Beitrag will über eine solche Lesart hinausgehen. Ausgehend von theoretischen Ansätzen zur Störung und unter Miteinbeziehung gendertheoretischer bzw. queerer Konzepte soll gezeigt werden, dass die Sekundärdramen zwar ein verdrängtes ‚Weibliches‘ in die Texte einschreiben, dann aber, dekonstruktiven Ansätzen entsprechend, viel eher die Kategorisierungen selbst problematisch werden lassen, vermeintlich fest Verankertes auflösen, nachhaltig Unsicherheiten erzeugen und jeder Form der Fixierung entgegenarbeiten. So auch den Kategorien von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘, während die Inszenierungen oftmals Geschlechterkategorien und Dichotomien reproduzieren. Der Beitrag wird daher im letzten Punkt versuchen, gerade jenen Intertext, der in der Rezeption der Sekundärdramen dazu beiträgt, dass ‚die Frau‘ nach wie vor als ‚das Opfer‘ festgeschrieben wird, neu zu lesen und mit Rückbezug auf

⁷ ‚Inzestfall von Amstetten‘ bezeichnet den 2008 publik gewordenen Kriminalfall, bei dem Josef Fritzl seine Tochter 24 Jahre lang im Keller seines Wohnhauses in Amstetten (Niederösterreich) festgehalten, vergewaltigt und mit ihr mehrere Kinder gezeugt hat, die teilweise ebenfalls im Keller aufwuchsen und von denen er eines, das kurz nach der Geburt verstorben ist, verbrannt haben soll. Elfriede Jelinek äußerte sich gleich nach Bekanntwerden des Falls öffentlich im Essay *Im Verlassenen* zu den Vorfällen (vgl. JELINEK, Elfriede: *Im Verlassenen*. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/famstet.htm> [23.02.2016]).

Judith Butler das Motiv des Inzests weniger als Symbol der Gewalt an der Frau als vielmehr als Möglichkeit der Überschreitung und damit der Auflösung von Familienordnungen und Geschlechterkategorien zu begreifen.

2 Störung & Gender

Im Interview mit Roland Koberg zu *FaustIn and out* gibt Jelinek an, sich selbst als „kläffenden Hund“ zu sehen, „der die ehernen Blöcke männlichen Schaffens umkreist und ab und zu sein Bein hebt, was ein weiblicher Hund aber gar nicht tut, ausser [sic] er nimmt diese schlechte, wenn auch praktische Gewohnheit an.“ (KOBBERG 2012) Was Jelinek hier mit dem Begriff des ‚Umkreisens‘ und mit der Andeutung der Beschädigung eines gefestigten Zentrums beschreibt, kann als Verfahren der Störung gefasst werden, wie es in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen zu definieren versucht wird.

Der Begriff der Störung impliziert in seiner Etymologie, bezieht man Albert Kümmele folgend auch den Begriff des „Rauschens“ mit ein, womit das englische Wort „noise“ ebenfalls zu übertragen wäre, ein Wort unbestimmter Herkunft sowie Verwirrung und Unordnung (lat. „turbatio“, „perturbatio“ und „interpellatio“), ein Sausen und Schwirren bzw. gar Rausch und Trunkenheit (mhd. „rusch“) (vgl. KÜMMELE 2005: 229). Wissenschaftlich lag lange Zeit keinerlei Definition der Störung vor, erst die mathematische Kommunikationstheorie eignete sich den Begriff an und machte die Störung als wissenschaftlichen Fachterminus fruchtbar. Claude E. Shannon und Warren Weaver legten eine erste Störungsdefinition vor, indem sie das klassische Kommunikationsmodell von Sender-Empfänger um die Kategorie der Störung erweiterten und sie als Differenz zum Signal, die nachhaltig auf die Kommunikation einwirkt und deren Gelingen gefährdet, beschrieben (vgl. SHANNON u. WEAVER 1963). Obwohl im Bereich der Kommunikations- und Informationswissenschaft die Frage gestellt wird, wie Störungen vermieden bzw. ausgeschaltet werden können, um die Informationen ‚rein‘ zur/m EmpfängerIn gelangen zu lassen, bewerten jene Ansätze Störungen nicht ausschließlich negativ. Denn wie Weaver festhält, bedeutet Störung nicht bloß, dass eine Information unterbrochen oder beschädigt wird, sondern Störung ist ebenfalls Information, steigert in einem gewissen Sinne also den Informationsgehalt und könnte auch als Zugewinn, als ‚Mehr-an-Information‘ betrachtet werden (vgl. ebd. 19). Medienwissenschaftliche Studien definieren ausgehend von frühen kommunikations- und informationstheoretischen Ansätzen Störung als jenes Element, das die Materialität des Mediums selbst sichtbar macht. Tritt das Medium in einer ‚ungestörten‘ Rezeptionssituation zugunsten der Inhalte in den Hintergrund und wird transparent,

führt die Störung dazu, dass die Inhalte zugunsten des Mediums zurücktreten, das neu sichtbar und erst in diesem Moment mit all seinen Eigenschaften für die Rezipient(inn)en wahrnehmbar wird (vgl. JÄGER 2004: 62). Medientheoretische Störungsdefinitionen legen nahe, dass Störgeräusche dazu beitragen können, die Funktionsweise von Medien zu beschreiben. In der Abweichung von der Norm und im Unterbrechen gewohnter und funktionierender Kommunikationsverläufe gibt die Störung Aufschluss darüber, welche Erwartungshaltungen wir an ein Medium stellen und was überhaupt als Norm definiert wird. Übertragen auf literarische Texte würde dies bedeuten, dass durch Störungen die Textur eines Textes, die Gattung und das ästhetische Verfahren deutlicher hervortreten bzw. verweisen Störungen auf bestimmte Gattungskonventionen und damit verbundene Normen und ermöglichen, danach zu fragen, was als ‚das Andere‘ dieser Norm empfunden und daher vom Kanon ausgeschlossen wird.⁸

