

CHRISTIAN SCHENKERMAYR

„Europas Wehr?“ – Überschreitung und Dekonstruktion von Grenzen in Elfriede Jelineks Addenda-Texten zu *Die Schutzbefohlenen*

Fokussierte Jelineks Theatertext *Die Schutzbefohlenen* anlässlich der Besetzung der Wiener Votivkirche durch Asylwerber/innen und deren Unterstützer/innen zunächst Missstände im Asylrecht und die Fremdenfeindlichkeit in Österreich, kam es in den überarbeiteten Fassungen, Fortschreibungen sowie den Zusatztexten *Appendix*, *Coda*, *Europas Wehr*, *Jetzt staut es sich aber sehr!* und *Philemon und Baucis* zu einer stetigen Weitung der Perspektive auf den gesamteuropäischen Raum. Jelineks kritische Auseinandersetzung mit Europas Reaktionen auf die Frage nach dem Umgang mit geflüchteten Menschen umfassen unter anderem Reflexionen über innereuropäische Grenzkontrollen, überfüllte Flüchtlingsboote im Mittelmeer, Abfertigungsmethoden, Zäune und Flüchtlingslager. Der Beitrag untersucht die motivische und diskursive Entwicklung des Themenfeldes in den einzelnen Zusatztexten sowie sprachliche und intertextuelle Verfahren, die Jelinek zur Überschreitung bzw. Dekonstruktion geographischer, ideologischer bzw. vermeintlich identitätsstiftender Grenzziehungen einsetzt.

Schlüsselwörter: Österreichische Literatur, Grenze, Europa, Flucht, Migration, Zusatztexte, Elfriede Jelinek

1 Einleitung

Schon seit den Anfängen von Jelineks literarischem Schaffen finden sich in ihrem Werk Fortschreibungen scheinbar abgeschlossener Texte, etwa in Form von Zusatztexten, deren Menge, Umfang und Dichte seit dem Ende der 1990er Jahre merklich zugenommen hat. Einen ersten Höhepunkt bildeten dabei die zahlreichen Addendum-Texte zu ihrer ‚Wirtschaftskomödie‘ *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009), einen zweiten, jene zu ihrem Theatertext *Die Schutzbefohlenen* aus dem Jahr 2013, ausgehend von der Besetzung der Wiener Votivkirche durch Asylwerber/innen und damit verbunden den Mechanismen und Missständen des österreichischen Asylrechts. Zwischen 2013

und 2015 veröffentlichte Jelinek bereits mehrere überarbeitete Fassungen der *Schutzbefohlenen*, die auf aktuelle Entwicklungen Bezug nahmen.

Evelyn Annuß hat in ihrem Vortrag mit dem Titel *Fortschreibungen* vom 10. Dezember 2020 die *Schutzbefohlenen* unter dem Aspekt einer Ästhetik der Fortschreibung analysiert: sie zeigt darin auf, wie Jelinek im Text durch Formzitate und das „Spiel mit semantischen Verschiebungen“ (ANNUSS 2020) Aischylos fortschreibt. Anhand der Zusatztexte *Appendix*, *Coda*, *Europas Wehr*. *Jetzt staut es sich aber sehr!* und *Philemon und Baucis*, möchte ich im vorliegenden Beitrag näher beleuchten, wie Jelinek Jelinek fortschreibt und dabei von folgenden Fragestellungen ausgehen: Welche ästhetischen Verfahren kommen bei den Fortschreibungen zum Einsatz? Welche poetischen und theoretischen Bezüge sind für die diskursive Verortung dieser Verfahren von Relevanz? Und welche Auswirkungen hat deren Anwendung auf die Reflexion der Motive bzw. Themenfelder Flucht, Migration und Grenze?

Offenkundig tritt hier die ästhetische Dimension, also die offene Form des Fort-, Weiter- und Überschreibens, die in hohem Maße charakteristisch ist für Jelineks polyvalente Schreibverfahren, in ein komplexes Spannungsfeld mit der politischen Dimension dieser Fortschreibungen. Denn seit 2015 – der Veröffentlichung der finalen Fassung der *Schutzbefohlenen* – hat sich die Situation geflüchteter Menschen keineswegs entspannt, im Gegenteil: mehr und mehr hochgezogene Grenzzäune, die wachsende Anzahl an Ertrunkenen im Mittelmeer, die Lager, in denen die Geflüchteten unter menschenunwürdigen Bedingungen leben müssen, sowie die illegalen Push-backs – Jelinek kann und will zu alledem nicht schweigen. Gleichsam empfindet sie – wie sie in einem Interview festhält – „jede Annäherung an die Flüchtlinge“ („mit Ausnahme einer politischen Analyse“), als „Anmaßung“, welche die Gefahr mit sich bringt, „herablassend [...] oder didaktisch“ (N. N. 2015) zu werden. Die von Jelinek daher schon in den *Schutzbefohlenen* zur Anwendung gebrachte „unmögliche Sprache (denn so spricht ja niemand“) (ebd.) wird in den Fortschreibungen noch weiter verdichtet, angereichert und zugespitzt. Man darf sich diese Ästhetik der Fortschreibung aber nicht im Sinne einer linearen Bewegung vorstellen, sondern vielmehr im Sinne eines sich weitenden und – im wahrsten Sinne des Wortes – grenzüberschreitenden Umkreisens des Themenfeldes. So lässt sich einerseits eine Erweiterung der Perspektive auf den gesamteuropäischen Raum feststellen, eine diskursive Erweiterung, die sowohl neue Motive und verarbeitete Intertexte miteinschließt, aber auch eine Erweiterung der medialen Reflexionsebenen. Damit einhergehend wird aber auch eine zunehmende Brüchigkeit der räumlichen und zeitlichen Relationen in den Texten immer offenkundiger.

