

„Komik für Intellektuelle“?! Der Körper des Lachens. Ein Versuch

Einleitung

Willibald Ruch und Jennifer Hofmann stellen sich in ihrem Beitrag *Komik im Werk Elfriede Jelineks* die Frage, welches Wissen aus der Psychologie für die Auseinandersetzung mit den Werken von Elfriede Jelinek nutzbar gemacht werden kann.¹ Jelinek und Psychologie scheinen in einem ersten Moment kaum etwas miteinander gemeinsam zu haben. Besonders auf dem Theater hat Jelinek jede Charakterbeschreibung und damit jegliche Psychologie verbannt. Die Zuschauer_innen sind die Körper mit Psychologie, die das Komische als solches identifizieren und lachen (lächeln). Nicht Sprechfiguren, sondern Menschen sitzen im Zuschauerraum. Was ruft komische Effekte hervor? Auf den folgenden Seiten möchte ich ansatzweise folgenden Fragen nachgehen und sie in Zusammenhang mit Jelineks Publikum bringen²: In welcher Form spielt die Kategorie „Gender“ bei der Generierung von Komik in Jelineks Texten eine Rolle? Wie lässt sich dieses Spannungsfeld von Gender und Komik in Jelineks Werk, das sich u.a. in Dissonanzen zwischen Sprache und Körper manifestiert, näher beschreiben? Welche Funktion hat das Komische in Zusammenhang mit der Thematisierung von Sexualität und inwieweit geht Komik über die Dekonstruktion und Machtverhältnissen hinaus?

Vor allem zwei Werke, *Raststätte oder Sie machens alle* und *Rechnitz (Der Würgeengel)*, sowie die Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart* in der Regie von Nicolas Stemann stehen im Zentrum meiner Betrachtungen. Jelineks Komik greift auf alle denkbaren Konditionen zurück. Das Lachen in *Raststätte* und *Rechnitz* hat die performative Seite von Gender gemeinsam, die jede Naturalisierung denunziert. Die Motivation des Lachens scheint dennoch eine unterschiedliche zu sein. In beiden Texten werden im Alltag verdrängte Erfahrungen und Situationen aufgegriffen.

Setzt Komik Wahrheit voraus? Bernard Banoun schreibt in seiner Studie *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, dass Jelineks Stücke nicht komisch sind, aber aus der Tradition des Komischen schöpfen.³ Dem ist sicher zuzustimmen, es greift aber zu kurz. Das Komische bei Jelinek beruht auf unterschiedlichen Mechanismen, von denen die Verzerrung der Wirklichkeit nur einer von vielen ist. Einerseits beruht sie auf dem Spiel der Konvention, auf der Tradition (und deren scharfer Kritik), andererseits werden die komischen Effekte durch Zitate, Wort- und Klangassoziationen hergestellt.

Diese brauchen den Körper der Schauspieler_innen, die Geste, um das Lachen zu provozieren. Vordergründig ist es das psychielose wilde Treiben auf der Bühne, das Lachen provoziert – in gewissem Sinne ein „over-acting“.

Der Text wird erst durch das Auftreten der Schauspieler_innen und deren Stimme lebendig und bekommt einen Körper. Dieser ist Judith Butlers Gender-These zufolge prägend, und Jelineks Figurendarstellungen sind in einem postfeministischen Diskurs verankert. Der Körper ist eine Konstruktion, der keine Existenz zugesprochen werden kann, aus der die Markierung des Geschlechts hervorgeht. Jede Körperkonstruktion erlebt immer wieder neue Einschreibungsmechanismen, und der Körper wird u.a. zum Medium kultureller Erinnerung (in Fortschreibung der Dialektik von Adorno und Horkheimer), in der jeder Körperentwurf in eine Machtstruktur eingebunden ist und von den Interessen der Herrschenden bestimmt wird. Körpermarkierungen werden zu Erinnerungsorten und bezeichnen das Geschlecht. In *Ulrike Maria Stuart* ist es die Stemann'sche Geste, bei der Schauspieler in Frauenkleidung den Regisseur und die Dramaturgen mimen, die sich am Text abarbeiten und in ihrer Rolle als Prinzen im Tower die Folgen erleiden. Gender wird performativ durch Körper gemimt und zugleich in der Rolle der machtlosen Nachfahren als „Bystander“ und zugleich Opfer dargestellt. In *Rechnitz* tradiert die Darstellung von Boten das physische Erleben und Gedächtnis. Der Körper auf der Bühne ist Schauplatz der Einschreibung, zugleich Medium der Wahrnehmung und seiner Vermittlung. Eben deshalb gibt es kein Lachen ohne Körper. Es wurde hinreichend darauf hingewiesen, dass Jelinek die feministischen Theoriediskussionen und -positionen in ihren Werken rezipiert und kritisch reflektiert. In den Werken *Clara S.*, *Jackie (Prinzessinnendramen)*, *Bild und Frau*, um nur einige zu nennen, sind Körper und Frau untrennbar miteinander verbunden. Die mimetische Darstellung der Definitionen, in denen Jelinek den Körper der Frau auslöscht und sie als überdimensionales Bild als klaren Gegensatz zur naturgegebenen Unterlegenheit der Frau, von der selbst noch Horkheimer und Adorno sprechen, darstellt, löst noch keinen komischen Effekt aus.⁴ Erst durch die zeitliche und räumliche Übertragung des Bildes durch eine Sprechfigur oder durch die Boten bekommt es einen Körper, der nicht der ihre ist. Diese eingebaute Distanz erlaubt die komischen Effekte, bei denen Sprechen und Körper konträr zueinander agieren.

