

## **Welt- und Wortgeflecht**

### **Überlegungen zu Strategien der Komik zwischen Text und Aufführung im Theaterwerk Elfriede Jelineks**

#### **Einleitung: Ernst der Komik**

Der Ernst der Komik Elfriede Jelineks ist unabweisbar, ebenso ihre inhaltliche und politische Dimension, wie am Beispiel von *Stecken, Stab und Stangl* verdeutlicht werden kann. Ich lese Jelineks Stücke zeitdiagnostisch.

Meine These von der Verlagerung des Komischen vom Damentext in die Performanz der Aufführung und die damit zusammenhängenden Veränderungen meinte nicht (wie Karen Jürs-Munby andeutete<sup>1</sup>), dass jeglicher Wirklichkeitsbezug in postdramatischen Inszenierungen fehlen würde. Während das Spiel der traditionellen Komödie in der Polarität zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen existentiellern Ernst und der Freiheit des Spiels aufgespannt ist, geht diese Polarität in den postdramatischen Formen des komischen Spiels verloren, die Grenze wird unklar. Der Verlust der Polarität entspricht der Komplexität gesellschaftlicher Konstellationen: Es gibt kein einheitliches Weltbild, keine isolierbare Herrschaft in der Komplexität einer globalisierten Realität. Dafür steht das Häkelgeflecht in *Stecken, Stab und Stangl*. Die Komödie wandelt ihre Funktion: es können nicht die Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker im Lachen triumphieren, nichts wogegen die Komödie lustvoll anspielen könnte wie noch Dario Fo auf dem Hintergrund marxistisch-kommunistischer Perspektiven. Spiel setzt als Bezugspunkt Realität voraus, die eben steht im Zeitalter der Simulation in Frage.

Jelineks Sprachflächen mit ihrem untrennbar verflochtenen Gemisch aus Alltags-, Medien-, Theorie-, Wirtschafts- und Kunstdiskursen entsprechen der Komplexität gegenwärtiger Gesellschaften und den disparaten theoretischen Deutungskonzeptionen. In diesen Kontext gehört auch die von Lisa Wolfson und Lutz Ellrich aufgeworfene Frage<sup>2</sup> nach der Bedeutung der Seichtheit in der Komik Elfriede Jelineks. Die Banalisierung des Schreckens (ob Krieg, Terror oder Naturkatastrophen) in der medialen Aufbereitung wird durch die von Jelinek verwendeten Kalauer erschreckend verdeutlicht. So wie sich gegenwärtig in der medial geprägten postdisziplinären Kontrollgesellschaft Wirklichkeitsebenen vermischen, das Mediale eigene Realitäten erzeugt, Individualismen durch Konsumismus geformt und Herrschaft durch Selbstkontrolle erfolgt, erweitert das Theater seine Formate, Spiel- und Darstellungsweisen. Man könnte die These wagen, dass der postdisziplinären Kontrollgesellschaft<sup>3</sup> die Entfesselung performativer Spielweisen entspricht, die sich in Jelinek-Inszenierungen konstatieren lassen bis

hin zur Einbeziehung von Laien als Akteuren, realen Geflüchteten in *Die Schutzbefohlenen* durch Nicolas Stemann.

Die Entfesselung vormals gebundener Kräfte ist aber eine Wirkung von Komödien. Angesichts der Alternativlosigkeit, auf der Jelinek dezidiert besteht<sup>4</sup>, findet kein befreiendes Gelächter statt, sondern die Erfahrung der Ohnmacht im Publikum, wie Karen Jürs-Munby feststellt, die im besten Falle eine Erkenntnis nach sich zieht.

### **Inszenierungspraxis: Körper – Sprechen**

Inzwischen gehören performative Strategien mit ihren Elementen der Inkongruenz, das Auseinanderfallen von Sprachinhalt und Handlung, Repetitive und Verfremdungsstrategien zum Alltag inszenatorischer Praxis und Spielweisen im Gegenwartstheater, wie Karen Jürs-Munby feststellt<sup>5</sup>.

