

Universiteit Utrecht  
Bachelorarbeit Duitse taal en cultuur  
Block 3, 2016  
Betreuerin: Frau Dr. B.G. Mariacher  
Zweiter Begutachter: Drs. J. van Vredendaal

**“So kann ich heute über nichts mehr schreiben [...] nicht auf diese Weise”**

Überlegungen zu Elfriede Jelineks dramatologischer Entwicklung anhand ihrer  
*Nora*-Stücke

Daan de Jager, LLB

Duitse taal en cultuur  
Matrikelnummer: 4030907  
Ullmannstraße 54/153B  
1150 Wien  
Tel. +00436608154662  
E-Mail: [a.h.dejager@students.uu.nl](mailto:a.h.dejager@students.uu.nl)



## INHALTSVERZEICHNIS

I. Einleitende Bemerkungen zur Fragestellung.....	4
II. Teil I – <i>Was geschah</i> .....	8
2.1. Einführung in den Text.....	8
2.2. Analyse.....	10
2.2.1. Mythos – Handlung.....	10
2.2.2. Ethe – Charaktere.....	13
2.2.3. Lexis – Sprache, Rede.....	15
2.2.4. Dianoia – Gedanke, Absicht.....	17
III. Teil II - <i>Nach Nora</i> .....	20
3.1. Einführung in den Text .....	20
3.2. Analyse.....	22
3.2.1. Mythos – Handlung.....	22
3.2.2. Ethe – Charaktere.....	24
3.2.3. Lexis – Sprache, Rede.....	27
3.2.4. Dianoia – Gedanke, Absicht.....	30
IV. Schlussfolgerung .....	33
Zusammenfassung.....	37
Literaturverzeichnis.....	38

## I EINLEITENDE BEMERKUNGEN ZUR FRAGESTELLUNG

„Man hört, wie unten eine Tür dröhnend ins Schloß fällt.“<sup>1</sup>

Mit der oben zitierten Regieanweisung endet das der literarischen Epoche des Realismus zuzurechnende Stück *Nora oder ein Puppenheim* von Henrik Ibsen. Nora hat ihre Sachen und sich selbst zusammen genommen und verlässt ihren Mann Helmer.<sup>2</sup> Eine Nacht schläft sie bei ihrer Freundin Christine Linde<sup>3</sup> und danach...?

Im dramatischen Theater würde nun der Vorhang fallen und die Schauspieler würden noch einmal für den Applaus auf die Bühne treten, bevor das Publikum das Theater verlässt. Man würde noch ein bisschen über die großartige Darstellerin reden und sich vielleicht fragen, was mit Nora geschieht, nachdem sie ihren Mann verlassen hat.

Genau diese Frage hat sich die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Jahre 1977, anlässlich des 100. Geburtstages des Stückes, vorgelegt. Sie ist der Ausgangspunkt für ihr erstes Drama mit dem Titel *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*.<sup>4</sup> In diesem Stück flüchtet Nora „aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.“<sup>5</sup> Ihr neues Leben ist aber eine Illusion. Denn in der Fabrik, in der sie Arbeit findet, stößt sie auf den Kapitalismus<sup>6</sup>, faschistisch inspirierte Frauen<sup>7</sup> und sie erleidet eine erneute Unterwerfung unter das männliche Geschlecht.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Ibsen, Henrik: *Nora (Ein Puppenheim)*. Schauspiel in drei Akten, Stuttgart 1988, S. 94.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 89.

<sup>4</sup> Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, in: Dies.: *Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, Clara S., musikalische Tragödie, Burgtheater, Hg. von Ute Nyssen, *Krankheit oder Moderne Frauen*, Hg. von Regine Friedrich. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen, Reinbek bei Hamburg<sup>10</sup> 2013.

<sup>5</sup> Ebd., S. 9.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 34.

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 69.

Im Jahre 2013 greift der Regisseur Dušan David Pařízek den Stoff auf um eine neue *Nora* Inszenierung am Düsseldorfer Schauspielhaus zu machen. Er entscheidet sich nicht für eine traditionelle Inszenierung des Stückes *Nora*, sondern er lässt Ibsen auf Jelinek stoßen und Jelinek auf Jelinek, so dass *Nora3*<sup>9</sup> entsteht. Drei *Nora*- Fassungen werden also in dieser Inszenierung zusammengebracht; *Nora* von Ibsen, *Was geschah* und ein neues Stück von Elfriede Jelinek, das 2013 unter dem Titel *Nach Nora*<sup>11</sup> erschienen ist. Im Epilog *Nach Nora* reagiert und kommentiert Elfriede Jelinek auf die Übelstände in den Textilfabriken in zum Beispiel Bangladesch.<sup>12</sup>

Der Epilog *Nach Nora* wurde auf Anregung des Regisseurs geschrieben. Der Anlass dieser Anregung war die Entwicklung, die Elfriede Jelinek selber durchgemacht hat, so der Dramaturg in der Einführung des Stückes:

Wir haben uns freilich gefragt, wie würde heute so ein Stück *Nora* enden. Wir haben uns daran erinnert, dass auch Elfriede Jelinek als Autorin einen langen Weg schon hinter sich hat. Seit 1979 schreibt sie komplett andere Dramen, als dieses noch sehr holzschnittartige erste Theaterstück.<sup>13</sup>

Diese Aussage evozierte bei mir die Frage wie sich diese Entwicklung Elfriede Jelineks mit dramatologischen Termini beschreiben lässt. Was sind die Unterschiede zwischen den beiden Dramen? Was hat sich nicht geändert? Diese Frage bildet den Ausgangspunkt meiner Bachelorarbeit, der sich wie folgt präzisieren lässt:

---

<sup>9</sup> Koberg Roland: Henrik Ibsen/Elfriede Jelinek. *Nora*. ink. Ein Puppenheim / Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte / *Nach Nora* (Uraufführung). Fassung von Roland Koberg und Dušan David Pařízek, nicht veröffentlicht.

<sup>11</sup> Jelinek, Elfriede: *Nach Nora*, Online-Publikation, <http://www.elfriedejelinek.com>, Stand: 23.2.2016.

<sup>12</sup> Vgl. Gedenken an Fabrikeinsturz in Bangladesch: Die lebensgefährliche Schufferei der Textilarbeiter, nck/AFP/dpa, Online-Publikation, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/rana-plaza-einsturz-keine-textilfabrik-in-bangladesch-ist-sicher-a-1030311.html>, Stand 15.4.2016.

<sup>13</sup> Koberg, Roland: Stückeinführung als Audio-Datei, Online-Veröffentlichung, <http://www.volkstheater.at/stueck/nora3/>, Stand: 26.2.2016

Wie zeigt sich Elfriede Jelineks dramatologische Entwicklung in den Stücken *Was geschah* und *Nach Nora*?

Diese Frage ist deshalb von Relevanz, da in der Vielzahl von erschienener Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek oft lediglich auf einzelne Aspekte eingegangen nicht aber ein Überblick geboten wird. Diese Arbeit soll versuchen diese Lücke auszufüllen, eine Bilanz zu ziehen. Selbstverständlich ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich alle Aspekte erschöpfend zu besprechen. Sie versteht sich daher lediglich als Anregung für weitere Forschung.

Die zwei *Nora*-Texte eignen sich deshalb so gut für das Skizzieren der Entwicklung, da *Was geschah* Elfriede Jelineks erstes Drama ist und also genau den Anfang ihres dramatischen Oeuvres markiert. *Nach Nora* stammt aus dem Jahre 2013 und bietet die Chance die Entwicklung über eine längere Zeitspanne zu beobachten. Dazu kommt, dass *Nach Nora* im inhaltlichen Bezug auf *Was geschah* geschrieben worden ist. *Nach Nora* reflektiert also *Was geschah*.

Basis meiner Überlegungen formen die Gedanken zum postdramatischen Theater von Hans-Thies Lehmann,<sup>14</sup> und die Kriterien des nicht mehr dramatischen Textes von Gerda Poschmann.<sup>15</sup> Die Darstellung der Entwicklung soll möglichst chronologisch vor dem Hintergrund der wichtigsten dramentheoretischen Essays Elfriede Jelineks erfolgen. Da es sich hier um eine große Anzahl handelt, wird versucht, die Kernpunkte aus den verschiedenen Essays zu destillieren um die dramatologische Entwicklung *in nuce* zeigen zu können. An dieser Stelle können nur die zentralen Essays ausführlich besprochen werden; *Ich möchte seicht sein*<sup>16</sup> und *Sinn egal. Körper zwecklos.*<sup>17</sup>

Die Arbeit bedient sich der Methode des Vergleichs. Dazu gliedert sich die Arbeit in zwei Teile. Der erste Teil widmet sich dem Stück *Was*

---

<sup>14</sup> Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. <sup>6</sup>2015.

<sup>15</sup> Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theaterertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.

<sup>16</sup> Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein, in: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, hg. von Christa Gürtler, Frankfurt/M. <sup>2</sup>2005.

<sup>17</sup> Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos., in: Dies.: Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder sie machens alle, Wolken.Heim., Neue Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg <sup>3</sup>2004.

*geschah*, der zweite Teil widmet sich dem Stück *Nach Nora*. In beiden Teilen wird zuerst eine Einführung in den Text gegeben, worauf eine Analyse folgt. Die Analyse folgt vier der sechs aristotelischen Elemente, die lediglich als Überschrift dienen: Mythos-Handlung, Ethe-Charaktere, Lexis-Sprache, Rede und Dianoia-Gedanke, Absicht.<sup>18</sup> Die letzten zwei Elemente Melopoiia-Melodik und Opsi-Inszenierung werden nicht besprochen, da ich mich in dieser Arbeit auf eine Textanalyse beschränke und keine Analyse der Inszenierung vornehmen kann.

In der Schlussfolgerung werden die gesammelten Daten zusammengebracht und wird der Vergleich zwischen den beiden Texten gemacht.

---

<sup>18</sup> Vgl. Aristoteles: Poetik, Stuttgart 1982, S. 21ff.

## II. TEIL I – WAS GESCHAH

### 2.1. Einführung in den Text

Im Jahre 1977 schreibt Elfriede Jelinek ihr erstes Drama *Was geschah*. Der Titel weist schon daraufhin, dass zwei Stücke das Fundament von *Was geschah* bilden: *Nora (Ein Puppenheim)*<sup>19</sup> und *Stützen der Gesellschaft*<sup>20</sup> beide von Henrik Ibsen.

Ibsen schrieb vor dem Erscheinen des im Jahre 1869 angefangenen und 1877 vollendeten Stückes *Stützen der Gesellschaft* komplett andere Dramen. Er verfasste davor vor allem Versdramen über die Geschichte Skandinaviens.<sup>21</sup> Mit dem Erscheinen des Stückes *Stützen der Gesellschaft* wendet er sich radikal vom Versdrama ab. Er fängt an dialogische Dramen mit gesellschaftskritischen Themen zu schreiben.<sup>22</sup>

Das Drama *Stützen der Gesellschaft* handelt von einer norwegischen Küstenstadt.<sup>23</sup> In dieser Küstenstadt führen bestimmte Männer das Dorf: „die Stützen“ der Gesellschaft also.<sup>24</sup> Sie weisen den moralischen Weg. Jedoch sind sie gar nicht so moralisch wie es scheint. So gibt es zum Beispiel eine eheliche Affäre<sup>25</sup> und der Konsul Bernick, Leiter einer Schiffswerft, kauft heimlich Grundstücke, damit er später viel an dem Verkauf dieser Grundstücke verdienen kann, wenn eine Eisenbahn, ein Projekt, das er selber initiiert, angelegt wird.<sup>26</sup> Das gesellschaftliche Thema, das hier besprochen wird ist Kapitalismus.

---

<sup>19</sup> Ibsen: *Nora*, (zit. Anm.1).