Neben diesen Ansätzen scheinen Überlegungen interessant, die sich der Störung aus kulturwissenschaftlicher Sicht nähern und sie mit der ‚Figur des Dritten‘ in Verbindung bringen. Fundamental für die kulturwissenschaftliche Lesart ist Michel Serres philosophische Auseinandersetzung *Der Parasit* (1980), die das auf- und verstörende Potential solch einer ‚Figur des Dritten‘ betont. Stärker als kommunikations-, informations- und medientheoretische Ansätze lenkt Serres den Blick auf die Kanäle, Relationen und Verhältnisse von Kommunikationsmodellen. So ersetzt er etablierte Modelle wie jenes von Shannon und Weaver durch ein dreipoliges Schema, das diese Positionen nicht besetzt, sondern bewusst offen lässt, welche Stellung Sender, Empfänger und Störung zukommt, um zu betonen, dass jede/r die Position des ‚Dritten‘ einnehmen kann (vgl. SERRES 1987: 37). Störung wäre mit Serres nicht als ‚Differenz zum Signal‘ zu definieren, sondern als ein Element, das Differenzierungen verunsichert, das fixierte Kategorien verflüssigt und das auf die permanente Beweglichkeit von Positionen und Relationen verweist.

Serres folgend setzen sich Störungen an Schnittstellen der Systeme fest, als ‚Drittes‘ schieben sie sich ‚zwischen‘ gegebene binäre Oppositionspaare wie Natur und Kultur, Weiblich und Männlich, Nicht-Wissen und Wissen und verunsichern diese scheinbar natürlichen Kategorien nachhaltig. Anders als etwa der Schock und die Intervention funktionieren diese Störungen jedoch nicht punktuell, sondern sie wirken langfristig auf Systeme ein, fügen ihnen Risse und Lücken zu und eröffnen dadurch Leerstellen, die schließlich neu besetzt werden können. In ihrer das System aufbrechenden Funktion stellen

8 Vgl. zum Verhältnis von Störung und Norm v.a. KOCH u. NANZ (2014).

Störungen Grenzziehungen in Frage und negieren jedes Denken der Ganzheit und Abgeschlossenheit. Folgt das System mit seinen Ordnungen dem Prinzip der Vereinheitlichung und Eindeutigkeit, eröffnet die Störung die Möglichkeit zur Wucherung, zur Heterogenität, Komplexität und Diffusion. Auf künstlerischer Ebene korrelieren Störungssphänomene mit Ästhetiken, die der Avantgarde, der Moderne und Postmoderne bzw. dem Postdramatischen zugeordnet werden.⁹ Literarische Verfahren zur Erzeugung von Störungen könnten demnach das Fragmentarische sein, das Werkgrenzen überschreitet und in Frage stellt, aber auch Formen der Dialogizität und Intertextualität mit ihrem Denken der (endlosen) Anreicherung, Öffnung und Vernetzung von Texten sowie das Orgiastische und Karnevaleske als systemdestabilisierendes Moment, aber auch das Metadramatische, das ähnlich der Störung die Inhalte zugunsten der Sichtbarmachung der Bedingungen und Bedingtheiten der Form selbst zurücktreten lässt (vgl. KOVACS 2016: 77).

Serres' Beschreibung des Parasiten erlaubt es, Störungstheorien mit gender- und queertheoretischen Ansätzen zu verbinden. So könnte konstatiert werden, dass das Weibliche in seiner Festlegung als ‚anderes/ zweites Geschlecht‘ (Beauvoir) die Eigenschaften des Dritten teilt, indem es die Position des ‚einen‘ und ‚eindeutigen‘ Männlichen angreift und mit dem Denken des Außen, des Fremden und der Vielheit konfrontiert. Über Beauvoir hinausgehend und auch die Kategorien von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ hinterfragend, ist es Kennzeichen queerer Praktiken, mit Uneinheitlichkeiten und Unabschließbarkeiten zu arbeiten bzw. mittels nicht kontrollierbarer Interventionen Machtrelationen zu verschieben, wie es auch auf Serres' Parasiten zutrifft (vgl. ENGEL 2005: 263). In der Folge soll zunächst darauf eingegangen werden, welche binären Strukturen in Hinblick auf Weiblichkeit und Männlichkeit das Konzept ‚Sekundärdrama‘ und die beiden Theatertexte *Abraumhalde* und *FaustIn and out* zitieren, um in einem zweiten Schritt die ästhetischen Verfahren zu besprechen und schließlich mit Butler Möglichkeiten der Öffnung und Befreiung fixierter Kategorien zu diskutieren.