An dieser Stelle sei an Judith Butlers Sprechaktanalyse erinnert. Gendernormen ebenso wie Sprache haben Macht über uns, bevor wir noch handeln. Die Sprechakte beruhen auf sozialen Konventionen, die der Sprecher_in Autorität verleihen, die performativ über den

Körper mit Stimme und Geste vermittelt werden, wobei die Geste als kritische Praxis verstanden werden kann und soll. Die somatische Dimension des Sprechaktes ist immer performativ ebenso wie *Gender performance* performativ ist. Körper ist nicht so sehr eine Einheit in sich als eine Beziehung zu den Dingen. Erst durch die Dissonanz oder die Mimikry von Sprechakt und Geste entsteht die Kontroverse, die letztlich den komischen Effekt, das Lachen, auslöst.

Durch die Wiederholung einer Geste oder eines Sprechakts wird dieser erst lustig; dem Lachen geht immer ein (Wieder)Erkennen voraus und ist von seiner Anlage her subversiv. Allerdings sind die normative Handlung oder der Sprechakt nur lustig, wenn die Imitation, die Variation selbst die eines Textzitats oder einer Konvention ist. Performative Äußerungen stiften Verwirrung, verweisen aber nicht unbedingt auf einen Ursprung oder ein richtig / falsch, sondern auf Konventionen und den Effekt, den sie auslösen. Jelinek geht es darum aufzuzeigen, wie Gendernormen soziale Praxis sind und die komischen Effekte ihren Charakter sichtbar machen. Das Theater ist eine Form der Gemeinschaft, die die individuelle Wahl im Alltag, auf der Bühne, in einer gesellschaftlichen und politischen Debatte eingliedert, demonstrativ durchführt.

Hierbei gehe ich von der These aus, dass bei Jelinek der performative Charakter von Weiblichkeit (und Männlichkeit) im Zentrum des Komischen steht. Karin Uecker zeigt in ihrer Studie *Hat das Lachen ein Geschlecht*, dass das Komische das Geschlecht im Allgemeinen nicht als Analysekategorie betrachtet. Komik, argumentiert sie, entsteht – nicht nur bei Jelinek, sondern auch bei Ginka Steinwachs und anderen Autorinnen – durch den Überfluss an Worten und Bedeutungen⁵ – dem Mehr der Frau. Uecker postuliert Weiblichkeit als differentielles Moment der Komik, wobei Differenz und Kontrast für das Komische verantwortlich sind.

Warum ist es aber so schwierig, das Komische mit der Frau und dem Feminismus zu verbinden? Nach Marianne Schuller wurde Frauen im 19. Jahrhundert das Lachen abgesprochen und die komischen Elemente funktionieren daher nicht im herkömmlichen Sinne.⁶ In den 1980er und 1990er Jahren mussten Feministinnen erst beweisen, dass Feminismus und Humor nicht einander ausschließen, denn das Stereotyp der humorlosen Feministin wird aus diesen alten Denkfiguren hergeleitet. Das noch immer geltende Postulat, nicht die Frau lacht, sondern man lacht über die Frau, stellt Jelinek an den Pranger. Das Lachen führt vor, es entsteht in Verbindung mit Sexualität und der gesellschaftlich untergeordneten Funktion der Frau. Lachen und Sexualität werden am weiblichen Körper festgemacht, im Patriarchat verankert und diskursiv naturalisiert.

Kein Lachen ohne Körper!