<sup>20</sup> Ibsen, Henrik: *Stützen der Gesellschaft*. Schauspiel in vier Akten, Stuttgart 2010.

<sup>21</sup> Vgl. Brockett, Oscar G.: *History of the Theatre*. Tenth Edition, Edinburgh Gate 2014, S. 362.

<sup>22</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Basel u.a. 1993, S. 238.

<sup>23</sup> Vgl. Ibsen, Henrik: *Stützen der Gesellschaft*, (zit. Anm.20), S. 5.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S.109.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 53.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 121.

Der Durchbruch von Ibsen war aber sein Drama *Ein Puppenheim*, 1879 verfasst, auf die deutschen Bühnen gebracht unter dem Titel *Nora*. In diesem Drama behandelt Ibsen die Frage nach der Rolle der Frau in der Gesellschaft. Als Kind wurde Nora schon von ihrem Vater als Puppe behandelt und später auch von ihrem Mann Helmer.<sup>27</sup> Als eine geheime Anleihe an die Öffentlichkeit kommt<sup>28</sup>, verlässt Nora ihren Mann und ihre Kinder.<sup>29</sup> In der Hoffnung jetzt ein freies Leben führen zu können.

Gerade an diesem Punkt setzt das Stück *Was Geschah* von Elfriede Jelinek ein. Die Figur Nora „aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“<sup>30</sup> tritt auf die Bühne und ist in einer Fabrik in den Zwanziger Jahren gelandet.<sup>31</sup> Nora bewirbt sich in dieser Fabrik für eine Stelle und wird angenommen. Rasch lernt Nora ihre Kollegen kennen. Es gibt einerseits die Arbeiterinnen, die nur von ihren Kindern und Männern reden können<sup>32</sup>, andererseits die Arbeiterin Eva, die sich sehr kritisch verhält.<sup>33</sup> Auch trifft Nora einen Vorarbeiter, der sich sofort in sie verliebt.<sup>34</sup> Er hat aber keine Chance. Auf ein Betriebsfest lernt sie Konsul Weygang kennen.<sup>35</sup> Sie tanzt die Tarantella und Konsul Weygang will eine „Ewigkeit“ mit ihr sein.<sup>36</sup> Zuerst wird der Anschein erweckt, Weygang liebe sie wirklich, wenn er beispielsweise sagt: „Die Frau, die ich liebe, werde ich niemals verschachern, eher verschachere ich mich selber oder meinen rechten Arm.“<sup>37</sup> Später im Stück wird Nora aber doch verschachert. Sie wird nämlich schon bald eingesetzt, um seinen Plan zu ermöglichen. Weygang hat nämlich vor eine Eisenbahnlinie zu bauen wie in dem oben bereits erwähnten *Stützen der Gesellschaft*.<sup>38</sup> Dazu muss er aber Grundstücke kaufen, am liebsten zu einem günstigen Preis. Hierfür

---

<sup>27</sup> Vgl. Ibsen: *Nora*, (zit. Anm.1), S. 88.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 81.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 94.

<sup>30</sup> Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 9.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 31.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 15.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>36</sup> Ebd., S. 27.

<sup>37</sup> Ebd., S. 34.

<sup>38</sup> Vgl. ebd., S. 41.

braucht er Nora. Hauptaktionär beim Verkauf der Grundstücke ist die Conti-Bank, von der ihr Ex-Mann Helmer Direktor ist.<sup>39</sup> Weygang wird „Nora auf ihn ansetzen wie einen Spürhund auf die Fährte. Sie wird alles Nötige aus ihm herauskriegen.“<sup>40</sup> Nora wird also hier wieder als Puppe behandelt. Nora trifft sich mit Helmer und in einer SM-Szene kriegt sie alle Information los, die Weygang braucht.<sup>41</sup> Mit einem Kuhhandel wird Nora am Ende des Dramas Helmer übergeben.<sup>42</sup> Es hat sich nichts geändert.

## 2.2. Analyse

### 2.2.1. Handlung

„Die Stücke sind spätestens seit ‚Krankheit oder Moderne Frauen‘ (1984/87) postdramatisch“ meint Evelyn Annuß.<sup>43</sup> Ein Grund dafür könnte die Handlung des Stückes *Was geschah* sein. In seinem Standardwerk *Postdramatisches Theater*<sup>44</sup> knüpft Hans-Thies Lehmann an den Begriff „des nicht mehr dramatischen Theatertextes“ von Gerda Poschmann an.<sup>45</sup> Wie Poschmann in ihrer Untersuchung nachweist, sind die nicht mehr dramatischen Theatertexte handlungsarm.<sup>46</sup> Sybille Pflüger sagt in Bezug auf die Rolle der Handlung in den Texten von Elfriede Jelinek: „Jelineks Theatertexte haben keinen Plot, der sich nacherzählen ließe.“<sup>47</sup> Jedoch müsste man im Fall von *Was Geschah* dieser These widersprechen.

---

<sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>40</sup> Ebd., S. 35.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 51ff.

<sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 74.

<sup>43</sup> Annuß, Evelyn: Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede Jelineks, in: *Text+Kritik* 2177 (1999), S.45-50, S. 45.

<sup>44</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, (zit. Anm.14).

<sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>46</sup> Vgl. Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, (zit. Anm.15), S. 6.

<sup>47</sup> Pflüger, Maja Sibylle: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen u.a. 2013, S. 34.

Laut Bernhard Asmuth könnte man Handlung definieren „als zusammenhängende Folge menschlichen Handelns“. <sup>48</sup> Aus dieser Definition treten drei wesentliche Aspekte hervor, die im Folgenden auf *Was geschah* angewandt werden. Nämlich zuerst eine zusammenhängende Folge und Handeln, das menschlich sein soll.

In dem Stück *Was geschah* ist eine zusammenhängende Folge nachzuweisen. Dies ergibt sich bereits aus der obenstehenden Einführung in den Text. In dieser Einführung konnte die Handlung gut nacherzählt werden. Man könnte die Handlung auch kurz zusammenfassen: Nora kommt in eine Fabrik, um ein neues Leben aufzubauen, tritt dann doch in eine neue Beziehung ein, in der sie wiederum dem männlichen Geschlecht unterworfen wird, da sie eingesetzt wird um kapitalistische Pläne zu ermöglichen. Am Ende des Dramas ist sie wieder in ihrer Ausgangslage: bei Mann und Kindern.

Darüberhinaus folgt die Handlung auch einem deutlichen Aufbau. Dies könnte man illustrieren anhand der von Gustav Freytag entwickelten Handlungspyramide. <sup>49</sup> Freytag unterscheidet fünf Phasen: Einleitung, Steigerung, Höhepunkt und Peripetie, Fall oder Umkehr und die Katastrophe. <sup>50</sup> Die Einleitung des Stückes könnte nicht klarer sein: „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.“ <sup>51</sup> Danach wird man eingeführt in die soziale Situation in der Fabrik. <sup>52</sup> Die Steigerung könnte man wiedererkennen in dem Moment, in dem Nora zum ersten Mal Konsul Weygang begegnet und seine Pläne deutlicher werden. <sup>53</sup> Höhepunkt der Handlung formt die SM-Szene zwischen Helmer und Nora. Der Peripetie ist, wenn Helmer sagt: „[...] Vielleicht wissen Sie noch nicht, daß ich heiraten werde. Eine junge Dame aus allerbesten

---

<sup>48</sup> Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7., akt. und erw. Auflage, Stuttgart u.a. 2009, S. 7.

<sup>49</sup> Vgl. Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas, Berlin 2003, S. 94ff.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>51</sup> Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 9.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., 12ff.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 31-36.

Gesellschaft.“<sup>54</sup> Diese junge Dame ist Nora, sie wird sich nie „vom Objekt zum Subjekt“<sup>55</sup> entwickeln. Der Fall ist der Moment, in dem die Arbeiterinnen glauben, dass die Fabrik nicht vernichtet wird und es noch einen Ausweg gibt.<sup>56</sup> Die Katastrophe ist die verbrannte Fabrik und das Faktum, dass Nora wieder zu Hause bei ihrem Mann Helmer ist.<sup>57</sup>

Die Frage nach dem menschlichen Handeln ist komplizierter. Die erste Frage, die man beantworten muss, ist, ob die Figuren als Menschen erscheinen. Dabei muss schon auf das Kapitel, das von den Figuren handelt, vorgegriffen werden. Evelyn Annuß betrachtet die Figuren als „Figuren des Nachlebens.“<sup>58</sup> Die Figuren sind zurückgebracht zu Prosopopoiia, da sie auf das Stück von Ibsen beruhen. Sie funktionieren nur noch als Zitat. Sie zitieren nicht, sie sind das Zitat.<sup>59</sup> Immerhin jedoch erscheinen die Figuren als Menschen mit politischen Auffassungen und ihrer Verzweiflung, nicht in der Lage zu sein, irgendetwas zu verändern.<sup>60</sup> Darüberhinaus obwohl die Figuren Zitat sind, sind es Zitate von Figuren mit einem Innenleben. Der Vorarbeiter verliebt sich zum Beispiel in Nora.<sup>61</sup>

Man könnte also doch sagen, dass es sich hier noch um Figuren im traditionellem Sinne handelt. Auch wird wohl gesagt, dass die Figuren nicht handeln, sondern agieren.<sup>62</sup> Jedoch heißt Nicht Handeln meiner Meinung nach auch Handeln. Immerhin handelt Nora, wenn sie Information von Helmer bekommen muss,<sup>63</sup> und Weygang entwickelt seine Pläne.<sup>64</sup> Man könnte also doch behaupten, dass es sich hier handelt um menschliches Handeln.

Wie gezeigt wurde, gibt es in *Was geschah* also noch eine ziemlich konventionelle Handlung.

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 59.

<sup>55</sup> Ebd., S. 10.

<sup>56</sup> Vgl. ebd., S. 61.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 74-78.

<sup>58</sup> Annuß: Theater des Nachlebens, München 2005, S. 22.

<sup>59</sup> Vgl. ebd., S. 22ff.

<sup>60</sup> Vgl. Jelinek: Was geschah, (zit. Anm.4) S. 26.

<sup>61</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>62</sup> Vgl. Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, (zit. Anm. 47), S. 35.

<sup>63</sup> Vgl. Jelinek: Was geschah, (zit. Anm.4), S. 51ff.

<sup>64</sup> Vgl. Ebd., S. 31ff.

### 2.2.2. Ethe – Charaktere

Neben dem Aspekt der Figur als Prosopopoiia, spielt auch noch ein anderer Aspekt in *Was geschah* eine wesentliche Rolle. Margarete Sander nach erinnert *Was geschah* „allzu stark an Brechtsche Lehrstücke.“<sup>65</sup> Auch Elfriede Jelinek sieht das „Nora-Stück als eine Weiterentwicklung des Brechtschen Theaters.“<sup>66</sup> Dies liegt zuerst an dem politischen Auftrag der beiden Dramatiker und ihrer Art und Weise, wie sie diesen Auftrag erfüllen. Wie bei Brecht sind die Figuren in Elfriede Jelineks Drama keine Figuren mit psychischen Vorgängen. Dies hat Elfriede Jelinek in ihrem Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein* wie folgt kommentiert:

Wenn ich Theaterstücke schreibe, dann bemühe ich mich nicht, psychologisch agierende Personen auf die Bühne zu stellen. [...] Ich bemühe mich darum Typen, Bedeutungsträger auf die Bühne zu stellen, etwa im Sinn des Brechtschen Lehrstücks.<sup>67</sup>

Die Figuren sind also „Bedeutungsträger“.<sup>68</sup> In *Was geschah* könnte man die Figuren grob in verschiedene Klassen einteilen. Zuerst gibt es die Kapitalisten/Frauenfeindlichen/Patriarchat und ihre Komplizen. An der Spitze dieser Gruppe steht Konsul Weygang. Er ist derjenige, der den Plan einer Eisenbahn initiiert, sodass die Arbeiter ihre Stellen verlieren und er durch gemeine Praktiken mehr Geld verdient.<sup>69</sup> Diese Gruppe herrscht über die Gruppe der Untergeordneten, nämlich die Arbeiterinnen, Annemarie und Frau Linde. Die Arbeiterinnen leben für ihre Kinder und Männer. So heißt es zum Beispiel: „ARBEITERIN: Während der Arbeit schweifen unsere Gedanken zu unsren Männern und Kindern ab, die der echtere Teil von uns sind.“<sup>70</sup> Annemarie ist

---

<sup>65</sup> Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*. Das Beispiel Totenauberg, Würzburg 1996, S. 36.