3 Sekundär/Drama | Weibliches/Männliches

Augenscheinlich eröffnet Jelinek mit ihrem Konzept die binäre Opposition von Sekundärem und Drama, weckt damit aber auch Assoziation zur Festlegung und Unterscheidung von Weiblichkeit und Männlichkeit. Mit dem Drama

⁹ Vgl. zu einer möglichen Ästhetik der Störung in der Kunst KOCH 2014 sowie STILLMARK 2013.

nämlich ist jene historische Ausformung von Theatertext angesprochen, die Lehmann folgend mit der Renaissance, also mit dem selbstbewussten Subjekt entsteht und die im 18. Jahrhundert ihren Höhepunkt erfährt, um ab Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt problematisiert zu werden und spätestens seit der Infragestellung der Möglichkeit eines kohärenten Subjekts seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend verworfen zu werden (vgl. LEHMANN 1991: 50–55). Drama bedeutet Dialog, Handlung, Originalität und Authentizität. Das Sekundäre hingegen verweist auf zitierende Textformen und Verfahren der Textproduktion, die lange Zeit als dem Drama ‚untergeordnet‘, also das Drama ‚sekundierend‘ klassifiziert wurden. Es ist Kopie, Unauthentisches und entgegen dem dramatischen Werk ein Produkt mit ‚Verfallsdatum‘, das daher ausgeschlossen bleibt aus literarischen Kanones. Sekundäres als Zitierendes beschreibt eine zentrale Eigenheit von Jelineks Theatertextarbeit. Ihre Stücke, die in der Forschung als ‚Textflächen‘ bzw. ‚rhizomatische Textgebilde‘ beschrieben werden,¹⁰ negieren die für das Drama konstitutiven Eigenschaften: sie bedeuten ‚Langeweile‘, da sie keine Handlung im aristotelischen Sinn präsentieren bzw. keinen Dialog kennen, sie wollen nicht originär und abgeschlossen sein, sondern betonen das Prozesshafte, ihr Werden und Vergehen (vgl. KOVACS u. MEISTER 2015: 120–121).

Das Sekundäre erinnert darüber hinaus an die Frau als das ‚sekundäre‘ Wesen, das aus der Rippe des Mannes geschaffen wurde – also der weibliche Körper als Parodie des männlichen – so wurde ‚sekundäre Kunstproduktion‘ lange Zeit identifiziert mit ‚weiblicher Kunstproduktion‘: Die Frau ist Nachahmende, der Mann ist Schöpfer.¹¹ Jelinek problematisiert solche Zuschreibungen nicht erst mit dem Konzept des Sekundärdramas, sondern die kritische Revision dieser Festlegungen durchzieht die Texte seit Beginn ihres Schreibens: Erinnert sei nur an die frühen Stücke *Clara S.*, das Robert und Clara Schumann als KünstlerInnenfiguren ins Zentrum stellt, und *Krankheit oder Moderne Frauen*, wo weibliche Autorinnenschaft mit dem negativem Gebären und dem Vampirismus in Verbindung gebracht wird. Die Liste ließe sich fortsetzen, etwa um ihren bekanntesten Prosatext *Die Klavierspielerin*, aber auch unbekanntere kleinere Texte und Essays.¹² Mit dem Sekundärdrama lotet

¹⁰ Vgl. bspw. in der neueren Jelinek-Forschung: MILLNER 2015 sowie DEUTSCH-SCHREINER u. MILLNER 2015.

¹¹ Vgl. diesbezüglich bspw.: HELDUSER 2005 sowie STEPHAN 2004.

¹² Ausführlich haben sich damit einzelne Beiträge des Forschungsprojekts (*ach, Stimme!*) *VALIE EXPORT, Elfriede Jelinek, Olga Neuwirth* (<http://ach-stimme.com>) auseinandergesetzt, aber auch der Sammelband von Stefanie Kaplan (vgl. KAPLAN 2012).

Jelinek die Gegenüberstellung von ‚weiblicher Nachahmung‘ und ‚männlichem Schöpferum‘ in besonderer Weise aus: Sich selbst als ‚die Frau‘ setzend, bildet sie das Andere bzw. Außen nicht nur vom ‚männlichen‘ Kanon und der lange Zeit männlich dominierten ‚Königsgattung‘ Drama, sondern auch des immer noch männlich dominierten Theaterbetriebs, was ein Blick auf aktuelle Spielpläne und Spielstatistiken belegt.¹³ So betont sie im Interview mit Koberg: „Wenn ich also in Faust Den Mann in die Waden beisse [sic], um beim Hund-Beispiel zu bleiben, dann tue ich das nicht als Neutrum, sondern als Die Frau [...]“.“ (KOBBERG 2012) Jelinek eignet sich in ihrem poetologischen Text *Anmerkung zum Sekundär drama* schließlich all jene negativen Zuschreibungen ‚weiblicher‘ Kunstproduktion an, die im 18. Jahrhundert als Opposition zum männlichen Genie formuliert werden: Ihre Sekundär dramen sind epigonal, sie sind abhängig vom ‚männlichen‘ Original, besitzen eigenständig keinerlei Wert und sind vergängliche Gebrauchsware. Auch der Begriff von AutorInnen schaft bzw. KünstlerInnen tum wird für ‚die Frau‘ in Frage gestellt und so bezeichnet sich Jelinek selbst als ‚Sekundärkünstlerin‘ für die Dauer ihrer Lessing- und Goethe- ‚Nachahmungen‘.¹⁴ In ihrer Position als schreibende Frau markiert sie sich selbst als das Andere, als das Abjekte, das die Norm bedroht:

[...]Für viele bin ich ja gar keine Frau, sondern ein sexloses Monster. Sowas lese ich immer in Postings in den Foren, wenn ich mich mal über irgendwas äussere [sic]. Das Frausein hat man mir schon oft abgesprochen in dem Sinn: Die ist ja gar keine richtige Frau. Und es stimmt. Der Wunsch, etwas zu schaffen, das über das Gebären von Kindern hinausgeht, macht die Frau zu einer Monstrosität. Und die bin ich jetzt. Ein Monster als Die Frau, die spricht. (KOBBERG 2012)

Darüber hinaus beschreibt Jelinek in *Anmerkung zum Sekundär drama* ihre Lessing- und Goethe-Lektüre als Akt des Falsch-Verstehens und verweist damit einmal mehr auf den Ausschluss der Frau sogar aus der Rezeption von Hochkultur und ihre Abdrängung in den trivialen, ‚einfach verständlichen‘ Bereich. Andererseits imitiert sie an dieser Stelle – wie auch mit der Singulärsetzung Shakespeares, den sie als Vorlage für ihre Sekundär dramen ausgeschlossen wissen will – jenen männlich konnotierten Genie-Begriff des Sturm-und-Drang. Das Genie konnte einzig durch ein bewusstes Falsch-Lesen seine Vorfahren ‚erschlagen‘ und so zur tatsächlichen Originalität und Authentizität gelangen bzw. spielt sie auf den um Shakespeare entstanden Kult an, der von vielen

¹³ Vgl. diesbezüglich das Kapitel *Theater und Gender-Gap* (KOVACS 2016: 260–269).