Mit der von mir vor rund 13 Jahren konstatierten Zunahme komischer Elemente und grotesker Wirkungen vermittelt von Darstellungsweisen, die aus der Kultur der Performancekunst mit ihren direkten Handlungsstrategien anstelle des spielerischen Als-ob traditioneller Schauspielkunst kommen, erweiterte sich der Horizont des Komischen. Das Lachen verändert seinen Charakter. Das befreite und befreiende Lachen der Komödie mit dem guten Schluss, in dem alle Wirren sich glätten, wie wir es aus Shakespeares Komödien kennen, ist dem Lachen gewichen, das im Halse stecken bleibt, das in der Mitte von Komik und Tragik hin und herschwankt oder erstarrt.<sup>6</sup>

Das Verhältnis von Sprache und Bühnendarstellung, von Sprache und Körper stellt sich besonders in Inszenierungen von Jelinek-Texten nahezu unübersehbar dar, zumal Regisseure von ihrer Freiheit Gebrauch machen, eigenständig Bühnenhandlungen, Songs und Figuren in ihren Inszenierungen zu erschaffen.

Um der Problematik näher zu kommen, will ich Bühnenhandlung und Text an einem Stück untersuchen, das dezidiert anders als die reinen Sprachflächen auch eine Handlungsebene mit formuliert, die von vornherein nach den Prinzipien von Inkongruenzkomik konzipiert ist. *Stecken, Stab und Stangl* bringt auch die von Karen Jürs-Munby angesprochene Verbindung von Komik und Ernst, Tragödie und Komödienwirkung zum Ausdruck sowie die von Wolfson und Ellrich angesprochene Seichtheit der Komik und die ihr entsprechende Inszenierung.

Abschließend wäre angesichts der Dominanz visueller Wahrnehmungen in der Mediengesellschaft die Frage nach den angemessenen Inszenierungsweisen in verschärfter Form aufzuwerfen. Die Betonung und das Insistieren Jelineks auf der Sprache, die als einziges Medium Zusammenhang herstellen und darstellen kann und die ohne Referenz auf Welt nicht auskommt.

## Das Komische als wirkungsästhetische Kategorie und die Medialität des Theaters

„Nothing that is so, is so.“ (Shakespeare, *Twelfth Night*, IV.1. 8-9)

Das Komische kann als eine den Menschen grundsätzlich offen stehende Möglichkeit beschrieben werden, Geltungen aller Art ohne Risiko momentan außer Kraft zu setzen und tabuisierte oder verdrängte Positionen harmlos einzunehmen. Witz und Komödie aber unterlaufen die vermeintliche Harmlosigkeit, schon die Pointe verweist auf die Spitze und damit gewissermaßen den Stachel des Witzes. Um in der Waffenmetaphorik zu bleiben: Er kann treffen. Eben diese Treffsicherheit des Wortwitzes finden wir in Jelineks Sprachflächen, während sie immer wieder durch Harmlosigkeit entschärft werden, um dann nur noch heftiger zuzustoßen. Von der Auflösung der Gattungsgrenzen ist bei Jelinek auszugehen, wie Wolfson und Ellrich feststellen<sup>7</sup>, ohne aber ihre – bisweilen parodistische – Anlehnung an traditionelle Gattungen z.B. das Satyrspiel in Abrede zu stellen. Anders als in traditionellen Formen der Komödie haben wir bei Jelinek weder eine Gegenwelt, noch eine Ordnung, die wiederhergestellt werden kann, noch triumphieren die Unterdrückten kurzzeitig gegenüber ihren Unterdrückern. Der eigene Raum, den Jelineks Sprachflächen herstellen und der von den Inszenierungen im Medium des Theaters stets und zunehmend eigentätig von der Regie hinzugefügten Bedeutung- und Deutungsangebote, verweist immer wieder auf außerästhetische Wirklichkeit. Diese wird nicht nur, wie Jürs-Munby ausführlich herausstellt<sup>8</sup>, durch die Rezeption der Zuschauerinnen und Zuschauer mit ihren je eigenen Erfahrungshorizonten und entsprechenden Deutungspraxen hergestellt, sondern auch schon innertextlich im Sprachgefüge immer wieder assoziativ aufgerissen.