<sup>66</sup> Jelinek Elfriede: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, in: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), S. 14-16, S. 15.

<sup>67</sup> Ebd., S. 14.

<sup>68</sup> Ebd., S. 14.

<sup>69</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 35.

<sup>70</sup> Ebd., S. 12.

unterdrückt worden von ihrem Vater.<sup>71</sup> Frau Linde möchte alles für Helmer tun, wird selber aber am Ende für Nora umgetauscht, denn sie wird von Helmer dem Krogstad abgegeben.<sup>72</sup>

Obwohl Eva auch eine Arbeiterin ist, die einzige mit einem Namen übrigens, ist sie als die positive Heldin dieses Stückes zu betrachten. Es ist umstritten, ob das zum Brechtschen Lehrstück gehört. Nach Marlies Janz ist ein wichtiges Kennzeichen des Stückes, dass es diese lehrstückhafte positive Heldin gibt, nämlich Eva.<sup>73</sup> Erika Fischer-Lichte hingegen betont, dass es in Brechts Lehrstücke keine positiven Helden gibt.<sup>74</sup> Es sei dahingestellt, ob dies ein Element des Lehrstückes ist oder nicht, aber es steht außer Frage, dass Eva eine besondere Rolle einnimmt. Eva durchschaut die Pläne, die Fabrik zu schließen: „EVA *leise*: Etwas wirft seinen Schatten voraus. Es ist möglicherweise der Schatten der Spekulation.“<sup>75</sup> Das Wort *leise* betont, dass Eva von niemandem gehört wird. Eva klagt dazu in ihrem Monolog die kapitalistischen Banken an.<sup>76</sup> Jedoch ist sie nicht völlig in der Lage sich von einem Mann loszulösen, wenn sie versucht den Vorarbeiter zu verführen.<sup>77</sup> Sie ist jedoch einen Schritt weiter als die anderen.

Die andere Kernfigur formt natürlich Nora selber. Sie kommt in die Fabrik mit dem Ziel sich „am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt zu entwickeln“.<sup>78</sup> Jedoch wird schon in der ersten Szene deutlich, dass eine Entwicklung in der Fabrik eine Farce ist. Nora hat die Hoffnung „einen Lichtstrahl in die düstere Fabrikhalle“<sup>79</sup> zu bringen. „Unsere Räume sind hell und gut gelüftet“<sup>80</sup> sagt der Personalchef. In der Fabrik wird also nur gearbeitet. Es wird nur verlangt zu arbeiten, nicht aufzufallen und keine Initiative zu zeigen. Auch ihre Emanzipation misslingt total. Schnell tritt

---

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 59.

<sup>73</sup> Vgl. Janz, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart u.a. 1995, S. 32.

<sup>74</sup> Vgl. Fischer-Lichte: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, (zit. Anm.22), S. 290.

<sup>75</sup> Jelinek: Was geschah, (zit. Anm.4), S. 28.

<sup>76</sup> Ebd., S. 68.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>78</sup> Ebd., S. 10.

<sup>79</sup> Ebd., S. 10.

<sup>80</sup> Ebd., S. 10.

sie in eine Beziehung mit dem Konsul Weygang und sagt über sich: „Ich bin aber mehr eine altmodische Frau, die ganz hinter den Mann zurücktritt, daß man nur mehr ihn sieht.“<sup>81</sup> Sie versteht nicht, dass sie nur eingesetzt wird, um seine Pläne zu ermöglichen.<sup>82</sup> Da sie seine Pläne ermöglicht, trägt sie auch dazu bei, dass die anderen Frauen in der Fabrik keine Zukunft mehr haben, wenn die Fabrik verbrennt.<sup>83</sup> Nora könnte man vergleichen mit einem Pendel. Sie geht hin und her, hin und her, hat aber nie einen festen Bezugspunkt.

### 2.2.3. Lexis – Rede, Sprache

Die Texte von Elfriede Jelinek sind vor allem wegen ihrer Sprache bekannt. Nicht nur ist die Sprache wichtig für die Arbeit von Elfriede Jelinek, sondern auch für das Drama als Gattung ist die Sprache das unterscheidende Merkmal. Es ist die Sprache, die ein Drama von Prosa unterscheidet. Bernhard Asmuth sagt dazu: „Unter dem Gesichtspunkt des Redekriteriums erscheint als wichtigstes Element des Dramas der Dialog der Figuren oder allgemeiner, - bei Einbeziehung von Monolog und Monodrama [...] – die Figurenrede.“<sup>84</sup>

Der Text von *Was geschah* scheint auf den ersten Blick ein konventionelles Drama zu sein mit normalen Dialogen. Die Figuren wechseln einander ständig beim Reden ab und „die Tendenz der Monologisierung“<sup>85</sup>, die in späteren Stücke von Elfriede Jelinek spürbar wird, ist in *Was geschah* noch nicht entwickelt. Es gibt keine langen Monologe, abgesehen von einem dialogischen Monolog von Weygang<sup>86</sup> und einem Monolog von Eva.<sup>87</sup> Asmuth führt als zwei wichtige Merkmale der Strukturierung der Figurenrede die Gesprächsthemen und die Situationsgebundenheit.<sup>88</sup> Diese beiden Kriterien werden im *Was geschah* erfüllt. So sind die Gesprächsthemen aufeinander abgestimmt.

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 38.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>83</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>84</sup> Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, (zit. Anm.48), S. 9.

<sup>85</sup> Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, (zit. Anm.47), S. 27.

<sup>86</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 41.

<sup>87</sup> Vgl. Ebd., S. 67.

<sup>88</sup> Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, (zit. Anm.48), S. 62f..

Man reagiert auch aufeinander wodurch Dialoge entstehen.<sup>89</sup> Auch die Situationsgebundenheit spielt in dem Text eine wichtige Rolle, immer wieder wird eingegangen auf die soziale Situation in der Fabrik. Der Aufbau des Textes ist also noch ziemlich konventionell.

Jedoch ist der Inhalt des Gesprochenen keineswegs konventionell. Die Technik, die Elfriede Jelinek einsetzt, ist die Montage:

Eine literarische Technik, die ich verwende, ist die der Montage. Ich erziele in einem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt.<sup>90</sup>

Jedoch werden nicht Aussagen in den Mund gelegt, die zu den Figuren passen. Die Kunst Elfriede Jelineks besteht darin die Montage so zu verwenden, dass daraus neue Kontexte entstehen.

Margarete Sander schließt in ihrer Untersuchung zu dem Text *Totenauberg* an die Definition von Volker Klotz an. Diese Definition spiegelt jenes Textverfahren, das Elfriede Jelinek in *Was geschah* verwendet:

Klotz sieht im *Zitat* das wesentliche Material der Montage; für ihn sind in einen Text montierte Zitate „hereingebrochene Teilstücke“, durch die der Text selbst „verstört“ und bereichert wird und die den Assoziationszusammenhang des jeweiligen Zitats mit in den Text hineinbringen.<sup>91</sup>

Des Umfangs wegen kann hier nur auf einen Aspekt dieser Montage eingegangen werden, nämlich, die in der Figur von Nora. Einerseits spricht sie die Parolen aus der feministischen Bewegung der siebziger Jahre aus.<sup>92</sup> Andererseits verwendet Nora aber auch gegenteilige Versatzstücke der Emanzipation, so zitiert sie Hitler, Mussolini und Freud, die manchmal mit Namen genannt werden<sup>93</sup>: „Das Volk ist in seiner überwiegenden Mehrheit angeblich so feminin veranlagt [...] sagt

---

<sup>89</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 44.

<sup>90</sup> Jelinek: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, (zit. Anm.66), S. 14.

<sup>91</sup> Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek*, (zit. Anm.65), S. 80.

<sup>92</sup> Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, (zit. Anm.73), S. 33.

<sup>93</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 16.

Adolf Hitler.“<sup>94</sup> Diese Zitate kriegen eine andere Bedeutung, wenn man sie im Licht der zwanziger Jahre in der das Stück abspielt, setzt. In dieser präfaschistischen Zeit sind Frauen nur als Gebärmaschinen da.<sup>95</sup> Wie lassen sich in der Figur der Nora diese beiden Richtungen, also einerseits der emanzipierte und andererseits der faschistische Diskurs, erklären? Evelyn Annuß behauptet, dass „NORAS zitierende Rede vielmehr als Abkehr von der anderen Figur [und] als zur Schau gestellte Belesenheit“ funktioniert.<sup>96</sup> Jedoch bleibt in diese Auffassung ein wichtiger Punkt unberücksichtigt. Meiner Meinung nach verwendet Nora diese Zitate aber auch zu einem höheren Zweck als ihre Belesenheit und Distinktion zu zeigen. Dieses Sprechen von Diskurselementen aus gegensätzlicher politischer Provenienz, trägt zur Destruktion der verschiedenen Trivialmythen bei. Dieses Zitieren ist nicht nur auf eine Figur begrenzt, sondern auf ein größeres Ganzes, wie im folgenden Paragraphen gezeigt wird.

#### 2.2.4. Dianoia – Gedanke, Absicht

Die im vorigen Abschnitt angedeutete Mythendestruktion ist eines der zentralen Charakteristika der Werke von Elfriede Jelinek.<sup>97</sup> Mithilfe der Mythendestruktion kann Elfriede Jelinek ihren politischen Auftrag, der auch in Brechts Lehrstücken die wichtigste Rolle spielt, erfüllen. Sie hat sich dazu am deutlichsten geäußert in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit*.<sup>98</sup> Der Begriff der Mythendestruktion bezieht sich auf den Text *Mythen des Alltags*<sup>99</sup> von Roland Barthes. Nach Barthes sowie nach Jelinek ist das Ziel des Mythos „politisch veränderndes Handeln niederzuhalten.“<sup>100</sup> Die Mythendestruktion wird von Marlies Janz folgendermaßen definiert:

---

<sup>94</sup> Vgl. ebd., S. 16, S. 66-67.

<sup>95</sup> Vgl. Löffler, Christina: Die Rolle und die Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus. Antifeminismus oder Emanzipationsförderung?, Saarbrücken 2007, S. 20f.

<sup>96</sup> Annuß: Theater des Nachlebens, (zit. Anm.58), S. 40.

<sup>97</sup> Vgl. Degner, Uta: Mythendekonstruktion, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013, S. 41.

<sup>98</sup> Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay, Schwifting 1980.

<sup>99</sup> Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe, Frankfurt/M. 2012.

<sup>100</sup> Janz: Elfriede Jelinek, (zit. Anm.73), S. 9.

Die Mythendestruktion [...] besteht nach Barthes darin, das Alternieren zwischen Sinn und Form zum Stillstand zu bringen und den objektsprachlichen ‚Sinn‘ von der metasprachlichen ‚Form‘ zu trennen, das heißt die Duplizität des Bedeutenden aufzulösen. [Jelinek definiert] das Verfahren der Mythendestruktion als einen Akt, in dem die zum Klischee erstarrte Wirklichkeit wieder geöffnet wird für ihren gesellschaftlichen Gebrauch.<sup>101</sup>

Wie oben schon kurz erwähnt wurde, werden die Zitate verwendet um den Trivialmythos zu zertrümmern. Die Mythen der Emanzipation und Kapitalismus werden in *Was geschah* zertrümmert.<sup>102</sup> Hier lässt sich die Frage stellen, weshalb gerade die Dramen von Ibsen so geeignet sind um diese Mythen zu entlarven?