¹⁴ Vgl. JELINEK, Elfriede: *Anmerkung zum Sekundär drama*. URL: <http://204.200.212.100/ej/fsekundaer.htm> [23.02.2016].

Stürmern-und-Drängern als erstes und einziges Genie der Literaturgeschichte begriffen wurde (vgl. GOETHE 1962).

Deutlich typisierte Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder durchziehen dann auch die Sekundärdramen: Die Frau ist das Kranke, Hysterische, Labile, Tote, sie ist Natur und Impuls, während der Mann als gottgleicher Schöpfer, als Leiter, Lenker und Former der Frau auftritt, er ist das Leben, geistiges Wesen und repräsentiert die Sphäre der Kunst. *FaustIn and out* etwa setzt ein mit solch einer Gegenüberstellung von ‚weiblicher, passiver Patientin‘ und ‚männlichem, aktivem Arzt‘:

Die Weiber führen lehren? Wir hätten eher jeden Grund, sie unschädlich zu machen. Denn sie führen doch schon längst! Sie halten das Heft fest in der Hand, in das sie sich eintragen, und nur ihres soll gültig sein. Nur diese Frisur soll absolut überwältigend sein. Sie führen jetzt überall das Wort. Führen lernen von den Weibern. Hat aber Nachteile. Keiner wagt mehr, sie zu nennen. Dieses Weh und Ach dauernd, jeder falsche Ton zerschneidet sie, jedes schiefe Wort geht durch sie hindurch, jede verachtungsvolle Bemerkung über ihr Haar, ihre Figur, ihre Kleidung, ihre Beine, ihre Titten trifft sie ins Mark, und sie kann das dann nicht mehr vergessen. Jeder, der über sie mit beleidigenden Bemerkungen über ihr Doppelkinn und ihren Hängearsch herfällt, verletzt sie sehr tief, sie kann das dann nicht mehr vergessen. Es klappert was tief im Inneren, vielleicht hat der Arzt sein Handy dort vergessen, es klappert wieder mal nichts, und sie müssen dann schon wieder zum Arzt. Sind depressiv und lassen das behandeln. Da arbeiten sie, und dann lassen sie sich behandeln. Sie tun nichts und lassen sich immer wieder behandeln.¹⁵

Dabei orientieren sich die Sekundärdramen deutlich an Lessings und Goethes Dramen und arbeiten sich an den in diesen Texten präsentierten Bildern von Männlichkeit und Weiblichkeit ab. So sind es der gütige und weise Hausvater Nathan, der in Lessings Text als Familienoberhaupt das glückliche Ende herbeiführt, oder der nach Wissen strebende Gelehrte aus Goethes *Urfaust*, die Jelinek aufgreift und deren gewaltsame Seite sie schließlich offenlegt. Umgekehrt sind es die verletzte, emotionale und mit Schmuck bestechliche Frau, die kindliche Geliebte und die dem Vater vorbehaltlos untergebene Tochter, die in Jelineks Texten zitiert werden. Solche Binaritäten durchziehen *Abrahamhalde* und *FaustIn and out* und werden durch weitere Dichotomien wie Innen und Außen, Oben und Unten, Licht und Dunkel, Privates und Öffentliches ergänzt. Die Kategorien zitierend, sind Jelineks Sekundärdramen jedoch keineswegs diese Kategorien reproduzierend und damit fixierend. Sondern dem Denken

¹⁵ JELINEK, Elfriede: *FaustIn and out*. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ffaustin.htm> [23.02.2016].

des Dritten und der Störung folgend, schieben sich Jelineks Theatertexte quasi ‚zwischen‘ diese Kategorien, sie setzen sich an den eröffneten Schnittstellen fest und beginnen von dort aus, fixierte Grenzen zu verschieben, zu unterbrechen und aufzulösen. In den Leerstellen, die dadurch entstehen, beginnen ihre Theatertexte zu wuchern und Stimmen zu integrieren, die Lessings und Goethes Dramen marginalisieren bzw. gänzlich tilgen. Durch die Kombination der Sekundärdramen mit den Stücken von Lessing und Goethe im Moment der Inszenierung werden auch in diesen Texten jene binären Unterscheidungen von Männlichem und Weiblichem deutlicher betont, in der Kombination entziehen sich den Rezipient(inn)en jedoch diese so bekannt geglaubten Klassiker, sie werden fremd und so werden auch in diesen Dramen Zuschreibungen von Männlichkeit und Weiblichkeit neu und anders lesbar und schließlich fragwürdig.

