



Elisabeth Günther

Konfigurationen des Unheimlichen

Medien und die Verkehrung von
Leben und Tod in Elfriede Jelineks
Theatertexten

[transcript] Theater

Aus:

Elisabeth Günther

Konfigurationen des Unheimlichen

Medien und die Verkehrung von Leben und Tod
in Elfriede Jelineks Theatertexten

Dezember 2017, 410 Seiten, kart., 49,99 €, ISBN 978-3-8376-3734-2

Der Begriff des »Unheimlichen« birgt einiges Potenzial, um aktuelle Diskurse über die fortschreitende Technisierung unserer Gesellschaft auf den Punkt zu bringen. Vor diesem Hintergrund untersucht Elisabeth Günther eine Auswahl an Theatertexten von Elfriede Jelinek und fokussiert dabei insbesondere die beiden für deren Werk zentralen Topoi der Medien und des Untoten.

Hierzu zieht sie neben den traditionellen psychoanalytischen Bezügen zum Unheimlichen-Begriff verschiedene Theoriediskurse zu Fragen der Wirklichkeitsherstellung heran, wie sie u.a. im Kontext der Denkansätze von Jacques Derrida und Jean Baudrillard geführt werden. Jelineks virtuoses Spiel mit der Verkehrung von Belebtheitsverhältnissen entpuppt sich dabei als differenzierte Kritik an der gegenwärtigen Medien-gesellschaft.

Elisabeth Günther (Dr. phil.), Literaturwissenschaftlerin, studierte, lehrte und promovierte an der Universität Hamburg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören Gegenwartsdramatik, Dramentheorie sowie aktuelle Kulturtheorien.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-3734-2

Inhalt

I. Einleitung | 9

1. Thesenentwicklung | 9
 - 1.1 Thesen und Ausgangspunkte | 18
 - 1.2 Zur Forschung | 26

II. Konzeptionen des Unheimlichen | 33

1. Diskursive Veränderungen | 33
 - 1.1 Zur Begrifflichkeit | 36
2. Zu den Anfängen des Unheimlichen: Ernst Jentsch vs. Sigmund Freud | 40
 - 2.1 Fragliche Belebtheitsverhältnisse als Auslöser des Unheimlichen (E. Jentsch) | 42

Exkurs: Zum Konzept des „Uncanny Valley“ | 46
 - 2.2 Sigmund Freuds Aufsatz zum Unheimlichen in der Kritik | 48
3. Der Lustaspekt im Unheimlichen | 55
 - 3.1 Freuds Theorie der Todestribe als Erweiterung des Unheimlichen | 56
 - 3.2 Kein Tod im Todestrieb? | 61
 - 3.3 Das unheimliche Subjekt zwischen Lebens- und Todestrieben | 63
4. Das Unheimliche als Oberflächenstruktur im postmodernen Kontext | 70
5. Das Unheimliche zwischen Erhabenem und Ekel | 75
 - 5.1 Das Erhabene als Verdrängungsfigur des Unheimlichen | 81
 - 5.2 Zum Ekel: Das Abjekte als Ausdruck des Todestribs im Organischen | 90

III. Elfriede Jelineks Theatertexte der frühen und mittleren Werkphase | 101

1. Zum Unheimlichen im Theater: Mediale Voraussetzungen der theatralen Form | 101
2. Elfriede Jelineks Theaterästhetik zwischen ‚nicht mehr dramatischem Theatertext‘ und postdramatischem Theater | 108
3. *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984) | 114
 - 3.1 Das vampirische Zwischenleben als Unentschlossenheit des Körpers | 116
 - 3.2 Der Körper im Prozess seiner Verflüssigung | 121
 - 3.3 Der Schauspielerkörper als Verweissystem in der Fläche | 127
 - 3.4 Der simulierte Körper als Oberflächenkonstrukt | 133
4. *Wolken.Heim.* (1988) | 140
 - 4.1 Das Eigenleben der Sprache in den Textflächen und das ‚Nachleben‘ der zitierten Rede | 143
 - 4.2 Das thanatologische Streben der simulierten Sprache | 150

Exkurs: Das Unheimliche erhält seinen Auftritt: Das Chorische in Einar Schleefts Inszenierung von Ein Sportstück (1998) | 155

IV. *Bambiland* (2003) | 159

1. Zum theoretisch-diskursiven Hintergrund von *Bambiland* und *Babel* | 168
 - 1.1 Der Irakkrieg als Krieg der Bilder in *Bambiland* | 174
2. Textorganisation. Der „vielstimmige Polylog“ *Bambilands* als Textmodus des ‚Zapping‘ | 179
 - 2.1 Zu den Sprecherpositionen. Entfremdung der Rede im „Echoraum“ | 182
 - 2.2 Direkte Adressierungen eines Gegenübers. Phantasmatischer Adressat als Drahtzieher und Zeuge des Geschehens | 187
3. Darstellungsproblematik und Botenfunktion. Das Unheimliche medialer Irritationen | 195
 - 3.1 Botenbericht aus unsteter Perspektive. Zwischen erhabener Sicht und Rhetorik der fehlenden Abstände | 198
 - 3.2 Zerfaserung des Botenberichts. Versagen im linearen Vorankommen des Berichtens | 206
 - 3.3 Das scheinbare Jetzt und Hier der Botenrede. Das Unheimliche der seriellen Beobachtungsschleife | 210
 - 3.4 Der Bote ist die Botschaft. Der Sprecher als Effekt seiner Rede | 216
 - 3.5 Die Autorinnenfiktion Elfriede Jelinek als ultimative Botin ihres Textes | 220
 - 3.6 Die Verkehrung der Belebtheitsverhältnisse im Medium | 229
4. Im (Ohn-)Machtsraum von Darstellung. Die „graue, grauenhafte Anwesenheit“ (IM) der Macht des Fernsehers wird im Theater ansichtig | 233
5. Von Cyborgs | 244
 - 5.1 Rhetorische Anthropomorphisierung der Kriegstechnologie | 249
 - 5.2 Das Erhabene der Technik | 253
 - 5.3 Unheimliche Selbstgeburtssphantasmen. Die Überwindung des Menschen durch die Technik | 258

V. *Babel* (2004) | 265

1. *Irm sagt* und *Margit sagt* | 270
 - 1.1 Zur untoten Sprecherposition: Der Märtyrertod als Verlängerung des Lebens | 272
 - 1.2 Der Märtyrer-Topos in psychoanalytischer Deutung: Infantalisierte Mütter und regressive Söhne „auf dem Topferl“ (MS 108) | 275

- 2. *Peter sagt* | 288
 - 2.1 Sprecherpositionen, Bauweise und Themen | 288
 - 2.2 Die Adressierung des „liebe[n] users“ (PS 143):
Das kybernetische Verhältnis zwischen Medium und ‚Nutzer‘ | 294
 - 2.3 Zum Unheimlichen des Bildes in *Peter sagt* | 297
 - 2.3.1 Der Bild-Topos im Kontext von Oberflächenspiel und
Flussmetapher | 305
 - Exkurs: Fluss- und Bergmetapher im Kontext von Paul Celans
Gespräch im Gebirg* | 310
 - 2.3.2 Der Mensch im „Ausnahmезustand, eigentlich: Aufnahmezustand“
(PS 197) | 316
 - 2.3.3 Zum Leben der Bilder im Zeitalter ihrer biokybernetischen
Reproduzierbarkeit | 327
 - 2.3.4 Bildverbreitung und mediale Kommunikationsprozesse unter
den Prämissen von Immunisierung und Ansteckung | 341
 - 2.3.5 Krise durch Ansteckung: Die Abstände, die in den Medien getilgt
werden, im Theater wiederherstellen | 360

VI. Fazit und Ausblick | 367

Anhang | 375

Siglenverzeichnis | 375

Literatur | 376

Dank | 407

I. Einleitung

1. THESENENTWICKLUNG

Elfriede Jelineks Werk ist thematisch von dem Motiv der Untoten geprägt.¹ Durch ihre Texte geistern Zombies, Vampire, Gespenster und andere Arten von Wiedergängern. Dies nimmt seinen Anfang in den zwanghaft sprechenden Vampirinnen in *Krankheit oder Moderne Frauen*² über den mumifizierten Alpenkönig im allegorischen Zwischenspiel in *Burgtheater*³ bis zu der körperlosen Stimme eines untoten deutschen Wir in *Wolken.Heim*.⁴ Ihr opus magnum, der Roman *Die Kinder der Toten*⁵ ist eine „barocke Todesfuge“, in der „Unlebendige über Leichen gehen und Untote fröhlich ‚Urständ‘ feiern“.⁶ Schließlich dominieren die schweigenden Gespensterbilder von Opfern des österreichischen Neonazi-Terrors die Szenerie von *Stecken, Stab und Stangl*⁷ und der untote Bodybuilder Andi treibt neben zahlreichen

-
- 1 Andreas Heimann stellt in seiner Studie zum untoten Subjekt in Jelineks Werk die These auf, dass die „Figur des Untoten Systemcharakter beanspruchen kann.“ Andreas Heimann: *Die Zerstörung des Ichs: Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*, Bielefeld 2015, S. 14.
 - 2 Elfriede Jelinek: *Krankheit oder Moderne Frauen*, in: dies.: *Theaterstücke*, hrsg. von Regine Friedrich, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 191-265.
 - 3 Elfriede Jelinek: *Burgtheater*, in: dies.: *Theaterstücke*, hrsg. von Ute Nyssen, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 129-190.
 - 4 Elfriede Jelinek: *Wolken.Heim*, in: dies.: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder sie machens alle. Wolken.Heim.: Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 135-158.
 - 5 Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg 1997.
 - 6 Löffler schreibt weiter, dass Österreich in dem Roman als „scheinbelebte Nekropole“ inszeniert würde, „ein sich selbst negierender Bereich toten Lebens. Dass diese Spukhaftigkeit des Landes etwas mit der verdrängten Vergangenheit zu tun habe, tönt als *Cantus firmus* durch den ganzen Text.“ Sigrid Löffler: *Herrin der Unholde und der Gespenster*, in: *Literaturen*, 12 (2004), S. 7-15, hier S. 15.
 - 7 Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangl*, in: dies. *Neue Theaterstücke*, Reinbek 1997, S. 15-68.