In der ästhetischen Theorie ließe sich diese Form des Fortschreibens mit unterschiedlichen Konzepten des Seriellen in Verbindung bringen. Wenig zielführend erscheint dabei jedoch der Einsatz traditioneller serieller Ästhetiken, die von konstanten Modi des Wiederholens ausgehen, also auf „lineare Schema[ta] der Kausalität“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 8) zurückgreifen. In der Forschung wurde mit Blick auf Jelineks Schreibverfahren hingegen auf Derridas Auseinandersetzung mit Iterabilität (also Wiederholungen als Ausgangspunkte sprachlicher Bedeutungen) hingewiesen, auf deren Grundlage die betreffenden Kunstwerke mit Verfahren der Dekonstruktion analysiert werden, „um deren kritisches Potential hervorzuheben“ (RÖSCH 2008: 16f.) oder – wenn auch nicht bruchlos – auf die von Hubertus Butin für die bildende Kunst entwickelten Formen von Serialität (vgl. LÜCKE 2017: 14–16), die aus der „Zusammenstellung mehrerer einzelner Arbeiten zu einem Werk“ (BUTIN 2015: 316) resultieren. Einen besonders vielversprechenden Ansatz möchte ich an diese Stelle ergänzen, nämlich das im Band *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen* entwickelten Konzept von Serialität, das auf einer „Unabschließbarkeit der Entwicklung“ insistiert und folglich „auf eine offene Zukunft ausgerichtet“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 7) ist und Jelineks Verfahren des Fortschreibens in besonderem Maße entspricht. Für eine eingehendere Analyse der daraus resultierenden Addenda-Texte sind – so Bärbel Lücke – die Prinzipien der Reihung, der Wiederholung und der Variation von hoher Relevanz (vgl. LÜCKE 2017: 14–16). Um die genannten Prinzipien etwas genauer fassen zu können, werden diese nun anhand konkreter Beispiele aus den einzelnen Zusatztexten analysiert.

2 Aktualisierung: Wiederholung und Variation

Die beiden Zusatztexte *Appendix* und *Coda* wurden von Jelinek innerhalb sehr kurzer Zeit, nämlich am 21. und am 30. September 2015 auf ihrer Homepage veröffentlicht¹. Ist der Begriff „Appendix“, also Anhang, vor allem in der medizinischen Terminologie als Anhängsel von Organen geläufig, lenkt der Begriff „Coda“ den Blick in Richtung Musik, als Ausklang oder finaler Schlusssatz einer musikalischen Einheit. Diese gegensätzlichen Assoziationen spiegeln sich auch in der motivischen Schwerpunktsetzung der beiden Texte wi-

1 Da beim Erscheinen der Buchausgabe *Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke* aus dem Jahr 2018 sowohl *Die Schutzbefohlenen* als auch sämtliche Zusatztexte von Jelineks Homepage genommen wurden, werden alle diese Texte im Folgenden nach der Buchausgabe zitiert.

der. Fokussiert *Appendix* die Flucht auf dem Landweg und die Situation an den Grenzen (v. a. der ungarischen) und deren Wahrnehmung in den Medien, dominiert in *Coda* das Bild des zitternden, schwankenden Bootes mit Flüchtlingen, das jeden Moment zu kentern droht. Beide Themenstränge wurden bereits in *Die Schutzbefohlenen* verarbeitet und werden nun – in zwei Texten – erneut aufgegriffen, wiederholt und variiert. Was hat sich seit der Erstveröffentlichung des Ausgangstextes verändert?

War die Berichterstattung über Flucht und Migration beim Erscheinen der *Schutzbefohlenen* 2013 noch vergleichsweise überschaubar, hatten sich die medialen und gesellschaftspolitischen Parameter inzwischen grundlegend verändert. Die Bilder von geflüchteten Menschen, ob in Booten über das Mittelmeer oder die sogenannte Balkanroute waren nun omnipräsent – von Printmedien und TV bis zu den sozialen Medien im Netz. Die Frage nach der performativen Wirkung von Bildern klingt gleich in den beiden ersten Sätzen des *Appendix* an: „Die Eroberung der Welt als Bild, das war einmal, denn Bild ist ja Herstellen. Die Menschen werden aber nicht hergestellt, und sie bleiben nicht, wo sie hingestellt werden.“ (JELINEK 2018b: 99) Generell lässt sich in *Appendix* eine Erweiterung der medialen Reflexionsebene festmachen. Verwendet Jelinek für Textveröffentlichungen auf ihrer Homepage häufig Bildmaterial aus dem Fernsehen oder dem Netz, greift sie hier nun auch auf Handymitschnitte aus dem ungarischen Auffanglager Röszke und von bewachten Grenzzäunen zurück – ein Perspektivwechsel, der nicht nur auf räumlicher Ebene Transformationen mit sich bringt. Wie Bärbel Lücke ausführt, verändert sich dadurch etwa auch die „Dialogizität von Bild und Text“, also die „Transformationen der Fernsehbilder in Sprache, der Handymitschnitte in Fotos“ (LÜCKE 2017: 255), und in weiterer Folge wieder in Text, wenn es etwa heißt:

Die Ungarn haben keine Scheu, und jetzt haben sie auch keinen Durchgang mehr, und bald werden sie noch einen Zaun haben, einen ganz neuen, den sie gerade erbauen. Die Leute sollen woandershin gehen, und es gibt viele andre Länder auf die Menschen verteilt werden, aber es nehmen nicht alle diese Fremden, diese Verlorenen auf, zumindest die, die sie gefunden haben, als unberechenbare Schilde ihre Smartphones vor sich hin haltend, die ihnen öfter was Falsches sagen, genau wie wir. Das sind Menschen genau wie wir. [...] Nein, dieses Land ist nicht Australien. Deutschland ist dort drüben, über der grünen Grenze, die Sie aber nicht finden werden, weil sie grün nicht mehr ist. (JELINEK 2018b: 110)

