

## **Groteske Texttheatralität**

Der Aufsatz von Franziska Schößler<sup>1</sup> schlägt Kategorien und Perspektiven vor, welche die manchmal allzu selbstverständliche und unreflektierte Zuordnung von Jelineks Theatertexten zur Postdramatik unterbinden und sowohl für die Text- als auch für die Inszenierungsanalyse einsetzbar sind. Der Beitrag macht außerdem deutlich, dass eine reine Opposition – sowohl diachron als auch synchron – von Dramatik versus Postdramatik der Annäherung an (u.a.) Jelineks Texte nicht dienlich ist und im Allgemeinen nicht die Verbindlichkeit beanspruchen kann, die ihr oft zuerkannt wird (was meines Erachtens eher von der Rezeption von Lehmanns Buch induziert als von dem Buch selbst intendiert wurde).

Im Folgenden möchte ich zunächst – dabei hin und wieder auf die von Franziska Schößler skizzierten Kategorien Bezug nehmend – auf die Jelinek-Rezeption im niederländischsprachigen Theater eingehen. Aus dieser – hier nur kurz zusammengefassten – Analyse werden noch ein paar weitere Vorschläge für eine differenzierte Begriffsbestimmung hervorgehen, vorwiegend hinsichtlich des Beitrags, den Jelineks Texte zur aktuellen Dramaturgie und Theaterpraxis bieten können.<sup>2</sup> Anknüpfend an Franziska Schößlers Erwähnung (im Anschluss an Gerda Poschmann und Achim Stricker) der Theatralität der Textzeichen sollen daraufhin auch ein paar im Rahmen des Forschungsprojekts *Texttheatralität* entwickelte Gedanken formuliert werden. Schließen möchte ich mit einer aus meiner Forschung zum Grotesken hervorgehenden Verbindung von Jelineks Theatertexten mit der performativen Qualität einer grotesken Ästhetik.

Es seien hier also zunächst die wichtigsten Inszenierungen von Jelinek-Texten im niederländischen Sprachraum präsentiert, erstens aus dem allgemeinen Grund, dass die Inszenierungspraxis – hier verstanden als die „Realisierung“ eines Textes „mit den Ausdrucksmitteln der Bühne“<sup>3</sup> – Wissen vermittelt, das die Textanalyse vorantreiben kann, und zweitens wegen der Feststellung, dass die konkreten Aufführungen – als die für das niederländischsprachige Theaterpublikum oft einzige Bekanntschaft mit Jelineks Dramatik – das Bild von Jelinek als Theaterautorin entscheidend prägen.

### **1. Genre- und Gender-Reflexion**

Als das niederländische Theaterkollektiv Dood Paard 2008 drei *Prinzessinnendramen* aufführte – *Schneewittchen*, *Dornröschen* und *Jackie* –, entstand damit die erste Inszenierung

von Jelinek-Texten durch eine bekannte niederländische Theatergruppe. Denn obwohl Dood Paard nicht die großen städtischen Bühnen bespielt, gilt das Kollektiv, das 1994 gegründet wurde und – im Zuge der Erneuerungen in der niederländischen Theaterpraxis in den 1980er Jahren – nach wie vor weder mit RegisseurInnen noch BühnenbildnerInnen arbeitet, sowohl institutionell als auch ästhetisch als einer der erfolgreichsten Erneuerer des Texttheaters.<sup>4</sup> Mit ihrer institutionskritischen Haltung – dem Versuch, die ästhetischen Ziele autonom zu verfolgen und sie nicht von hierarchischen Strukturen bestimmen zu lassen – geht immer auch das Bewusstsein der unweigerlichen eigenen Implikation in eben diesen Strukturen einher (z.B. im staatlichen Subventionssystem oder der konsumorientierten Kulturproduktion). Den Aufführungen liegen manchmal selbst zusammengetragene Textcollagen zugrunde, öfter aber kanonisierte Theatertexte, von den alten Griechen über Arthur Schnitzler bis Thomas Bernhard, die wesentliche Überarbeitungen erfahren können, d.h. nicht als unberührbare Autoritäten behandelt werden. Interessanterweise aber verleiht gerade dieses Kollektiv den Jelinek'schen Texten explizit eine Autorität: Im Text wird nicht gestrichen, und die Logik der Sprache wird von den SchauspielerInnen in einem Interview sogar als „glasklar“ und „den Geist schärfend“ beschrieben.<sup>5</sup> Jelineks *Prinzessinnendramen* sind in der Textvorlage als serialisierte Zwischenspiele konzipiert. Die Autorin rückt mit diesem Gattungszitat<sup>6</sup> die periphere burleske Gattung aus ihrer Einbettung in der Tragödie ins Zentrum und setzt damit die historisch fortschreitende Emanzipation des Zwischenspiels zu einem eigenständigen Genre fort. Im Gestus einer philosophischen Parodie reflektieren Jelineks Texte über das Drama der gewalttätigen, ja tödlichen Implikationen der medialisierten Repräsentationen von Genderidentitäten. Auf einer metatextuellen Ebene wird dieser Mechanismus mit der Problematik der AutorInnenschaft und deren Autorität verbunden. Über intertextuelle Bezüge wird weibliche kreative Autorität als prekär und ungesichert, als schillernd zwischen Anwesenheit und Abwesenheit reflektiert. Dood Paard geht bei der Inszenierung von der Aufgabe aus, den ZuschauerInnen die Gedanken, das Wissen des „glasklaren“ Textgebildes zu vermitteln. In einer gleichsam peripatetischen Auseinandersetzung mit den Texten trachten die SchauspielerInnen, im Sprechen des Textes dessen Denkwege aufzuspüren<sup>7</sup>, und machen damit aus der Einheit von Ort, Zeit und Handlung des klassischen Theaters Prinzipien sowohl der performativen Arbeit am Text als auch der „Erfahrung der Aufführung durch das Publikum“<sup>8</sup>. In der Jelinek-Inszenierung fokussieren die SchauspielerInnen dabei vor allem die performative Dimension der Körper als Performer von Genderidentitäten in medialisierten Strukturen (zum Beispiel in ihrem Verhältnis zu auf der Bühne gezeigten weiblichen Porträtfotos aus der popkulturellen oder Boulevardpresse oder zur Live-Übertragung bestimmter Szenen auf einen