In der Post-dramatik oder Post-ära, in der wir leben, ist den ästhetischen Diskursen zufolge das Wesen in die Sprache hineingeboren und wird über die Sprache definiert. Dies wirft die Frage über die Vermittlung von Text, Aufführung und Rezeptionsvorgang auf. Nicht länger Charakter, Rolle und Handlung stehen im Zentrum des postdramatischen Theaters, sondern die ästhetischen Qualitäten rücken in den Vordergrund. Wie Hans-Thies Lehmann wiederholt festgestellt hat, schließen Psychologisierung und postdramatisches Theater einander aus. Die Figuren tragen die Dramaturgie der Wörter und baden sie auch aus.⁷ Sprecher_in, Raum, Zeit, Örtlichkeit und Sprechsituation bleiben dabei so gut wie unbestimmt. Julianne Vogel nennt es „interessegeleitete Künstlichkeit“⁸: Gleichklänge, Paronomasien, Anaphern, syntaktische Parallelen organisieren den Text. Der Körper ist bei Jelinek erstmal aufgelöst, aber Komik existiert nicht ohne Körper. Dieser muss also neu geschaffen werden. Der Prozess löst die Komik aus, und Lutz Ellrichs These, „[d]as Verhältnis zwischen den Beteiligten ist fast immer durch Konventionen geregelt, aber [...] niemals völlig kontrollierbar“⁹ ist nur bedingt nachvollziehbar. Ebenso beruhen Komik und das Komische auf der Verallgemeinerung und Typisierung. Sie fördern Schwachstellen zutage und machen das System brüchig, subvertieren die Norm und sind immer kontextgebunden. Bei Komik sind daher die Verortung des Sprechens oder die Produktionsbedingungen eines Textes und der Kontext ein entscheidender Faktor, um Lachen (oder Schmunzeln) zu produzieren. Auf Richard Schechner beruhend sind die Theater- und Alltagsinszenierungen abhängig von historisch-gesellschaftliche Situation(en) – und diese bedingen das Lachen. Dennoch ist Künstlichkeit bei Jelinek ein wesentliches Element der Komik: Entnaturalisierung steht der Naturalisierung gegenüber. Die verschiedenen Bilder von Weiblichkeit werden in der sprachlichen Gestaltung durch die Männlichkeit evoziert und durch die komische Figur, die ja bei Jelinek erstmal körperlich wegfällt und als Sprachbild vorhanden ist, aber als Palimpsest im Hintergrund steht, ausgespielt. Der weibliche Körper (und nicht der männliche, denn er „ist“) ist der Kreuzungspunkt verschiedener Diskurse; „die Frau“ ist als prekärer Körper modulierbar und nicht weiter beachtenswert.

Lachen braucht Körper – beim Objekt und bei dem/der Receptor_in, der/dem Lachenden. Das Komische entsteht erst durch das Vermischen verschiedener Diskursebenen. Die Sprache hat nicht nur die identitätsstiftende Funktion. Der Sinn läuft im wahrsten Sinne

des Wortes durch den Körper. Beim Lachen multipliziert sich der Körper – löst sich im Lachen auf, um die Chance einer Neukonstruktion zu haben. Die Sprache konstruiert die Sinnbrüche, aber wie entstehen komische Momente in einer postdramatischen Komödie wie *Raststätte*.

Die performative Dimension des Theaters ist immer schon Grundlage der Komödie gewesen – nur die einzelnen Elemente und deren Beziehung untereinander haben sich wesentlich verändert. (Publikumsansprache, Beiseitesprechen, offener Rollenwechsel und Spiel-im-Spiel sind nur einige dieser Elemente.) Für die Komödie und das Lachen ist das traditionelle Terrain der Hintergrund, obgleich sie dieses verlässt. Der Kontrapunkt in der Realität ist längst verloren gegangen, doch die Stimmen sprechen Wahrheiten aus, die keiner wahrhaben will und/oder die Wahrheit von gestern sind.

Als parallelen, vergleichbaren Vorgang kann die Produktion von Frauenbildern als eine Form der Ideologieproduktion gelesen werden. Der weibliche Körper wird bewohnt und „Frau“ darf diesen Körper füllen. Karin Uecker sieht Inszenierungen der Geschlechtsidentität als eine ritualisierte.¹⁰ Dem ist nur bedingt zuzustimmen; ritualisiert bedeutet Wiederholung und (wieder)erkennen und dies löst dann die Komik aus.

Raststätte oder Sie machens alle

Die Komödienkonstruktion agiert als primäres Referenznetz. Das Soziale ist die Maske, der Typ wird äußerlich als Maske identifiziert, dinghaft in seiner Körperlichkeit. Die Autobahnraststätte ist ein moderner Durchzugsort, ein Nichtort: Ort für anonymen Sex, wie der Bahnhof oder das Bordell.