Wiedergängerinnen der Autorin in *Ein Sportstück* sein Unwesen.⁸ Auch in den Stücken seit 2000, in denen Jelinek ihre Absage an die figurale Rede noch einmal radikalisiert zu haben scheint,⁹ sind es meist Untote, die das Wort ergreifen; die Opfer der Brandkatastrophe im Tunnel von Kaprun in dem Theatertext *In den Alpen* oder die Stimme des Selbstmordattentäters Mohammed Attas von 9/11 und eines im Irak-Krieg getöteten Blackwater-Söldners in *Babel*. Schon diese kursorische Aufzählung verdeutlicht den leitmotivischen Charakter des Untoten in Elfriede Jelineks Werk. Jelinek selbst bezeichnet ihr Schreiben als dem Genre der ‚Gothic tales‘ und der Gespenstergeschichten zugehörig.¹⁰

Diese inhaltliche Fokussierung korrespondiert mit der formalästhetischen Ebene von Jelineks Theatertexten. So sind ihre Stücke radikal dekonstruktivistisch und ihr spezifisches Verfahren der Intertextualität dekuviert den Doppelcharakter des Zitierens als Mortifikation und Neubelebung der Vergangenheit.¹¹ Jelinek lässt nicht nur gespensterhafte Gestalten durch ihre Theaterstücke wandeln, sondern inszeniert auch einen „Sprachspuk“¹² auf struktureller Ebene.

[...] her theater is a non-theater, her themes are non-themes, the structure of her texts is decentralized, and the differences between main text and subtext are undermined. Thus the non, the un, the de- prefixes of her un-live practice begin to render her textual practice [...]¹³

Die Vorsilbe des *Un*-toten erstreckt sich in Jelineks Theatertexten also auf die unterschiedlichsten Ebenen. Inhaltlich wie auch strukturell, über die Figuren ihrer Stücke bis zur Negativität ihrer Theaterästhetik wird das Untote zum Thema.

8 Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1999.

9 Was sich nicht notwendigerweise durch fehlende Sprecherangaben zeigt. Diese sind häufig noch vorhanden, wenn auch sehr allgemein gehalten, wie beispielsweise in dem Stück *In den Alpen* mit den Sprechern Helfer, Kind, Mann und auf den letzten Seiten des Stücks A und B, oder die Übersreibungen der drei *Babel*-Monologe mit *Irm sagt*, *Margit sagt*, *Peter sagt*, die mehr Titel als Sprecherangaben darstellen. Jede Sprecherangabe fungiert dabei als ein Hinweis auf ihre eigene Dekonstruktion und Durchstreichung als Figur.

10 Vgl. Löffler 2004, S. 15.

11 Evelyn Annuß arbeitet in Anlehnung an Walter Benjamin das Theater Jelineks als ein „Theater des Nachlebens“ heraus, in dem sich der Doppelcharakter von Mortifikation und Neubelebung des Zitierens zeigt. Vgl. Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, München 2005.

12 Christina Schmidt: SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen, in: *Sprache im technischen Zeitalter 153* (2000), S. 65-74.

13 Sigrid Berka: ‚Das bissigste Stück der Saison‘: The Textual and Sexual Politics of Vampirism in Elfriede Jelinek’s *Krankheit oder Moderne Frauen*, in: *The German Quarterly*, 68 (1995), H. 4, S. 372-388, hier S. 384.

Dabei geht die vorliegende Studie davon aus, dass Jelineks Fokus auf das Untote zu großen Teilen mit Medialität zusammenhängt. Die spirituell-religiöse Auffassung des Mediums als einer Person, die sich anbietet und befähigt ist, die Toten durch sich hindurch mit den Lebenden sprechen zu lassen und umgekehrt, legt den Zusammenhang des Medialen zum Untoten bereits nahe. In Jelineks Texten spielt Medialität eine bedeutende Rolle, und die These der vorliegenden Arbeit ist, dass sie im Horizont des Medialen eine Auslotung von Belebtheitsverhältnissen vornimmt, die mit dem Unheimlichen beschreibbar wird. Denn Jelinek fokussiert den Aspekt des Medialen, Belebtheitsverhältnisse umzukehren und die Unklarheit darüber, ob etwas belebt oder unbelebt ist, wird in der vorliegenden Arbeit als grundlegendes Motiv des Unheimlichen begriffen.

Eine eindeutige Definition des Unheimlichen stellt sich dabei als schwierig heraus und seine Begriffsgenese als disparat. Das Gros der Forschungsansätze geht zwar von Sigmund Freuds Aufsatz *Das Unheimliche*¹⁴ aus, schon dessen Deutung jedoch fällt höchst unterschiedlich aus, und der Begriff unterliegt seitdem einem beständigen Wandel. Diese indefinite Position des Unheimlichen birgt den Nachteil, dass es dem theoretischen Zugriff leicht zu entgleiten droht. In der Ambivalenz jedoch entfaltet das Unheimliche auch sein Potential als ein Begriff, an dem sich gesellschaftliche Veränderungen ablesen lassen. Daraus, wie der Begriff des Unheimlichen also gedeutet und welche Schwerpunkte gesetzt werden, lassen sich Rückschlüsse auf das gesellschaftliche Verständnis von Leben und Tod ziehen. In diesem Sinne leistet die vorliegende Arbeit nicht nur einen Beitrag zur Erschließung von Elfriede Jelineks Werk; darüber hinaus soll sie Aufschluss über die gegenwärtig herrschende Verunsicherung bezüglich der eindeutigen Definition von Leben und Tod geben. An dieser Stelle wird der Begriff der Medien relevant.

Die Konjunktur, die das Unheimliche seit den 1980er-Jahren erlebt, ist im Zusammenhang mit der fortschreitenden Medialisierung unserer Gesellschaft zu verstehen. Darin wird das Unheimliche zur prinzipiellen Grundstimmung in der Postmoderne¹⁵ als einer Epoche, die sich mit ihrem Präfix ‚post‘ dadurch auszeichnet, das Ende aller möglichen Gewissheiten auszurufen (das Ende der Geschichte, des Subjekts, des Theaters etc.). Die vielfältigen ‚Post-ismen‘ in gegenwärtigen Diskursen korrespondieren sowohl mit dem Untoten als auch mit der allumfassenden Medialisierung. Die Nachträglichkeit und Mittelbarkeit, die damit ins Spiel gebracht wird, lässt den Menschen zum Zitat seiner selbst werden und stellt so seine eindeu-

14 Sigmund Freud: *Das Unheimliche* (1919), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt/Main 1986. S. 229-268.

15 Vgl. Helga Lutz: *Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson*, in: Antja Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serioscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, Bielefeld 2006. S. 116-129, hier S. 119.

tige Belebtheit in Frage.¹⁶ Dieser Subjektentwurf spiegelt sich in Jelineks Werken wider und begründet deren unheimlichen Gehalt und unheimliche Wirkung.

Für die vorliegende Untersuchung bedarf es einer genaueren Definition und Kontextualisierung des Medienbegriffs in Jelineks Werk. Ist oben so lapidar von der fortschreitenden Medialisierung der Gesellschaft die Rede, bringt dies eine Reihe von Problemen und Ungenauigkeiten mit sich. Die Diskussion darüber, was ein Medium ist, scheint unerschöpflich;¹⁷ in Jelineks Texten werden die unterschiedlichsten Medien relevant, und die unterschiedlichsten Begriffe davon, was ein Medium ist, deutlich. Jelinek setzt insbesondere in aktuellen Stücken die Figur des Boten zur Übermittlung ihrer Rede ein, neben dem Chor, der ebenfalls als beliebtes Stilelement ihrer Theatertexte gilt, ist der Bote klassisches Medium des antiken Theaters. Ihre Texte fokussieren die Medien des Theaters, den Schauspieler, dessen Körper, aber auch die Stimme und die Sprache des Textes. Schließlich greift Jelinek inhaltlich wie auch formalästhetisch die ubiquitäre Durchsetzung der elektronischen Massenmedien seit Mitte des 20. Jahrhunderts auf, die im Zuge der Digitalisierung mit dem Computer und dem Internet unter dem Schlagwort der ‚Neuen Medien‘¹⁸

16 Dieser Gedanke geht auf eine Anregung von Evelyn Annuß zurück, die auf der Tagung *Epistemologien des Untoten* in Berlin (8.-9. Juni 2012) die Frage in den Raum stellte, ob die Konjunktur des Untoten als Reaktion auf die diversen Post-Feststellungen unserer Zeit gesehen werden kann, in der wir uns ständig als Zitat empfinden und somit als Untote.

17 Der gleichnamige Band sucht der Frage ‚Was ist ein Medium?‘ mit Antworten aus den unterschiedlichsten Disziplinen zu begegnen. Im Vorwort konstatieren Stefan Münker und Alexander Roesler die zunehmende Entgrenzung des Begriffs, der von einem Stuhl, einem Rad oder Spiegel bei Marshall McLuhan über das Grammophon, Film, Typewriter des gleichnamigen Buchs von Friedrich Kittler bis zu *Kunst, Glaube und Liebe* bei Niklas Luhmann alles bedeuten kann. Vgl. Stefan Münker/Alexander Roesler (Hg.): *Was ist ein Medium?*, Frankfurt/Main 2008, S. 11.

18 Der Begriff der Neuen Medien ist selbstverständlich relativ. Zunächst wurde das Radio so bezeichnet, in den Anfängen des Fernsehens galt der Ausdruck meist diesem, und seit Mitte der 1990er-Jahre wird er für alle elektronischen, digitalen und interaktiven Medien gebraucht, insbesondere den Computer. Norbert Bolz beschreibt in seiner *Theorie der Neuen Medien* die Verabschiedung des Buches als Leitmedium, heute hauptsächlich durch den Computer. Im Kontext der vorliegenden Untersuchung meint der Begriff die elektronischen, digitalen Medien seit Erfindung des Fernsehens, auch wenn das Fernsehen in der jüngsten Vergangenheit vom Medium Internet einverleibt zu werden scheint bzw. seine Funktionsweisen ändert und ändern muss, um konkurrenzfähig zu bleiben. Vgl. hierzu Norbert Bolz: *Theorie der Neuen Medien*, München 1990. Vgl. hierzu auch: Klaus Arnold/Christoph Neuberger (Hg.): *Alte Medien – neue Medien. Theorieperspektiven, Medienprofile, Einsatzfelder*, Wiesbaden 2005.

eine allumfassende Präsenz besitzen.¹⁹ Es geht in ihren Texten insofern nicht so sehr um verschiedene, voneinander abgrenzbare und konkrete Einzelmedien. Vielmehr setzt Jelinek diese ein, um Medialität als elementare Dimension und Funktionsweise „unserer menschlichen Lebensform und kulturell geprägten Welt“²⁰ zu verdeutlichen.