Die mediale Omnipräsens des Themas im Herbst 2015 wird in der Fortschreibung in verstärktem Maße zum Gegenstand der Reflexion. Immer

wieder springt die Perspektive vexierbildartig zwischen einer Wir-Instanz, die – im Sinne der bereits erwähnten „unmöglichen Sprache“ (N. N. 2015) – als Stimmen-Konglomerat von Geflüchteten identifizierbar wird und jener Wahrnehmung, die massenmedial reproduzierte Bilder von Geflüchteten bei deren Rezipient/innen hinterlassen. So verarbeitet Jelinek zum Beispiel schon in der letzten Fassung der *Schutzbefohlenen* wiederholt die Katastrophe von Parndorf, bei der 71 Flüchtlinge bei der Überquerung der ungarisch-österreichischen Grenze in einem maßlos überfüllten Kühlwagen auf qualvolle Weise erstickt sind:

[...] wir werden mehr, aber immer weniger dabei, es kommen viele gar nicht erst an, es fallen die leidenden Menschen wie Wasser von Klippe, über die Kippe, übers Gebirg, durchs Meer [...], jahrelang schwimmen sie, ertrinken sie, stürzen sie ab, ersticken im Kühlwagen [...] (JELINEK 2018a: 23f.)

Wir sind ja viele, aber gleichzeitig wenige, wir sind das Rinnsal, das später dann aus dem Tiefkühlwagen rinnt, wenn wir endlich erfroren sind und dann wieder auftauen, geschleppt, gewaschen, nein, das nicht, aber geschleudert auf der Autobahn [...]. (Ebd. 62)

In der Fortschreibung *Appendix* werden diesbezüglich noch weitere, andere „Wir“-Stimmen vernehmbar, die auf die medial vermittelten Schreckensmeldungen über die Tragödie von Parndorf mit einem herablassenden Kommentar reagieren: „[...] und wir?, wir hier kriegen mal wieder den Abfall, den Mercedes übriggelassen hat, den gebrauchten Skoda oder den Kühllaster, der mehrmals den Besitzer wechselte und jetzt gar keinen mehr hat, zumindest meldet er sich nicht [...].“ (JELINEK 2018b: 104) Medienkritik und Sprachkritik waren bei Jelinek seit jeher aufs Engste miteinander verzahnt. Verändert haben sich – seit der Besetzung der Votivkirche – jedoch die gesellschaftspolitischen Parameter in Bezug auf die Wahrnehmung von Flucht und Migration, und Jelinek reagiert darauf. So heißt es im *Appendix*: „Die damals in der Kirche waren, die dort Kirchenasyl verlangt haben, die sind ja gar nichts mehr, die waren nicht einmal ein Anfang. Jetzt spielt die Welt sich ab und dehnt sich in einem für sie nicht vorbestimmten Raum hinaus aus.“ (Ebd. 122)

Das Spannungsfeld von Wiederholung und Variation zwischen Ausgangstext und Fortschreibung erinnert an eine zentrale Strategie der Dekonstruktion, nämlich das von Derrida in *Signatur, Ereignis Kontext* beschriebene Verfahren des „zitathaften Aufpfropfens“ (DERRIDA 2001: 32). So wie in der Botanik ein Zweig von einem Baum gebrochen und auf einen neuen Stamm gepfropft wird, greift auch Jelinek Elemente ihres Ausgangstextes auf und transformiert sie für den Kontext der jeweiligen Fortschreibung, wobei – wie dies bei Bronfen,

Frey und Martyn in Bezug auf serielle Poetik formuliert wird – „jede Aussage eine Annäherung, nie eine endgültige Festlegung darstellt“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 7). Wenn Jelinek also die Situation zur Entstehungszeit des Ausgangstextes quasi zitierend aufgreift und anhand der (bei der Entstehung des Zusatztextes gegenwärtigen) Ereignisse fortschreibt, nutzt sie zwar einerseits das Potenzial des Seriellen, die Sichtbarmachung von Entwicklungen, macht aber auch deutlich, dass diese Aktualisierung nur eine vorübergehende Momentaufnahme sein kann. Die Begrenzungen in sich geschlossener bzw. abgeschlossener Werkbegriffe werden damit zusehends obsolet. Das kritische Potenzial der Texte in Bezug auf die Überschreitung und Dekonstruktion von Grenzen manifestiert sich also bereits in deren formaler Konzeption, also deren Nicht-Abgeschlossenheit und Vielstimmigkeit, die ein Aufgreifen aber auch gleichzeitiges Hinterfragen serieller Prinzipien beinhalten. Die polyvalente Ästhetik und die grenzüberschreitende politische Dimension der Texte bedingen und/oder triggern einander somit gegenseitig. Deutlich wird das auch bei einem Blick auf die im Text verarbeiteten Diskurse und Intertexte.

3 Diskurse und Intertexte

Neben dem Aufgreifen des gegenwärtigen medialen Stimm- und Bildergewirrs weist Jelinek in persiflierendem Ton auch auf eine Weitung des intertextuellen Bezugsrahmens in der Fortschreibung am Schluss von *Appendix* hin, wo sie über ihre Quellen folgendes schreibt: „Das Übliche wie vorhin. Dazu noch eine Prise Freud. Na, den haben wir noch gebraucht“ (JELINEK 2018b: 130). Konstanze Fliedl liest diese Bezugnahme im Zusammenhang mit Freuds „Theorie zur analen Stufe der Libidoentwicklung“ (FLIEDL 2021: 34). Auf den tragischen Kontext eines dreijährigen, sich auf der Flucht befindenden Kindes und dessen Darminhalt muss an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. In weiterer Folge führt dieser diskursive Strang mit Freud aber auch zur trostlosen Gesamtsituation an den Grenzen und der von Jelinek immer wieder zur Sprache gebrachten Unfähigkeit, dort „ausreichend mobile Toiletten zur Verfügung zu stellen“ (ebd. 35): „Unrat gibt’s gratis, weil in Ungarn das Klo noch nicht erfunden wurde [...], ich höre gerade, Serbien hat genau dasselbe Problem, nur schlimmer, da darf ich nichts mehr gegen Ungarn sagen, werde es aber trotzdem tun“ (JELINEK 2018b: 102). Dient die Psychoanalyse, wie Jelinek in einer Rede zur Wiedereröffnung des Psychoanalytischen Ambulatoriums in Wien festhält, den Künstlerinnen und Künstlern als „Technik“, um den „Schutthaufen“ der gesammelten Materialien „zu durchwühlen“ (JELINEK 1999), fungiert die Prise Freud, die Jelinek in ihre Fortschreibung eingestreut