Die Rollenfächer sind im 20./21. Jahrhundert zwar verschwunden, sind aber als Palimpseste noch immer vorhanden: Entsexualisierte weibliche Figuren wie die lächerliche Naive, Mutter, zänkische Ehefrau(en), die Dienerin in der Stegreifkomödie leiten das Geschehen. Charakterkomik lösen kokette Mütter, mannstolle Jungfern oder die komische Alte als Kupplerin aus. Das Komische wird aus den zugeschriebenen weiblichen Geschlechtsattributen wie Naivität, Frömmerei, Koketterie oder List abgeleitet. Auf Da Pontes Libretto *Così fan tutte* basierend überschreiten die Frauen in *Raststätte* ihre Rollen, eignen sich den „männlichen“ Part an: Die Umkehrung der Rolle der keuschen Ehefrau ins Gegenteil löst nicht Empörung, sondern Amüsement aus. Die Figuren sind eindeutig an die der Commedia dell'arte angelehnt, und die Umkehrung der Figurenrollen ist perfekt (nicht die Zofe verkuppelt, sondern der Kellner). Die Spiegelrelation der Geschlechter – wie sie in der traditionellen Komödie der Fall ist –

wird konsequent unterbunden. Die komischen Grenzüberschreitungen entstehen durch Verkleidung und Verwechslung, d.h. den Bruch mit den Konventionen. Frauen sind hier die Aktiven, die Sexwütigen, während die Männer zu den Objekten werden und diejenigen sind, die auf der Suche sind.

Über die Tierhüllen eignet sich „Frau“ vorübergehend – performativ mimetisch – den männlichen Diskurs an. Die Fassade der niedlichen Tiermärchen und Plüschwelt erlaubt ein sich freies Bewegen und Lachen. Die brutale Welt, die sich dahinter verbirgt, kann erst mal kurz außer Acht gelassen werden. Banoun weist darauf hin, dass die Komik in *Raststätte* darauf abzielt, „das Tier in sich“ kennen zu lernen. Die Figuren sind auf ihre Natur zurückgeworfen. Doch die Männer versagen, die Frauen können das Tier in sich nicht entdecken.¹¹ Nicht das sexuelle Versagen der Männer ist das Problem, sondern die Männer beziehen ihre Macht – Potenz – nur aus einer funktionierenden patriarchalen Struktur. Wird diese ausgeschaltet, dann stehen sowohl Frauen wie Männer ohne gesellschaftlich definierte Rolle – ohne funktionierenden Leib – da. Auch dem/der Zuschauer_in ist die Identifikationsmöglichkeit entzogen, und das Lachen bleibt im Halse stecken.

Tierische Verkleidungen der Figuren pervertieren die Situation innerhalb des Märchen/Fabel-Genres, und daher darf gelacht werden. Die tierische Perversion schaltet die Ratio aus und erlaubt ein *Genderbending* – was bleibt ist der Körper als Kapital, wie Arthur Peřka und Natalie Bloch in ihrem Email-Wechsel über die Verschränkung von Gender und Ökonomie bei Jelinek nachgewiesen haben.¹²

Körper sein hat für die Frau keinen eigenen Wert – Wert bekommt der Körper durch das Lachen. In diesem Fall entsteht das Lachen, den Traditionslinien der Tiermetaphern folgend, aus dem Spiel der mehrfachen Zuordnung und zugleich der Ungewissheit einer eindeutigen Einreihung. Das Aufeinanderprallen bzw. die Dissonanz der verschiedenen Tierbedeutungen/Konnotationen lösen das Lachen aus. Die Regression ins Animalisch-Bestialische ist ein Austreten aus der kulturellen Ordnung und erlaubt ein unsanktioniertes Lachen. Im Tier ist der Mensch mit seinem Hirn ausgeschaltet, denn Lachen bedeutet auch bei dem/der Zuschauer_in, das Tier in sich zu entdecken und selber als Tier aufzutreten.¹³ Die Metonymie Tier ist ein lebendiger Anknüpfungspunkt an Erfahrungen und Bekanntes.

Gefördert wird diese Verbindung von entfesseltem Sex mit Essen/Fressen. Auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* werden Essen und Töten diskursiv miteinander verbunden

und die Handlungen dadurch naturalisiert. Der Mensch wird zum Tier: Am Ende von *Raststätte* werden die Tiere roh gegessen und ihre Knochen abgenagt.¹⁴