Vieles was vom Komischen zu sagen ist, trifft auf das Theater als Medium zu. Das Komische liegt zwischen Grenzverletzung und Grenzsicherung und konstituiert einem eigenen Raum, der nicht durch die Parameter wahr-falsch, logisch-unlogisch strukturiert ist. „Die komische Handlung operiert an der Grenze herrschender Sinnsysteme, stellt sich vor als sinnhaft, ohne von institutionalisiertem Sinn gedeckt zu sein.“<sup>9</sup> Dasselbe könnte man vom Medium Theater sagen. Wenn komische Wirkungen vorzugsweise durch Inkongruenz, Depotenzierung und Ambivalenz hervorgebracht werden, so ist festzustellen, dass Ambivalenz dem Medium Theater gewissermaßen eingeschrieben ist, vollzieht sich doch alles, was auf der Bühne geschieht, in einer realen Situation: die Schauspielerinnen und Schauspieler sind ebenso wie die Zuschauenden leiblich präsent, zugleich ist alles Spiel, Fiktion Behauptung, wird durch die

Bühne entrealisiert. Indem ein Sachverhalt auf der Bühne und nicht im Leben selbst präsentiert wird, erzeugt der Effekt der Verdoppelung eine Negation des dargestellten Inhalts.<sup>10</sup> Es ist Spiel, Darstellung, Inszenierung, selbst wenn Authentizität behauptet wird wie in den aktuellen Dokuformaten a la Rimini Protokoll. Der paradoxe Doppelcharakter des Theaters – zu sein und zu bedeuten – ist es, den Greiner (1992) als Komik affin beschrieben hatte.

Bedenkt man, dass die Reaktion des Lachens nach Plessner auf der Gegensinnigkeit mindestens zweier Sinnsysteme bzw. Bedeutungen und der entsprechenden Ambivalenz beruht, die mit der Grenzreaktion des Lachens beantwortet wird<sup>11</sup>, dann wird die Nähe zwischen der medialen Verfasstheit des Theaters und der Komödie deutlich, auf die Greiner (1992) hingewiesen hatte.

Dabei ist immer wieder eine unstrukturierte Archaik am Werk, die in Theateraufführungen dann zutage treten kann, wenn sie misslingen. Wenn ein Zuschauer den Vorgängen auf der Bühne keine Bedeutung mehr zuweisen kann, wenn seine Rezeptionsbemühungen misslingen und ins Leere laufen, dann tritt der Effekt des Komischen deutlich hervor. Die Aktivität des Zuschauers im Rezeptionsprozess, die eigentlich eine Ko-Produktion ist, wie Fischer-Lichte mehrfach hervorgehoben hat<sup>12</sup>, gilt es zu berücksichtigen, wenn Jelinek ihre Texte explizit für das Medium Theater schreibt, selbst wenn sie wie Prosatexte aussehen mögen.