hat, gleichsam als Mittel zur Zuspitzung, angesichts der immer erschütternder werdenden Bild- und Textmaterialien über geflüchtete Menschen und die Situation an den Grenzen.

Deutlich wird diese Zuspitzung auch im zweiten Addendum-Text, also in *Coda*: Fokussierte *Appendix* die Flucht über den Landweg, ist es in *Coda* die Fluchtroute über das Mittelmeer. Offenkundig sind auch hier die zahlreichen Anknüpfungspunkte zum Ausgangstext, wo es in Bezug auf das Schicksal vieler Bootsflüchtlinge etwa heißt: „[...] sie haben uns schon vorher dezimiert, und das Meer nimmt den Rest, der immer größer wird, das Meer nimmt alle und alles auf [...]“ (JELINEK 2018a: 64). Rekuriert *Die Schutzbefohlenen*, wie schon erwähnt, auf die *Hiketiden* des Aischylos, wird im Addendum noch eine weitere Tragödie der griechischen Antike eingeflochten, nämlich *Iphigenie in Aulis* von Euripides. Wird Iphigenie bei Euripides geopfert, damit die Griechen in ihren Schiffen nach Troja segeln können, sind die Menschen auf den überfüllten und oftmals hochseeuntauglichen Booten am Mittelmeer genau in die entgegengesetzte Richtung unterwegs, nämlich nach Griechenland und werden zu Opfern von Betrug und exorbitanter Profitgier:

Kein Wind, wir hätten eh keine Segel für ihn, kein Motor, aber du bist da, Opfer, du wurdest gebraucht, und jetzt wirst du gebraucht. Nicht mit schnellen Rädern vorüberrollen, mein Kind, zu den Schiffen der Griechen, da kommt ja schon eins, aber Griechen sind wir nicht, zu denen wollen wir ja hin [...]. (JELINEK 2018c: 150)

Der stotternde Bootsmotor wird bei Jelinek eingeführt mit den VW-Motoren, deren Dieselwerte auf betrügerische Weise geschönt wurden, um noch größeren Profit zu erzielen: „Man hört ihn gar nicht mehr den Motor, kein Wunder, er tut ja auch nichts mehr. Er hat gerade lang genug ein Versprechen abgegeben, diesen Menschenhaufen zur Insel Kos oder eine ihrer Nachbarinnen zu bringen, das kann er jetzt so wenig halten wie die Autohersteller.“ (Ebd. 147) Generell sind bei Jelinek Flucht und Migration auf der einen Seite und Ökonomie bzw. ökonomische Abhängigkeit auf der anderen Seite aufs Engste miteinander verknüpft. Gleichsam geht mit dieser Einführung von Bootsmotor und VW-Motor eine Hybridisierung der Räume einher, in denen diese Motoren zum Einsatz gebracht werden. Geographische Koordinaten wie „Richtung“, „Anfang“ und „Ende“ der Wegstrecke sowie die für deren Zurücklegung benötigte zeitliche Dauer spielen dabei eine untergeordnete Rolle bzw. werden im Text ad absurdum geführt. Nicht umsonst verbindet Jelinek auch die Irrfahrten des Odysseus mit den dysfunktionalen Motoren, wenn auch „gefiltert“ (LÜCKE 2017: 264) durch die *Cantos* von Ezra Pound, die sich der Odyssee widmen

und deren archaisierend-poetischer Sprachgestus von Jelinek in bitterbösem Tonfall konterkariert wird:

Unsere Ansprüche an diesen Motor im Boot waren viel bescheidener, es war die Mindestforderung, er soll gehen und aus, es sollte sich ausgehen, [...] und jetzt geht er ums Verrecken nicht. Verrecken, wer will das schon? Aber bitte, wenn es sein muß und das Wasser es wünscht, wenn es uns holen will in unserer Jugend grünem Jahr auf des Odysseus' Kielspur. (JELINEK 2018c: 148f.)

Der spezielle Modus der Verknüpfung beider Intertexte verdeutlicht die diskursive Entwicklung des Themenfelds „Grenze“ innerhalb von Jelineks Zusatztexten. Wird mit Freud im *Appendix* die trostlose Situation an den Landesgrenzen unter Bezugnahme auf die Psychoanalyse problematisiert, speist sich das kritische Potenzial dieser intertextuellen Bezugnahmen in *Coda* aus dem ambivalenten Beziehungsgeflecht von Mythos und Mythenrezeption. In beiden Fällen wird der anfangs zitierte Begriff der „unmöglichen“ Sprache besonders nachvollziehbar, da die Dichte und Mehrschichtigkeit des Textes sich jeder realen Sprech-Situation entzieht. Ist Ezra Pounds Poetik einerseits durch die stetige Überschreitung von Genre-Grenzen charakterisiert, verweisen das Pathos und die Archaismen seiner Homer-Rezeption (nicht zuletzt auch seine Unterstützung des italienischen Faschismus) auf die dunkle Kehrseite des Mythos, nämlich auf die inhärente Gewalt des mythologischen Bezugstextes. Auf der „Kielspur“ (ebd. 149) des Odysseus zu fahren, impliziert eine Reise, die in einem Blutbad endet. Bei Jelinek wird dem Mythos des irrfahrenden Helden hingegen nur insofern Raum gegeben, als er von der Autorin in sein komplettes Gegenteil gekehrt wird: die Flucht wird, wie Ulrike Haß festhält, zu einem „unsäglichen Dark Room als einen Ort äußersten Ausgesetztseins“ (HASS 2017: 77).