4 Queere Verhältnisse: Faust, Faustin, FaustIn?

„Zumindest in den Sekundärdramen, es gibt ja nur diese zwei, will ich ja gerade auf etwas verweisen, auch im Sinn von: wegweisen, den Weg weisen und jemand, den Fremden, den, der nicht hierher gehört (und die Frau ist ja nicht Subjekt, sie ist das Andere), wegweisen.“

(KOBBERG 2012)

Fixierte Kategorien von Drama und Sekundärem bzw. Männlichem und Weiblichem aufgreifend und verschränkend, arbeitet Jelineks Konzept des Sekundärdramas bereits im Moment der Setzung dieser Oppositionspaare an der Auflösung derselben. Doch wie gelingt es dem Sekundärdrama, von etablierten Pfaden weg zu weisen und dem Fremden bzw. Ausgeschlossenem einen Weg zu weisen, um ihn schließlich wegzuweisen, im Sinne der Auflösung dieser Kategorien?

Um mich diesen Fragen zu nähern, will ich jenen zentralen Intertext herausgreifen, der auch in der Rezeption der Sekundärdramen dominant hervorgehoben wird, nämlich den Inzestfall von Amstetten, um ihn mit Butler neu zu perspektivieren. Stand bei der Rezeption von *Abraumhalde* zunächst im Vordergrund, dass Jelineks Sekundärdrama Lessings Toleranzgedanken eine pessimistische Absage erteilt, rückt seit dem zweiten Sekundärdrama auch in diesem Text die Verarbeitung des Inzestfalls von Amstetten stärker in den Fokus. Bereits die Uraufführungsinzenierung von *FaustIn and out* fokussiert auf jenen Inzestfall, setzt den ersten Teil von Jelineks Text in einem schalldichten Kellerraum des Schauspielhaus Zürich um und erinnert damit das Kellerverlies,

in dem Elisabeth Fritzl 24 Jahre lang eingesperrt war. Auch im Interview, das der Dramaturg Roland Koberg mit Jelinek führte und das im Programmheft zur Uraufführung abgedruckt ist, wird jenes Verbrechen thematisiert, das Jelinek als einen der „Kulminationspunkte der männlichen Verbrechen an der Frau“ (KOBBERG 2012) beschreibt. Die Kritiken schließlich arbeiten an der Zentralsetzung dieses einen Intertextes deutlich mit, indem kaum eine Besprechung der Inszenierung auskommt, ohne bereits in der Überschrift Goethe und Fritzl miteinander zu verschränken.¹⁶ Besonders dezidiert fokussiert Johan Simons' Inszenierung am Residenztheater München (Cuvilliés Theater, Premiere: 27.6.2014) das Thema Inzest und diesen speziellen Fall. Den Text aufteilend auf einen männlichen und eine weibliche SchauspielerIn (Oliver Nägele und Birgit Minichmayr), versucht die Inszenierung, die Beweggründe und Lebensumstände Josef Fritzls zu erforschen (vgl. HUBER 2014: 3) und stellt dem Vater Fritzl eine zur Puppe gewordene, allzeit verfügbare Tochter an die Seite.

Bei der Fokussierung auf Fritzl an den Theatern wird erstaunlicherweise oftmals vergessen, dass das Thema Inzest auch für die Dramen von Lessing und Goethe von Bedeutung ist. In Lessings *Nathan der Weise* ist Inzest präsent, da sich die von Nathan angenommene Ziehtochter Reha und ihr Bruder, der junge Tempelherr, ineinander verlieben, allerdings in Unwissenheit ihrer geschwisterlichen Beziehung, und so wird das Liebesverhältnis sofort in ein familiäres Verhältnis überführt, sobald alle Beteiligten über die Verwandtschaftsrelationen aufgeklärt sind. Im *Urfaust* spielt Inzest als Thema dahingehend eine Rolle, als Faust sich selbst Vater-gleich inszeniert, Margarete wiederum als Kind fantasiert und damit sexuelle Fantasien mit Verwandtschaftsverhältnissen überblendet. Bedenkt man, dass Jelineks *Abraamhalde* neben Lessings ‚Dramatischem Gedicht‘ auch Sophokles *Antigone* als zentralen Intertext heranzieht, wird deutlich, dass die Sekundärdramen keineswegs einzig auf Fritzl anspielen, sondern das Thema Inzest in den Texten als Katalysator fungiert, um bestimmte Ort- und Zeitebenen miteinander in Relation zu setzen und Verschiebungen in Machtgefügen aufzuzeigen. Die Sekundärdramen legen frei, dass Inzest tief in die westliche Kultur eingeschrieben ist, er zwar in den unsichtbaren Bereich verdrängt wird, jedoch nicht getilgt werden kann und so immer wieder

¹⁶ Andreas Klauwi übertitelt seine Rezension auf nachkritik.de bspw. mit *Gretchen von Amstetten*, Norbert Mayer überschreibt seine am 10.03.2012 in der österreichischen Tageszeitung *Die Presse* erschienene Kritik mit *Mit Doktor Faust in Elfriede Jelineks Keller*, das *St. Gallener Tagblatt* veröffentlicht die Besprechung von Peter Suber am 10.03.2012 unter dem Titel *Faust und Fritzl*. Die Liste solcher und ähnlicher Titel wäre fortzuführen.