großen Bildschirm). Der SchauspielerInnenkörper tritt in dieser Inszenierung als Störfaktor auf und dies in zweifachem Sinne. Er stört oder subvertiert die medialisierte Festschreibung der Genderidentitäten. Aber auch: Er stört gerade das subversive Anliegen: Der materielle, phänomenologische Körper verhindert durch die Verstrickung in genderkodierte Wahrnehmung die Realisierung der Subversion.

Die erstgenannte Störung vollzieht sich bei den von männlichen Schauspielern dargestellten weiblichen Figuren (hier: Schneewittchen und ein Chor von vier Jackie-Figuren). Die Körperlichkeit der Schauspieler verhindert die tödlich perfekte Abbildung der Frau, wovon der Text redet, und realisiert so Jelineks subversiv-dekonstruktive Textstrategie. Zugleich aber wird angedeutet, dass nur der als männlich wahrgenommene Körper imstande sei, den stereotypen Bildern von Weiblichkeit entgegenzuarbeiten, indem er eine Art Genderneutralität anstrebt und so eine gewisse Autonomie erlangt. Dagegen könne der weibliche Körper – Dornröschen wird von einer Schauspielerin gespielt – das perfekte weibliche Bild nur über den unkontrollierten Exzess der Weiblichkeit, also nicht über Neutralität, subvertieren. Eine männliche Rolle aber, die von einem als männlich wahrgenommenen Schauspieler gespielt wird – und hierin liegt die zweitgenannte Störung –, scheint am schwersten subvertierbar zu sein: Sowohl der Jäger (in *Schneewittchen*) als auch der Prinz (in *Dornröschen*) sind eindeutig männlich kodiert. Ihre phallischen Attribute und Körpersprache sind zwar exzessiv, der Exzess verstärkt hier aber eher den tödlichen resp. gewalttätigen Charakter ihrer Rolle, als dass er sie subvertiert (indem der Jäger Schneewittchen mit seinem Kamera-Gewehr erschießt resp. der Prinz einen aggressiven Geschlechtsakt mit Dornröschen mimt). Es ist dies eine körperliche Performanz, die auf die Grenzen der im Text angestrebten Dekonstruktion zu verweisen scheint und ihn also negativ supplementiert.

Diese Inszenierung zeigt, dass die Diskussion über die Repräsentation und Bildpolitik von Gender auf der Bühne bei weitem nicht abgeschlossen ist. Sie verweist auf die feministische Relevanz von Jelineks Texten auch und gerade für die gegenwärtige Theaterpraxis, wo vor allem im anerkannten (internationalen) Regietheater die kritische Auseinandersetzung mit Genderrepräsentationen ausbleibt. Aber die Inszenierung weist auch in einer selbstkritischen Reflexion darauf hin, dass antirepräsentative dramaturgische Eingriffe, wie cross dressing oder der Einsatz eines Chors, in genderspezifischen medialisierten Strukturen nicht immer genügen, um die stereotype Genderrepräsentation aufzulockern, auch wenn solche Performative die Reflexion darüber anregen, dass wir nicht immer akzeptieren sollten, was wir phänomenologisch wahrnehmen.<sup>9</sup>

## **2. Feministische Bildpolitik**

Eine Radikalisierung des feministischen Ansatzes wurde 2010 von der Regisseurin Susanne Kennedy in ihrer Inszenierung von *Über Tiere* an dem angesehenen Stadttheater Nationale Toneel in Den Haag vorgenommen. Die deutsch-englische Kennedy, die eine Regieausbildung in Amsterdam absolvierte und heute bei Ivo Van Hoves Toneelgroep Amsterdam arbeitet, hat sich in den Niederlanden und Flandern mittlerweile einen Namen gemacht mit ihrer „unheimlichen“ Theaterästhetik, in der sie den grotesken Exzess mit einem scharf umrissenen feministischen Konzept verbindet.<sup>10</sup>