Dabei macht Jelinek auch außerhalb ihrer Texte die elektronisch-digitalen Medien vielfach zum Thema. Gab sie von jeher ein stilisiertes Bild ihrer Person ab, entwickelte sie im Laufe der Zeit mehr und mehr Geschick darin, sich in der Öffentlichkeit zu inszenieren und ein Versteckspiel anhand ihrer Person zu spielen. Höhepunkt dieser Strategie ist ihre Rede zum Nobelpreis, die sie bekanntlich nicht in Persona hielt, sondern statt ihrer selbst eine Videoaufnahme ihrer Rede nach Stockholm schickte. An diesem Ereignis wird *der* Mechanismus des Medialen deutlich, der das Medium im Horizont des Unheimlichen verortet: der Entzug der Präsenz in der Darstellung bzw. der Präsenz. Hans-Friedrich Bormann hält in Anlehnung an Friedrich Kittler fest:

Medien sind Instrumente des Unheimlichen, und dies umso mehr, als sie sich als artifizielle Konstruktionen nicht ohne weiteres zu erkennen geben: Sie erzeugen und garantieren ‚Wirklichkeit‘. In dem Maße, wie sich Medialität insgesamt als blinder Fleck der Wahrnehmung erweist, bleiben ihre strukturellen Voraussetzungen unsichtbar.²¹

Jelinek sucht eben diese „strukturellen Voraussetzungen“ sichtbar zu machen und weist in ihren Texten exzessiv auf die Medialität hin. Am Beispiel ihrer medial vermittelten Annahme des Nobelpreises wird deutlich, was auch für ihre Theaterstücke zutrifft: Mit dem Hervortreten und der Betonung der Medialität des Ereignisses wird das dargestellte Ereignis hier mehr und mehr zu einem gespenstischen Akt. Als Phantasma, das sich als Anwesendes erst in seiner Abwesenheit beweist, tritt das Ereignis im Kontext seiner medialen Darstellung in eine unheimliche Dynamik. Bezüglich Jelineks Nobelpreisrede ist hier von Bedeutung, dass sie gerade wegen und nicht trotz ihrer Medialität eine gesteigerte Aufmerksamkeit erregte. Jelinek erlangte ihre Präsenz über ihre körperliche Abwesenheit als ‚Figur‘ in den

19 Am ausführlichsten und explizit geht Jelinek schon in dem Roman von 1972, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, auf die Folgen und Funktionsmechanismen der Massenmedien ein.

20 Sybille Krämer: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt/Main 2008, S. 103.

21 Hans-Friedrich Bormann: *Der unheimliche Beobachter*. Chris Burden, 1975: Performance als Dokument, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umatham/Matthias Warstat (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*, Tübingen/Basel 2001, S. 403-419, hier S. 417.

Medien, derweil auch die Aufmerksamkeit als Medien-Echo stattfand.²² Diese Performance der Autorin, ob als solche intendiert oder nicht, ist beispielhaft für das, was sie in ihren Stücken bezüglich der für das Theater zentralen Kategorien der Darstellung, des Ereignisses und der Präsenz thematisiert.

Aus dieser Perspektive des Medialen wird die besondere Bedeutung der dramatischen Form in Bezug auf die Diskursivierung des Untoten deutlich.²³ Evelyn Annuß verweist darauf, dass das Untoten-Motiv, gleichwohl es in den Prosatexten, wie dem frühen Vampirtext *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*²⁴ von 1969 oder im Roman *Die Kinder der Toten* aus dem Jahre 1995, eine markante Rolle einnimmt, es aber insbesondere in den Theater-texten eine ästhetische Voraussetzung ihrer Texte bildet.²⁵ Dies hängt mit der spezifischen Medialität des Theaters zusammen. Herausragendes Strukturelement des Theaters ist die szenische Lektüre und Verkörperung des Textes durch den Schauspieler. Die Frage nach der An- und Abwesenheit des Körpers stellt sich im szenisch angelegten Dialog des Theater-textes durch seine Hör- und Sichtbarkeit stärker als im Prosatext, und so bietet sich die dramatische Form vielleicht stärker für die Beschäftigung mit Belebtheitsverhältnissen und deren Verkehrung an.²⁶

Zentraler Angriffspunkt von Jelineks negativer Theaterästhetik ist dabei die illusionistische Verlebendigung der Figur im traditionellen Repräsentationstheater. Damit wird der Schauspieler als Medium problematisiert. In seiner Funktion, den zu übermittelnden Text nicht lediglich zu verkünden, sondern mimetisch eine Rolle nachzuahmen und dieser Leben einzuhauchen, neutralisiert er sich als gut funktionierendes Medium.²⁷ Diesen Prozess zu unterbrechen und einen „Kurzschluss zwi-

22 Zu dem teils boshaften Medien-Echo auf Jelineks Nobelpreisverleihung und ihre deutlich als medial markierte Annahme des Preises vgl. den Band von Pia Janke (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Wien 2005.

23 Vgl. für eine komprimierte und doch alle relevanten Aspekte der Untoten-Thematik nennende Darstellung Moira Mertens: *Untote*, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 292-300, hier S. 292.

24 Elfriede Jelinek: *DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs*, in: Peter Handke (Hg.): *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*, Salzburg 1969, S. 146-160.

25 Vgl. Evelyn Annuß: *Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks*, in: *Text+Kritik: Elfriede Jelinek*, H. 117 (1999), S. 45-50, hier S. 46 und Evelyn Annuß: *Zwischen Life Sciences und Live Studies. Elfriede Jelineks literarische Figurationen des Untoten*, in: *JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2013*, S. 24-37.

26 Vgl. Annuß 1999, S. 47.

27 Eine grundlegende Einsicht in die Funktionsweise des Mediums, die im Kontext des Unheimlichen offensichtlich von elementarer Bedeutung ist, ist die paradoxe Struktur der „Abwesenheit in der Anwesenheit“. *Der Vollzug von Medien zehrt von ihrem Entzug.*“ Vgl. Krämer 2008, S. 28.

schen den unterschiedlichen Ebenen“²⁸ herbeizuführen, ist Jelineks primäres Anliegen.²⁹ In ihrem theaterästhetischen Essay *Ich möchte seicht sein* schreibt sie:

Ich will nicht das Kräftespiel dieses ‚gut gefetteten Muskels‘ (Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung – den sogenannten ‚Ausdruck‘ eines gelernten Schauspielers sehen. [...] Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird. Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. Ich weiß auch nicht, aber ich will keinen sakralen Geschmack von göttlichem zum Leben Erwecken auf der Bühne haben.³⁰

Jelineks Theaterprogrammatik steht so der gängigen Vorgehensweise, auf der Bühne Leben zu erzeugen, diametral entgegen. Vielmehr möchte sie das Theater als Medium stören und „Unbelebtes erzeugen“, oder in Jelineks Worten: „Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater.“³¹

Jelineks vorrangige Strategie, um der Verlebendigung ihrer Figuren schon im Text entgegenzuarbeiten, liegt dabei in der konsequenten Verflachung des Körpers, der Sprache und der Figur. In dieser ‚Poetologie der Oberfläche‘³² kommt zum einen das Unheimliche zum Tragen und wird zum anderen die Verortung des Unheimlichen im Medium bzw. im Medialen deutlich. Jelineks Fokus auf die Oberflächenstrukturen ist die Frage nach dem Medium als Schnittstelle, an der die Verlebendigung stattfindet, bereits inhärent. Medien sind ihrer grundlegenden Funktion nach Oberflächenkonstruktionen, da sie sich dadurch definieren, dass sie etwas verlautbaren oder ansichtig werden lassen und also an die Oberfläche (ihrer selbst) vermitteln. Die Rhetorik von Jelineks vielfach zitierter Forderung bezüglich des Schauspielers, „Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!“³³, macht mit der Anspielung auf die Materialität des Films den

28 Wie Bormann es für Chris Burdens Arbeit mit den Medien attestiert. Vgl. Bormann 2001, S. 410.

29 Und schließlich schreibt Jelinek – neben einem stetig wachsenden Essay-Werk – schwerpunktmäßig Theaterstücke bzw. Texte für das Theater, abgesehen von ihrem Internetroman *Neid*, der sich aber eben auch durch seine besondere Form der Medialität und Verbreitung auszeichnet.

30 Elfriede Jelinek: *Ich möchte seicht sein*, in: Christa Gürtler (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt 1990, S. 157-161, hier S. 157. Im Folgenden Jelinek: *Seicht* 1990.

31 Jelinek, Elfriede: ‚Ich will kein Theater – ich will ein anderes Theater‘, in: *Theater Heute*, 8 (1989), S. 30-33. Im Folgenden: Jelinek: *kein Theater* 1989.

32 Vgl. den Band *Lob der Oberfläche*, darin insbesondere den Aufsatz von Juliane Vogel: ‚Ich möchte seicht sein.‘ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks, in: Thomas Eder/Juliane Vogel (Hg): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München 2010, S. 9-18.

33 Jelinek: *Seicht* 1990, S. 160,

Ausgangspunkt ihrer Oberflächenauslotungen deutlich. Jelineks Kritik an der theatralen Form ist als intermedialer Verweis auf die elektronischen bzw. digitalen Medien zu verstehen. Dabei ahmt sie nicht einfach deren Funktionsweisen nach. Franziska Schöbller hebt hervor, dass ein Medium als „Reflexionsinstanz eines anderen fungiert, dass es dessen ‚utopisches‘ Potential (Interaktivität) und Defizite (Aufkündigung der face-à-face-Relation, Manipulation etc.) freilegen kann“.³⁴ In diesem Sinne befragt und erprobt Jelinek das Medium Theater³⁵ stets im Rückbezug auf die technischen (Kommunikations-)Medien.

Aus der Perspektive des Unheimlichen richtet sich die Frage bzw. das In-Frage-Stellen dabei auf den Menschen als Subjekt in Abgrenzung zu ‚seinen‘ Objekten und inwiefern diese Abgrenzung insbesondere in der fortschreitenden Entwicklung technischer Medien zunehmend schwierig wird.³⁶ „Unter dem Gesichtspunkt der Technik ist Welt hergestellte Wirklichkeit, deren Hergestelltheit kulturformierend zurückschlägt.“³⁷ Jelineks implizite These von der Verflachung des Menschen als Rückkoppelungseffekt der technischen Medien zeigt die wechselseitige Einflussnahme von Mensch und Maschine auf. Während deren Homologie kein neues Problem darstellt, ist die unklare Grenzziehung zwischen Mensch und Maschine im Horizont des Medialen Ausdruck des Unheimlichen, wie es uns gegenwärtig begegnet. So formuliert die aktuelle Medienforschung Zweifel gegenüber der defini-

34 Franziska Schöbller: *Intermediale Verhandlungen: Theater und elektronische Medien*, in: Togil-munhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik/Han'guk Togo Tongmun Hakhoe. Seoul: Koreanische Ges. für Germanistik, vol. 106, 2008, S. 9-29, hier S. 11.