Ein wichtiger Hinweis lässt sich in der Entstehungsgeschichte von Ibsens Stück *Nora* finden, das auf der Geschichte von Laura Kieler basiert. Laura Kieler hatte heimlich, ebenso wie Nora, einen Kredit aufgenommen um mit ihrem Mann eine Reise zur Förderung seiner Gesundheit machen zu können. Als der Mann das entdeckt, schickt er sie in eine Heilanstalt. Kieler hat ihre Kinder nie mehr wiedergesehen. Ibsen wusste von dieser Geschichte, wurde sogar mehrere Male von Laura Kieler um finanzielle Unterstützung angefleht, aber Ibsen hat ihr niemals geholfen. In diesem Sinne könnte man sagen, dass Ibsen, gerühmt um seine sozialkritischen Stücke, selber ein Mythos ist. Er hat sie ausgenutzt und Geld daraus gemacht, wie es Weygang auch mit Nora macht.<sup>103</sup>

Vor allem zeigt sich aber die Mythendestruktion in der Figur Nora. Nora kommt in die Fabrik um sich „am Arbeitsplatz vom Objekt zum Subjekt“<sup>104</sup> zu entwickeln. Als sie aber mit Konsul Weygang in eine Beziehung tritt, wird sie selber sofort wieder zum Objekt und sie wird zur Komplizin des kapitalistischen Systems. Ihre ‚Liebe‘ für Konsul Weygang ist eingegeben von wirtschaftlichen Gedanken. „WEYGANG: Darf ich mein teuerstes Gut nicht ansehen? NORA: Sie besitzen doch hoffentlich noch viel teurere Güter?“<sup>105</sup> Nora wird also einerseits als Gut bezeichnet,

---

<sup>101</sup> Ebd., S. 13.

<sup>102</sup> Vgl. Sander: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek, (zit. Anm.65), S. 36.

<sup>103</sup> Vgl. ebd., S. 36.

<sup>104</sup> Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 10.

<sup>105</sup> Ebd., S. 25.

andererseits erwartet sie selber viele Güter. Es handelt sich hier also um eine materielle Liebe. Am Ende des Dramas stellt sich heraus, dass Nora nur eingesetzt wird um die Pläne Weygangs zu ermöglichen.

Nora nimmt auch verschiedene Positionen ein mit Bezug auf die Rolle der Frau, die einander widersprechen. Hier könnte man zwei Gegenpole finden. Einerseits spricht sie die Parolen der Emanzipationsbewegung der Siebziger:

NORA: An die Maschine hab ich mich nie gewöhnt. Außerdem werde ich mich nie daran gewöhnen, daß die Frau ein anderes Niveau habe soll als der Mann. Dagegen müßten wir doch auch kämpfen.<sup>106</sup>

Jedoch definiert sie sich selber später im Stück als „[...] altmodische Frau, die ganz hinter den Mann zurücktritt, dass man nur mehr ihn sieht.“<sup>107</sup>

Alles was sie sagt, wird damit zu einer hohlen Phrase. Das schlimmste ist aber, wie schon im Sprachkapitel erwähnt wurde, dass Nora auch nationalsozialistische oder faschistische Parolen zitiert.<sup>108</sup> Hiermit wird also ihre Meinung aufgehoben. Sie spuckt einfach naiv, das was in ihr aufkommt aus. Hiermit wird neben der Möglichkeit der oben besprochenen Distinktion auch ihre Meinung an sich aufgehoben. Sie zitiert sowohl Rede aus der linken Seite des politischen Spektrums, als auch Zitate aus der rechten Seite des politischen Spektrums. Es gibt also eine These und eine Antithese, es kommt aber nicht zu einer Synthese. Es kommt nicht zu einer Bewegung. Hiermit wird also der Mythos entlarvt, und damit wird gezeigt, dass die Emanzipation der Frauen eine Farce ist und der Kapitalismus und das Patriarchat weiter regieren. Es kommt nämlich nie zu einer Veränderung.

---

<sup>106</sup> Ebd., S. 15.

<sup>107</sup> Ebd., S. 38.

<sup>108</sup> Vgl. ebd., S. 16.

### III. TEIL II – NACH NORA

Nach der obigen Analyse des Stückes *Was geschah* wird ein Sprung von 36 Jahren zum nächsten Stück *Nach Nora* gemacht.

#### 3.1. Einführung in den Text

Der formale Anlass des Schreibens von *Nach Nora* war, wie schon in der Einleitung erwähnt wurde, die Inszenierung *Nora*<sup>3</sup> am Düsseldorfer Schauspielhaus. Deshalb ist es wichtig kurz auf die Form dieser Inszenierung einzugehen. In dieser Inszenierung wurden nämlich die Stücke *Nora* von Ibsen, *Was geschah* und *Nach Nora* vermischt. Dies war folgendermaßen gestaltet. Zuerst wird gezeigt wie *Nora* sich für die Stelle in der Fabrik bewirbt. In *Was geschah* wird *Nora*, als sie die Stelle bekommen hat, gefragt „ein kleines Begrüßungsprogramm auf kulturellem Gebiet einzustudieren.“<sup>109</sup> Dies sollte die Tarantella werden, wie in *Nora* von Ibsen.<sup>110</sup> Als Konsul Weygang ihr in der Inszenierung begegnet, fragt er sie aber, ob sie nicht, da sie *Nora* heißt, das Stück *Nora* von Ibsen spielen könne.<sup>111</sup> Dann wird das Stück *Nora* gespielt und danach wird fortgesetzt mit *Was geschah*. Die Inszenierung endet mit dem Epilog *Nach Nora*. In diesem Sinne könnte man *Nach Nora* als ein Stück zu der von Elfriede Jelinek begründeten Gattung des „Sekundärdramas“<sup>112</sup> gehörend bezeichnen. Auch der Terminus „Epilog“<sup>113</sup> deutet schon darauf hin, dass es sich hier um ein „Sekundärdrama“ handelt, denn es muss ja auch ein Stück geben, zu dem man einen Epilog schreiben kann. Elfriede Jelinek definiert das „Sekundärdrama“ als eine Begleitung von Klassikern. Sozusagen ein Untertitel oder Nebentext. „Ich kann sie [die Klassiker] dann ja aufnorden, blondieren, oder ihnen eine Dauerwelle verpassen.“<sup>114</sup> beschreibt sie mit

---

<sup>109</sup> Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 18.

<sup>110</sup> Vgl. Ibsen: *Nora*, (zit. Anm.1), S. 43.

<sup>111</sup> Vgl. Koberg: *Nora3*, (zit. Anm.9), S. 10.

<sup>112</sup> Jelinek, Elfriede: Anmerkung zum Sekundärdrama, Online-Publikation, <http://elfriedejelinek.com>, Stand: 15.2.2016.

<sup>113</sup> Jelinek: *Nach Nora*, (zit. Anm.11).

<sup>114</sup> Jelinek: Anmerkung zum Sekundärdrama, (zit. Anm. 112).

ironischem Unterton den Zweck dieser neuen Textgattung. Interessant ist aber, dass der Text nicht nur zu *Nora* von Ibsen geschrieben ist, sondern auch zu *Was geschah*. Ihr eigenes Stück ist anscheinend auch mit den Jahren zu einem Klassiker geworden, der ein Sekundärdrاما verlangt. Der Bezug zu *Was geschah* bildet die Fabrik. In *Was geschah* verbrennt die Fabrik<sup>115</sup>, in *Nach Nora* handelt es sich um einstürzende Fabriken. Der außerliterarische Anlass sind die schlechten Umstände in den Textilfabriken in Bangladesch. Einer der schlimmsten Fälle war der Gebäudeeinsturz des Rana Plasas am 23. April 2013. Bei diesem Gebäudeeinsturz sind ungefähr 1500 Menschen ums Leben gekommen.<sup>116</sup> Der Text kommentiert diese Übelstände und befragt die westliche Gesellschaft, die diese Kleidung unter diesen Umständen produzieren lässt. Ausgangspunkt dieses Textes, oder wichtigste Quelle dieses Textes, es ist auch der einzige, der erwähnt wird am Ende des Epilogs, formt ein Interview mit dem CEO von H&M Karl-Johann Persson im *Spiegel*.<sup>117</sup> In diesem Interview mit dem Titel *Konsum ist etwas Gutes*<sup>118</sup> wird er nach den Übelständen<sup>118</sup> gefragt und behauptet, dass H&M schon vieles Gutes mache, um den Übelstände entgegen zu wirken zum Beispiel mit einem Brandschutzabkommen, das 0,0025 Prozent des jährlichen Umsatzes ausmacht.<sup>119</sup> Darüber hinaus antwortet er auf viele Fragen ausweichend, oder schiebt die Antwort in die Schuhe des Systems.<sup>120</sup>

Doch sind auch noch viele Einflüsse aus den beiden Werken von Ibsen wiederzuerkennen. So erinnern die schlechten Umstände in den Kleidungsfabriken an die schlechten Umstände der Arbeiter in *Stützen der Gesellschaft*. Da gibt es beispielsweise ein Schiff, das so schlecht repariert ist, dass die Leute sowieso sterben werden.<sup>121</sup> Auch wird in

---

<sup>115</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 77.

<sup>116</sup> Vgl. Gedenken an Fabrikeinsturz in Bangladesch, (zit. Anm.12).

<sup>117</sup> Amann, Susanne: *Konsum ist etwas Gutes*, in: *Der Spiegel*, 28 (2013), S. 66-68.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 66.

<sup>119</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., S. 67.

<sup>121</sup> Vgl. Ibsen: *Stützen der Gesellschaft*, (zit. Anm.20), S. 90.

*Stützen der Gesellschaft* von einem „Menschenleben als Kapital“<sup>122</sup> gesprochen. Der Mensch als Kapital erinnert auch an das System in den Fabriken, in dem die Menschen zu einem wirtschaftlichen Faktor reduziert worden.

## 3.2. Analyse

### 3.2.1. Mythos – Handlung

Wie Gerda Poschmann behauptet, sind die nicht mehr dramatischen Stücke handlungsarm geworden.<sup>123</sup> Die Handlung, vor dem postdramatischen Theater wohl das wichtigste Element, wird enthierarchisiert. „Das neue Theater vertieft nur die nicht so neue Erkenntnis, daß zwischen Text und Szene nie ein harmonisches Verhältnis, vielmehr stets Konflikt herrschte.“<sup>124</sup> Jedoch gibt es im Fall von Elfriede Jelinek nicht nur einen Konflikt zwischen Inszenierung und Text, sondern auch ein Konflikt mit dem Theater überhaupt. Nach dem Erscheinen des Stückes *Was geschah* richtet Elfriede Jelinek sich noch stärker gegen das Illusionstheater. Diese neuen Auffassungen haben sich am deutlichsten niedergeschlagen in den Essays *Ich möchte seicht sein*<sup>125</sup> und *Sinn egal. Körper zwecklos*.<sup>126</sup> In ihrem Essay *Ich möchte seicht sein* tritt der Kern ihres neuen ästhetischen Verfahrens mit Bezug auf Handlung stark hervor, den folgendes Zitat spiegelt: „Ich will kein Theater. Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, die man ausüben kann, um etwas darzustellen“.<sup>127</sup>

Aus der obigen Einführung in den Text, geht hervor, dass es in *Nach Nora* keine konventionelle Handlung gibt. Hier ist es nicht mehr möglich einen Plot nachzuerzählen, worauf Maja-Sibylle Pflüger schon hindeutete.<sup>128</sup> Noch einmal zur Erinnerung sind die wesentlichen

---

<sup>122</sup> Ebd., S. 93.