Wer kennt diese Momente nicht, wenn man als Zuschauer nur noch Figuren über die Bühne gehen sieht, in absurden Verkleidungen, die Türen schlagen und exaltes Benehmen wahrnehmen kann, ohne dem Sinn zuordnen zu können. Dann treten Effekte des Komischen ein, wie sie Berger (2014) an den Beispielen des Eindringens des Komischen in den Alltag beschrieben hatte. Im Theater liegt das Abgleiten in die Komik nahe. Jeder Schauspieler, jede Schauspielerin kennt die Situation: Schlecht nuanciertes Spiel kann ernste und tragische Situationen ins Gegenteil verkehren.<sup>13</sup>

### **Aufführungsbezogenheit der Komiktheorie und Kippphänomene**

Die Grenzüberschreitungen und -verletzungen, die Freud in seiner Theorie des Witzes herausgestellt hatte und die mittlerweile genügsam behandelt worden sind, werden im Medium des Theaters auf besondere Weise potenziert. Zu dieser Potenzierung trägt der Doppelcharakter des Mediums Theater bei, auf den Greiner in seiner Studie verwiesen hatte. Er führte aus, wie die Komödie durch die Ausstellung ihres Spielcharakters und damit der Theaterhaftigkeit des Theaters<sup>14</sup> für eine Verstärkung komischer Wirkungen verantwortlich zu machen ist. Schon die Aufführungspraxis von traditionellen Komödien – man denke an Goldoni – mit ihrer Typisierung von Figuren und Rollen, die eine pointierte, ausgestellte, nicht-psychologisch differenzierte Spielweise begünstigen, nicht auf Innerlichkeit, sondern Verwechslung, Irrtum, Fehlhandlungen,

Slapstick und Inkongruenz setzen, unterstreicht auf der Ebene der Inszenierung zusätzlich die Ausstellung des Gemachten, Gespielten, kurz der Theaterhaftigkeit des Mediums. Was dann durch Spiel-im-Spiel-Dramaturgien noch verstärkt wird.

Betrachtet man Jelineks Forderung nach dezidiert nicht-lebendigen Spielweisen, die sich keinesfalls des Als-ob psycho-realistischer Schauspielmethodik bedienen sollen, so wird die Nähe ihrer Theaterkonzeption zu komischen und grotesken Traditionen von Inszenierungspraxis deutlich.

Ihr dezidiertes Nicht-Theater begünstigt paradoxerweise höchst theatrale Inszenierungsformen. Lohnend wäre es einmal, die Aufführungsgeschichte von Jelinek-Inszenierungen hinsichtlich dessen zu betrachten, was ich Performanzschub nennen möchte. Denkbar wären ja auch höchst musikalische Inszenierungen der Texte, vermittelt durch Stimme und Sprache, die ohne Figuren auskommen könnten.<sup>15</sup>

### **Körper, Handlung, Sprache – Der Zwangszusammenhang *Stecken, Stab und Stangl***

Der Theatertext *Stecken, Stab und Stangl* konzipiert – anders als andere als reine Sprachflächen verfasste Texte – Darstellungs- und damit Inszenierungsanregungen mit und soll an dieser Stelle in Kürze ermöglichen, das Verhältnis von Sprache und Körper in Bezug auf inszenierte Komik zu behandeln. Die Uraufführungsinszenierung von Thirza Bruncken ist vielfach besprochen und die Reaktionen sind beschrieben worden.<sup>16</sup>

Das Stück nimmt ein Ereignis zum Ausgangspunkt, das 1995 zur Nachricht geworden ist. Der Tod von vier Menschen, die in Österreich einem ausländerfeindlichen Bombenanschlag zum Opfer gefallen sind. Die Informationen über diese Katastrophe sollen, so will es die Autorin, vorab dem Publikum bekannt gemacht werden. Am liebsten in der Form, dass sich SchauspielerInnen im Zuschauerraum verteilt befinden, die ihren Sitznachbarn von dem Mord berichten und eventuell Fotos, Zeitungsausschnitte o.ä. zeigen.<sup>17</sup> Wie wenig es der Autorin um Dokumentarisches geht, zeigt sich darin, dass auch in der 1997 in Taschenbuchformat veröffentlichten Textfassung der Leser nicht über die dem Stück zugrunde liegenden Ereignisse unterrichtet wird. Elfriede Jelinek wendet sich an ein medial unterrichtetes Publikum, dem kaum eine Meldung vorenthalten bleibt, und diese Form der Öffentlichkeit und „Verarbeitung“ von Zeitgeschehen ist letztlich auch das Thema des Stücks. Es geht um öffentliche Verarbeitung von Schuld und von Geschichte. *Eine Handarbeit* ist das Stück denn auch untertitelt, und so soll im Laufe der Inszenierung die ganze Bühne von einer rosa Häkellandschaft überzogen werden, während die Ermordeten andauernden Gesprächsstoff liefern.<sup>18</sup>