In *Raststätte* – von Jelinek als Komödie definiert – wird die Umkehrung von Fiktion und Wirklichkeit zum komischen Prinzip erhoben. Sexualität ist Anlass für Komik: Das Spiel mit verschiedenen Wirklichkeitsebenen, bei der die Zuschauer_innen als einzige glauben, die Wahrheit zu kennen. Die Dekonstruktion stellt Kontraste her – Situationen und Sprachspiele deuten vieles nur an und rufen bei dem/der Zuschauer_in alte Modelle der komischen Strukturen ab. Die ritualisierte Geste wird vom Publikum wiedererkannt: Es geht immer mit einer Entsakralisierung der bedeuteten Figuren einher. Jede Figur – auch Sprachfigur – entfaltet Komik nur in einem spezifischen Kontext, in dem das Geschlechterverhältnis in einer sozialen und psychologischen Ausprägung thematisiert wird: Die psychologische Ausprägung fällt bei Jelineks Figuren weg. Diese vertreten zugleich mehrere Diskurse, und Psychologie ist, wenn dann nur, auf der Seite des Publikums vorhanden. Die derbkomischen Elemente betonen den Körper der Frau oder den Körper im Allgemeinen. Der dadurch entstandene Assoziationsraum legt die Verstrickung der sozialen Körper mit Sex und Tod frei, und die sozialen sowie moralischen Regeln werden an den Pranger gestellt. In *Raststätte* stehen verfügbare Leiber zur Verfügung, aber der Körper wird nochmals als anderer verfügt. Durch die verzerrte Wirklichkeit wird nicht echtes Leben dargestellt, es wird gemimt, und die Leere des echten Lebens tritt dadurch in den Vordergrund – nämlich die Abwesenheit eines sexuellen weiblichen Körpers.

Körperliche Präsenz der Bühnenakteure / Schauspieler_innen wird buchstäblich ins Spiel gebracht. An den Körpern der Schauspieler_innen lässt sich eine gewisse Sicherheit und Realitätskontrolle fest machen, die aber durch die Verkleidung wieder aufgehoben wird. Der/die Schauspieler_in hat Körper, aber er ist kein verfügbarer Leib. Der Mensch wird aufgrund seiner Handlungsweise zum Tier reduziert. Da die Initiative von weiblichen Figuren ausgeht, ist sie von Anfang an verdammt: Sie wollten sich fälschlicherweise den patriarchalen Diskurs als Herrinnen aneignen, erliegen aber dem herrschenden Metaphernkerker. Der Körper wird verdinglicht, und das schwarze Loch – auch mit der Frau assoziiert – wird zum eigentlichen Körper. Dieser überlebt, während die Tiere umgebracht werden.

Die Komödie ist ein Spiel mit hierarchischen Strukturen, kann sich aber nie außerhalb dieser Strukturen bewegen, vermag sie auch nicht zu verändern, macht sie aber sichtbar. Der Diskurs der Komödie wird bei Jelinek zum Verbündeten: Die Spiel-im-Spiel-

Struktur wird zum Freiraum gegen Festlegung von Bedeutungshierarchien und aufgrund des Körpers, der in erster Linie Diskursträger ist, zeigt sich ein komplexes Diskursgewebe. Mit den Spielflächen werden die Körper der Schauspieler_innen dreidimensional, was ich als Voraussetzung des Komischen lese.

Die postdramatische Komödienstruktur bedient sich performativ der Körperlosigkeit der Frau. Die Tiersymbolik hat bei der Sexualität und im Geschlechterdiskurs eine ähnliche Funktion wie im Ökonomischen: Das Bezeichnete zu naturalisieren. Die Umkehrung der sexuellen Ordnung allein greift zu kurz. Jelineks Analyse geht über die Verkehrung des Komödieschemas hinaus. Das Ineinandergreifen der sexuellen, ökonomischen, gesellschaftlichen, sozio-historischen Diskurse und die performative Darstellung des Körpers stellen den doppelten Opferstatus der Frau heraus. Die Frauen werden zu ihren eigenen Opfern; Geschäft mit dem Sex ist keine Weibersache. Bei Da Ponte waren es die jungen Liebhaber, die ihre Verlobten auf die Probe stellen wollten. Hier sind es die (entsexualisierten) Ehefrauen, die Sex einfordern. Dahinter zeigt sich die Tragik, nämlich den Körper zu füllen; die leeren Hüllen – die Felle – zeigen es an. Jeder schlüpft in das Kleid/Fell des anderen und zeigt den performativen Teil der Genderkonstruktionen.

Die Inkongruenz, wie Ruch/Hofmann sie definieren, ist beim Lachen nur momentan gelöst und provoziert wiederum Lachen. Das Komische würde aber nur zur Absurdität führen, während es bei Jelinek auf verschiedene Wahrheits-/Realitätskomplexe hinweist.