*Über Tiere* besteht aus zwei unterschiedlichen Textteilen: dem Monolog einer älteren Autorin, die voller Selbstmitleid ihre Abhängigkeit vom romantischen Liebesdiskurs beklagt, und einem eher dokumentarischen Teil – einer Zitatmontage aus den Abhörprotokollen von Wiener Frauenhändlern und deren Kunden –, aus dem die gezwungene Abhängigkeit und gewalttätige Ausbeutung der in der Prostitution verhandelten Frauen hervorgeht. In beiden Teilen wird die Gewalt, die sowohl der gezwungenen Prostitution als auch dem romantischen Liebesdiskurs zugrunde liegt, aufgezeigt. In Kennedys Inszenierung ist eben diese Pervertierung der Liebe sowohl in der Prostitution als auch im romantischen Liebesdiskurs zentral. Kennedy situiert ihre Inszenierung explizit in ihrem Interesse für die verbliebenen Tabus über (ältere) weibliche Sexualität, die verdeckten Machtmechanismen in der Kommodifizierung weiblicher Sexualität und die komplexe Verflechtung von Opfer- und Täter-Positionen in diesen Prozessen.<sup>11</sup> Indem Kennedy die beiden Textteile vermischt und gleichzeitig präsentiert, findet hier nicht – im Vergleich zur linearen Textlektüre – eine graduelle Einsicht in die Verquickung von romantischem Liebesdiskurs und gewalttätigem Prostitutionsdiskurs statt, sondern eine simultane Präsentation von beiden. Im Vergleich zum Text verstärkt dieser Eingriff noch die Botschaft, dass das Persönliche politisch sei, und verhindert das Nachleben einer melancholischen Sehnsuchthaltung. Wird im Text das Ende der weiblichen Kampfbereitschaft von der älteren Erzählerin beweint, so nimmt die junge Regisseurin Kennedy den Handschuh entschieden auf.

Die drei Schauspieler und drei Schauspielerinnen – von denen eine die ältere Frau spielt – werden in der Inszenierung serialisiert und infantilisiert durch die Kostüme, Gestik und Requisite: Die Männer tragen pastellblaue Anzüge und fahren auf winzigen Dreirädern herum, die Frauen tragen enge rosafarbene Kleider und schlecken andauernd an Zuckerlutschern. Ein queering von Genderrollen findet hier nicht statt, im Gegenteil: Auf kindlich spielerische Weise wird die tödlich-glatte Effizienz vorgezeigt, mit der heterosexuelle Gendernormen sowohl von Männern als auch Frauen eingeübt werden. Die Dehumanisierung der Subjekte wird

über die materielle Manipulation ihrer Körper ausgestellt: mit einer tableauartigen räumlichen Anordnung der Körper und Requisiten auf der Bühne, mit automatenhaften Körpern, die ihre minimalistische Gestik perfekt beherrschen, mit computerartigen Stimmen, die jegliches Pathos vermeiden, und einer grellen Lichtregie. Dieser zwingende dramaturgische Rahmen wird von einer starken publikumsorientierten Komponente ergänzt: Die SchauspielerInnen schauen die ZuschauerInnen unaufhörlich an, suchen sie mit eindringlichen Blicken heim und zwingen sie so in die Rolle von (weiblichen?) Schauobjekten in einer „huis clos“-artigen Situation. Dieser unausweichliche Blickkontakt wird in einer metonymischen Verschiebung potenziert durch die vielen über die Bühne verteilten Fernsehgeräte (Bühnenbild: Lena Müller), aus denen anonyme männliche Zuschauer hinausstarren.

Mit ihrer grotesken Ästhetik, welche die materiellen, körperlichen Oberflächen verzerrt und dabei nicht auf eine – ersehnte, noch zu rettende – Innerlichkeit rekurriert, demonstriert Kennedy konsequent die diskursive und strukturelle Dehumanisierung des menschlichen, in erster Linie weiblichen Subjekts. Das straffe bildnerische und dramaturgische Konzept verhindert, dass das Spiel – das durchaus mit humorvollen Effekten arbeitet (etwa wenn der von den Zuckerlutschern rote Speichel wie Blut aus den Mündern der Schauspielerinnen rinnt) – in einen befreienden, karnevalesken Exzess übergehen würde. Stattdessen überträgt die Inszenierung die gewalttätigen Liebes- und Sexdiskurse auf die unbequeme, „unheimliche“ visuelle Beziehung zwischen Publikum und SchauspielerInnen. Zugleich kommt diese Inszenierung gänzlich ohne eine billige Reproduktion pornografischer Bilder, sogar ohne den leichten Zugriff auf nackte weibliche Körper, aus.