<sup>123</sup> Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, (zit. Anm.15), S. 6.

<sup>124</sup> Lehmann: Postdramatisches Theater, (zit. Anm.14), S. 261.

<sup>125</sup> Jelinek: Ich möchte seicht sein, (zit. Anm.16).

<sup>126</sup> Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos, (zit. Anm.17).

<sup>127</sup> Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein, (zit. Anm.16), S. 157.

<sup>128</sup> Vgl. Pflüger: Vom Dialog zur Dialogizität, (zit. Anm.47), S. 34.

Kriterien der Handlung laut Bernhard Asmuth „eine zusammenhängende Folge und menschliches Handeln“.<sup>129</sup> Schon auf dem ersten Blick wird klar, dass es sich hier nicht mehr um eine zusammenhängende Folge handelt. Die Handlungspyramide von Gustav Freytag ist verschwunden. Die fünf Phasen sind nicht nur durcheinandergemischt, sondern sind nicht mehr erkennbar. Der Text zieht einen sofort mitten in den Stoff hinein, von einer Einleitung ist nicht die Rede: „Das kommt davon, wenn sie Ihren Körper mit einem Gewand umhüllen wollen.“<sup>130</sup> Der Rezipient muss sich selber fragen ‚Was wird gemeint mit *das?*‘, ‚Was ist von *dem* gekommen?‘. Erst später stellt sich heraus, dass es sich hier um die Textilfabriken in Bangladesch handelt. Man wird aber überspült mit Sprache, Sätzen, die ohne Pause aufeinanderfolgen.

Auch das menschliche Handeln ist verschwunden. Um wieder auf das nächste Kapitel vorzugreifen, da es kein Figureninventar gibt. Menschliches Handeln gibt es also nicht, denn es gibt keine Menschen. Es wird nur berichtet von Handlungen oder gerade von Nicht-Handlungen, da die westliche Gesellschaft nichts gegen diese Missstände unternommen hat. Die einzige Handlung die man noch unterscheiden könnte ist die Handlung des Sprechens: der Sprechakt.<sup>131</sup> Den Begriff ‚Handlung‘ kann man hier also nicht anwenden, auch der Begriff von Manfred Pfister „Geschehen“<sup>132</sup> wird nicht erfüllt, denn in *Nach Nora* geschieht nichts. Hier wird nur von Geschehenem berichtet. An die Stelle dieser beiden Begriffe kommt Elfriede Jelineks eigener Begriff der „Textfläche“<sup>133</sup>, in der Sekundärliteratur zu „Sprachfläche“ umgewandelt. Karin Jurs-Munby definiert die Sprachflächen oder Textflächen folgendermaßen:

---

<sup>129</sup> Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, (zit. Anm.48), S. 7.

<sup>130</sup> Jelinek, Elfriede: *Nach Nora*, (zit. Anm.11).

<sup>131</sup> Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, (zit. Anm.48), S. 8.

<sup>132</sup> Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage 2001, München 2001 S. 270f.

<sup>133</sup> Jelinek betont in ihrem Essay *Textflächen*, dass das Wort schon von ihr stammt: „Das Wort stammt bitte von mir, das muß ich schon sagen dürfen!“ : Jelinek, Elfriede: *Textflächen*, Online-Publikation, <http://elfriedejelinek.com>, Stand: 25.5.2016.

‘Sprachflächen’ (surfaces or planes of language), which consist of montages of playfully and deconstructively manipulated quotes from a wide variety of different spheres and genres, including popular culture, the media, philosophy, poetry as well as classical dramatic literature, intermixed with what reads like the author’s own ‘voice’.<sup>134</sup>

Interessant an diesem Zitat ist, wie Karin Jürs-Munby den Begriff *Sprachfläche* übersetzen muss. Das Wort *Fläche* mit der doppelten Bedeutung, die es im Deutschen gibt, muss getrennt werden. Damit werden auch die verschiedenen Ebenen der Sprachfläche offengelegt und damit auch das Faktum, das dieser Begriff ein Beispiel ist für die vielen Wortspiele, die Elfriede Jelinek benutzt. Zuerst gibt es die Fläche als einen „Textteppich“<sup>135</sup>, also den Text an sich. Die verschiedenen durcheinandergewobenen Farben sind die verschiedenen Diskurse, zitierte Texte etc. Manchmal sind die wohl noch deutlich sichtbar, manchmal braucht man eine Lupe oder ein Mikroskop. Die andere Bedeutung des Wortes akzentuiert das Flächige. Die Figuren haben kein starkes Innenleben, und wie soeben hier oben skizziert wurde gibt es keine Handlung mehr, keinen Handlungsort. Die einzige Landschaft, die es noch gibt, ist die „Sprachlandschaft“.<sup>136</sup>

### 3.2.2. Ethe – Charaktere

Diese „Sprachlandschaft“ zeigt sich auch darin wie der Text aussieht, nämlich wie Prosa. Im Fall von *Nach Nora* handelt es sich nicht um ein Drama mit traditionellem Figureninventar. Am Anfang gibt es keine Beschreibung der Figuren und wie sie sich zueinander verhalten. Nur ein Titel und danach fängt das Drama sofort an. Dazu fehlt auch das bekannte Lay-out eines Dramas; hier keine Namen, auf die der Text

---

<sup>134</sup> Jürs-Munby, Karen: The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek’s Sprachflächen, in: *Performance Research* 14 (2009), S. 46-56, S. 46.

<sup>135</sup> Jelinek: Textflächen, (zit. Anm.133).

<sup>136</sup> Mariacher, Barbara: Die Sprache als ‚Werkstück‘. Überlegungen zu Elfriede Jelineks poetologischem Konzept am Beispiel des Theaterstücks ‚Stecken, Stab und Stangl‘ (1966), in: *Textpraxis* 6 (2013), Online-Publikation, <https://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sites/default/files/beitraege/barbara-mariacher-die-sprache-als-werkstueck.pdf>, Stand: 23.1.2016, S. 4.

folgt. Diese Form kennt der eingeweihte Leser aus *Wolken.Heim*.<sup>137</sup> oder *Winterreise*<sup>138</sup>. Der Text ist ein Sprachtsunami.

Obwohl er aussieht wie einen Prosatext, könnte man in dem Text noch eine Figur unterscheiden, nämlich eine Ich-Figur, die sich auch ständig in andere Figuren hineinversetzt: „So kann ich heute über nichts mehr schreiben, ich meine schon, aber nicht auf diese Weise. Nein, so nicht!“<sup>139</sup> Liest man diesen Satz könnte man schnell zu der Schlussfolgerung kommen, es handele sich hier um die Autorin selber. Dafür könnte man mehrere Hinweise finden. Erstens tritt Elfriede Jelinek explizit oder implizit öfters in ihren Dramen auf. Zum Beispiel als „Ich“ in *Winterreise*<sup>140</sup> oder *Das schweigende Mädchen*.<sup>141</sup> Zweitens könnte man noch weiter gehen und sagen: ja die Mode, die in *Nach Nora* zur Sprache gebracht wird<sup>142</sup>, könnte man zurück führen auf Elfriede Jelinek, denn sie verwendet diese Metapher öfters in ihrem Werk und hat ein Essay dazu geschrieben.<sup>143</sup> Die Rezeption Bachs und Schuberts könnte man zurückleiten zu ihrer musikalischen Ausbildung.<sup>144</sup> Obwohl ihre Autorinszenierung noch wenig untersucht ist,<sup>145</sup> hat Peter Clar eine interessante Theorie entwickelt, in der Roland Barthes' *Tod des Autors*<sup>146</sup> widerhallt. Clar ist der Meinung, Elfriede Jelinek „ist nur eine der zahlreichen Stimmen ihrer polyphonen Werke.“<sup>147</sup> Die Figuren

---

<sup>137</sup> Jelinek, Elfriede: *Wolken.Heim.*, in: Dies.: *Stecken, Stab und Stangl, Raststätte oder sie machens alle, Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg <sup>3</sup>2004.

<sup>138</sup> Jelinek, Elfriede: *Winterreise. Ein Theaterstück*, Reinbek bei Hamburg <sup>3</sup>2015

<sup>139</sup> Jelinek: *Nach Nora*, (zit. Anm.11).

<sup>140</sup> Vgl. Jelinek: *Winterreise*, (zit. Anm.138), S. 8.

<sup>141</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen*, in: Dies.: *Das schweigende Mädchen*, Ulrike Maria Stuart, *Zwei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 346.

<sup>142</sup> Vgl. Jelinek: *Nach Nora*, (zit. Anm.11).

<sup>143</sup> Jelinek, Elfriede: *Mode*, Online-Publikation, <http://www.elfriedejelinek.com>, Stand: 4.5.2016.

<sup>144</sup> Vgl. Degner, Uta: *Biografische Aspekte und künstlerische Kontexte*, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013, S. 4.

<sup>145</sup> Vgl. Clar, Peter: *Selbstpräsentation*, in: *Jelinek-Handbuch*, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013, S. 21.

<sup>146</sup> Barthes, Roland: *Tod des Autors*, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt/M. <sup>3</sup>2012, S. 57-63.

<sup>147</sup> CLAR, Peter: „Was bleibt ist fort“ – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen, Online-Publikation, <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-ist-fort.pdf>, Stand: 11.5.2016, S. 4.

Schubert<sup>148</sup> oder Bach<sup>149</sup> sind ebenso wertvoll oder bedeutsam wie die Autorin selber.

Da es sich hier doch um ein Drama handelt, und gespielt werden muss, ist es relevant auf die neue Rolle des Schauspielers einzugehen. Die Schauspieler kriegen im Jelinekschen Theater eine neue Rolle angemessen, sie werden aufgeladen wie eine Batterie.<sup>150</sup>

Die Schauspieler sollen alles vergessen, was sie jemals auf den Theaterakademien gelernt haben, auf die lang geübte Träne wird verzichtet. „Niemand soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne. Zivilisten sollen etwas auf einer Bühne sprechen!“<sup>151</sup> Es gibt keine Rollen mehr, die gespielt werden sollten, es ist nämlich wie schon auseinandergesetzt wurde nicht klar, wer überhaupt spricht:

Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viele gegeneinander antreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele.<sup>152</sup>

Die Sprachfläche hat die Konsequenz, dass auch die Figuren kein tiefes Innenleben haben. Im folgenden Zitat wird dieses Flächige nochmal betont: „Schließen wir sie als Inventar aus unsrem Leben einfach aus! Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!“<sup>153</sup> Die Personen existieren aus Zitaten und sind zur Sprache geworden. Die Sprache wird Hans-Thies Lehmann nach zu einem „Ausstellungsobjekt“. <sup>154</sup> Die Schauspieler sind „Sprachträger“<sup>155</sup> geworden.

---

<sup>148</sup> Jelinek: Nach Nora (zit.Anm.11): „Es ist nicht der Brunnen vor dem Tore.“ Textauszug aus dem Lindenbaum von Franz Schuberts *Winterreise*.

<sup>149</sup> Siehe para. 2.2.3.

<sup>150</sup> Vgl. Jelinek: Sinn egal. Körper zwecklos, (zit. Anm.17), S. 12.

<sup>151</sup> Jelinek: Ich möchte seicht sein, (zit. Anm.16), S. 157.

<sup>152</sup> Ebd., S. 158.

<sup>153</sup> Ebd., S. 160.

<sup>154</sup> Lehmann: Postdramatisches Theater, (zit. Anm.14), S. 266.

<sup>155</sup> Mariacher: Die Sprache als Werkstück, (zit. Anm.136), S. 3.