35 Zum Medienstatus des Theaters gibt es Gegenstimmen. Aufgrund der leiblichen Co-Präsenz von Schauspieler und Zuschauer sowie der Unmittelbarkeit des Theaterereignisses stellt dieses als Medienereignis eine grundsätzlich andere Realität dar als beispielsweise das Fernsehereignis, argumentiert der Theaterwissenschaftler Joachim Fiebach. Dabei scheint das Theater eine ähnliche Problematik im Mediendiskurs anzusprechen wie der Computer, insofern es plurimedial ist, also verschiedenste Medien in sich zu vereinen mag. Die vorliegende Studie operiert fraglos mit einem sehr viel weiter gefassten Medienbegriff. Gerade in den Unterschieden zwischen Theater und den technischen Medien bezüglich ihrer Medialität wird hier das Potential vermutet, beider Funktionsweisen genauer beschreiben zu können, wie mit Schöbller oben angemerkt. Vgl. S. 6. Zur Frage nach dem Medienstatus des Theaters vgl. Julia Pfahl: *Robert Lepage ist (k)ein Zauberer! Intermedialität als theatraler Wahrnehmungsmodus*, in: Nadja Elia-Borer/Samuel Sieber/Georg Christoph Tholen (Hg.) *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Bielefeld 2011, S. 73-85, hier S. 75ff.

36 Jean Baudrillard spricht in diesem Zusammenhang von einem „Zustand anthropologischer Ungewißheit“, in dem wir uns zunehmend befinden. Vgl. Jean Baudrillard: *Videowelt und fraktales Subjekt*, in: Karlheinz Barck/Peter Gente u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 252-264, hier S. 260.

37 Vgl. Christa Karpenstein-Eßbach: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, Paderborn 2004, S. 11.

ten Lokalisierbarkeit des Maschinellen und stellt die Frage, ob „es noch außerhalb oder schon innerhalb des Menschen“³⁸ liege. Der entscheidende Faktor, der das Ausgreifen der Technik in die Sphäre des Menschen begünstigt, ist die Performativität des Medialen. Die Kategorie des Performativen schreibt dem Medium eine aktive Rolle zu; dieses übermittelt nicht lediglich, sondern stellt im Übermittlungsprozess das zu Übermittelnde zuallererst her.

Mit dem Fokus des Unheimlichen gelangt die Analyse von Jelineks Texten zu eben dieser Frage nach der Performativität des Medialen. Wenn Evelyn Annuß in ihrer für die Theaterästhetik Jelineks grundlegenden Studie *Theater des Nachlebens* feststellt, Jelineks Werk erschließe sich über die Form mit der entscheidenden Frage danach, „welches Wer da spricht?“³⁹ so meint dies die Unbeantwortbarkeit der Frage im Sinne der Performativität von Sprache. Ganz im Sinne des Marshall McLuhanschen Mottos ‚The Medium is the Message‘ heißt es in Jelineks Roman *Lust*: „Die Sprache selbst will jetzt sprechen gehen!“⁴⁰ Die ‚Sprachflächen‘⁴¹ ihrer Texte zeugen von der Hervorbringung des Mediums durch die Botschaft und dem Eigenleben, das die Sprache darin gewinnt. In diesem Spiel mit den Medien bringt Jelinek die traditionellen Rollen und Zuständigkeiten ins Wanken. Plötzlich scheint offen, wer Sender, wer Übermittler und wer Empfänger ist;⁴² und mehr noch, wird diese Trinität⁴³ als reiner Effekt der Botschaft reflektiert, erscheint die Botschaft plötzlich als Souverän der Kommunikationssituation.

Wenn Sybille Krämer aus der Fremdbestimmtheit des Boten ableitet, dass es stets ein Außerhalb von Medien gebe,⁴⁴ so bedeutet die Souveränität der Botschaft über ihre Akteure die Negation eines Außerhalb von Medien. Mehr auf struktureller als auf inhaltlicher Ebene inszeniert Jelinek eine derartige Medienwelt; mit den Textflächen, den Körperflächen und verflachten, entkernten Figuren stellt sie die

38 Vgl. Karpenstein-Eßbach 2004, S. 14.

39 Der Fokus auf die Frage nach der sprechenden Instanz geht auf eine Äußerung Jelineks zurück, die in einem Interview sagte, wenn sie eine Doktorarbeit über sich schreiben würde, „würde sie versuchen herauszufinden, welches Wer da spricht“. Vgl. Annuß 2005, S. 11.

40 Elfriede Jelinek: *Lust*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 28.

41 Jelinek brachte den Begriff der Sprachflächen in dem bereits genannten Interview mit Anke Roeder an. Vgl. Roeder 1989, S. 153. Hier sei er zunächst einmal unkritisch angeführt. Im Folgenden wird wiederholt auf diesen Begriff eingegangen.

42 Krämer spricht von der „Fragilität der Boteninstitution, die ihn zur Kippfigur prädestiniert: Gerade weil die Kommunizierenden füreinander unerreichbar sind, wird die Frage von Belang, ob der Bote seinen heteronormen Status und die darin angelegte Neutralität wahrt, oder ob er sich doch als Souverän und Manipulator ‚seiner‘ Nachrichten ‚geriert‘, mithin weglässt, verzerrt oder erfindet.“ Vgl. Krämer 2008, S. 115f.

43 Krämer formuliert die Dreiheit als eine elementare Dimension der Boteninstitution. Vgl. Krämer 2008, S. 115.

44 Krämer 2008, S. 114.

Verankerung dieser Medien und ihrer Botschaften in einer empirischen Realität in Frage. Das Unheimliche zeigt sich hier vielschichtig, richtet sich letztendlich jedoch stets danach, ob und auf welche Weise sich die Verhältnisse zwischen Belebtem und Unbelebtem darin verkehren. Eben diesen Verkehrungen will die vorliegende Studie auf den Grund gehen.

1.1 Thesen und Ausgangspunkte

Als Einstieg in die Arbeit soll zunächst ein kursorischer Überblick über aktuelle Tendenzen bezüglich des Unheimlichen gegeben werden. Der Begriff erfreut sich seit den 1980er-Jahren zunehmender Beliebtheit. Gleichzeitig fand mit der Konjunktur des Unheimlichen eine Akzentverschiebung des Begriffs statt, die hier mit einem Wandel des Fokus von konkreten Figuren und Repräsentationen des Unheimlichen hin zu seiner Bedeutung als prinzipieller Grundstimmung in der Postmoderne beschrieben werden soll.

Eine Arbeit, die sich mit dem Unheimlichen in Elfriede Jelineks Theatertexten beschäftigt, steht vor dem Problem der Gegenstandsdefinition und muss zunächst einmal klären, was sie unter dem Begriff versteht. Da das Unheimliche ursprünglich aus dem Alltagsgebrauch stammt und seine Bedeutung von der Wortebene ausgehend entfaltet, erfolgt zunächst eine nähere Begriffsbestimmung des Unheimlichen. Daran schließt sich die Diskussion von Freuds Aufsatz zum Unheimlichen und der 10 Jahre vorher veröffentlichten Abhandlung des Mediziners Ernst Jentsch an. In seinem 1906 in der Psychiatrisch-Neurologischen Wochenschrift erschienenen Aufsatz *Zur Psychologie des Unheimlichen*⁴⁵ erläutert Jentsch, dass das Unheimliche durch die „intellektuelle Unsicherheit“⁴⁶ gegenüber der Belebtheit oder Unbelebtheit eines Wesens oder Dings entsteht. In der Verbindung mit Freuds Ansatz, der die Erzeugung des Unheimlichen auf das Auftauchen verdrängter Inhalte oder infantiler Komplexe zurückführt, die nicht an die Grenze des Bewusstseins hätten gelangen sollen,⁴⁷ lässt sich der Ausgangspunkt des Unheimlichen für die vorliegende Arbeit beschreiben. Das Unheimliche wird hier auf die fragliche Belebtheit zurückgeführt, die als ein verdrängter Inhalt in der Vorstellung des Menschen existiert und im Erinnern das Unheimliche hervorruft.

45 Ernst Jentsch: Zur Psychologie des Unheimlichen, in: Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift, Nr. 22/23 (1906), S. 195-198 und 203-205.

46 Jentsch 1906, S. 196.

47 „Das Unheimliche des Erlebens kommt zustande, wenn verdrängte infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden, oder wenn überwundene primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen.“ Freud 1986, S. 263.

Die synthetisierende Untersuchung von Jentschs und Freuds Denkansätzen führt zu Freuds in *Jenseits des Lustprinzips*⁴⁸ entwickelter These von den Todestrieben, die hier als Erweiterung seiner Erörterungen zum Unheimlichen herangezogen werden soll. In Freuds Theorie der Todestribe zeigt sich seine Nähe zu Jentschs These der fraglichen Belebtheit. Außerdem gilt es in diesem Kontext, die lustvolle Komponente des Unheimlichen herauszuarbeiten, die schließlich seine faszinierende Wirkung begründet. Im Anschluss soll Jacques Lacans Theorie des Spiegelstadiums⁴⁹ erläutert werden, um eine genauere Bestimmung der Entstehungsbedingungen des Subjekts vorzunehmen. Von Bedeutung ist hier Lacans Verknüpfung der Subjektwerdung mit dem Austritt des Kindes aus der symbiotischen Beziehung mit der Mutter und einer damit einsetzenden allgemeinen Unterscheidungsfähigkeit, die das Kind wiederum in die symbolische Ordnung einführt und es befähigt, zwischen belebten und unbelebten Gegenständen zu unterscheiden.⁵⁰

Da Lacan jedoch die Bedingungen und die Wesensart des Kindes *vor* dem Spiegelstadium ausklammert und eben diese für das Unheimliche relevant sind, wird hier Julia Kristevas Begriff vom ‚Subjekt im Prozess‘ näher erläutert. Geht Lacan von der notwendigen und endgültigen Überwindung des Spiegelstadiums aus, soll mit Kristeva eingewendet werden, dass sich das Subjekt in einem lebenslangen Prozess zwischen vorschubjektiv und subjektiv befindet. Kristeva versteht das Vorschubjektive nicht als eine Phase in der menschlichen Genese, sondern als eine subjektimmanente Modalität, die sie mit dem Begriff des Semiotischen⁵¹ bezeichnet. In diesem dezentrierten Subjektverständnis von Kristeva stellt sich das Unheimliche als ein integraler Bestandteil des Subjekts heraus. Dabei gilt die Annahme, dass das Unheimliche an dem Umschlagsmoment von semiotisch zu symbolisch entsteht, da die Belebtheitsverhältnisse im Sinne eines (selbst)bewussten Subjekts in der Modalität des Semiotischen unklar sind.