Die Verschränkung geographischer Räume mit Räumen aus der Mythologie bzw. der antiken Tragödie ist ein substantieller Bestandteil dieses „Dark Rooms“ (ebd.). Und hierin besteht auch ein wesentlicher Konnex zwischen den *Hiketiden* im Ausgangstext *Die Schutzbefohlenen* und den intertextuellen Bezügen in den Zusatztexten. Ein zunehmendes Maß an Verzweiflung lässt sich jedoch feststellen, denn der vielzitierte Anfang der *Schutzbefohlenen*: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht“ (JELINEK 2018a: 9) ist für die Stimmen der *Coda* eine weit entfernte Hoffnung, die sich angesichts des kaputten Motors als trügerisch erweisen dürfte. Das Beispiel zeigt, dass der in der Jelinek-Forschung omnipräsente Begriff der „Mythendekonstruktion“ zwar nach wie vor stimmig und zutreffend ist, aber – wie Silke Felber in ihrer soeben erschienenen Habilitationsschrift *Travelling Gestures – Elfriede*

Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung darlegt – bei weitem nicht ausreicht, weil dabei oftmals die „Bedeutungsmutationen, die aus dem Überschreibungsprozess des Mythos [...] resultieren, außer Acht“ (FELBER 2023: 57) gelassen werden. Denn klarerweise impliziert Jelineks Verarbeitung der *Odyssee* in *Coda* zwar eine Dekonstruktion des Mythos, darüber hinaus wird der Homerische Mythos – ebenso wie die Tragödie des Euripides – gleichsam aber auch mit neuem Textmaterial angereichert und mit kritischem Blick auf die Gegenwart fortgeschrieben und transformiert. In Bezug auf eine Ästhetik des Seriellen ließe sich konstatieren, dass durch die intertextuellen Bezugnahmen nicht nur die wiederkehrende Motivik der Irr-Fahrten und der damit verbundenen Strapazen thematisiert wird, sondern auch Schlaglichter auf unterschiedliche Formen und Möglichkeiten ihrer Rezeption geworfen werden, deren „thematische, rhetorische und stilistische Gemeinsamkeiten“ unter die Lupe genommen sowie „in ihrer Ähnlichkeit und in ihrer Differenz [...] sichtbar“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 8) gemacht werden. Archaische Überhöhung wird mit parodistischer Verfremdung konfrontiert, Opfer-Diskurse werden mit Aktualisierungen zur ökonomischen Ausbeutung und deren politischer Unterstützung enggeführt. Diese Erweiterung und Anreicherung von Diskursen wirft letztlich auch die Frage nach den Wahrnehmungsmustern gegenwärtiger Rezipient*innen auf: Auf welche Weise nehmen wir heute das Leiden und Sterben geflüchteter Menschen im Mittelmeer wahr? Und welche Reaktionen und Perspektiven sind die Konsequenz dieser Wahrnehmung? Jelineks Auseinandersetzung mit den Themenfeldern „Flucht“, „Migration“ und „Grenze“ sind damit jedoch bei weitem noch nicht zu Ende, wie insbesondere der nächste Addendum-Text deutlich macht.

4 Dekonstruktion von Grenzen und liminale Zwischenräume

Einen Kulminationspunkt, in dem die beiden thematischen Stränge – Fluchtwege über Land und Wasser – wieder zusammengeführt werden, findet sich in dem laut Untertitel als *Epilog auf dem Boden* bezeichneten dritten Zusatztext *Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr!* Der von Bärbel Lücke als „künstlerischen Abgesang der Idee eines grenzfreien europäischen Staatenverbundes“ (LÜCKE 2017: 272) beschriebene Text fokussiert nun nicht mehr die ungarische Grenze oder das Mittelmeer, sondern den gesamten Schengenraum. In gebündelter Form manifestiert sich Jelineks Kritik am Scheitern der europäischen Staaten an einer menschenwürdigen Asylpolitik im Mythos von Europa und dem als Stier in Erscheinung tretenden Zeus, der

die Jungfrau auf seinem Rücken übers Meer an die Küste Kretas entführt. So heißt es bei Jelinek:

Sacht wird der Gott mit trügenden Schritten zuerst in das Wasser, dann tiefer hineingehen, mit ihr, mit Europa, von der wieder ich nichts weiß, angstvoll wird Europa etwas bemerken, es aber nicht verstehen, es wird immer zurückschauen nach der Küste, ach Europa, diese Küste wird dein neuralgischer Punkt sein, von dorthier brechen sie ein, brennen sich aus, nennen sich mit unverständlichen Namen, sprechen unverständliche Sprachen, lügen, immer andere sollen schuld sein [...]. Wenigstens der Stier ist ruhig und entführt seine Braut jetzt übers Meer [...]. (JELINEK 2018d: 175)

Die Küste – ein neuralgischer Punkt, von dem aus eingebrochen, verbrannt und in unverständlichen Worten gelogen wird? In den Mythos von Europa mischen sich rassistische Stimmen, die mit ihren Hass- und Hetzparolen die immer wieder im Text herbeizitierten europäischen „Werte“ auf drastische Weise konterkarieren. Die Dekonstruktion von Grenzen erfolgt bei Jelinek folgerichtig in erster Linie als Dekonstruktion der sprachlichen Konstrukte, welche diese Grenzen erzeugen.