Die inhaltliche Thematik des Stücks wird im Titel angesprochen: *Stecken und Stab* beziehen sich auf die Psalmen Davids, Staberl ist auch der Name eines Kolumnisten der *Kronen Zeitung* in Österreich, den Jelinek für die Verschärfung des politischen Klimas in ihrem Land verantwortlich macht. Mit Stangl ist Franz Stangl, der Kommandant des Vernichtungslagers Treblinka gemeint. Die Wahrheit, sagt die Autorin, wird „gespiegelt: an dem Ereignis, das dem Text zugrunde liegt, und an den Bedeutungsschichten untereinander. Die Ermordung der Roma wird an Auschwitz gespiegelt und beide Themen an der Sprache der Presse.“<sup>19</sup>

Der Ort der Handlung ist durch eine „überdimensionale Supermarkttheke in Chrom und Glas“ bestimmt, „das meiste was man sieht“, so heißt es in der Regieanweisung „ist mit eiskremfarbenen Häkelüberzügen, meistens rosa, überzogen.“<sup>20</sup>

Bezeichnend für die groteske Komposition des Textes sind die von Jelinek vorgeschlagenen Requisiten: Plüschtiere, Häkelbeutel, Leberkäsemmel, umhäkelte Würste und Fleischstückchen, weiße Knochen, ein umhäkelter Schweinskopf, Totenköpfe, ein Tierkostüm, ein Teppich, der jemandem unter den Füßen weggezogen wird, ein Stab, mit dem auf die Menge eingeschlagen wird.

Die non-verbale Ebene der Darstellung könnte mit der Akzentuierung von Tätigkeiten als vorbildhaft für Inszenierungen Jelinek'scher Textflächen gelten. Während der gesamten Dauer des Stücks sind die Figuren dabei zu häkeln, sich aneinander festzuhäkeln oder auch zu -nähen, sich voneinander wieder zu trennen, das Gewirr der Fäden aufzulösen, verschiedene Gegenstände mit Häkelei zu überziehen usw. Diese andauernde absurde Tätigkeit erfüllt auf der einen Seite eine formale Aufgabe. Die Gleichzeitigkeit von Handarbeit und Textvortrag lösen die von Jelinek stets geforderte Vermeidung des schauspielerischen „Ausdrucks“ perfekt, konstatiert Kathrin Tiedemann<sup>21</sup>. Aber darüber hinausgehend hat die Häkelarbeit auch eine inhaltliche Dimension. Es sind die brutalsten Verhältnisse unter den Menschen, die umhäkelt und ihrer Offensichtlichkeit beraubt werden. Am stärksten trifft das auf die Verbrechen der Nationalsozialisten zu, die ein weiteres Gesprächsthema in *Stecken, Stab und Stangl* bilden. Textpassagen, die explizit auf die Vernichtung der Juden Bezug nehmen, werden dem Theaterpublikum nicht so deutlich gemacht wie dem Leser des Stücks. Die Regieanweisung verlangt gerade dann, wenn die verharmlosende Darstellung der grausigen Fakten der Vergangenheit zur Sprache kommt, verfremdende Techniken des Sprechens. So sollen die Schauspieler jeweils eine Druckzeile vortragen, ohne jede Rücksicht auf den Sinn oder den Text jeweils von vorn und von hinten simultan aufsagen.