Schließlich erfolgt die Einordnung des Unheimlichen in einen postmodernen Kontext. Hierbei wird Jean Baudrillards These des Simulakrums als der unheimliche Subjektentwurf einer medial geprägten Gesellschaft im Zentrum des Interesses stehen. Dabei soll die Homologie zwischen dem Simulakrum und dem *Semioti-*

48 Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Bd. III, Frankfurt/Main 1975, S. 213-272.

49 Jacques Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Ders.: *Schriften I*, hrsg. von Norbert Haas, Frankfurt/Main 1975. S. 61-71.

50 Indem das Baby versucht, die Aufmerksamkeit seiner Umgebung zu erregen, erwirbt es die grundsätzliche Unterscheidung zwischen belebt und unbelebt. Dies geschieht im Kontext einer allgemeinen Befähigung zur Differenzierung. Vgl. Anzieu, Didier: *Das Haut-Ich*, Frankfurt/Main, 1985, S. 78.

51 Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/Main 1978.

schen im Horizont ihrer Oberflächenstruktur erörtert werden. Sowohl das *Semiotische* als auch das Simulakrum zeichnen sich durch eine Zweidimensionalität aus, die die Belebtheit des Subjekts in Frage stellt. Die dyadische Struktur im Gegensatz zum dreidimensionalen Raum ist der Knotenpunkt, an dem das Unheimliche als Struktur und Funktionsweise von Medialität beschreibbar wird; hier gilt die These, dass die digital-elektronischen Medien Welt simulieren und nicht abbilden. Darüber hinaus ist die Flächigkeit Ausgangspunkt, um das Unheimliche (des Medialen) in Elfriede Jelineks Theater texts festzumachen.

Die letzten beiden Kapitel zur Begriffsklärung des Unheimlichen untersuchen das Erhabene und den Ekel im Hinblick auf deren Überschneidungen – und Abgrenzungen – zum Unheimlichen. Ausgehend von Hans-Thies Lehmanns These „Das Erhabene ist das Unheimliche, die Theorien des Erhabenen Figuren seiner Verdrängung“⁵² wird das Erhabene in seiner Überwältigungsstruktur als die ästhetische Kategorie schlechthin aufgezeigt, um aktuellen Fragen der (Un-)Darstellbarkeit, Präsenz und Performativität im Theater-Diskurs nachzugehen. So erfährt der Begriff des Unheimlichen über den Diskurs des Erhabenen entscheidende Erweiterungen, die ihn im Feld der Ästhetik und insbesondere des Theaters verorten. Der Ekel wird schließlich anhand von Julia Kristevas Begriff des Abjekten in Beziehung zum Unheimlichen und zu Freuds Theorie der Todestribe untersucht.

Der zweite Teil der Untersuchung beginnt mit einer schematischen Darstellung des Unheimlichen in der Geschichte des Theaters und einigen einleitenden Überlegungen zu den strukturellen Voraussetzungen des Theaters, die seine Untersuchung mit dem Unheimlichen-Begriff nahe legen. Die These lautet hier, dass in den aktuelleren Tendenzen des Theaters seine per se unheimliche Struktur im Horizont seiner Medialität deutlich wird. Die anschließende Untersuchung der Theater texts *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984), *Wolken.Heim.* (1988) und *Ein Sportstück* (1998) arbeitet die jeweiligen Oberflächenauslotungen zielführend heraus. Dabei geht es vornehmlich um die Perspektivierung des Unheimlichen bezüglich Körper, Figur und Sprache. In der paradigmatischen Analyse von *Krankheit oder Moderne Frauen* liegt der Fokus auf den Verflachungstendenzen in der Darstellung des Körpers. Auch anhand Jelineks theaterästhetischer Essays und der Sportlerfigur Andi aus *Ein Sportstück* werden die unterschiedlichen Körperkonzepte erarbeitet. Ob untot, verflüssigt und ineinander übergehend oder roboterhaft maschinengleich agierend, sollen die in den Texten vorherrschenden Körperkonzepte im Horizont ihrer flächigen Beschaffenheit analysiert werden. Ohnehin als unheimliche Figuren markiert, gilt hier die Annahme, dass das Unheimliche im Hinblick auf die Theatralität der Texte noch gesteigert wird, indem die Konfrontation der zweidimensio-

52 Hans-Thies Lehmann: Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses, in: Ders.: Das Politische Schreiben, Theater der Zeit: Recherchen 12, Berlin 2002, S. 59-74, hier S. 67.

nalen Körperflächen mit dem Schauspielkörper im dreidimensionalen Raum der Bühne als Intention des Textes einkalkuliert ist.

Die hier getroffene Auswahl verhältnismäßig früher Stücke zur Analyse der Oberflächenthematik in Jelineks Werk bietet sich insofern an als sie den Übergang vom dramatischen zum „nicht mehr dramatischen“⁵³ Theater Jelineks markieren. Dabei sei betont, dass diese Entwicklung keiner linearen Chronologie folgt, da Jelinek eher mit den Kategorien des Dramatischen und Nicht-, bzw. Postdramatischen spielt, als sich einer Form zu verschreiben.⁵⁴ Was sich jedoch in *Wolken.Heim.* eindeutig zeigt und in *Krankheit oder Moderne Frauen* bereits andeutet, ist die „Priorisierung der Sprache gegenüber den Instanzen der Verlautbarung“.⁵⁵ In *Wolken.Heim.* zeugen schon die fehlenden Sprecherangaben von der performativen Eigendynamik des Wortes, das sich vollends einer Figur entledigt hat. Während *Krankheit oder Moderne Frauen* noch einem primär mythenkritischen Ansatz nachgeht und das Ziel verfolgt, heteronormative Geschlechterrollen am Mythos Körper zu dekonstruieren, ersetzt in *Wolken.Heim.* ein als „Geraune“⁵⁶ daherkommender ideologisch aufgeladener Diskurs die Sprachhandlung; lässt das frühere Stück die von außen stattfindende Figuration als Nicht-Funktionieren der performativen Sprachhandlung beobachtbar werden, ist das spätere Stück quasi über dieses Stadium hinausgewachsen und präsentiert die Sprache als der Figuration Vorgängiges.

Ein Sportstück stellt wiederum eine Weiterentwicklung hinsichtlich des Körperkonzepts von *Krankheit oder Moderne Frauen* dar, bzw. scheint *Krankheit oder Moderne Frauen* mit seiner maschinellen Rhetorik in Bezug auf den Körper der Figuren dem „posttechnischen Körper“⁵⁷ Andis aus *Ein Sportstück* vorzugreifen. Trotz, vielleicht auch gerade wegen der stark typisierten Sprecherangaben (Mann, Frau, alte Frau, Sportler, Anderer Sportler, ein Anderer, das Opfer, der Chor, Achill etc.) betont

53 Gerda Poschmann spricht hinsichtlich Jelineks Theatertexte anstatt vom postdramatischen vom nicht mehr dramatischen Theatertext. Vgl. Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

54 Poschmann zeigt die zirkuläre Bewegung von Jelineks Theaterästhetik auf, da sie nach der radikalen Absage an die Figurenrede in *Wolken.Heim.* mit *Totenauberg* die figurale Rede wieder aufgreift, wenn auch nur auf formaler Ebene, da die Figuren in *Totenauberg* lediglich als Sprachschablonen fungieren. Mit *KM* sieht Poschmann das Ende der Sprache als „Transportunternehmen“, da sie, ebenso wie das Bild, sie selbst werde. Vgl. Poschmann 1997, S. 197-199.

55 Simon Aeberhard: *Theater am Nullpunkt. Pentheseileas illokutionärer Selbstmord bei Kleist und Jelinek*. Freiburg i. Brsg. 2012 (= Reihe Rombach Litterae 122), S. 358.

56 Annuß 2005, S. 242.

57 Ulrike Haß: *Sinn egal. Körper zwecklos. Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek* anlässlich Einar Schleefts Inszenierung von „Ein Sportstück“, in: *Text+Kritik: Elfriede Jelinek*, hrsg. von Arnold, Heinz Ludwig, (1999), H. 117, S. 51-62, hier S. 56. Im Folgenden mit: Haß: *Sinn* 1999 angeführt.

das Stück das Eigenleben der Sprache. Dieses Stilelement bestimmt von nun an Jelineks sprachliche Form und die Figuren treten dementsprechend deutlich als reine Medien der Rede in Erscheinung. Insofern ist die kongeniale chorische Inszenierung Einar Schleefs als Variante des kollektiven Wir aus *Wolken.Heim*. lesbar.

Im vierten Teil der vorliegenden Studie erfolgt die Untersuchung der im Zusammenhang mit den Ereignissen von 9/11, des Irakkriegs und der Folterbilder von Abu Ghraib entstandenen Theatertexte *Bambiland* und *Babel*. Die Stücke gehören einer Generation von Texten in Jelineks Werkgenese an, in der, wie Simon Aeberhard formuliert, „restlos alles Theater wird oder werden kann“.⁵⁸ Hatte Jelinek schon immer politische Debatten und aktuelles Tagesgeschehen in ihren Texten verarbeitet, werden die Ereignisse nun nicht mehr „als Handlungsparadigmen zu Theater, sondern als zeitgeschichtliche Daten, als öffentliche Diskurs-, qua intellektueller Konkursmasse, der Jelinek ihre Ideologie, ihre subjekthaften Hypostasierungen und Intentionalitätsunterstellungen austreibt“.⁵⁹ Der Diskurs wird in den Stücken seit der Jahrtausendwende zur „Allmacht, welche anfangs- und endlos, beginn- und ursprungslos regiert“.⁶⁰ Und in *Bambiland* und *Babel* ist es der Medientext, die Berichterstattung über den Irakkrieg, der die Texte beherrscht.

Die beiden Stücke stellen auch im Hinblick auf die Genese des Unheimlichen eine Zäsur dar, weshalb sich ihre eingehende Untersuchung hier auf doppelte Weise anbietet. Mit den Terroranschlägen von 9/11 findet eine Verschiebung des Unheimlichen in die Medien statt, die durch die Einstürze der zwei Hochhäuser des World Trade Centers als Trauma der westlichen Gesellschaften markiert ist. Die einschneidende Verunsicherung, die mit dem Trauma von 9/11 einherging, fand in den Medien statt, und steht paradigmatisch für den Wandel des Wirkungsbereichs des Unheimlichen.⁶¹

Bambiland und *Babel* werden aus dieser Perspektive des Unheimlichen im Hinblick auf ihre Thematisierung des Medialen untersucht. Während sich die Analyse der früheren Stücke weitestgehend paradigmatisch auf die Oberflächenauslotungen der Texte konzentriert, geht die Untersuchung des Unheimlichen in *Bambiland* und *Babel* umfassender vor. Insofern erscheint das Unheimliche hier vielfältig und fungiert zum einen als Stichwortgeber und inhaltliche Klammer der vorliegenden Studie, um den Momenten der Verkehrung von Belebtheitsverhältnissen in den Texten nachzugehen, und zum anderen ist das Unheimliche den Texten als Diskurs und Deutungsmuster zugrunde gelegt. Wiederholt ‚stößt‘ die vorliegende Arbeit im

58 Aeberhard 2012, S. 380.

59 Ebd., S. 381.

60 Ebd., S. 380.

61 Vgl. Anneleen Masschelein: *Flesh World. On the uncanny*. Rezension zu Dylan Trigg: *The Memory of Place. A Phenomenology of the Uncanny*, 17.08.2012, <http://lareviewofbooks.org/review/flesh-world-on-the-new-uncanny>, letzter Zugriff: 19.05.2017.