Statt des Zeugungsaktes auf dem Boden, der fortan den Namen Europa tragen wird, kündigt sich bei Jelinek mit beißender Ironie die ‚Vergewaltigung‘ eines Kontinents, dem seine Jungfräulichkeit schon seit langem abhandengekommen ist, an: „Kaum wurde Europa mühsam aufgebaut, wird es schon wieder niedergerissen von diesen würdelosen Massen [...]“ (ebd. 164). Der sich durch den Komplex der *Schutzbefohlenen* wie ein roter Faden ziehende Begriff der Herde wird nun zur Stierherde, die sich auf den Weg nach Europa macht: „Wie viele sich auf den Weg gemacht haben, aber wohin der Weg führt, das zeigen wir ihnen, hier, das Schild, hier können Sie es ablesen: Germany“ (ebd.). Wie schon bei der Engführung von antiken Mythen und der gegenwärtigen Fluchtroute über das Mittelmeer wird auch hier Abstraktes und Konkretes miteinander verwoben: das Schild, auf dem das Ziel der Fliehenden vermerkt ist – Germany – und die mythische Gestalt der Europa. Die „Grenzen zwischen fiktionalen und realen Räumen“ (PRAGER 2024: 362) werden in zunehmendem Maße brüchig. Diese Brüchigkeit manifestiert sich nicht zuletzt auch in der ständigen Engführung von Transportmitteln, die entweder mit antiken Mythen oder der gegenwärtigen Situation an den Grenzen assoziierbar sind: wird bei Jelinek etwa in Anspielung an den Mythos der Transport von „müden Fährmännern“ abgewickelt, ist nur zwei Sätze später von Staus auf den Straßen und „eigenen Kraftwagen“ (JELINEK 2018d: 164) die Rede. Anders als in *Appendix* und *Coda* wird dabei auch ständig zwischen der Flucht auf dem

Landweg und über den Seeweg – von der Entführung Europas übers Meer zu überfüllten Flüchtlingsbussen – hin und her gesprungen. Konstatieren Felber und Pfeiffer bereits im Zusammenhang mit den *Schutzbefohlenen* ein steti- ges „Überblenden“ unterschiedlicher „Lokalmetaphern Traiskirchen, Wien, Lampedusa und Argos“ (FELBER/PFEIFFER 2016: 380) kommen hier noch einige weitere Bezugspunkte quer durch Europa dazu, dessen polysemantisches Gebilde sich wieder und wieder im Text spiegelt. Dementsprechend variieren auch die Längen der Grenzzäune, die ebenfalls an den Schnittstellen realer und fiktiver Räume angesiedelt wurden (so sind zunächst „Götter“ (JELINEK 2018d: 163), an späterer Stelle jedoch „Grenzschützer“ (ebd. 183) bei den Zäunen anzutreffen) auf dramatische Weise:

Ich weiß theoretisch, wie man einen Zaun befestigt. Das kann man sich jetzt an- schauen. Es fehlen achtzig Meter, können aber auch achthundert werden. Egal, dort will eh keiner hin. Herr Grenzschützer, darf ich bitte austreten aus ihrem Revier? [...] ich werde folgen wie der Stier seiner Braut, die er sich selber ausge- sucht hat, obwohl er schon verheiratet ist [...]. (Ebd.)

Eine Lokalisierung der sprechenden Stimmen – ob es sich wie hier um ein „Ich“ oder den noch viel häufigeren Fall eines chorischen „Wir“ handelt – ist jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Einmal mehr wird aus fix gezogenen geographischen Grenzen bei Jelinek, wie Julia Prager anmerkt, ein „liminale[r] Raum des ‚Dazwischen‘ generiert“ (PRAGER 2024: 365). Geradezu paradigmatisch verdeutlicht der Addendum-Text hier, was von Bronfen, Frey und Martyn als eine charakteristische Eigenschaft des Seriellen beschrieben wird, nämlich, dass sich dieses einer klaren „Unterscheidung von Identität und Alterität“ widersetzt und damit ein „Denken in Identitäten außer Kraft setzt“ (BRONFEN/FREY/MARTYN 2016: 9 u. 14). Gerade durch diese liminalen Zwischen-Räume wird deutlich, dass die Entwicklung des Themenfelds „Grenze“ vom Ausgangstext zu den unterschiedlichen Zusatztexten nicht in althergebrachten Wiederholungsstrukturen von staten geht, sondern die steti- gen vielschichtigen Umkreisungen des Motivs zu einer sukzessiven Weitung des Diskurses führen, in dem jegliche Identitätskonstrukte in Bezug auf das Innerhalb und das Außerhalb der jeweiligen Grenzziehungen restlos demontiert werden. Oder um es in den Worten von Elfriede Jelinek zu sagen, die in ihrem Essay *Textflächen* ihre ästhetischen Verfahren erläutert: „Ich lasse noch nicht einmal Eigenes und Fremdes in einen Dialog treten, denn beides, Eigenes wie Fremdes, wissen längst nicht mehr, haben es nie gewußt, wovon die Rede ist, wenn sie reden.“ (JELINEK 2013)

So ambivalent Europa und die damit verbundenen Grenzen in Erscheinung treten, ist es auch der diese Grenzen überschreitende Stier: Bärbel Lücke spricht in diesem Kontext von einer „Metamorphose der Stiere vom mythologischen Vehikel des Raubs der Europa zum Transportmittel Bus für die Flüchtlinge nach Europa [...]“ (LÜCKE 2017: 284):

Unsere Busse stehen ab sofort für den Transport bereit und wollen auch nicht lange warten, worauf denn? [...] die Busse wurden zur Verfügung den Menschen da hingestellt, diese brauchen nur einzusteigen, außerdem ist es befohlen, anders kommt man hier nicht weg. Sie haben also nicht die Wahl. Was wollen sie mit dem blöden Stier?, der darf hier nicht einsteigen [...]. (JELINEK 2018d: 165)