Rechnitz (Der Würgeengel)

Dem Werk steht keinerlei Zuordnung voran. Als Vorlage dient die antike Tragödie. Die Handlungsstruktur der Komödie und der Tragödie ist zwar dieselbe¹⁵, aber daraus lässt sich noch nicht das Komische ableiten. Die einzigen Sprecher_innen sind Botinnen und Boten, die das Geschehen berichten, die Täter_innen und zugleich ihre Nachfahren mimen. Die performativen Sprechakte und die sie begleitenden Gesten – sei es als Unterstützung oder als Widerspruch des Berichteten – schaffen eine Distanz, die der Komik Raum öffnet. George Tabori provozierte mit seinen Stücken die Diskussion, ob man über den Holocaust lachen dürfe: Lachen, dies tun Verzweifelte nur. Jelinek schreibt aus der Verzweiflung heraus – der Verzweiflung nicht gehört worden zu sein, aus Verzweiflung an der Welt? (Ute Nyssen sprach in Zusammenhang mit Jelinek von „schmerzhafter Komik“.) Komik ist nur eines der zahlreichen Bindeglieder von Feminismus und Holocaust – zwei zentrale Themen in Jelineks Werk. (Bei Jelinek ist die

Shoah auch bei der Literarisierung von aktuellen Ereignissen bzw. Skandalen präsent und dennoch wird nicht immer darüber gelacht.)

Über die – fehlenden – Täter_innen darf gelacht werden: Der fehlende Körper der Täterin, die Gräfin als Hauptverantwortliche und die Frau als fehlender Körper, die nur performativ einen Körper bekommt und normalerweise auf der Seite der Opfer steht, erlaubt das Lachen, erlaubt die Konfrontation mit dem Thema. Sätze wie „[...] es können nicht alle Opfer sein!, jemand muß auch Täter sein wollen, bitte melden Sie sich [...]“¹⁶ lösen Lachen aus¹⁷. Zwischen dem Opfer und dem Täter steht die Gräfin: Frau und zugleich Herrscherin aufgrund ihrer sozialen Stellung.

Rhetorisch wird die Frau auf den „Naturstatus“ reduziert, ist aber durch ihr Geschlecht die Gejagte, macht aber Jagd auf andere: Die Gräfin eignet sich die männliche Sprache an und gibt das Jagd-ok. Das Naturalisierungspotential der Jagd; der Mensch folgt „nur“ seinen Naturtrieben und ist folglich jeder Täterschaft enthoben. Als Tier folgt er seinen innersten Trieben ... und darüber darf gelacht werden.

Bei der Komik liegt das Machtgefüge, in das der Mensch eingebunden ist, im Moment des Lachens brach. Lachen markiert, welche Körper ausgelassen werden, und über das Lachen bekommen sie einen Körper. In *Rechnitz* bekommen die Täter_innen – vor den Opfern –, die beide durch die Boten sprachlich evoziert werden, auf der Bühne in den Körpern der Schauspieler_innen, einen greifbaren Körper.¹⁸ Zeitliche Distanz und die Abwesenheit des Körpers des Delikts machen das Lachen über einen Tathergang erst möglich. Lebendig, als sinnliche Erfahrung wird erstmal die Tat, die vor dem Grauen ihres Verschweigens verblasst. Bei *Rechnitz* wirkt das Lachen nicht befreiend – es deckt, nach dem Satz von Adorno, „Fun sei ein Stahlbad“¹⁹, das Finstere der Vergangenheit, den Prozess des Verschweigens und Auslöschens auf.

Bei Jelinek gibt es kein ausdauerndes Lachen: Die Erheiterung / das Lachen tritt auf, bevor der Hammer der Tragik und der Erkenntnis wieder zuschlägt. Der meiste Humor ist in den Regieanweisungen von Jelinek eingebaut – die besten Indizien, aber diese werden ja ignoriert. Interessant wäre eine eingehende Analyse der Produktion der komischen Elemente und des Komischen in den verschiedenen Inszenierungen von Elfriede Jelineks Stücken. An welchen Stellen und in welchen Momenten wird gelacht? Kommt es zu einer physischen Reaktion der Zuschauer_innen. Die Erheiterung bei Jelinek ist nie bloße Erheiterung, sondern ruft immer aversive Emotionen hervor. Hentschel sprach von der Transparenz für das Publikum als Grundvoraussetzung für das

Komische.²⁰ Zentral ist daher immer ein (Wieder)Erkennen auf Seiten der Zuschauer_innen.²¹

Exkurs: Die Hilflosigkeit der „Frau“ oder ihr Opferstatus als Grund des Lachens

Als Gestus führt Nicolas Stemann bei der Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart* (wie in anderen Inszenierungen) den Verlust der Kontrolle vor und produziert Lachen. Der Versuch, die Ehrfurcht der Autorin und dem Text gegenüber abzubauen, ruft zur despektierlichen Distanz auf.