Gang der Untersuchung auf Sinngebungen im gedanklichen Feld des Unheimlichen, die von den Texten selbst vorgenommen werden. Dasselbe gilt für Denkansätze des Erhabenen und des Abjekten, die Jelinek aufgreift, mit denen sie spielt und die sie in ihre Texte webt.

Darüber hinaus untersucht die vorliegende Studie das Unheimliche in der Struktur der Texte. Inhalt und Form sind bei Jelinek kaum voneinander zu trennen. Das eine verweist stets auf das andere und so beginnt die Untersuchung von *Bambiland*, nach einigen Ausführungen zum theoretisch-diskursiven Hintergrund der Texte, mit einer Analyse der Bauweise des Textes und den Charakteristika der Rede. Dabei zeigt sich bereits in der Struktur der Redeanordnungen das Phantasmatische als zentraler Fokus des Textes. Strukturell wie auch inhaltlich setzt *Bambiland* die Fernsehberichterstattung über den Irakkrieg in einen phantasmatischen Bezug und stellt die Frage nach der (Un-)Eigentlichkeit des (Medien-)Ereignisses.

Anhand der im Text virulenten Botenfigur wird in einem nächsten Schritt nachgezeichnet, wie Jelinek vehement auf das Medium und die Medialität als grundlegende Voraussetzung des Berichtens sowohl im Fernsehen wie auch auf dem Theater hinweist. Dabei setzt sie der ausgewiesenen Medialität des Geschehens den Entzug und die Verdrängung des eigentlichen Ereignisses (ins Off des Theaters) entgegen. Hier ist Jelineks intermedialer Ansatz zu verorten, da sie im Medium Theater für den Zuschauer erfahrbar macht, was noch drastischer für das Medium Fernsehen gilt: Der Entzug und gleichzeitig die Auratisierung des Ereignisses in seiner medial vermittelten Darstellung. So weisen die Stimmen des Textes sich selbst als Effekte ihrer Medialität aus, ebenso wie jede Handlung und jedes Ereignis, je nachdrücklicher seine Unmittelbarkeit und Authentizität deklariert wird, umso deutlicher als auf seine Medialität Beschränktes in Erscheinung tritt. Das Unheimliche wird dabei an den Verkehrungen der unterschiedlichen Ebenen und Komponenten des medialen Ereignisses festgemacht; dort also, wo nicht nur die Unterscheidung zwischen Darstellung und Ereignis unsicher wird, sondern sich darüber hinaus die Positionen von Sender, Übermittler und Empfänger verkehren.

Schließlich wird in einer Aufschlüsselung von *Bambilands* intertextuellem Verweis auf Friedrich Nietzsches *Wille zur Macht* und Derridas Philosophem der Spur die Thematisierung der Machtverhältnisse im Horizont medialer Darstellungsprozesse im Text untersucht. Die Einsicht, dass sich das darzustellende Ereignis in der medialen Darstellung phantasmatisch entzieht, wirft schließlich die Frage danach auf, in welchen Machtkonstellationen mediale Wirklichkeit hergestellt wird.

Das letzte Kapitel zu *Bambiland* widmet sich dem Phänomen des Cyborgs. Die hybride Figur aus Mensch und Maschine ist eine der Ikonen des Unheimlichen und tritt vielfach in Jelineks Texten auf. Aus diesen Gründen holt die vorliegende Studie an dieser Stelle etwas weiter aus, legt die unterschiedlichen theoretischen Denkansätze zur Cyborg-Figur dar, um diese schließlich in Jelineks Texten zu analysieren. Für *Bambiland* kann hier der Fernsehzuschauer in seinem Verschmelzen mit dem Fern-

sehgerät als Cyborg plausibel gemacht werden. Darüber hinaus wird dargelegt, wie der Text in seiner Parodie auf die rhetorische Anthropomorphisierung der Kriegstechnologie deren Fetischisierung als einen Prozess des Leben-Gebens ins Absurde überführt. Mit der Kategorie des Erhabenen wird die Lust an der Überlegenheit der Technik verdeutlicht; spätestens im Gewährwerden, dass die Bestimmung dieser (Kriegs-)Technik darin besteht, den Menschen zu töten, wird das Unheimliche dieser Lust offensichtlich. *Bambiland* deutet die Technikbegeisterung und die rhetorische Anthropomorphisierung der Technik ins Unheimliche, da sie, als identifizierende Selbstbespiegelung des Menschen entlarvt, im Text in Phantasmen von Ganzheit, Selbstoptimierung und schließlich der Selbsterschaffung münden.

Die Untersuchung der drei Monologe *Babels* geht chronologisch vor. Dabei werden die ersten beiden, kürzeren Monologe *Irm sagt* und *Margit sagt* in der Analyse zusammengefasst. Im Zentrum der Texte steht der Märtyrertod, über den die Selbstmordattentäter von 9/11 mit Jesus Christus gleichgesetzt werden. Die Verknüpfung von Religion und Krieg wird aus Sicht der untoten Märtyrer-Mutter mit von Gewalt und Lust durchkreuzten inzestuösen Phantasien der gegenseitigen Vereinnahmung und des Verschlingens von Körpern gepaart, für deren Beschreibungen und Deutungen Jelinek auf Texte des Freud-Schülers Otto Gross zurückgreift. Es soll gezeigt werden, wie die Texte den Märtyrertod als Phantasma des Todestriebes inszenieren, in dem religiös gefärbte Vorstellungen vom paradiesischen Leben nach dem Tod mit regressiven Wunschvorstellungen von der Rückkehr in den Mutterleib in eins fallen. An diesem Punkt der Untersuchung wird auch die Frage erörtert, ob und inwiefern das Unheimliche eine Wirkung zeitigen kann, wenn es von den Texten selbst quasi als Interpretationsfolie (zur Deutung des Märtyrertods) herangezogen wird.

Peter sagt, der dritte Monolog *Babels*, knüpft inhaltlich stärker als die ersten beiden Monologe wieder an *Bambiland* an. Während *Bambiland* jedoch die Fernsehberichterstattung zum Irakkrieg thematisiert, nimmt *Peter sagt* das Medium Computer und die Verbreitung von Bildern über das Internet in der Folge des Irakkriegs in den Blick. Vornehmlich referiert der Text auf die Fotos des Folterskandals von Abu Ghraib und der gelynchten US-Söldner in Falludscha. Die leitende These im Hinblick auf das Unheimliche lautet dabei, dass der Text das Verhältnis zwischen Mediennutzer und Medium als ein kybernetisches inszeniert, in dem in einer wechselseitigen, unbewusst bzw. automatisiert ablaufenden Beeinflussung von Mensch und Maschine (mediale) Realität entsteht. Die vorliegende Arbeit untersucht, wie *Peter sagt* das Verhältnis zwischen den Bildern als eigentlichen Akteuren und den ihnen zunehmend passiv gegenüber gestellten Menschen inszeniert.

Zunächst wird dieser Zusammenhang anhand der Oberflächenerkundungen im Text untersucht; *Peter sagt* geht der medialen Oberfläche in ihrer ambivalenten Funktion als Grenze und Übertragungsstelle in einem nach. Unter der Oberfläche des Fotos wird der Körper des Abgebildeten in seiner Verflüssigung beschrieben und kann als Abjektes plausibel gemacht werden, das gleichsam danach strebt,

seine Begrenzungen zu überschreiten und seine Umgebung zu vereinnahmen (im übertragenen Sinne also den Betrachter zu affizieren). Gleichzeitig doppelt der Text die Oberfläche des Fotos mit der Haut und Netzhaut des Menschen. Dabei wird nicht nur das Bild vom Foto als Medium auf den Menschen als Medium übertragen, darüber hinaus inszeniert *Peter sagt*, wie sich die Bedingungen von Belebtheit im Medium verkehren. Der Text greift eine biologistische Rhetorik auf und beschreibt anhand dieser nicht nur den abgebildeten Menschen, sondern auch die Abbildung selbst und das Medium, in dem sie entsteht, vervielfältigt und verbreitet wird. Während dabei die Bedingungen des Menschen in Rekurs auf Giorgio Agambens Thesen als medialer Ausnahmezustand dargelegt werden, indem der Mensch darin zunehmend auf sein nacktes Leben reduziert wird, erweckt der Text das Bild buchstäblich zum Leben und lotet damit zum Einen aktuelle Denkansätze der Bildforschung aus und greift zum Anderen die biologistische Rhetorik in Bezug auf die Herstellung und Generierung von digitalen Bildern im Computer und deren Verbreitung über das Internet auf.

So schließt das Kapitel mit der Untersuchung der im Text virulenten Metapher des Immunsystems und der Ansteckung. Hierbei wird zunächst dem Erzählstrang von der Autoimmunisierung des Mediennutzers im Sinne der Abstumpfung gegenüber Kriegsbildern nachgegangen. Es kann jedoch gezeigt werden, dass Jelinek darüber hinaus die mediale Wahrnehmung im biologischen Diskurs unter der Prämisse der Ansteckung beschreibt, und damit einhergehend die Realitätsdarstellung analog zur Funktionsweise des Immunsystems als vollständig denaturalisiert markiert. In der Übertragung des Immunisierungsprozesses auf die Bildverbreitung im Internet stellt *Peter sagt* die objektive Übermittlungsfunktion des Internets radikal in Frage; d.h. auch, dass in Bezug auf das Medium Computer, samt seinen Vernetzungen über das Internet, der Darstellungsmodus der Repräsentation endgültig abgedankt hat.