Wie schon erwähnt bedient *Nach Nora* sich der radikalsten Sprachfläche, die gar keine unterschiedlichen Rollenverteilungen mehr haben, sondern aussehen wie Prosatexte.<sup>156</sup> Keine Rollenverteilung, keine Interaktion zwischen Figuren. „Die Interaktion findet als Intertextualität im Text selbst statt - und in seinem Dialog mit Kontexten, gesellschaftlichen und individuellen (der einzelnen Rezipienten).“<sup>157</sup> Die Lösung, die die Texte Elfriede Jelineks dann bringen um „diese Schmutzflecken Schauspieler“<sup>158</sup> aus dem Theater zu entfernen, ist, ihnen eine komplett andere Rolle anzumessen. Die Schauspieler werden als Kleidung betrachtet, sie sind formlos geworden. Die einzige Rolle, die die Schauspieler noch spielen müssen, ist die der Sprache: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“<sup>159</sup>

### 3.2.3 Lexis – Sprache, Rede

Wie im vorigen Paragraphen gezeigt wurde, sind die Schauspieler nicht mehr die Protagonisten. In den nicht mehr dramatischen Theatertexten wird „die Sprache Hauptdarsteller“.<sup>160</sup> In den Dramen tritt das *Was*-zeigen zugunsten des *Wie*-zeigen zurück.<sup>161</sup> In Bezug auf die Sprache sagt sie: „die Sprache als polyphoner Diskurs oder als Mono- bzw. Solilog durch ihren bloßen Materialwert als gesprochene, verkörperte Sprache selbst im Mittelpunkt der theatralen Veranstaltung stehen, die damit zur ‚Sprechoper‘ tendiert.“<sup>162</sup> Aus diesem Zitat tritt klar nach vorne, dass die Sprache Elfriede Jelineks vielleicht wohl der wichtigste Aspekt ihrer Dramen ist. Die Verwendung des Terminus „Sprechoper“ zeigt schon die Musikalität ihrer Dramen, wie auch von dem Nobelpreiskomitee in seiner Begründung hervorgehoben wurde.<sup>163</sup>

---

<sup>156</sup> Z.B. Jelinek: Winterreise, (zit. Anm.138).

<sup>157</sup> Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, (zit. Anm.15.), S. 286f.

<sup>158</sup> Jelinek: Ich möchte seicht sein, (zit. Anm.16).

<sup>159</sup> Jelinek: Sinn egal. Körper Zwecklos., (zit. Anm.17), S. 9.

<sup>160</sup> Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, (zit. Anm. 15), S. 177.

<sup>161</sup> Vgl. ebd., S.177.

<sup>162</sup> Ebd., S. 180.

<sup>163</sup> Vgl. The Nobel Prize in Literature 2004, Online-Publikation, [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/), Stand: 24.5.2016.

Wie die Definition der „Sprachfläche“ von Karen Jürs-Munby schon andeutete, verwendet Elfriede Jelinek die Montage um die Sprachflächen gestalten zu können. Im Vergleich zu älteren Texten wird diese Montage aber radikalisiert. Wo es bei *Was geschah* noch ziemlich klar zu definieren war, welche literarischen Quellen Elfriede Jelinek verwendete, zum Beispiel aus dem Titel oder durch direkte Angaben und Verweise auf die zitierten Autoren,<sup>164</sup> ist es in der neuen Form nicht mehr klar, wer überhaupt spricht, oder wo es herkommt. Die Zitate und die Sprache der Autorin werden vermischt zu einer Kunstsprache. Hieran wurde auch Kritik geäußert. So wurde sie als Parasit bezeichnet.<sup>165</sup> Ihre Texte sind nur zu verstehen, wenn man die Grundlagen kennt, oder wie Elfriede Jelinek sagt „de[n] Wirt“.<sup>167</sup> Die meist kurzen Literaturangaben, oder wie Elfriede Jelinek sie unter anderem „Teilhaber“<sup>168</sup> und „Fleischfasern“<sup>169</sup> am Ende eines Stückes nennt. Sie werden dann auch oft als einziger Anhaltspunkt verwendet.<sup>170</sup> Jedoch sind diese Inhaltsverzeichnisse inkomplett, wie zum Beispiel das Verzeichnis von *Wolken.Heim*, worin es heißt: „Die verwendeten Texte sind *unter anderem* von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.“<sup>171</sup> Die Wörter *unter anderem* sagen also aus, dass noch vielmehr versteckt ist, was vielleicht kein Mensch herausfinden wird. Der Text wird zu einem „Zitatgeflecht“<sup>172</sup>, das der Leser selber entwirren muss. Jelinek gibt selbst mit den Literaturnachweisen einige Hinweise, aber darauf darf man sich nicht verlassen.<sup>173</sup>

---

<sup>164</sup> Z.B., wenn Nora Adolf Hitler zitiert: Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 16.

<sup>165</sup> Jelinek, Elfriede: *Das Parasitärdrama*, Online-Publikation, <http://elfriedejelinek.com>, Stand: 15.2.2016.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Jelinek: *Nach Nora* (zit. Anm.11).

<sup>169</sup> Jelinek: *Das schweigende Mädchen*, (zit. Anm.141), S. 463

<sup>170</sup> Beispiel so eines Artikels: Lücke, Bärbel: *Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo)*. Zu Elfriede Jelineks Stück ‚Die Schutzbefohlenen‘, Online-Publikation, <http://www.textem.de/index.php?id=2519>, Stand: 23.11.2015.

<sup>171</sup> Jelinek: *Wolken.Heim.*, (zit.Anm.137), S. 158, (Hervorhebung DdJ).

<sup>172</sup> Mariacher: *Die Sprache als Werkstück*, (zit. Anm.136), S. 5.

<sup>173</sup> Ebd., S. 8: „So sinnvoll es auf der einen Seite sein kann, den in diversen Interviews und Reden von Jelinek ausgelegten Spuren nachzugehen, so wichtig bleibt auf der anderen Seite die Erkenntnis, dass es sich dabei nur um eine, von vielen anderen möglichen Spuren handelt und dass der Leser letztlich selbst aktiv werden muss.“

Würde man den Literaturangaben von *Nach Nora* folgen, würde man nur auf das Interview mit Persson eingehen.<sup>174</sup> Liest man den Text aber genau, so spürt man Wörter oder Sätze, die nicht auf ihren richtigen Platz erscheinen: ‚Eindringlinge‘. An diesen Stellen muss man diese ‚Eindringlinge‘ in eine Recherchemaschine eintragen und selber auf der Suche gehen. So gibt es in *Nach Nora* zum Beispiel auf einmal: „Also übertreiben wir gleich und nennen die Zukunft, die wir nicht haben, Ewigkeit. Das Gegenteil von Mode. Donnerwort!“<sup>175</sup> Dieses Donnerwort scheint als Eindringling zu erscheinen. Geht man auf die Suche stellt sich heraus, dass hier zwei Kantaten von Bach, BWV20 und BWV60, die beide „O Ewigkeit, du Donnerwort“ heißen, zitiert werden.<sup>176</sup> Einerseits könnte man diese Ewigkeit also als Gegenteil zu Mode verstehen, wie auch aus dem Zitat hervorgeht. Andererseits handelt die erste Kantate von dem Leid unter dem die Menschen leben und der Angst vor der Ewigkeit: „Ewigkeit, du machst mir bange“<sup>177</sup> Die zweite Kantate ist ein Dialog, auch hier handelt es sich um den Schmerz des Lebens und den Wunsch zu sterben „Oh schwerer Gang zum letzten Kampf [...] Es ist genug, so nimm, Herr, meinen Geist“<sup>178</sup> Diese Situation könnte man auch übertragen auf die Arbeiter in den Fabriken in Bangladesch. Sie haben auch gekämpft für ihre Familie, unter schweren Umständen gelebt. Bei denen gab es aber keinen Dialog mit den Fabrikeigentümern und deswegen sind sie verstorben. Dieses kleine Beispiel zeigt schon wie reich die Texte Elfriede Jelineks sind und wie sie sich auf diese subtile Art und Weise verschiedenen Diskursen hin öffnen. Durch die Einmischung verschiedener Texte und Figuren kommt es zu einer Dialogizität und einer Vielstimmigkeit, die kennzeichnend sind für das postdramatische Theater und ganz besonders für die Sprache Elfriede Jelineks.<sup>179</sup>

---

<sup>174</sup> Amann: Konsum ist etwas Gutes, (zit. Anm.117).

<sup>175</sup> Jelinek: *Nach Nora*, (zit. Anm.11).

<sup>176</sup> Neumann, Werner: *Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs*, Leipzig 1967, S. 38, 77f.

<sup>177</sup> Ebd., S.39.

<sup>178</sup> Ebd., S. 77f.

<sup>179</sup> Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, (zit. Anm.14), S. 263.

### 3.2.4. Dianoia- Gedanke/Absicht

Dieses Spiel mit der Sprache ist auch für die Dianoia wichtig. Marlies Janz deutet darauf hin, dass die späteren Texte von Elfriede Jelinek nicht mehr eine klare Didaktik wie die früheren Texte besitzen.<sup>180</sup> Hatten die früheren Texte noch einen klaren politischen Auftrag, lässt sich das in den neueren Texten immer weniger wieder erkennen. In Bezug auf das Arbeiten mit den Alltagsmythen, könnte man sagen, dass sich hier eine Bewegung von „Mythendestruktion“ in Richtung „Mythendekonstruktion“ stattfindet. Uta Degner definiert den Unterschied folgendermaßen:

„Legt Ersterer das Ziel einer Zerschlagung und Zerstörung des Mythos nahe, impliziert der Begriff der Dekonstruktion eine eher analytische Ebene, welche die Bedingungen und Funktionsweisen der mythischen Repräsentation aufzudecken trachtet.“<sup>181</sup>

Die Mythendekonstruktion könnte man betrachten als eine weniger rigorose Art und Weise im Umgang und damit kann der Rezipient auch selber noch zu einer Entscheidung kommen, wobei die Mythendestruktion keinen Raum lässt und didaktischer Natur ist.

Diese nicht-stark didaktische oder zertrümmernde Natur in den späteren Texten lässt sich aber im Fall von *Nach Nora* teilweise widersprechen. Wie schon angedeutet wurde, könnte man den Text auffassen als einen Tsunami, eine Tsunami aus Wut. In dem Text werden viele Fragen gestellt. Diese Fragen führen einerseits zurück auf das Interview mit Persson und auf diese Weise werden die Fragen wörtlich in Frage gestellt oder parodiert. Da die Aussagen parodiert werden, kommt es zu einer Bedeutungsverschiebung, die dazu beiträgt, dass der Mythos analysiert wird: „Wir versuchen seit vielen Jahren die Bedingungen in der Textilbranche zu verbessern.“<sup>182</sup> Wird bei Elfriede Jelinek zu: „Nein. Wir haben dort nicht produzieren lassen. Wir versuchen seit Jahren die

---

<sup>180</sup> Janz: Elfriede Jelinek, (zit. Anm.73), S. 38.

<sup>181</sup> Degner: Mythendekonstruktion, (zit. Anm.97), S.45.

<sup>182</sup> Amann: Konsum ist etwas Gutes, (zit. Anm.117), S. 66.