Lachen produziert sich, wenn Mann als hilflose Frau (Autorinnenfigur) auf der Bühne flennt – Mann spielt Frau, als Opfer ist er hiermit prädestiniert und darf alle Schwächen ausleben. Als Mann bleibt er derjenige, der Stimme und Autorität hat. Nicolas Stemann spielt in *Ulrike Maria Stuart* bewusst mit dieser Geste. Die Travestie des Mannes zur Frau (und nicht umgekehrt!) löst das Lachen aus. Im Kostüm der Frau, das den weiblichen Körper simuliert, darf er seine eigene Unbeholfenheit ausdrücken. Es kann aber auch als Parodie auf die Autorinnenfigur (ab welchem Punkt ist es nicht auch schon (Aus)lachen der Autorinnenfigur), bzw. ihrer Posen gelesen werden, ebenso wie als Zugeständnis der eigenen Unbeholfenheit, mit ihren weiblich kodierten Konnotationen der Schwäche, Verzweiflung, Hilflosigkeit im Körper der Frau auszutragen. Zugleich ist es ein mimetischer Akt: Der Regisseur identifiziert sich, versetzt sich in die Haut der Autorin, durch die Schauspieler gemimt. Es ist ein Lachen über einen performativen Akt, der zur Geste wird. Wie Hentschel hervorhebt, ist hier der Körper doppelt virulent: Das körperhafte Spiel der Schauspieler und die körperliche Reaktion der Zuschauer_innen provozieren die Komik.²²

Der Forderung, der phallozentrischen männlichen Sprache eine „Körpersprache“ entgegen zu setzen, die den weiblichen Geschlechtsteilen entspricht und als diffus und polymorph beschrieben werden kann, wird in der Multiplikation der Körper nachgekommen.

Angedeutet wird eine andere Syntax, die logisch-kausale Behauptungen und die Zusammenhänge kritisch miteinander konfrontiert, die sich aufheben, und die Pluralität des Lachens erschüttert die Singularität des phallozentrischen Diskurses. Lachen bedeutet Überfluss des Exzesses

Die Zuschauer_innen

Ruch/Hofmann heben Humor – Komik – als wichtige Kategorie für Rezipienten hervor. Humor regt das Nachdenken über den/die Zuschauer_in an: Es ist aber kein benevolenter, sondern korrektiver – bei Jelinek beißender – Humor. Position, Zeit, Raum, in der/dem Jelinek schreibt, sind zentral, um Humor zu verstehen. Dieser entsteht und geht aus den Intertexten hervor, oftmals durch die Verbindung von zwei oder mehreren Zeiten.

Lachen bedeutet immer Erkennen und Distanz, zugleich wird in diesen Momenten dem Text / der Handlung ein gemeinsamer Körper erteilt. Das bedeutet: auch das Publikum konstituiert sich durch den Akt des Lachens als Körper. Das (postdramatische) Lachen dekontextualisiert nicht, sondern baut Kontexte auf.

Die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung provoziert das Lachen, welches Alltagserfahrungen des Publikums im theatralen Ereignis aufgreift und performativ als theatrales Geschehen überträgt.

Die Fragen, die Ruch/Hofmann vor allem im letzten Teil ihrer Ausführungen stellen, richten sich primär an die Analyse von Theateraufführungen. Ich wähle hier bewusst das Wort „Aufführung“, denn das Komische hängt nicht nur vom Inszenierungsstil der Regisseur_innen und ihrer Distanz zu Jelinek ab, sondern auch von den Zuschauer_innen. Komik für Intellektuelle? „Jnein“. Zu verneinen ist die Frage beim Betrachten einfacher Mechanismen des Lachens: Worüber lacht das Publikum? – bei Witzen über Frau, Tiere, Sex und dies oft in Kombination mit Essen, das einen Körper braucht. Bejahen kann man die Frage, zieht man die Mechanismen der Komik und die ideologische Kritik und ihr Potential in Betracht. Die Komik macht den Text nicht erträglicher, sondern der Text/die Aufführung streicht durch den zusätzlichen Erkenntniswert die Tragweite der Tragik heraus, und macht, wie Monika Meister bemerkt, „etwas Schärferes daraus.“²³

Jelinek versagt erlösendes Lachen. Treusch-Dieter weist nach, dass weibliches Lachen ein mythisches Lachen sei – und mythisches Lachen bedeutet den Abbruch des Sinns in sich.²⁴ Das Lachen wird zur kathartischen Geste, die sich aber nicht in Handlung oder Ereignis wandeln kann.

Anmerkungen

¹ Vgl.: Ruch, Willibald / Hofmann, Jennifer: *Komik im Werk Elfriede Jelineks*. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Komik_-_Ruch-Hofmann.pdf (5.4.2018).