Innerhalb weniger Sätze kippt das Bild vom Schlepper-Stier, der die Geflüchteten nach Europa transportiert, über den Geschleppt-werdenden-Stier, der sich selbst transportieren lässt, bis hin zum Sattelschlepper, in dem der nun für die Schlachtung vorgesehene Stier angeliefert wird:

Dabei hat man doch kaum das Geld für den Sattelschlepper oder den Schlepper allein aufbringen können? [...] Für den Stier aber, für die Sicherheit seiner Lieferung hieß das immer schön bei den andren bleiben, bei der gewählten Reise-Gruppe, sich nicht absondern, keine Festung aus sich gründen. [...] Der Stier hatte goldenes Fell und war zart, noch bevor er im Rohr war [...]. (Ebd. 181 u. 197)

An anderer Stelle heißt es dazu passend über den Stier: „Ein schönes Opfertier, das aber manchmal auch andere opfert, warum nicht?, das macht das Tier sogar besonders gern, es würde jeden opfern, um nicht selber dranzukommen“ (ebd. 172). Hier scheint also eine weitere Grenze zusehends zu verschwimmen, nämlich jene zwischen Opfer und Täter. Sowohl Europa als auch der Stier werden vexierbildartig abwechselnd bzw. gleichzeitig als Opfer bzw. Täter wahrnehmbar. Hier greift Jelinek einen Aspekt auf, der bereits in *Coda* mit der für die Fahrt nach Troja geopferten Iphigenie und den in die Gegenrichtung (nach Griechenland) flüchtenden Opfer von Gewalt und Betrug anklingt, hier aber noch in radikalerer Ausprägung erscheint, da durch die Gestalt des Stiers die Täterperspektive deutlicher akzentuiert wird als bei den namen- und gesichtslosen Verursachern des Leidens auf dem Mittelmeer. Jedoch führt diese Vertauschbarkeit von Täter und Opfer nicht zu einer Verharmlosung der Umstände. Denn umso markanter werden im Text die Mechanismen offengelegt, die Täter und Opfer generieren, nämlich die Verwertungslogiken neoliberaler Gesellschaften, die über die Aufnahme oder Ablehnung geflüchteter Menschen entscheiden. Sowohl das Schleppen als auch die Überwachung und Unterbringung der „Schutzbefohlenen“ wird mit den Aspekten „Ware“,

„Angebot“ und „Nachfrage“ in Beziehung gesetzt. Besonders zynisch mutet diese Verwertungslogik im Zusammenhang mit der im Ausgangstext und *Appendix* bereits thematisierten Katastrophe von Parndorf an, auf die Jelinek über das Motiv des Busses auch in *Europas Wehr* wieder zurückkommt: „Sogar der Tötungsbuss im Burgenland mußte im voraus bezahlt werden, sonst sterben die Leute, und wo bleiben wir?“ (Ebd. 181) Auf diese Ausbeutungsdiskurse Bezug nehmend fügt Jelinek am 04.03.2016 ihrem *Epilog auf dem Boden* noch eine kurze mit *Ende* betitelte Ergänzung hinzu, in der diese Logiken nochmals zusammenfassend von den sprechenden Stimmen skizziert werden:

Sonst hätte ich Gewinne aus der Überwachung und Veränderung von Menschen ziehen können, die dahinziehen und dorthinziehen und übereinander herziehen. Diese Überwachung ist für nichts und niemanden, denn diese Leute zählen nicht, sie werden gezählt, das wars schon. Sind sie schon zu viele?, wie viele dürfen sie sein, welche dürfen mehr sein, wer kommt zurück, wer darf weiter, wer muß weg, wer darf reden, wer muß schweigen, welche Logik hat das Wort? (JELINEK 2018e: 203)

Die beklemmende Logik dieser Worte ist, dass nicht Fluchtgründe und erfahrenes Leid den entscheidenden Faktor für die Überwindung von Grenzen oder die Zurückweisung der Geflüchteten darstellen; die Frage, wer zählt und wer gezählt wird, entscheidet sich anhand einer ökonomischen Abwägung von Kosten und Nutzen.

5 Conclusio: Philemon und Baucis

Doch bei Elfriede Jelinek muss auch das Ende des Epilogs noch nicht zwingend das Ende des Werks bedeuten. Nur etwas mehr als einen Monat nach dem *Ende*, am 10.04.2016, folgt auf Jelineks Homepage ein weiterer Zusatztext, betitelt mit *Philemon und Baucis*. Anlässlich des kürzlich abgeschlossenen sogenannten Flüchtlingsabkommens der EU mit der Türkei wird hier die vorhin angesprochene Verwertungslogik in einer Gegenüberstellung, wem man die Tür zu öffnen bereit ist, und wem nicht, nochmals mit Nachdruck aufs Tapet gebracht: „[...] die zwei Alten lassen die Götter gern zur Tür herein. Gut so, denn so sind sie, die Götter, läßt man sie nicht rein, treten sie die Türe ein und dann das ganze Haus“ (JELINEK 2018f: 210f.).

Anderen wird die Tür nicht nur verschlossen, sie werden vielmehr mit Gewalt am Eintreten gehindert: „Germany, Sweden, sonstige, bitte kreuzen Sie Ihr Ziel an, Ihr Wagnis dorthin wird in einem Wagen stattfinden, über den derzeit alle schweigen, die Gewalt-Tat, sie davon abzuhalten, wird verschwiegen werden“

(ebd. 212). Ernsthafte Konsequenzen, wie jene Nachbarn im Mythos, die sich den Zorn der Götter zugezogen haben, müssen diejenigen, die ihre Türen verschlossen halten, nicht befürchten:

Die Türen bleiben ihnen verschlossen, obwohl sie doch Götter sind! Das, wenn wir gewußt hätten! Aber wir haben eben nicht nachgefragt, weil wir nur uns selbst als Antwort gesehen haben, und jetzt kommt die Sintflut, ein Wahnsinn!, und jetzt müssen Sie ewig Wassersport betreiben und Spaß haben. (Ebd. 216)

Eine Bestrafung der Gewalttaten ist nicht mehr vorgesehen. Mit der bitteren Erkenntnis: „Es merkt eh keiner“ (ebd. 225) endet dann auch der bislang letzte Zusatztext zu den *Schutzbefohlenen*.