Bedingungen zu verbessern, stattdessen will man uns Bedingungen stellen.“<sup>183</sup>

Aber nicht nur wird mit Fragen oder Zitieren der Mythos bloßgelegt, auch wird das Publikum direkt angesprochen, in diesem Fall könnte man also doch von einem direkten didaktischen Effekt sprechen. Der Text fängt auch an, dass die Schuld in die Schuhe des Publikums geschoben wird, oder zumindest wird das Publikum zum Nachdenken angeregt: „Das kommt davon, wenn Sie Ihren Körper mit einem Gewand umhüllen. Sie zahlen, andre zahlen drauf.“<sup>184</sup> Interessant ist, wenn man die Sprache betrachtet, dass das zuhörende Publikum sich auch noch hinter der Fassade der Sprache verstecken kann. Es ist im gesprochenen Text nämlich nicht eindeutig, ob es sich bei dem Personalpronomen um das Sie als Höflichkeitsform, mit der der Leser angesprochen wird oder um die dritte Person Plural handelt. Dieser didaktische Effekt funktioniert also mit einer doppelten Bedeutung, wenn man dem Text zuhört. So entsteht ein *Circulus vitiosus* der Schuld, wie dieses auch in dem Interview erscheint. Jedoch wird auch das Publikum direkt befragt:

„Wissen Sie, wie viele Überstunden eine Näherin machen muß, um diesen Lohn zu erzielen, jede Überstunde zu 30 Cent? Damit sie ihre Familie ernähren kann? Sie, ja, Sie! Sie Menschenfamilie oder Single oder happy Couple! Wieviel geben Sie jährlich an Kleidung aus? Wissen Sie das überhaupt?“<sup>185</sup>

Hiermit kommt es also doch zu einem didaktischen Effekt und wird deutlich versucht, auf das Bewusstsein des Publikums einzuwirken.

Ein neue Methode, die Elfriede Jelinek für die Mythenkonstruktion verwendet, sind die Wittgensteins Sprachspiele. Wittgenstein geht davon aus, dass die Bedeutung eines Wortes abgeleitet werden kann von seinem Gebrauch.<sup>186</sup> Elfriede Jelinek gebraucht die Wörter aber in einem

---

<sup>183</sup> Jelinek: Nach Nora, (zit. Anm.11).

<sup>184</sup> Ebd.

<sup>185</sup> Ebd.

<sup>186</sup> Savigny, Eike von: Sprachspiele und Lebensformen: Woher kommt die Bedeutung?, in: Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, hg. von Eike von Savigny, Berlin 1998, S. 8ff.

anderen Kontext, oder verbindet zwei unterschiedliche Gebrauchsformen: „Es sind nur noch einzelne, die ein Schicksal zu tragen haben. Die Massen haben gar keins, das müssen sie ertragen.“<sup>187</sup> Hier wird also auf zwei Ebenen mit einem Sprachspiel gespielt; zuerst werden die Ausdrücke Kleidung tragen und ein Schicksal tragen miteinander verbunden, zweitens wird das Verb tragen mit dem Verb ertragen verbunden. Hiermit wird eine neue Bedeutung kreiert, und zugleich die eigentliche Bedeutung herausgehoben. Eine neue Bedeutung wird offen gelegt. Damit kommt es nicht nur zu einem höheren Bewusstsein der Sprache, sondern auch zu einem Bewusstsein des Mythos. Oder wie Roland Barthes formuliert, die Sprachkritik wird Gesellschaftskritik.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Jelinek: Nach Nora, (zit. Anm.11).

<sup>188</sup> Vlg. Barthes, Roland: Das Reich der Zeichen, Frankfurt/M. <sup>18</sup>2014, S. 21.

#### IV. SCHLUSSFOLGERUNG

Wie schon in den einleitenden Bemerkungen festgestellt wurde, ist es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich auf alle dramenentheoretischen Aspekte tief einzugehen. Dies mit der Gefahr nur an der Oberfläche zu bleiben und nicht zu einem befriedigenden Ergebnis kommen zu können. Dennoch konnten genügend Aspekte beleuchtet werden, um zu eine fundierten Vergleich zu kommen, dessen Ergebnisse sich wie folgt zusammenfassen lassen.

Erstens gibt es eine klare Entwicklung in Bezug auf die Handlung. Bei *Was geschah* gab es noch eine ziemlich konventionelle Handlung. Die von Bernhard Asmuth definierten Kriterien, nämlich „zusammenhängende Folgen und menschliches Handeln“<sup>189</sup>, konnten noch ziemlich gut erfüllt werden. Die zusammenhängende Folge konnte gezeigt werden anhand der Handlungspyramide von Gustav Freytag. Die fünf Phasen waren deutlich nachzuweisen.<sup>190</sup> Das menschliche Handeln oder Nicht-Handeln war auch präsent, trotz des Faktums, dass es sich hier um „Figuren des Nachlebens“<sup>191</sup> handelte. Nora versucht die Information bezüglich der Eisenbahn herauszufinden.<sup>192</sup> In *Nach Nora* gibt es hingegen keine Handlung mehr. Es gibt keine zusammenhängende Folge und von Handeln ist nicht mehr die Rede. Den Begriff der Handlung ersetzt der Begriff der *Sprachfläche*<sup>193</sup>

Die Sprache, hat sich bezüglich der beiden Dramen ebenfalls sehr stark verändert. Da in *Nach Nora* mit der radikalsten Form der „Sprachfläche“ gearbeitet wird, gibt es im Gegenzug zu *Was geschah* keine Dialoge, die situations- und gesprächsgebunden sind. In beiden Dramen wird zwar mit Montage gearbeitet, jedoch auf eine total andere Art und Weise. In *Was geschah* waren die einmontierten Texte noch ziemlich eindeutig zu erkennen. Zuerst anhand des Titels, die deutlich auf die beiden Ibsen-

---

<sup>189</sup> Vgl. Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse, (zit. Anm.4), S. 7.

<sup>190</sup> Vgl. Freytag: Die Technik des Dramas, (zit. Anm.49), S. 94ff.

<sup>191</sup> Annuß: Theater des Nachlebens, (zit. Anm.43), S. 22.

<sup>192</sup> Vgl. Jelinek: Was geschah, (zit. Anm.4), S. 55.

<sup>193</sup> Vgl. Jürs-Munby: The Resistant Text in Postdramatic Theatre, (zit. Anm,134), S. 46.

Dramen verweisen. Auch andere Texte sind deutlich erkennbar, da die Autoren genannt werden.<sup>194</sup> Im Fall von *Nach Nora* wird diese Montage radikalisiert. In dieser Sprachfläche wird nicht mehr eindeutig bekannt gegeben, woher die Texte stammen. Dem Leser wird dabei eine aktivere Rolle zugemessen, wie Barbara Mariacher in einem Aufsatz gezeigt hat.<sup>195</sup> Der Leser muss selber auf die Suche gehen nach den verschiedenen Spuren und sich nicht mit der Brotkrümelspur zufrieden geben, die Elfriede Jelinek in ihren Texten meist am Ende andeutet. Folgt man nur dieser Spur, entdeckt man viel zu wenig.

Wie bei der Montage kommt es auch bei den Figuren zu einer Radikalisierung. Wie gezeigt wurde, gibt es in *Was Geschah* noch verschiedene identifizierbare Figuren. Obwohl diese Figuren nicht zitieren, sondern Zitate sind und kein tiefes Innenleben haben, erscheinen sie als Menschen. Die Arbeiterinnen lieben ihre Männer.<sup>196</sup> Nora hat die Hoffnung sich zu entwickeln „vom Objekt zum Subjekt“.<sup>197</sup> Auch folgen die Figuren noch das lehrstückhafte Muster, verschiedene Klassen können unterschieden werden, wie bei Brecht gibt es auch in *Was Geschah* eine positive Heldin in der Figur von Eva. In *Nach Nora* gibt es überhaupt keine eindeutigen Figuren mehr. Schon vom Lay-Out her kann man das andeuten. Die einzige Figur die man unterscheiden kann, ist die Figur von der Autorin. Jedoch muss man sie auch nur als eine Stimme in einer Vielzahl betrachten.<sup>198</sup> Der Hauptdarsteller der Sprachfläche, ist die Sprache selber. Die Interaktion geschieht zwischen den verschiedenen Figuren.<sup>199</sup> Die Schauspieler müssen nur noch dafür sorgen, dass die Sprache gut ausgestellt wird.

Mit Bezug auf die Absicht könnte man feststellen, dass sich Elfriede Jelinek noch immer mit stark politischen Themen auseinandersetzt. In beiden Dramen arbeitet sie mit der schon in ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* deutlich nach vorne tretenden Theorie der Alltagsmythen

---

<sup>194</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 16.

<sup>195</sup> Vgl. Mariacher: *Die Sprache als Werkstück*, (zit. Anm.136), S. 8.

<sup>196</sup> Vgl. Jelinek: *Was geschah*, (zit. Anm.4), S. 13.

<sup>197</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>198</sup> Vgl. Clar: *Was bleibt ist fort*, (zit. Anm.147), S. 4.

<sup>199</sup> Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, (zit. Anm.15), S. 286f.

von Roland Barthes.<sup>200</sup> Jedoch wird in beiden Dramen auf eine andere Art und Weise damit umgegangen. In *Was Geschah* findet sich diese Mythendestruktion vor allem in der Figur Nora und ihrer Art und Weise des Zitierens. Einerseits zitiert sie Parolen aus der Emanzipationsbewegung andererseits zitiert sie faschistische Texte. Hiermit wird ihre Unbeweglichkeit und Aussichtslosigkeit dargestellt. In *Nach Nora* wird es weniger didaktisch, obwohl es noch immer didaktische Elemente gibt. In *Nach Nora* werden auch die Sprachspiele zur Mythendekonstruktion verwendet. Die Sprachkritik wird so zur Gesellschaftskritik.<sup>201</sup> Diese Kritik an die Gesellschaft ist aber umgewandelt in die heutige Gesellschaft. Obwohl *Was geschah* in der Zeit der feministischen Bewegung der Siebziger geschrieben ist, reagiert Elfriede Jelinek in *Nach Nora* auf einzelne Ereignisse. Hiermit gewinnt das Stück im gesellschaftspolitischen Diskurs an Relevanz, deshalb soll man in der Forschung die Stücke immer dem gesellschaftskritischen Engagements verbinden. Der politische Auftrag hat eine andere Form ist aber noch immer deutlich präsent.

Wie sich aus dieser Arbeit ergeben hat, bringt eine Überblicksforschung vieles. In dieser Arbeit wurde anhand eines Stoffes die Entwicklung gezeigt, da Elfriede Jelinek auf die früheren Texte, sowohl von Ibsen als *Was geschah* eingeht. Jedoch könnte man sich vorstellen, dass die hier behandelten Aspekte einzeln noch vertieft werden, wobei andere Texte Elfriede Jelineks auch berücksichtigt werden. Dazu wär es interessant nicht nur innerhalb einer Gattung Jelineks dramatologische Entwicklung zu zeigen, sondern auch gattungsübersteigend eine poetologische Entwicklung zu verfolgen. Wie in dieser Arbeit hervorgehoben wurde, sehen die späteren Texte Elfriede Jelineks wie Prosa aus. Hier könnte zum Beispiel mit Begriffen des Dramas ihre Prosa analysieren und andersrum.

---

<sup>200</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*, (zit. Anm.99)

<sup>201</sup> Vgl. Barthes: *Das Reich der Zeichen*, (zit. Anm.188), S. 21.

Alles in allem könnte man zu der Schlussfolgerung kommen, dass die dramatologische Entwicklung, die Elfriede Jelinek durchgemacht hat, eine der Radikalisierung ist. Die Elemente, die man in *Was geschah* sieht, werden später in *Nach Nora* weiter ausgebaut. Es gibt also eine deutliche Zäsur zwischen den beiden Dramen. Die Herkunft von *Nach Nora* ist aber noch gut auf *Was geschah* zurückzuführen. Aus dem metaphorischen Blick der Vogelperspektive könnte man sagen, dass die Texte Elfriede Jelineks von einer ziemlich klarstrukturierten Landschaft in eine gebirgige, grillenhafte Landschaft umgewandelt sind. Jetzt muss die Forschung die Herausforderung diese grillenhafte Landschaft in einer ziemlich klarstrukturierten Landschaft zu fassen, annehmen.

## ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit geht der folgenden Frage nach: Wie zeigt sich Elfriede Jelineks dramatologische Entwicklung in den Stücken *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1977) und *Nach Nora* (2013)? Um diese Frage beantworten zu können, bedient sich die Arbeit der Methode des Vergleichs. Die Arbeit besteht aus zwei Teilen. Jeder Teil besteht aus einer Einführung in den jeweiligen Text und einer Analyse anhand vier der sechs aristotelischen Elemente, die für das Drama im Allgemeinen charakteristisch sind. Diese sind Mythos, Charaktere, Ethos und Dianoia. Melopoiia und Oopsis werden nicht behandelt, da ich mich auf eine Textanalyse beschränke. Aufgrund des Umfangs können die vier Elemente nicht erschöpfend behandelt werden. Die Arbeit versteht sich als Anregung für weitere Forschung. Nach der Analyse unter Rücksicht der vier Elemente komme ich zu der Schlussfolgerung, dass sich die Entwicklung Jelineks vor allem als eine Radikalisierung bezeichnen lässt. In *Was geschah* kann man noch eine konventionelle Handlung entdecken, in *Nach Nora* wird diese aber von einer „Sprachfläche“ ersetzt. Gibt es in *Was geschah* noch ein Figureninventar, ist diese in *Nach Nora* verschwunden. In Bezug auf die Sprache könnte man sagen, dass die Montagetechnik, der Jelinek sich bedient, weiter entwickelt ist. In *Was geschah* wird genannt wer zitiert wird, in *Nach Nora* ist das unklar und muss der Leser selber auf der Suche gehen. Der didaktische Effekt bewegt sich von Mythendestruktion zur Mythendekonstruktion. Es gibt also eine deutliche Zäsur zwischen den beiden Dramen. Die Herkunft von *Nach Nora* ist aber noch gut abzuleiten von *Was geschah*. Aus der Vogelperspektive könnte man metaphorisch sagen, dass die Texte Elfriede Jelineks von einer ziemlich klar strukturierten Landschaft in eine gebirgige, grillenhafte Landschaft umgewandelt sind.

Diese Arbeit ist ein Beitrag zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung über die dramatologische Entwicklung Elfriede Jelineks.

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primär:

ARISTOTELES: Poetik, Stuttgart 1982

BARTHES, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe, Frankfurt/M. 2012

BARTHES, Roland: Der Tod des Autors, in: Ders.: Das Rauschen der Sprache, Frankfurt/M. <sup>3</sup>2012, S. 57-63

BARTHES, Roland: Das Reich der Zeichen, Frankfurt/M. <sup>18</sup>2014

IBSEN, Henrik: Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten, Stuttgart 1988

IBSEN, Henrik: Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten, Stuttgart 2010

JELINEK, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay, Schwifting 1980

JELINEK, Elfriede: Ich möchte seicht sein, in: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, hg. von Christa Gürtler. Frankfurt/M. <sup>2</sup>2005

JELINEK, Elfriede: Die Klavierspielerin. Roman, Reinbek bei Hamburg <sup>44</sup>2014

JELINEK, Elfriede: Die Liebhaberinnen. Roman, Reinbek bei Hamburg <sup>34</sup>2014

JELINEK, Elfriede: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, in: Dies.: Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften, Clara S., musikalische Tragödie, Burgtheater, Hg. von Ute Nyssen, Krankheit oder Moderne Frauen, Hg. von Regine Friedrich. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen, Reinbek bei Hamburg <sup>10</sup>2013

JELINEK, Elfriede: Das schweigende Mädchen, in: Dies.: Das schweigende Mädchen, Ulrike Maria Stuart, Zwei Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2015

JELINEK, Elfriede: Winterreise. Ein Theaterstück, Reinbek bei Hamburg <sup>3</sup>2015

JELINEK, Elfriede: Nach Nora, Online-Publikation,  
<http://www.elfriedejelinek.com>, Stand: 23.2.2016

JELINEK, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in:  
TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14-16

JELINEK, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos, in: Dies.: Stecken, Stab  
und Stangl, Raststätte oder sie machens alle, Wolken.Heim. Neue  
Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg<sup>3</sup>2004

JELINEK, Elfriede: Anmerkung zum Sekundär drama, Online-Publikation,  
<http://www.elfriedejelinek.com>, Stand: 15.2.2016

JELINEK, Elfriede: Das Parasitär drama, Online-Publikation,  
<http://www.elfriedejelinek.com>, Stand: 15.2.2016

JELINEK, Elfriede: Textflächen, Online-Publikation:  
<http://www.elfriedejelinek.com>, Stand: 17.2.2016

JELINEK, Elfriede: Mode, Online-Publikation,  
<http://www.elfriedejelinek.com>, Stand; 4.5.2016

KOBERG, Roland: Henrik Ibsen/Elfriede Jelinek. Nora. ink. Ein  
Puppenheim / Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte  
/ Nach Nora (Uraufführung). Fassung von Roland Koberg und Dušan  
David Pařízek, nicht veröffentlicht.

#### Sekundärliteratur:

ANNUSS, Evelyn: Theater des Nachlebens, München 2005

ANNUSS, Evelyn: Im Jenseits des Dramas. Zur Theaterästhetik Elfriede  
Jelineks, in: Text+Kritik<sup>2</sup>177 (1999), S. 45-50

ASMUTH, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. 7., akt. und erw.  
Auflage,  
Stuttgart u.a. 2009

BROCKETT, Oscar G. u.a.: History of the Theatre. Tenth Edition,  
Edinburgh Gate 2014

CLAR, Peter: „Was bleibt ist fort“ – Die Autorinnenfigur in Elfriede  
Jelineks Dramen, Online-Publikation,  
<https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xwas-bleibt-ist-fort.pdf>,  
Stand: 11.5.2016

CLAR, Peter: Selbstpräsentation, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia  
Janke, Stuttgart u.a. 2013

DEGNER, Uta: Biografische Aspekte und künstlerische Kontexte, in: Jelinek- Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

DEGNER, Uta: Mythendekonstruktion, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

FIGAL, Günter: Martin Heidegger zur Einführung, Hamburg <sup>6</sup>2011

FISCHER-LICHTE, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Basel u.a. 1993

FREYTAG, Gustav: Die Technik des Dramas. Berlin 2003

Gedenken an Fabrikeinsturz in Bangladesch: Die lebensgefährliche Schufferei der Textilarbeiter, nck/AFP/dpa, Online-Publikation, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/rana-plaza-einsturz-keine-textilfabrik-in-bangladesch-ist-sicher-a-1030311.html>, Stand 15.4.2016

GÜRTLER, Christa u.a.: Frauenbilder, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

HAMBURGER, Käte: Ibsens Drama in seiner Zeit, Stuttgart 1989

IBSEN, Henrik: Nora (Ein Puppenheim). Schauspiel in drei Akten, Stuttgart 1988

IBSEN, Henrik: Stützen der Gesellschaft. Schauspiel in vier Akten, Stuttgart 2010

HAINES, Brigid: Beyond Patriarchy: Marxism, Feminism, and Elfriede Jelinek's „Die Liebhaberinnen“, in The Modern Language Review, 3 (1997), p. 643-655

HASS, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks, in: Text+Kritik <sup>2</sup>177 (1999), S. 45-50

HASS, Ulrike: Durch den Text gehen, in: Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?, hg. von Inge Arteel u.a., Brussel 2008. Online Publikation, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/11417>, Stand 20.15.2015

HASS, Ulrike u.a.: Theaterästhetik, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

HISS, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse, Berlin 1993

HOFF, Dagmar von: „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen“, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

INWOOD, Michael: Heidegger, Rotterdam <sup>4</sup>2005

JANKE, Pia u.a.: Politisches und feministisches Engagement, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

JANZ, Marlies: Elfriede Jelinek, Stuttgart u.a. 1995

JÜRS-MUNBY, Karen: The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen, in: Performance Research 14 (2009), S. 46-56

KREUELS, Hans-Udo: Schuberts Winterreise. Ein Wegweiser zum Verständnis und zur Interpretation. Die Winterreise von Wilhelm Müller und Franz Schubert, Frankfurt/M. 2011

LEHMANN, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, Frankfurt/M. <sup>6</sup>2015

LÖFFLER, Christina: Die Rolle und Bedeutung der Frau im Nationalsozialismus Antifeminismus oder Emanzipationsförderung, Saarbrücken 2007

LÜCKE, Bärbel: Elfriede Jelinek. Einführung in das Werk, Paderborn 2008

LÜCKE, Bärbel: Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück ‚Die Schutzbefohlenen‘, Online-Publikation, <http://www.textem.de/index.php?id=2519> , Stand: 23.11.2015

MARIACHER, Barbara: Die Sprache als ‚Werkstück‘. Überlegungen zu Elfriede Jelineks poetologischem Konzept am Beispiel des Theaterstücks ‚Stecken, Stab und Stangel‘ (1996), in: Textpraxis 6 (2013), Online-Publikation, <https://www.uni-muenster.de/Textpraxis/sites/default/files/beitraege/barbara-mariacher-die-sprache-als-werkstueck.pdf> , Stand 23.1.2016,

NEUMANN, Werner: Handbuch der Kantaten Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1967

OBST, Barbara: „Nora revisited. Konstruktion und Performanz der Geschlechterrolle in ‚Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften‘“, in: Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?, hg. von Inge Arteel u.a., Brüssel 2008, Online Publikation, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/11417>, Stand 20.15.2015

PAVLOVA, Elena: KörperBilder-BildKörper. Annäherungen an Elfriede Jelineks Theater unter besonderer Berücksichtigung seiner kritischen Dekonstruktion des faschistischen Körper-Diskurses, Saarbrücken 2007

PFISTER, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage 2001, München <sup>11</sup>2001

PFLÜGER, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek, Tübingen u.a. 1996

POLT-HEINZL, Evelyne: Ökonomie, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

POSCHMANN, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997

SALETTA, Ester: „Die Rezeption Ibsens in Jelineks Theaterstück ‚Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften‘“, in: Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?, hg. von Inge Arteel u.a., Brüssel 2008, Online-Publikation, <http://publikationen.ub.unifrankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/11417>, Stand 20.15.2015

SANDER, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg, Würzburg 1996

SAVIGNY, Eike von: Sprachspiele und Lebensformen: Woher kommt die Bedeutung?, in: Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, hg. von Eike von Savigny, Berlin 1998

SCHEIT, Gerhard: Nationalsozialismus, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

SCHRAMM, Moritz: Anlehnung und Differenz. Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht, in: Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?, hg. von Inge Arteel u.a., Brüssel 2008. Online-Publikation, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/11417>, Stand 20.15.2015

STEINWEG, Reiner: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Zweite, verbesserte Auflage, Stuttgart 1976

VOGL, Juliane: Intertextualität, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke, Stuttgart u.a. 2013

Zeitungs- / Presseartikel:

AMANN, Susanne u.a.: Konsum ist etwas Gutes, in: Der Spiegel, 28 (2013), S. 66-68

Gedenken an Fabrikeinsturz in Bangladesch: Die lebensgefährliche Schufferei der Textilarbeiter, nck/AFP/dpa, Online-Publikation, <http://www.spiegel.de/wirtschaft/unternehmen/rana-plaza-einsturz-keine-textilfabrik-in-bangladesch-ist-sicher-a-1030311.html>, Stand 15.4.2016

The Nobel Prize in Literature 2004, Online-Publikation, [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/) , Stand: 24.5.2016

Audio:

KOBERG, Roland: Stückeinführung als Audio-Datei, Online-Veröffentlichung, <http://www.volkstheater.at/stueck/nora3/> , Stand: 26.2.2016

Bild:

HOPPE, Sebastian: Nora<sup>3</sup>, Online-Veröffentlichung, <http://www.volkstheater.at/stueck/nora3/> , Stand: 26.2.2016