### **3. Rhetorizität und Gegennarrative**

2009, nur ein halbes Jahr nachdem Nicolas Stemann die Uraufführung der *Kontrakte des Kaufmanns* inszeniert hatte, wurde das Stück von Johan Simons an der Genter Stadtbühne NTGent, als Koproduktion mit dem black box Theater Antigone, unter dem Titel *Underground* aufgeführt. Simons und seine ehemalige Gruppe Hollandia gelten als wichtige Theaterer neuerer der 1980er Jahre, einer Zeit, aus der u.a. das oben erwähnte, um eine Generation jüngere Kollektiv Dood Paard hervorgegangen ist. Das Theater von Hollandia räumte dem Text nach wie vor eine zentrale Rolle ein, ergänzte diese aber mit einer multimedialen Inszenierungspraxis aus Tanz, Musik und bildender Kunst. Dazu gesellte sich eine große Aufmerksamkeit für die Auseinandersetzung der SchauspielerInnen mit der Phänomenologie des Aufführungsraums, sei es in traditionellen Theatern oder auch in nicht für das Theater bestimmten Räumlichkeiten wie alten Fabrikgeländen oder Bauernhöfen. Die neue Praxis wurde von ei-

nem expliziten ideologischen Engagement unterstützt: von die kritischer Reflektion über die Dehumanisierung des Menschen in einem neoliberalen wirtschaftlichen Klima.

Nach dem Wechsel an die Genter Stadtbühne behielt Simons dieses Engagement bei, das er wie folgt umschrieb: „die Widersprüche des westlichen Menschen auf der Bühne darstellen“, „zeigen, dass wir leiden an einer Welt, die wir selbst geschaffen haben“<sup>12</sup>. In seiner Suche nach möglichen Antworten auf diese Widersprüche, nach neuen Formen der Empathie und der Verbundenheit, präsentierte er seine Genter Inszenierungen unter dem programmatischen und provokativen Übertitel *Die Werke der Barmherzigkeit*. Mit einem profanierenden Gestus eignete sich Simons die biblischen Werte an, um sie im Spiel auf ihr nicht-religiöses Widerstandspotenzial gegen das Leiden an der heutigen Welt zu überprüfen. Auch *Underground* wurde unter diesem Übertitel präsentiert (der Titel rührt daher, dass ein ursprünglich vorgesehene Stück mit dem Titel *Underground* nicht aufgeführt werden konnte).

Von der Inszenierung seien hier zwei Aspekte hervorgehoben: die große Aufmerksamkeit für die Rhetorizität des Textes und deren dramaturgische und Bühnenbildnerische Übertragung, und die Supplementierung des Textes mit einer vom Regisseur konzipierten Gegennarrative. Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* bringt sowohl thematisch als auch rhetorisch die Dynamik des „Geldkarussells“ zur Sprache und ist von einer in sich kreisenden Wiederholungsstruktur geprägt. Das sprechende Subjekt ist ein plurales „Wir“, das sich ausgesprochen antagonistisch zum angesprochenen, ebenfalls pluralen „Sie“ verhält und somit in die Kreisstruktur eine Frontlinie hineinbringt. Beide Strukturen werden in der Inszenierung aufgegriffen und zueinander in Beziehung gesetzt. Die Gruppe der SchauspielerInnen bildet in erster Linie eine Art kreisförmige Familienstruktur, wobei der eine ältere Schauspieler die anderen, allesamt jüngeren, anführt. Auch auf der Bühne dominiert auf der einen Seite eine Kreisform: ein großes Gartenschwimmbad aus Kunststoff, dessen Wirkung sich in der Benutzung durch die SchauspielerInnen entfaltet. Sie laufen um das Bad herum, tauchen darin ein und wieder auf, spielen in und um das Becken wie auf einem kindlichen Spielplatz. Ihre Handlungen verweisen aber auch auf die religiös-kultische Kraft des Wassers, Sünden wegzuwaschen und eine Neugeburt zu ermöglichen. Die Frontlinie, die im Text die Kreisstruktur durchquert, wird in der Inszenierung in der direkten verbalen Attacke des Publikums realisiert. Hier streckt sich die Kreisstruktur zu einer auf dem Proszenium positionierten linearen Anordnung aus, wobei die SchauspielerInnen in ihrer hysterischen Publikumsherausforderung und -beschimpfung miteinander verbunden sind. In der Konfrontation des Publikums lachen die SchauspielerInnen die Zuschauer aus und halten ihnen ihre Mitschuld an der Finanzkrise im Zerrbild vor. Auch im Bühnenbild (Luc Goedertier und sein Team) wird die harte Front visualisiert: Ge-

genüber dem weichen runden Schwimmbecken befindet sich eine harte, viereckige Konstruktion, die einem riesigen Banktresor ähnelt. Um und in diesem Tresor wird das kindliche Spiel aus dem Becken tödlicher Ernst und öffnet sich überdies die Front innerhalb des familiären Kreises selbst: Die Kleinanleger werden darin von dem Bankier abgeknallt oder, in der Allegorie des Familienkreises, die Kinder von ihrem Vater.