Dem gegenüber – so die These der vorliegenden Untersuchung – lässt sich aus *Peter sagt* ein Verständnis von Medialität ableiten, das unter der Prämisse der Ansteckung funktioniert. Dies kann anhand aktueller Denkansätze der Medienforschung ausgeführt werden, die versuchen, das Medium als Körper zu verstehen. Schon die Rhetorik des Informatikdiskurses, die ihre Begriffe zum Großteil dem medizinischen Vokabular entlehnt, wirft Fragen in diese Richtung auf. Im Horizont des Unheimlichen wird hier nicht nur die Verkehrung der Belebtheitsverhältnisse deutlich. Darüber hinaus kann gezeigt werden, dass *Peter sagt* einen Zusammenhang zwischen der Verkehrung von Belebtheitsverhältnissen im Medialen und der Frage nach Darstellbarkeit herstellt, der Text also die Frage aufwirft, was ein Verständnis vom Medium als Körper und insbesondere als Virus für die Auffassung von medialer Repräsentation (von Realität) bedeutet. Diese Frage kann in besonderem Maße für das Theater geltend gemacht werden, das schließlich auf der Ko-Präsenz der Körper von Schauspieler und Zuschauer basiert. So zeigt die vorliegende

Untersuchung, wie *Peter sagt* – und hier steht der Text beispielhaft für Jelineks Theatertexte – das Modell der Ansteckung als Funktionsweise des Computers im Medium Theater reflektiert. Als Text für das Theater, das als Medium eine materiale und organische Präsenz mit sich bringt, eignet sich *Peter sagt* auf besondere Weise, den Erfahrungsverlust, der mit der zunehmenden technischen Medialisierung einhergeht, erfahrbar zu machen.

Zusammengefasst untersucht die vorliegende Studie mit dem Fokus des Unheimlichen in Elfriede Jelineks Theatertexten deren Strategien, die Belebtheitsverhältnisse im Kontext des Medialen zu verkehren. Anhand einer Auswahl von frühen bis aktuellen Theatertexten kann insbesondere der Zusammenhang zwischen der Verkehrung von belebt und unbelebt und dem zweifelhaften Status der Darstellung im Medium erarbeitet werden. Der Untoten-Status der Figur, ihrer Rede und ihres Körpers, wird in Jelineks Texten auf ihre Medialität zurückgeführt. Mit dieser Lesart leistet die vorliegende Arbeit eine umfassende und bisher ausstehende Analyse der in Jelineks Texten zentralen Topoi von der Verkehrung des Lebens in den Untod und der Dinghaftigkeit ins Leben einerseits und der damit kontextualisierten Frage nach der Darstellbarkeit im Medium andererseits.

1.2 Zur Forschung

Auch wenn der Zusammenhang zwischen Jelineks Werk und dem Unheimlichen vereinzelt in der Forschung Erwähnung findet, liegt bisher keine diesbezügliche Untersuchung vor. Gleichwohl ist eine Tendenz in der aktuellen Jelinek-Forschung zu beobachten, sich des Untoten-Topos' in ihrem Werk anzunehmen, und in diesem Forschungszusammenhang ist die vorliegende Untersuchung anzusiedeln. Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die für die vorliegende Studie relevanten Arbeiten zu Jelinek gegeben werden. Dabei gilt insbesondere für die Sekundärliteratur, die in den letzten beiden großen Kapiteln zu *Bambiland* und *Babel* verwendet wird, dass diese in den jeweiligen Kapiteln selbst ausgeführt wird und deshalb an dieser Stelle gar nicht oder nur kurz genannt werden soll. Auf einen Überblick zur Unheimlichen-Forschung wird an dieser Stelle ebenfalls verzichtet, da in Kapitel I ausführlich auf die grundlegenden Denkansätze zum Unheimlichen eingegangen wird.

Die Relevanz des Untoten in Jelineks Werk wird nicht zuletzt durch die Tatsache bestätigt, dass das jüngst erschienene Handbuch zu Elfriede Jelinek dem Untoten einen der zehn Artikel des Kapitels *Zentrale Themen und Diskurse* zuordnet.⁶² Moira Mertens fasst hier die unterschiedlichen Kontexte, in denen das Untote in Jelineks Texten auftaucht, literarische Traditionen, in denen es steht und Zwecke, für die es eingesetzt wird, zusammen. Dabei findet auch das Unheimliche kurze Erwähnung. Andreas Heimann geht in seiner 2015 erschienenen Studie *Die Zerstö-*

62 Moira Mertens: Untote, in: Janke 2013, S. 292-300.

nung des Ichs: Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks⁶³ der Frage nach dem Subjektstatus in Jelineks Werk in einer poststrukturalistischen Lesart nach mit dem Fokus auf Jelineks vorherrschenden Einsatz untoter Figuren. Dabei nimmt Heimann auch das Unheimliche in den Blick und arbeitet heraus – vornehmlich anhand *Die Kinder der Toten* –, wie Jelinek das Unheimliche als Unterseite der Realität inszeniert. Er deutet *Die Kinder der Toten* zwar wie das Gros der Forschung auch als Erinnerungsprojekt, betont jedoch den Begriff des Phantasmas und liest den Text als ein Durchqueren desselben in psychoanalytischer Manier.⁶⁴ Liefert Heimann interessante Ansätze zum Unheimlichen bei Jelinek, so ist sein zu einigen Teilen durch Lacan und Žižek geprägter Denkansatz zum einen dem Verdrängungsaspekt im Unheimlichen (also der Seite des Unheimlichen im Unheimlichen) verschrieben und zum anderen widmet er sich mit dem Fokus auf *Die Kinder der Toten* zum Großteil der Prosa Jelineks und beschreitet so einen sich doch stark von der vorliegenden Studie unterscheidenden Weg.

Im Jahr 2011 veranstalteten Moira Mertens und Elisabeth Günther den Forschungsworkshop „*Ich will kein Leben.*“ *Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten.*⁶⁵ In diesem Zusammenhang entstanden Aufsätze zum Untoten-Diskurs bei Jelinek von Evelyn Annuß⁶⁶, Natalie Bloch⁶⁷ und Moira Mertens⁶⁸. Julie Miess' 2008 erschienene, komparatistische Dissertation *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*⁶⁹ geht dem Horror- und Gothic-Genre unter anderem in *Die Kinder der Toten* nach. 2007 erschien Bärbel Lückes Monographie *Jelineks Ge-*

63 Andreas Heimann: *Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks*, Bielefeld 2015. Da Heimanns Studie nach der Abgabe der vorliegenden Dissertation erschienen ist, findet sein Buch zwar wiederholt Erwähnung, ist jedoch nicht in den eigentlichen Denkprozess meiner Arbeit eingebunden gewesen.

64 Vgl. Heimann 2015, S. 184.

65 Der Workshop fand statt beim Kongress der Kulturstiftung des Bundes *Die Untoten – Life Sciences & Pulp Fiction*, inszeniert von Hannah Hurtzig/Mobile Akademie: <http://www.untot.info/>, letzter Zugriff 19.05.2017. Der Vortrag *Zombietheater* von Evelyn Annuß als Key-Note-Speakerin ist einsehbar unter: <http://www.untot.info/170-0-ZOMBIETHEATER.html>, letzter Zugriff 19.05.2017. Vgl. den Tagungsbericht: Elisabeth Günther/Moira Mertens: *Ich will kein Leben. Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten*, in: JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012, S. 104-126.

66 Annuß 2013.

67 Natalie Bloch: *Kapital, Religion, Gewalt. Die Untoten und Zombie-Stimmen in Elfriede Jelineks Babel*, in: *Sprachkunst*, XL II. 2011, 1. Halbband, S. 49-67.

68 Moira Mertens: *Untote, Zombies und VampirInnen. Die Kritik der Bio-Macht in Elfriede Jelineks Texten*, in: Bloch, Natalie/Heimböckel, Dieter (Hg.): *Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet*, Trier 2014, S. 37-52.

69 Julie Miess: *Neue Monster. Postmoderne Horrortexte und ihre Autorinnen*, Köln u.a. 2008.

spenster. *Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*,⁷⁰ in der die Autorin vornehmlich eine Überblendung von Jelineks Texten mit Jacques Derridas Schriften vornimmt. Evelyn Annuß' 2005 erschienenes Werk *Theater des Nachlebens*⁷¹ ist hier als erste groß angelegte Studie zu nennen, die sich der Frage des Unbelebten in Jelineks (Theater)texten annimmt. Annuß arbeitet den Doppelcharakter von Mortifikation und Neubelebung in der Zitierpraxis heraus und leistet damit wichtige Ansätze, um Jelineks Theaterstücke in einem Spannungsfeld der fraglichen Belebtheit zu untersuchen.

Weitere Aufsätze zum Untoten in Jelineks Werk erschienen von Heide Helwig⁷², die die Selbstbezogenheit der Figuren in Jelineks Theaterstücken herausarbeitet, sowie Sabine Treude⁷³, die dem Motiv des Gespenstischen nachgeht. Astrid Deuber-Mankowsky⁷⁴ untersucht den Auftritt des Todes als Scheinlebendigen auf der Bühne und Susann Neuenfeldt⁷⁵ geht dem Zusammenhang von Weiblichkeit und Tod nach.

Neben den Untersuchungen zum Untoten gibt es eine Reihe von Arbeiten, auf der die vorliegende Studie aufbaut. Zunächst sei hier auf die Tendenz der Forschung seit Marlies Janz'⁷⁶ Interventionen Anfang der Neunziger-Jahre hingewiesen, Roland Barthes' *Mythen des Alltags*⁷⁷ (im französischen Original: *Mythologies*, erschienen 1957) zum Ausgangspunkt der Analyse zu machen. Hinsichtlich Jelineks Verarbeitung des frühen Barthes in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit*⁷⁸ von 1970 wird ihr Zitiervorgehen, unter Berufung auf das Selbstverständnis der

70 Bärbel Lücke: *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*, Wien 2007a.

71 Annuß 2005.

72 Heide Helwig: *Mitteilungen von Untoten. Selbstreferenz der Figuren und demontierte Identität in Hörspiel und Theaterstücken Elfriede Jelineks*, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Nr. 25 (1994), H. 2, S. 389-402.

73 Sabine Treude: *Die Kinder der Toten oder: Eine Verwicklung der Geschichten mit einer Geschichte, die fehlt*, in: *Text+Kritik: Elfriede Jelinek*, hrsg. von Arnold, Heinz Ludwig, (1999), H. 117, S. 100-109.

74 Astrid Deuber-Mankowsky: *Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 38 (2000), H. 153, S. 50-64.

75 Susann Neuenfeldt: *Tödliche Perspektiven. Die toten sprechenden Frauen in Elfriede Jelineks Dramoletten ‚Der Tod und das Mädchen I-V‘*, in: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Nr. 36 (2005), H. 1, S. 147-163.

76 Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*, Stuttgart/Weimar 1995.

77 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main 1964.