an die Oberfläche dringt. Besonders die verschiedenen Interpretationsansätze der sophokleischen *Antigone* verweisen darauf, dass sich Ordnungen und Machtrelationen bzw. Festlegungen von Weiblichkeit und Männlichkeit an der Bewertung von Inzest ablesen lassen. So negiert etwa Hegel in seiner berühmten Lesart der *Antigone* jede Möglichkeit des sexuellen Verlangens zwischen Geschwistern (HEGEL 1988: 299–300). Judith Butler ist eben diese Auslegung Beispiel dafür, dass die Sanktionierung bestimmter Begehrenspraktiken eng verbunden ist mit der Konstruierung und Normierung von Sexualität. Sie problematisiert gleich zu Beginn ihrer Studie *Antigones Verlangen* Hegels These, Antigone repräsentiere das Prinzip der Blutsverwandtschaft, und verweist auf Antigones grundsätzliche Verstrickung in inzestuöse Familienbeziehungen als Teil der Familie der Labdakiden. Antigone erschüttere als Tochter des Ödipus geradezu die normativen Prinzipien der Verwandtschaft und könne somit eher als Möglichkeit der Verunsicherung solcher Beziehungen gelesen werden denn als Repräsentantin der ‚Sittlichkeit‘, wie sie Hegel festzulegen versucht (vgl. BUTLER 2001: 12–38). Ebenso wie Butler sich dagegen verwehrt, dass in den verschiedenen Lesarten Inzest vorwiegend über Antigones Verhältnis zum eigenen Bruder bestimmt wird, dabei ihre grundsätzliche Verstrickung in inzestuöse Familienverhältnisse aber allzu oft übersehen wird, und ihren Status betont, die Tochter des Ödipus zu sein, insistiert auch Jelineks *Abraumhalde* im mehrmaligen Verweis auf Ödipus auf jene ‚verschobene‘ Vater-Tochter-Beziehung, so lautet es im Text etwa: „Das Augenpaar jetzt mit eigener Hand durchstochen! Ich faß es nicht. Und wozu das Ganze? Damit er Mutter, Ehefrau zugleich hat, der Vater, aber er will die Tochter auch noch, und er bekommt sie, er bekommt sie.“¹⁷

Mit Bezug auf Freud und Lévi-Strauss bestimmt Butler das Inzesttabu als einen generativen Moment der Herausbildung und Festigung von Geschlechteridentitäten, geht aber auch auf die Möglichkeit der Überschreitung ein, die jedem Verbot untilgbar eingeschrieben ist (vgl. ebd. 36–37, 107–115). Antigone ‚ist‘ als Überschreitung ‚Störung‘ der Verwandtschaftsbeziehung und destabilisiert so im Laufe der Tragödie zunehmend die Geschlechterzugehörigkeiten, was Butler damit belegt, dass Kreons Verhalten ‚weibliche‘ Züge annimmt und so auch im Text beschrieben wird, während Antigone von Kreon, dem Chor und dem Boten als ‚männlich‘ bezeichnet wird (vgl. ebd. 24–26). Dass sexuelle Tabus die als natürlich empfundene, heterosexuelle Geschlechterkonstruktion brüchig machen und auf die Diskontinuitäten verweisen, darauf fokussiert sie

¹⁷ JELINEK, Elfriede: *Abraumhalde*. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/farhalde.htm> [23.02.2016].

auch in anderen Werken. So etwa wäre Butler folgend die Travestie ein Mittel, um die Kontingenz der Geschlechteridentität sichtbar zu machen, die normalerweise verdeckt bleibt. In *Das Unbehagen der Geschlechter* hält sie fest:

Statt des Gesetzes der heterosexuellen Kohärenz sehen wir, wie das Geschlecht und die Geschlechtsidentität ent-naturalisiert werden, und zwar mittels einer Performanz, die die Unterschiedenheit dieser Kategorien eingesteht und die kulturellen Mechanismen ihrer fabrizierten/erfundenen Einheit auf die Bühne bringt (BUTLER 2003: 202).

Der Begriff der Performanz bringt uns wieder zurück zu Jelineks Konzept des Sekundärdramas, das über die Schrift hinausgeht und die gesprochene Sprache im Moment der Inszenierung mitdenkt bzw. das bewusst damit spielt, dass die Texte Geschlecht offen und unbestimmt lassen können, während am Theater diese kontingenten Positionen wiederum durch SchauspielerInnenkörper besetzt werden und damit Geschlecht gesetzt wird. Jelineks *Abraumhalde* und *FaustIn and out* arbeiten in der Doppelung und in der vielfach verschobenen und transformierenden Wiederholung und Rückholung der Figuren Lessings und Goethes, die nicht nur durch das Verfahren der Intertextualität, sondern nochmalig durch die Kombination der Texte im Moment der Inszenierung erreicht werden, mit diesem von Butler beschriebenen Moment der Travestie. Die kursiv gesetzte Empfehlung zu einer möglichen Inszenierung von *Abraumhalde* zu Beginn des Textes etwa betont, dass die Figuren sich verdoppeln sollen und dass eine „*Vermehrung und allgemeine Vergrößerung*“¹⁸ auf der Bühne stattfinden soll. Bei *FaustIn and out* wird dieses Verfahren noch intensiver ausgelotet: Angedacht ist die Doppelung und Wiederholung durch das Abspielen einer *Urfaust*-Inszenierung über Fernsehgeräte. Darüber hinaus verdoppelt bzw. vervielfacht sich das Sekundärdrama selbst, indem über die Sprechangaben ‚FaustIn‘ und ‚GeistIn‘ ein Spiel mit Vermehrung einsetzt: zum einen, indem im Stück auch ‚eine weitere GeistIn‘ und ‚FaustIn2‘ sprechen, aber auch, indem durch die bewusste Setzung des Binnen-I und durch die Angabe, die SprecherInnen als ‚Einpersonenchor‘ zu verstehen, offen bleibt, ob die SprecherInnen nun Faust, Faustin sind oder ein nicht festzulegendes ‚Zwischen‘ bilden bzw. ob es sich um kollektives Sprechen oder eine individuelle Aussage handelt.

Weist Butler darauf hin, dass in der Travestie und Parodie der Geschlechter das Original selbst in Frage gestellt und schließlich als Imitation kenntlich wird

¹⁸ JELINEK, Elfriede: *Abraumhalde*. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/farhalde.htm> [23.02.2016].