Fassen wir zusammen: Den in der Forschung gebräuchlichen Begriff der „Tragödienfortschreibung“ (FELBER/PFEIFFER 2016: 384) etwas anders akzentuierend wird hier also – wie Julia Prager anmerkt „die Tragödie gemäß der realen Katastrophe ‚am Laufen‘“ (PRAGER 2024: 366) gehalten. Das geht zumindest so lange, bis eine andere Tragödie die Aufmerksamkeit der Autorin noch stärker auf sich lenkt, etwa die wenig später in ihrem Theaterstück *Wut* thematisierten islamistischen Terroranschläge in Paris oder die in den neuesten drei Theaterstücken *Sonne, los jetzt!*, *Luft* und *Asche* verarbeitete Klimakatastrophe. Dass Jelinek aber in ihrem 2017 veröffentlichten Theaterstück *Unseres 2.0.* erneut auf die Tragödie von Parndorf Bezug nimmt oder in dem 2020 entstandenen Text *Niemandeland* die Lage geflüchteter Menschen während der Coronapandemie reflektiert, zeigt, dass die Themenfelder „Flucht“, „Migration“ und „Grenzen“ sie auch weiterhin beschäftigen, auch abseits des Komplexes *Die Schutzbefohlenen*.

Kurz vor Redaktionsschluss wurde noch bekannt, dass Jelinek nun 2024 ein weiteres Mal auf den *Schutzbefohlenen*-Komplex zurückgreift, nämlich mit dem (anlässlich des Publik-Werdens eines Treffens rechtsextremer Netzwerker in Potsdam und deren dort vorgetragenen Plänen für die millionenfache Vertreibung geflüchteter Menschen aus Deutschland und Österreich verfassten) Theaterstück *Die Schutzbefohlenen – Was danach geschah* (der am 02.06.2024 am Vorplatz des Schauspielhauses Bochum erstmals szenisch realisiert wurde, in schriftlicher Form aber noch nicht publiziert ist). Damit ließe sich, um abschließend noch einmal auf die Ästhetik des Seriellen zurückzukommen, Jelineks Verfahren des Fortschreibens als ein stetiges „Work in Progress“ (RÖSCH 2008: 17) charakterisieren, in dem nicht die Linearität des Wiederholens, sondern die Differenz und Polyvalenz der einzelnen Elemente in ihrer Beziehung zueinander den entscheidenden Parameter darstellen.

Literaturverzeichnis:

- BRONFEN, Elisabeth/ FREY, Christiane/ MARTYN, David (2016): Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen. Zürich diaphanes.
- BUTIN, Hubertus (2014): Serialität. In: Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Hrsg. v. Hubertus Butin. Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, S. 314–319.
- DERRIDA, Jacques (2001): Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Limited Inc. Wien: Passagen, S. 15–45.
- FELBER, Silke (2023): Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-) Durchquerung. Wien: mdwPress.
- FELBER, Silke/ PFEIFFER, Gabriele C. (2016): Schau-Plätze der Diskrepanz. Ein Essay zu Aischylos in Syrakus und Jelinek in Wien. In: Flucht, Migration, Theater. Dokumente und Positionen. Hrsg. v. Birgit Peter u. Gabriele C. Pfeiffer. Göttingen: V&R unipress, S. 377–385.
- FLIEDL, Konstanze (2021): Die Welt als Bild. Elfriede Jelineks Virtualität. In: Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst. Hrsg. v. Uta Degner u. Christa Gürtler. Berlin/ Boston: De Gruyter, S. 33–50.
- HASS, Ulrike (2017): Ströme / strömen. In: Jelineks Räume. Hrsg. v. Monika Szczepaniak, Agnieszka Jezierska u. Pia Janke. Wien: Praesens, S. 72–88.
- JELINEK, Elfriede (2018a): Die Schutzbefohlenen. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 9–98.
- JELINEK, Elfriede (2018b): Appendix. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 99–130.
- JELINEK, Elfriede (2018c): Coda. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 131–158.
- JELINEK, Elfriede (2018d): Europas Wehr. Jetzt staut es sich aber sehr! (Epilog auf dem Boden). In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 159–158.
- JELINEK, Elfriede (2018e): Ende. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 203–207.
- JELINEK, Elfriede (2018f): Philemon und Baucis. In: Jelinek, Elfriede: Die Schutzbefohlenen. Wut. Unseres. Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt, S. 208–225.
- LÜCKE, Bärbel (2017): Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu „Die Kontrakte des Kaufmanns“, „Über Tiere“, „Kein Licht“, „Die Schutzbefohlenen“. Wien: Praesens.
- N. N. (2015): „Die Verachteten in die Höhe heben“. In: News vom 14.03.2015.
- PRAGER, Julia (2024): Flucht und Migration. In: Jelinek-Handbuch. Hrsg. v. Pia Janke. Stuttgart: Metzler, S. 362–366.
- RÖSCH, Thomas (2008): Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida. Wien: Passagen.

Internetquellen:

ANNUSS, Evelyn (2020): Fortschreibungen. URL: <https://ifvjelinek.at/veranstaltungen/notation-und-auffuehrung-aktualisierung-oder-ausloeschung-2020/#c643899> [06.08.2024].

JELINEK, Elfriede (1999): Zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums. URL: <https://original.elfriedejelinek.com/fbroch-w.html> [06.08.2024].

JELINEK, Elfriede (2013): Textflächen. URL: <http://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> [06.08.2024].