Neben dieser „kongenialen“ Visualisierung und Verräumlichung der Rhetorizität des Textes fügt Simons eine andere, sozusagen weniger „kongeniale“ rhythmische Struktur ein. Gelegentlich unterbricht er den Redeschwall und fügt tableauartige Szenen ein, die weder nach dem kreisförmigen noch dem linearen Muster ablaufen, sondern tentative Versuche einer positiven Gemeinsamkeit darstellen. Zu zweit oder als Kollektiv, im Rhythmus von Balladen oder Rap Musik, tanzen die SchauspielerInnen oder bilden eine schweigende, bewusst unprofessionell gestaltete Protestbewegung. So ergibt sich eine kräftige Juxtaposition zu der exzessiven – und höchst professionell, glatt ablaufenden – Sprechperformanz, welche den Jelinek'schen Text um punktuelle Momente eines Narrativs der Mitmenschlichkeit ergänzt. Mit diesem Narrativ (das ohne gesprochenen Text auskommt) wirkt Simons der gängigen Lektüre eines / dieses Jelinek-Textes als hoffnungslos und katastrophal entgegen, profaniert sozusagen die etablierte Lesart ihrer Stücke. Vor allem investiert er das Theaterspiel mit einer konstruktiv-kritischen Aussagekraft über das Menschsein, das Humanum.<sup>13</sup>

#### **4. Rhetorische Narratologie und Performance Studies**

An Begriffe wie Rhetorizität und Narrativität schließt auch das von Genter und Brüsseler ForscherInnen<sup>14</sup> koordinierte Forschungsprojekt an, in dem Texttheatralität in deutschsprachigen Bühnentexten oder für die Bühne adaptierten Prosatexten von Karl Kraus, Robert Musil, Elfriede Jelinek und René Pollesch und deren Inszenierungen im Mittelpunkt stehen. Das Narrative wird dabei an der „Oberfläche von Textualität, Rhetorik und Diskursivität“<sup>15</sup> aufgespielt. Die methodologischen Ansätze werden sowohl der rhetorischen Narratologie entnommen – in Bezug auf die Frage nach den rhetorischen Mitteln, die einen von SchauspielerInnen und Publikum gleichzeitig (aber nicht gleich) erfahrenen narrativen Raum vermitteln – als auch den Performance Studies in Bezug auf die Frage nach der multimedialen Übertragung oder Gestaltung narrativer Elemente und Strategien auf der Bühne und der möglicherweise sich ergebenden Spannung zwischen textueller Theatralität und szenischem Zeigen, woraus auch eine Verschiebung der Erwartungen des Publikums hinsichtlich des Mediums Theater resultieren kann. Beide Ansätze korrespondieren grob gesprochen mit der Unterscheidung zwischen narrativem „telling“ und performativem „showing“, wobei uns gerade die transge-

nerische und transmediale Dynamisierung und Vermischung dieser Modi interessieren.<sup>16</sup> Wie aus den Namen des Korpus hervorgeht, wird hier auch eine diachrone Perspektive anvisiert. Bezogen auf Jelinek, gilt ein besonderes Anliegen der Übertragung der rhetorischen Figürlichkeit oder auch Defiguralisierung von den Texten auf die Bühne. Intermediale Zugänge, zum Beispiel über Metatheater oder unnatürliche Stimmen im Drama, liefern wichtige methodologische Instrumente.<sup>17</sup> Auch den Theorien der neuen Medien werden Konzepte entnommen, zum Beispiel über die Simultaneität und Vermischung des vertikalen, paradigmatischen Ordnungsprinzips der Datenbank und der horizontalen, syntagmatischen Ordnung des Narrativen. Konkret lassen sich zum Beispiel – und dies sowohl in einem Theaterstück als auch in einer Inszenierung – mehrere in einer Datenbank gesammelte textuelle Mikro-Narrative zu einem neuen syntagmatischen Narrativ anordnen.<sup>18</sup>