(vgl. BUTLER 2003: 203), kann für Jelineks Sekundär drama festgehalten werden, dass die Infragestellung von Originalität verschiedene Kategorien betrifft. Mit dem Begriff des ‚Sekundären‘ bereits die Kopie zentral setzend, machen die Theatertexte nach und nach den originalen Anspruch der Primär dramen fragwürdig. Nicht nur verflüssigt sich jede natürliche Geschlechteridentität, auch das bürgerliche Drama wird als intertextuelle Textur kenntlich gemacht, das Vorhandene zitiert und variiert. Bewusst wird, dass auch Lessing einen tradierten Stoff aufgreift, nämlich lassen sich Ursprünge der Ringparabel bis ins Jahr 780 zurückverfolgen, Lessing selbst bezieht sich auf jene Version der Parabel, wie sie in Boccaccios *Decamerone* Eingang gefunden hat, bzw. dass Goethes *Faust*-Komplex schwerlich als ‚Original‘ bezeichnet werden kann, berücksichtigt man alle früheren Bearbeitungen des Stoffes. Darüber hinaus wird jede Form der Ganzheit, Vollständigkeit und Abgeschlossenheit nicht nur für die Sekundär dramen, sondern auch für Lessings und Goethes Stücke negiert, indem die Texte durch das Eindringen von Jelineks Sekundär dramen aufgebrochen und geöffnet werden, aber auch dadurch, dass Jelinek durch den Rückgriff auf Goethes *Urfaust* auch hier das Prozessuale hervorhebt. Ohne Werk und ohne Vollständigkeit wird auch die Kanonisierung verunmöglicht, die Texte entziehen sich der Einordnung und vollständigen Beschreibung, da sie ihre unsicheren Stellen eben nicht verdecken, sondern offenlegen. Lessings und Goethes ‚eherne Blöcke‘ werden mit dem Sekundär drama also ebenso brüchig, wie die Kategorien von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘, von ‚Geschlecht‘ und ‚Sexualität‘ als „monolithische Zeichen“ (HOCHREITER 2006: 104) negiert werden.

Mit der Verunsicherung von Weiblichkeit und Männlichkeit gehen schließlich weitere Auflösungen einher. Die Verquickung der Kategorien Ethnizität, Klasse und Geschlecht ist Jelineks Sekundär dramen eingeschrieben und wird in ihrer historischen Entwicklung reflektiert. Was die Texte dabei auszeichnet, ist die Unmöglichkeit der Trennung dieser Kategorien, da die komplexe Arbeit mit Intertexten bei Jelinek eine Vielschichtigkeit erzeugt, die in verschiedenste Richtungen ausgreift und zu wuchern beginnt. Simon de Beauvoirs These der Logik der Alterität folgend (vgl. BEAUVOIR 1992; KLINGER/ KNAPP 2005), verweist die Unterdrückung der Frau auf die Unterdrückung des Fremden und der sozial Benachteiligten. So etwa erinnern ihre Sekundär dramen an vergangene und gegenwärtige Repressionen gegenüber Frauen, verbinden dies mit rezenten Diskussionen um prekäre Beschäftigungsverhältnisse, verweisen gleichzeitig aber auch auf die Opfer des Holocaust. Beispielhaft sei an dieser Stelle der Name Margarete erwähnt, der in *FaustIn and out* mehrmals genannt wird, jedoch niemals auf Goethes Gretchen zu reduzieren ist, sondern

in der Kombination mit dem „goldenen Haar“¹⁹ immer auch Celans *Todesfuge* assoziiert. Anders als bei Beauvoir denkt Jelinek diese Logik jedoch nicht als parallel laufend, sondern als tatsächlich untrennbar miteinander verbunden, wie eben auch ihr Sekundärdrاما nicht bloß parallel zum Drama stattfindet, sondern tatsächlich eindringt und es durchdringen soll, sodass unmöglich ein Text vom anderen abzutrennen und losgelöst zu betrachten ist. Nicht zuletzt verweist das Konzept auch auf das Konstruierte dieser Kategorien und arbeitet im Zitieren an deren Auflösung.

Jelineks Sekundärdramen machen darauf aufmerksam, dass jede Form der Kategorisierung und jeder Versuch, allgemeingültige Begrifflichkeiten festzulegen und damit einen vermeintlich inklusiven Anspruch zu stellen, immer mit Exklusion verbunden ist und lenken den Blick der Rezipient(inn)en schließlich auf das komplexe Verhältnis und die Relationen selbst. Die Sekundärdramen verweigern sich jeder Kategorisierung und Einordnung, sie stören, stellen sich queer und fordern somit ihre Rezipient(inn)en dazu auf, nicht nur Lessing und Goethe neu zu perspektivieren, sondern auch eigene Kategorisierungen kritisch zu hinterfragen. Wenn Jelinek als ‚die Frau‘ ‚die ehernen Blöcke männlichen Schaffens‘ (KOBBERG 2012) auf- und verstört, tut sie das nicht zugunsten der Etablierung eines weiblichen Gegenkanons, sondern ihre Interventionen richten sich gegen jede Form der Fixierung. Sie eröffnen Leerstellen, die immer auch das Ungehörte und Unsichtbare an die Oberfläche dringen lassen und die literarische Gattungen, Epochen- und Textgrenzen ebenso wie die Kategorien ‚Weiblich‘ und ‚Männlich‘ als Konstruktion fragwürdig machen.