Dem Verhältnis von Gewalt und Verharmlosung entspricht der Kontrast von Fleisch und Textil, namentlich Häkelgarn. Alle arbeiten gemeinsam am ideologischen Gewebe, der Häkelarbeit, mit

der bald die ganze Bühne überzogen sein soll. Dies wurde in der Uraufführungsinszenierung von Thirza Bruncken nicht realisiert. Die DarstellerInnen waren nur mit kleinen Häkelarbeiten beschäftigt. Eine Regieentscheidung, die angesichts des Mediums Theater Sinn macht: Wird doch hier ein Gesamtzusammenhang durch die Bühne hergestellt, die aus dem Alltagsleben herausgehoben und räumlich und zeitlich isoliert „Werkcharakter“ annimmt.

Auf der sprachlichen Ebene ist dieses Gewebe bereits hergestellt. Im Häkelwerk werden die disparatesten Elemente nun auch sichtbar zusammengebracht: Körper, Kleider, Fleischstückchen, Werbesprache, Fernsehtalk, Hofmannsthals Dichtung, die Äußerungen des Kommandanten von Treblinka, der Sportreport. Die Häkelarbeit entspricht dem nicht näher spezifizierten „Wir“ in *Wolken.Heim.*, dem dort die Textblöcke zugeordnet werden. Dieses „Wir“ konstituiert sich erst aus den verschiedensten Diskursen und kann für den gesellschaftlichen Gesamtzusammenhang stehen, aus dem niemand ausgenommen ist. Das Häkelwerk bringt die aktive Verbindung, die beim Reden oder Tun, zum Ausdruck, so wie wir, wenn wir sprechen, immer schon in der Sprache sind. Auf die besondere Potenz des Sprachlichen werde ich später noch eingehen.

Elfriede Jelinek wählt bei der Dramaturgie der Rede- und Tätigkeitsebene entsprechende oder kontrastierende Verfahren: Auch diese Verfahren lassen sich in zahlreichen Inszenierungen wiederfinden. Dort wo das Leiden wieder in einer Celan-Parodie mit gellenden Stimmen beschworen wird, lässt sie auf der Ebene der Tätigkeit ein Zunehmen der Brutalität sichtbar werden. Der Fleischer kommt hinter seiner Theke hervor, und trennt zwei junge Kundinnen, die aneinander gehäkelt sind, mit seinem Beil. Dabei „schneidet er ihnen die gehäkelten Gesichtsteile wieder herunter, schneidet aber auch ins Fleisch, so dass über die Haut unter dem Gehäkelten Blutrinnale laufen“<sup>22</sup>.

Die Figuren reagieren wie auch in späteren Stücken Jelineks nicht auf die Gewalttätigkeiten, deren Zeugen sie werden (z.B. in *Ein Sportstück*<sup>23</sup>). Es entsteht eine Analogie von Medien- und Theaterwelt: Das Publikum auf der Bühne ist ein Publikum, das der zeitgenössischen Medienerfahrung entsprechend die Katastrophen und Gräueltaten dieser Realität weitgehend ohne nennenswerte Empörung und in der üblichen Beiläufigkeit konsumiert. Durch die selbstreflexive Dimension muss sich ein Theaterpublikum angesprochen fühlen.

Die Aufforderungen „Hören Sie!“, „Schauen Sie!“, „Sehen Sie!“, die binnenfiktional verhalten, haben schließlich als einzigen Empfänger das Publikum, dessen Wahrnehmung von dieser Art des Theaters gefordert ist.<sup>24</sup>