## **5. Grotteske Theatralität**

Figuration und Defiguration stehen im Mittelpunkt meiner eigenen Forschung im Rahmen dieses Projekts über die performative Qualität einer grotesken Texttheatralität. Grotteske Theatralität überschreitet Normen und Gesetze, seien es Normen des guten Geschmacks oder des moralisch Akzeptablen, seien es linguistische Gesetze, Gattungserwartungen oder Kategorien dessen, was als „menschlich“ gilt.<sup>19</sup> Der grotesken Ästhetik ist die Defiguration als transgressiver, anamorphotischer Prozess inhärent.<sup>20</sup> Bezogen auf Jelinek lassen sich darunter z.B. die schillernden Subjektpositionen der Sprechstimmen verstehen, die in metaleptischen Transgressionen zwischen unterschiedlichen narrativen Ebenen wechseln<sup>21</sup>; die Suggestion von Kontextualisierung und Referenzialität und deren gleichzeitige Aufhebung<sup>22</sup>; die aus Selbst- und Fremdzitaten zusammengesetzte auktoriale Autorität, die zwischen Meisterschaft und Ungesicherheit schwankt; der Einsatz von belebten Objekten<sup>23</sup> und pars pro toto körperlichen Requisiten, die metonymisch auf das menschliche Subjekt verweisen oder es ersetzen. Bei dem letzteren Forschungsgegenstand anknüpfend lässt sich zum Beispiel der Text *Über Tiere* heranziehen, dessen pars pro toto Figuration der Rede man sich als einen Mund vorstellen kann. In der grotesken Ästhetik wird traditionell der Körperteil des Mundes als bevorzugter Ort der Transgression hervorgehoben.<sup>24</sup> Dabei wird die rein physische Funktion des Mundes für die Nahrungsaufnahme hyperbolisch verzerrt oder umgekehrt (im Fressen resp. Kotzen)<sup>25</sup> und der Einsatz des Mundes in oralen sexuellen Kontakten hervorgehoben. Daneben wird der Mund aber auch als der Körperteil, der der stimmlichen Sprache Ausdruck verleiht und so metonymisch als expressives Zeichen einer authentischen innerlichen Identität gilt, grotesk verzerrt. In *Über Tiere* entstellt Jelinek mit anamorphotischen Prinzipien die bedeutungsüber-



frachtete Figuration des weiblichen Mundes, um die Gewalt sowohl im romantischen, unter anderem literarisch vermittelten Liebesdiskurs, als auch in der Zuhältersprache mitsamt derer realer körperlicher Wirkung kenntlich zu machen. So äußert sich in der auktorialen Sprechstimme allmählich eine unheimliche Allianz zwischen der verzweifelten weiblichen Liebesehnsucht und den Vorstellungen der Verfügbarkeit, mit dem die Zuhälter und Kunden den Prostituierten begegnen. Diese Allianz kommt im ersten Textteil in einer Bezeichnung aus der Prostitutionssprache zum Ausdruck, die im zweiten Teil inflationär auftritt: Von beiden Parteien – der auktorialen Erzählerin und den zitierten Kunden – wird „Vollendung in den Mund“ ersehnt; sind es im ersten Teil noch „meine liebesdurstigen Lippen“<sup>26</sup>, die sich nach dieser – noch sprachlich-symbolisch gemeinten – Vollendung sehnen, so ist im zweiten Teil das Lieben endgültig vom Ficken und der Mund als (aktiver) Ort der Liebessprache von einem (passiven) zu stopfenden Loch ersetzt worden. Gegen Ende des Textes konzentriert Jelinek die Darstellung des misshandelten Körpers der Prostituierten im aufgesperrten und verstümmelten Mund, der „unerträglich“ schreit, bis: „Die Frau starb. Das Mädchen stirbt.“<sup>27</sup> In der Defiguration des schreienden Mundes mit gesplitterten Zähnen wird sowohl die misogynie Vorstellung des weiblichen Mundes als bevorzugtes „Loch“ für den sexuellen Akt durchgestrichen als auch die im ersten Teil geäußerte weiblich-auktoriale Sehnsucht nach der vom Mund formulierten vollendeten Liebessprache.<sup>28</sup>

## **6. Ethik und Ästhetik der Katachrese**

Um solche grotesken rhetorischen Mittel in ihrer performativen Qualität und mitsamt ihrer anvisierten aufklärerischen Wirkung noch genauer auf den Punkt zu bringen, lässt sich meines Erachtens die Figur der Katachrese verwenden. Als besondere Kategorie der grotesken Rhetorik „missbraucht“ die Katachrese oder abusio die Regeln der Referentialität. Sie entwirft eine Metapher, die sich nicht in einen wörtlichen Referenten übersetzen lässt, für die also die akzeptierten Sprachgesetze keine eigentliche Benennung bereit halten. Damit „setzt“ die katachretische Sprache einen Sachverhalt in die Welt, der sich nur in seiner Figürlichkeit als „eigentlich“, d.h. referentiell anerkennen lässt: „Die Katachrese“, so Hans Jost Frey, „ist eine unreduzierbare Figur, die referentiell zu lesen ist.“<sup>29</sup> Verbinden wir das mit der Dehumanisierung, die Jelineks Texte demonstrieren – zum Beispiel in der von Franziska Schößler mit Rekurs auf Konstanze Fliedl hervorgehobenen Verdinglichung und Materialisierung des Menschen und des Menschlichen sowie der Verlebendigung der Objekte<sup>30</sup> –, so gilt es, diese De- und Refigurationen des Un- oder Nicht-Menschlichen als Katachresen des Menschlichen zu betrachten, d.h. auf ihre kritische Aussagekraft für das Menschliche als das Humanum zu

überprüfen. Das katachretische Menschliche durchbricht – mit Judith Butler gesprochen – die verabredeten frames, innerhalb deren ein menschliches Subjekt als solches (an)erkannt wird.<sup>31</sup> Gerade aus seinem „unangebrachten“ Status heraus, kann das katachretische Subjekt das gewaltsame frame anfechten und so den Kreis der Gewalt durchbrechen. Das katachretische Subjekt strebt mit anderen Worten nicht seine Anerkennung und seine Aufnahme innerhalb des bestehenden Rahmens an, sondern eine Anerkennung als menschliches Subjekt, obwohl es aus dem Rahmen heraus fällt.