² Wie Ruch und Hofmann belegen, befasst sich die Psychologie des Humors, der als Sammelbegriff für alle Phänomene des Komischen gilt, mit der Verankerung des Humors in der Person. Dies schließt notwendigerweise die Figuren von Jelineks Werk aus. Ruchs/Hofmanns Beitrag widmet sich somit der

-
- „Auseinandersetzung mit *den Menschen*, die Jelineks Werke ‚konsumieren‘ [...]“ (Ebd., S. 2), d.h. dem Publikum. Ich werde darauf zurückkommen.
- ³ Vgl.: Banoun, Bernard: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Sonnleitner, Johann / Zeyringer, Klaus (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Schmidt 1996, S. 285-299, S. 285.
- ⁴ Vgl.: Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Amsterdam: Querido 1947, S. 298.
- ⁵ Vgl.: Uecker, Karin: *Hat das Lachen ein Geschlecht? Zur Charakteristik von komischen weiblichen Figuren in Theaterstücken zeitgenössischer Autorinnen*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 20.
- ⁶ Vgl.: Schuller, Marianne: *Wenn's im Feminismus lachte ...*. In: Schuller, Marianne: *Im Unterschied: Lesen, Korrespondieren, Adressieren*. Frankfurt am Main: Lang 1990, S. 199-210.
- ⁷ Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Ich mache ja nicht das, was die Menschen sind oder tun, zu meinem Thema...* Wien: Vienna University Press 2017.
- ⁸ Vogel, Juliane: *Intertextualität*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 47-55, S. 47.
- ⁹ Ellrich, Lutz: *Komik mit theatralen Mitteln*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 174-177.
- ¹⁰ Vgl.: Uecker, Karin: *Hat das Lachen ein Geschlecht?*, S. 28.
- ¹¹ Vgl.: Banoun, Bernard: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, S. 296-298.
- ¹² Vgl.: Bloch, Natalie / Pelka, Artur: *Zur Bedeutung der Tiermetaphorik in der Verschränkung von Ökonomie & Gender bei Jelinek*. In: Felber, Silke (Hg.): *KAPITAL MACHT GESCHLECHT. Künstlerische Auseinandersetzungen mit Ökonomie und Gender*. Wien: Praesens 2016, S. 165-177.
- ¹³ Lachen wird durch die metonymische Verbindung von Mensch und Tier provoziert, aber nicht in der Beziehung Mensch-Puppe: Daher fordern die überdimensionalen Puppen kein Lachen, höchstens ein Schmunzeln hervor. Die Puppe symbolisiert gerade die Untoten, kann aber nichts zu ihrem sozialen Gefälle beitragen. Die Puppe führt Untote vor Augen, ist aber nur Hülle.
- ¹⁴ Hier geht es nicht um groteske Leiber, sondern um eine Naturalisierung des Tötens, die zu kannibalistischen Elementen überleitet. Vgl. dazu auch George Taboris Theatertexte *Mein Kampf* oder *Kannibalen* – beide Stücke sind mit Komik „gewürzt“.
- ¹⁵ Vgl.: Simon, Ralf: *Theorie der Komödie*. In: Simon, Ralf (Hg.): *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 47-66, S. 50-53.
- ¹⁶ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 53-205, S. 167.
- ¹⁷ Vgl. die Aufführung von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* in der Inszenierung von Jossi Wieler, Münchner Kammerspiele (Aufzeichnung bei den Wiener Festwochen): <https://www.youtube.com/watch?v=6IDHcmZ1-Y> (4.4.2018).
- ¹⁸ Der Körper muss zu einer Gruppe gehören – nur dann ist er betrauernswert: Die Täterin in *Rechnitz* gehört zur Gruppe der Frauen und in Extension auch zur Gruppe, über die man lachen kann – über den Mann lacht man nicht.
- ¹⁹ Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, S. 162.
- ²⁰ Vgl.: Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater*. In: Maske und Kothurn 4/2005, S. 214-226, S. 218.
- ²¹ Wiederholt versicherten mir Bekannte und Freunde, wie sehr sie bei der Aufführung von *Rechnitz (Der Würgeengel)* gelachte hätten, wobei es sich um unterschiedliche Inszenierungen handelte.
- ²² Vgl.: Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz*, S. 219.
- ²³ Meister, Monika / Exner, Karoline: *Das Komische als subversives Potenzial. Elfriede Jelineks „Burgtheater“*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): *Elfriede Jelineks Burgtheater – Eine Herausforderung*. Wien: Praesens 2018, S. 263-268, S. 268.
- ²⁴ Vgl.: Treusch-Dieter, Gerburg: *Das Gelächter der Frauen*. In: Kamper, Dietmar / Wulf, Christoph (Hg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln*. Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 115-144.