78 Jelinek 1970.

Autorin, entsprechend als mythenkritisches gelesen.⁷⁹ So ist die Jelinek-Rezeption bis einschließlich der Veröffentlichungen im Jahr 1991 von einer ideologiekritischen und feministischen Lesart bestimmt, während in den folgenden Jahren die Sprachkonzeption ihrer Werke im Vordergrund steht. Eine Ausnahme stellt Georg Stanitzeks Aufsatz *Kuckuck*⁸⁰ dar, in dem der Autor sich schon 1991 gegen eine mythenkritische Lesart ausspricht. Stanitzek verweist darauf, dass sich Jelineks Zitierpraxis gegen eine auktoriale Position in der Lektüre sperrt und sich dem vermeintlichen Endpunkt der Kritik widersetzt. Er verknüpft Jelineks Zitierweise mit der *Prosopopöia* in den poetologischen Texten, worauf Evelyn Annuß dann in *Theater des Nachlebens* aufbaut.

Für die vorliegende Studie sind insbesondere die Untersuchungen von Bedeutung, die mit dem Fokus auf die Theatertexte die Frage nach der sprechenden Instanz ins Zentrum stellen und den Folgen und Umständen der nicht-protagonistischen Rede nachgehen. In den theatralen Kontext gesetzt, geht mit dem Zweifel am Sprecher die Frage nach der Figur im Theater(text) einher. Christina Schmidt hatte in ihrem Aufsatz *Sprechen sein*⁸¹ den von Jelinek aufgeworfenen Begriff der ‚Sprachflächen‘ etabliert.⁸² Der Begriff ist bei Jelinek selbst, die in der Vorrede zu *Ulrike Maria Stuart* von den „berühmten, [ihr] inzwischen längst lästigen Sprachflächen“⁸³ spricht, wie auch in der Forschung kritisch hinterfragt worden, da er Jelineks Kritik an der theatralen Figur außer Acht lässt. Ulrike Hass schreibt, dass in der Auffassung, „die Figuren würden „gleichsam platt wie Texte auftreten“ lediglich eine „Umbenennung“ stattfände, sodass die vermeintlichen ‚Sprachflächen‘ in der Aufführung wieder zu Figuren personalisiert würden.“⁸⁴ In ihrer Dissertation *Tragödie als Bühnenform*, in der Schmidt unter anderem auf den Zusammenhang zwischen Jelineks Form der Rede und Einar Schleichs Figur des Chores eingeht, ist

79 Auf Janz aufbauend, lassen sich Maria Elisabeth Brunner, Annette Doll und Christa Gürtler nennen, die den mythenkritischen Ansatz auch auf Jelineks Theatertexte angewandt haben. Vgl. Brunner, Marie Elisabeth: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*, Neuried 1997; Annette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*, Stuttgart 1994; Christa Gürtler: *Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität*, in: dies. (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/Main 1990, S. 120-134.

80 Georg Stanitzek: *Kuckuck*, in: Dirk Baecker/Rembert Hüser u.a. (Hg.): *Gelegenheit, Diebe. 3 X deutsche Motive*, Bielefeld 1991, S. 11-80.

81 Schmidt 2000.

82 Jelinek brachte den Begriff in dem bereits genannten Interview mit Anke Roeder an. Vgl. Roeder 1989, S. 153.

83 Elfriede Jelinek: *ULRIKE MARIA STUART. Königinnendrama*, in: <http://www.elfriedejelinek.com/>, 27.2.2006, letzter Zugriff 19.05.2017 (= Elfriede Jelinek Homepage, Rubrik: Theatertexte).

84 Vgl. Ulrike Hass: *Theaterästhetik*, in: Janke 2013, S. 62-68, hier S. 66.

dementsprechend von „Sprachfiguren“ die Rede.⁸⁵ In der vorliegenden Arbeit wird jedoch der ebenfalls von Elfriede Jelinek ins Spiel gebrachte Begriff der „Textflächen“ bevorzugt.⁸⁶

Neben Evelyn Annuß' Analysen stellen die mannigfachen Untersuchungen von Ulrike Haß einen wichtigen Bezugspunkt der vorliegenden Studie dar. Haß veröffentlichte zwei Aufsätze in der zweiten Auflage des zu Jelinek erschienenen Sammelbands der Reihe *Text+Kritik*, in denen sie die Auflösungserscheinungen der Figur reflektiert.⁸⁷ Von besonderer Bedeutung sind ihre Überlegungen zur Figur des Chors als mögliche Darstellung der ‚Sprachflächen‘ auf der Bühne.⁸⁸ Hier ist auch Doris Kolesch zu nennen, die den Chor in Einar Schleefs Inszenierung von Jelineks *Ein Sportstück* mit Rekurs auf das *Semiotische* nach Kristeva untersucht.⁸⁹ Schließlich geht Haß den Bedingungen des Sehens in der gegenwärtigen Medienwelt in Jelineks *Bambiland* nach.⁹⁰ Zur Untersuchung des Unheimlichen in *Bambiland* und *Babel* sind auch die diversen Essays und Aufsätze von Bärbel Lücke zu nennen, die das dekonstruktive Verfahren der Texte offenlegt und die mannigfachen intertextuellen Bezüge erläutert.⁹¹

85 Christina Schmidt: Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater, Bielefeld 2010, S. 44.

86 Vgl. Elfriede Jelinek: Textflächen, 2013, in: <http://www.elfriedejelinek.com/>, letzter Zugriff 19.05.2017 (= Elfriede Jelinek Homepage, Rubrik: zum Theater).

87 Vgl. Ulrike Haß: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks, in: *Text+Kritik: Elfriede Jelinek*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, (1999), H. 117, S. 35-44. Im Folgenden mit: Haß: Grausige Bilder 1999 zitiert.

88 Vgl. Haß: Sinn 1999.

89 Vgl. Doris Kolesch: Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in EIN SPORTSTÜCK (Einar Schleef) und GIULIO CESARE (Societas Raffaello Sazio), in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.): Transformationen. Theater der Neunziger Jahre, hrsg. von Theater der Zeit, Berlin 1999. S. 57-69.

90 Ulrike Haß: Mediale Historiographien. Elfriede Jelineks ‚Bambiland‘, in: Kathrin Tiedemann/Frank M. Raddatz (Hg.): Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt, Berlin 2010, S. 74-89. [ebenfalls erschienen in: JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010, S. 241-256.]

91 Bärbel Lücke: Terror, Irak-Krieg, Folter. Elfriede Jelineks ‚Moralkunstwerk‘ ‚Bambiland/Babel (Irm – Margit – Peter)‘, in: Ulrich Kinzel (Hg.): An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik, Würzburg 2008, S. 172-184. Bärbel Lücke: Zu ‚Bambiland‘ und ‚Babel‘. Essay, in: Jelinek, Elfriede: Bambiland Babel. Zwei Theatertexte, Reinbek bei Hamburg 2004a, S. 229-270. Bärbel Lücke: „And they took pictures of everything“: Der Irakkrieg, die Folter, die Bilder – die Folterbilder im ‚Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘. Elfriede Jelineks dritter Monolog zu ‚Bambiland/Babel: Peter sagt‘, in: *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, 166 (2004b), S. 4-27. Bärbel Lücke: Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen

Natalie Blochs 2011 erschienene Dissertation zum Verhältnis von Sprache und Gewalt legt die Ortlosigkeit der Rede in *Babel* dar und stellt mit ihrer ausführlichen und genauen Analyse des Theatertextes einen wichtigen Bezugspunkt meiner Studie dar; ebenso Simon Aeberhards 2012 publizierte Dissertation *Theater am Nullpunkt*⁹² zu Heinrich von Kleist, in der Jelinek quasi als Fluchtpunkt bezüglich eines formvollendeten Scheiterns von Performativität herangezogen wird. Antje Johannings Studie *Körperstücke*⁹³ von 2004 reflektiert vornehmlich die Stellung und Funktion des Körpers in Jelineks Theatertexten und trägt dabei auch dem Aspekt der Belebung der Figur durch den Schauspieler Rechnung.

Gerda Poschmanns *Der nicht mehr dramatische Theatertext*⁹⁴ von 1997 untersucht die Stellung des *Theatertextes* im postdramatischen Theater, das lange Zeit in der Abwendung vom Text verstanden wurde. Maja Sybille Pflüger veröffentlichte 1996 ihre Dissertation *Vom Dialog zur Dialogizität*⁹⁵, die sich mit den textuellen Modalitäten von Jelineks Theaterarbeit auseinandersetzt. Unter Rekurs auf Derridas Begriff der ‚soufflierten Rede‘ und Bachtins Konzeption der Dialogizität fokussiert sie die Intertextualität als Grundmuster von Jelineks Theatertexten, die mittels Einbeziehung fremder Texte neue Bedeutungen generieren. Corinna Caduffs 1991 erschienene Dissertation *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*⁹⁶ geht mit Bezug auf Lehmanns Konzept des postdramatischen Theaters auf die Performativität und das Phänomen der Präsenz in Jelineks Theater ein. Dabei fokussiert sie die radikale Position Jelineks in Bezug auf die Subjektkonstitution der Figur durch ihr Sprechen. Caduffs Analyse ist für die vorliegende Arbeit insofern von Bedeutung als sie erstmals Julia Kristevas Begriff des *Semiotischen* auf die Sprache von Jelineks Figuren anwendet.

Dagmar von Hoff und Marianne Leuzinger-Bohleber schrieben sowohl einen Aufsatz über Jelineks Roman *Lust* als auch über das Unheimliche aus psychoanalytischer Perspektive.⁹⁷ Die Arbeit der beiden Autorinnen ist hier von großer Bedeu-

Märtyrer. Elfriede Jelinek ‚Bambiland und zwei Monologe‘. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse, in: Weimarer Beiträge, 50 (2004c), S. 362-381.

92 Aeberhard 2012.

93 Antje Johanning: *Körperstücke*. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks, Dresden 2004.

94 Poschmann 1997.

95 Maja Sybille Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität*. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Tübingen/Basel 1996.

96 Corina Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen*. Elfriede Jelinek – Theatertexte, Bern/Berlin 1991.

97 Vgl. Dagmar von Hoff/Marianne Leuzinger-Bohleber: Versuch einer Begegnung. Psychoanalytische und textanalytische Verständigungen zu Elfriede Jelineks ‚Lust‘, in: *Psyche*, 51 (1997), S. 763-800; dies.: Travestie des Unheimlichen, in: Klaus Herding/Gerlinde Gehrig (Hg.): *Unheimliche Orte*, Göttingen 2006, S. 95-114. Außerdem widmet sich Dagmar Hoff den veränderten Bedingungen von Jelineks Theater in einer globalisierten Welt

tung, da sie sich sowohl mit dem Unheimlichen als auch mit Elfriede Jelineks Texten auseinandersetzen. Auch wenn eine Verknüpfung der beiden Themen ausbleibt und sie keine direkte Analyse des Unheimlichen in Elfriede Jelineks Werk unternehmen, so leisten sie doch einige Vorarbeit dazu.