Diese abschließenden Überlegungen haben scheinbar weit weg geführt von der Diskussion über den dramatischen bzw. postdramatischen Gehalt von Jelineks Theater. Sie knüpfen aber sehr wohl an die von dieser Diskussion (auch) mitgedachte Frage nach dem Standort der Figuration des sprechenden Menschen in den aktuellen Theater texts und ihrer (potenziellen) Inszenierung an: ein subjektloses (Fliedl) Objekttheater (Schöbller) ließe sich dann als ein „trotz allem“ dem Menschlichen gewidmetes posthumanistisches Theater umschreiben.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Schöbller, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*. [http://fpjlinek.univie.ac.at/fileadmin/user\\_upload/proj\\_ejtz/PDF-Downloads/Sch%C3%B6bller.pdf](http://fpjlinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Sch%C3%B6bller.pdf) (14.2.2014).

<sup>2</sup> Vgl. dazu ausführlicher: Arteel, Inge: *Jelinek on the Dutch-speaking stage. From marginal attention to dramaturgical success*. In: *Austrian Studies* 22 (2014) (eingereicht). Vgl. für eine Einführung in die Texte *Der Tod und das Mädchen I-V* und *Über Tiere* auch: Arteel, Inge: *Der Tod und das Mädchen I-V, Körper und Frau, Ulrike Maria Stuart, Über Tiere, Schatten (Eurydike sagt), Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 174-185.

<sup>3</sup> Birkenhauer, Theresia: *Theater/Theorie. Zwischen Szene und Sprache*. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 47.

<sup>4</sup> Vgl.: Vorhaben, Jörg: *Arbeiten ohne Regisseur*. In: *Theater der Zeit Spezial* 5 (o. J.), S. 30-33. [2013]

<sup>5</sup> Während eines von Dood Paard organisierten informativen Abends über Jelinek, anlässlich der Amsterdamer Aufführung der *Prinzessinnendramen*, 1.12.2008.

<sup>6</sup> Jelinek benennt selbst die Texte als Dramolette und Zwischenspiele. Vgl.: Dreyer, Matthias: *Man muss sogar immer scheitern, wenn man denkt*. In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks *Der Tod und das Mädchen I-III*, 2002. Vgl. auch Franziska Schöbller über das Zwischenspiel im *Sportstück*: Schöbller, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*.

<sup>7</sup> Vgl. über das niederländische „denkende Theater“: Krans, Anja: *Eine kurze Geschichte des Theaters in den Niederlanden*. In: *Recherchen* 67 (2009), S. 46-60, S. 48 und S. 54.

<sup>8</sup> Ebd., S. 49.

<sup>9</sup> Vgl. Claudia Bregers kritische Bemerkungen über die phänomenologische Performance Theorie. In: Breger, Claudia: *An Aesthetics of Narrative Performance*. Columbus: Ohio State UP 2012, S. 31-32 und S. 253. Vgl. auch: Dreyse, Miriam: *Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch*. In: Donahue, W. C. u.a. (Hg.): *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*. Amsterdam: Rodopi 2011, S. 357-370.

<sup>10</sup> Vgl.: Kouters, Vincent: *Prinses claustro*. In: *De Volkskrant*, 14.10.2011.

<sup>11</sup> Vgl. das Interview anlässlich ihrer Inszenierung von Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*: Rousselt, Gommer van: *Dramaturg Gommer Van Rousselt praat met regisseur Susanne Kennedy*. <http://www.youtube.com/watch?v=Ow28kZOTvM> (8.2.2014), datiert mit 30.9.2011.

<sup>12</sup> Simons, Johan: *Theater als schuilkamer voor het denken*. In: *Documenta* 28 (2010), S. 77-81, S. 80.

<sup>13</sup> Der französische Theaterwissenschaftler Patrice Pavis diagnostiziert in mehreren aktuellen Inszenierungen, zumal von namhaften RegisseurInnen wie z.B. Jan Lauwers ein Plädoyer für ein humanes, gar humanistisches