Literaturverzeichnis:

- BEAUVOIR, Simon de (1992): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt.
- BUTLER, Judith (2001): *Antigones Verlangen: Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BUTLER, Judith (2003): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DEUTSCH-SCHREINER, Evelyn/ MILLNER, Alexandra (2015): Wann ist ein Text Theatertext? Über Flächen, Rhizome und die Grenzen wissenschaftlicher Beschreibungskategorien. Gespräch zwischen Evelyn Deutsch-Schreiner und Alexandra Millner. In:

¹⁹ JELINEK, Elfriede: *FaustIn and out*. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ffaustin.htm> [23.02.2016].

- „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Hrsg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs. Wien: Praesens Verlag, S. 77–86.
- ENGEL, Antke (2005): Entschiedene Interventionen in der Unentscheidbarkeit. Von queerer Identitätskritik zur VerUneindeutigung als Methode. In: Forschungsfeld Politik. Geschlechterkategoriale Einführung in die Sozialwissenschaften. Hrsg. v. Cilja Harders, Heike Kahlert u. Delia Schindler. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 259–282.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1962): Zum Schäkespears Tag. In: Deutsche Dramaturgie vom Barock bis zur Klassik. Hrsg. v. Benno von Wiese. Tübingen: Niemeyer, S. 70–73.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1988): Phänomenologie des Geistes. Hamburg: Felix Meiner.
- HELDUSER, Urte (2005): Generativität, Genie und Geschlecht. Historische Diskurse über intellektuelle Produktivität. In: Gender & Generation. Hrsg. v. Marlen Bidwell-Steiner u. Karin S. Wozonig. Innsbruck: StudienVerlag, S. 242–257.
- HOCHREITER, Susanne (2006): „Das offene Netz möglicher Bedeutungen“. Queere Positionen in der Debatte über den deutschsprachigen Literaturkanon. In: A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies. Hrsg. v. Marlen Bidwell-Steiner u. Karin S. Wozonig. Innsbruck: StudienVerlag, S. 104–116.
- HUBER, Sebastian (2014): Verstehen, was man nicht versteht. Johan Simons im Gespräch. In: Programmheft des Cuvilliéstheater München, S. 3–7.
- JÄGER, Ludwig (2004): Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. In: Performativität und Medialität. Hrsg. v. Sybille Krämer. München: Fink, S. 25–42.
- JELINEK, Elfriede: Abraumhalde. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/farhalde.htm> [23.02.2016].
- JELINEK, Elfriede: Anmerkung zum Sekundärdrama. URL: <http://204.200.212.100/ej/fsekundaer.htm> [23.02.2016].
- JELINEK, Elfriede: FaustIn and out. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ffaustin.htm> [23.02.2016].
- JELINEK, Elfriede: Im Verlassenen. URL: <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/famstet.htm> [23.02.2016].
- JELINEK, Elfriede (1988): Präsident Abendwind. In: Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Joann Nepomuk Nestroy's „Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl“. Hrsg. v. Herbert Wiesner. Berlin: Literaturhaus Berlin, S. 19–36.
- JELINEK, Elfriede (1992): Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. Burgtheater. Krankheit oder Moderne Frauen. Reinbek: Rowohlt.
- JELINEK, Elfriede: Ulrike Maria Stuart. URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmaria.htm> [28.02.2006].
- JÜRS-MUNBY, Karen (2013): Abraumhalde; FaustIn and out. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, S. 203–207.

- KAPLAN, Stefanie (Hg.) (2012): „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien: Praesens.
- KLINGER, Cornelia/ KNAPP, Gudrun-Axeli (2005): Achsen der Ungleichheit – Achsen der Differenz. Verhältnisbestimmung von Klasse, Geschlecht, „Rasse“/ Ethnizität. In: transit – Europäische Revue Nr. 29, S. 72–95.
- KOBERG, Roland (2012): 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*, unpag.
- KOCH, Lars (2014): Christoph Schlingensiefels Bildstörungsmaschine. In: Katastrophen, Krisen, Störungen. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 44, Nr. 173/2014, S. 116–134.
- KOCH, Lars/ NANZ, Tobias (2014): Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. In: Katastrophen, Krisen, Störungen. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik Jg. 44, Nr. 173/2014, S. 94–115.
- KOVACS, Teresa (2016): Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas. Bielefeld: transcript (= Theater 88).
- KOVACS, Teresa (2015): Unterbrechung, Übermalung, Dialog. Elfriede Jelineks „Sekundärdrama“ im Dialog mit Lessing/ Goethe. In: „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Hrsg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs. Wien: Praesens, S. 226–241.
- KOVACS, Teresa/ MEISTER, Monika (2015): Fläche und Tiefenstruktur. Die leere Mitte von Geschichte in Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Winterreise*. In: „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Hrsg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs. Wien: Praesens, S. 119–129.
- KÜMMEL, Albert (2005): Störung. In: Grundbegriffe der Medientheorie. Hrsg. v. Alexander Roesler u. Bernd Stiegler. Paderborn: Fink, S. 229–235.
- LEHMANN, Hans-Thies (1991): Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler.
- MILLNER, Alexandra (2015): Prae – Post – Next? Über Polyphonie, Partitur und Kontingenz in Theatertexten von und nach Elfriede Jelinek. In: „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Hrsg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs. Wien: Praesens, S. 167–184.
- SERRES, Michel (1987): Der Parasit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SHANNON, Claude E./ WEAVER, Warren (1963): The mathematical theory of communication. Urbana: University of Illinois Press.
- STEPHAN, Inge (2004): Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln: Böhlau.
- STILLMARK, Hans-Christian (2013): Notbremsen, Skandale und Gespenster: Dramaturgien der Störung bei Bertolt Brecht und Heiner Müller. In: Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Hrsg. v. Carsten Gansel u. Norman Ächtler. Berlin: de Gruyter, S. 151–168.