- Theater, das „altmodisch“ sein will, nicht so sehr im Sinne einer Rückkehr zum klassischen Drama, sondern in seiner Reklamierung der Lust am Erzählen. Vgl.: Pavis, Patrice: *Dramatic, Postdramatic, or Post-postdramatic*. In: *TheatreForum* 37 (2010), S. 92-100, S. 94.
- <sup>14</sup> Ein Projekt finanziert vom flämischen Forschungsfond FWO-Vlaanderen. Hauptpromotor: Gunther Martens, Co-PromotorInnen: Benjamin Biebuyck, Katharina Pewny, Inge Arteel und Johan Callens, Doktorand: Nico Theisen.
- <sup>15</sup> Pavis, Patrice: *Towards a Return of Narration*. In: *TheatreForum* 40 (2011), S. 95-102, S. 96, Ü: Inge Arteel.
- <sup>16</sup> Vgl.: Elshout, Helena / Martens, Gunther: *Narratorial Strategies in Drama and Theatre: A Contribution to Transmedial Narratology*. In: Alber, Jan / Krogh Hansen, Per (Hg.): *Beyond classical narration. Transmedial and unnatural challenges*. Berlin: de Gruyter 2014 (in Druck); Martens, Gunther: *Polemik und rhetorische Verkörperung in Jelineks „Das Werk“, „Der Tod und das Mädchen“, „Bambiland“*. In: Arteel, Inge / Müller, Heidy Margrit (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Brüssel: KVAB 2008, S. 241-251; Pewny, Katharina: *Die Ethik des Botenberichts (in Antike und Gegenwart)*. In: *Forum Modernes Theater* 24:2 (2010), S. 151-165; Nünning, Ansgar / Sommer, Roy: *Diegetic and Mimetic Narrativity: Some further Steps towards a Transgeneric Narratology of Drama*. In: Pier, John u.a. (Hg.): *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter 2008, S. 331-354.
- <sup>17</sup> Vgl.: Chapple, Freda / Kattenbelt, Chiel (Hg.): *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi 2006; Fludernik, Monika: *Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode*. In: *Style* 37:4 (2003), S. 382-400; Hauthal, Janine: *Metadrama und (Text-)Theatralität: (Selbst-)Reflexionen einer intermediären literarischen Gattung am Beispiel englischer und nordamerikanischer Meta- und Postdramatik*. Trier: WVT 2008.
- <sup>18</sup> Vgl. für eine erhellende Erläuterung dieser dem Medienwissenschaftler Lev Manovich entlehnten Begriffe sowie ihrer Relevanz für die Text- und Inszenierungsarbeit: Swyzen, Claire / Vanhoutte, Kurt: *Inleiding*. In: Swyzen, Claire / Vanhoutte, Kurt (Hg.): *Het statuut van de tekst in het postdramatische theater*. Antwerpen: UPA 2011, S. 5-25.
- <sup>19</sup> Vgl.: Vogl, Joseph: *Wissenschaft der Übertretung (de Sade)*. In: Neumann, Gerhard / Warning, Rainer (Hg.): *Transgressionen. Literatur als Ethnographie*. Freiburg: Rombach 2003, S. 139-150; Didi-Hubermann, Georges: *Die mimetische Unbändigkeit*. In: Schaub, Mirjam u.a. (Hg.): *Ansteckung: Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005, S. 153-166.
- <sup>20</sup> Fuß, Peter: *Das Grotteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau 2001.
- <sup>21</sup> Vgl. Martens, Gunther: *Polemik und rhetorische Verkörperung in Jelineks „Das Werk“, „Der Tod und das Mädchen“, „Bambiland“*. Vgl. für eine Einführung in ähnliche Prozesse in Jelineks Prosa: Fliedl, Konstanze: *Narrative Strategien*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 58-61.
- <sup>22</sup> Vgl. allgemein zu dieser spannungsvollen Dynamik: Breger, Claudia: *An Aesthetics of Narrative Performance*, S. 28-30.
- <sup>23</sup> Vgl.: Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*. In: Bähr, Christine / Schöblier, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, S. 313-330.
- <sup>24</sup> Vgl.: Kröll, Katrin (Hg.): *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*. Freiburg: Rombach 1994.
- <sup>25</sup> Vgl. den zwischen Kotzen und Verzehren gefangenen Körper in Jelineks kurzem Theatertext: *Körper und Frau. Claudia*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkoerper.htm> (31.4.2014), datiert mit 10.7.2001 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2001, Theatertexte).
- <sup>26</sup> Jelinek, Elfriede: *Über Tiere*. In: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2009, S. 7-51, S. 29.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 48-49.
- <sup>28</sup> Vgl.: Arteel, Inge: *Der Tod und das Mädchen I-V, Körper und Frau, Ulrike Maria Stuart, Über Tiere, Schatten (Eurydike sagt), Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*, S. 183.
- <sup>29</sup> Frey zitiert nach: Menke, Bettine: *Prosopopoiia. Die Stimme des Textes – die Figur des „sprechenden“ Gesichts*. In: Neumann, Gerhard (Hg.): *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Metzler 1997, S. 226-251, S. 235.
- <sup>30</sup> Vgl.: Schöblier, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*.
- <sup>31</sup> Vgl.: Arteel, Inge: *Judith Butler and the Catachretic Human*. In: Mousley, Andy (Hg.): *Towards a New Literary Humanism*. London: Palgrave Macmillan 2011, S. 77-90.