### **Satirische Komik – Grotteske Körper**

Aber noch auf einer anderen Ebene wird die Bezugnahme auf den Zuschauer virulent, die theatergeschichtlich betrachtet mit der Komödiengattung verbunden ist. Die von der Autorin gewählte Form der Satire mittels der Grotteske fordert geradezu die Komplizenschaft des Publikums heraus. Der Dialog, der auf der Bühne nicht stattfindet, wird mit dem Publikum geführt. Satire beinhaltet, bzw. kommt nicht aus ohne ein Moment des Realistischen. Die Satire ist angewiesen auf eine sichere Übereinkunft hinsichtlich dessen, was nun satirisch entstellt werden soll.<sup>25</sup> Wie schon Adorno feststellte, ist Realismus hier „ein zwingender Konsensus der Subjekte“<sup>26</sup>, gewissermaßen die hermeneutische Voraussetzung der Rezeption. Wir wissen alle, worum es sich handelt. Dabei verfährt Satire sowohl realistisch als auch artifiziell. Sie ist auf die Vertuschung der Künstlichkeit nicht angewiesen. Das Vermischte ist ein Kriterium der Satire, die alles in einen Topf wirft und die diversen Diskursregister hierarchielos gegeneinander auszuspielen weiß.<sup>27</sup> Dabei ist die Unwahrscheinlichkeit geradezu Konstituens des satirischen Verfahrens, wie Konstanze Fliedl (1991) unter Bezug auf Georg Lukacs darlegen kann<sup>28</sup>. Das Moment des Realismus liegt auf der Ebene des Nicht-Dargestellten: Der Mord an den Roma, der dem Stück seinen Realitätsbezug verleiht, wird nicht dargestellt, er bildet den Rezeptionshintergrund.

Während Satire sich auf eine eher intellektuelle Wirkung bezieht, ist die körperliche Wirkung als Grotteske beschreibbar. Auf der Ebene der Inszenierung sind es die Körper der Schauspieler, die Präsenz beanspruchen und den satirischen Bezug auf häufig groteske Weise zum Ausdruck bringen. Dieser Körper ist konsistenter als die Rede, die er aufnimmt, der Körper der Darsteller setzt sich ins Verhältnis zur Sprache, in ein Verhältnis, das die Autorin nicht mehr in der Hand hat, das sie aber in ihrem Schreiben mitdenkt.

Wir haben es bei Elfriede Jelineks Theater mit einem Paradoxon zu tun: Einerseits sind ihre Texte als eine klare Absage an das „Wiedererweckungstheater“ zu lesen: „Ich will keine fremden Leute vor Zuschauern zum Leben erwecken [...]. Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben.“<sup>29</sup> Auf der anderen Seite kommt Theater, wenn es diese Texte inszeniert, nicht darum herum, sie irgendwie zu figurieren und zwar mit lebendigen SchauspielerInnen. Das kann in der konkreten Aufführungspraxis dazu führen, dass komische Wirkungen die ernste Aussage konterkarieren, wie Kritiken immer wieder nahelegen.

### **Die Seichtheit des Komischen und die (Ohn)macht der Sprache**

Jelineks Sprachwitz wird inzwischen von vielen Theaterkritikern als nur allzu bekannt – und damit relativ wirkungslos – beurteilt. So Michael Laages im Deutschlandfunk über die



Aufführung der *Schutzbefohlenen* in Kassel (Regie Philip Rosendahl): „Merkwürdig überholt klingt der Text auch hier, geschwächt durch *Jelinek-typisches Gewitzel* [Hervorhebung d. Verf.]“<sup>30</sup>. In der *Nachtkritik* heißt es über die Aufführung von *Wut*: „Ausgemachter Flachsinn von Hysterie bis Böhmermann. Dieser ausgemachte Flachsinn ist allerdings keine originäre Erfindung Stemanns. Jelinek hat selbst genug davon in ihre *Wut* gepackt, die so oft gen Hohngelächter tendiert.“<sup>31</sup>

Kalauer und Bedeutungsverschiebungen bzw. Überlagerungen sind ein hervorstechendes Merkmal der Komik in Jelineks Theatertexten. Der Kalauer ist ja seit jeher eine eher primitive Form des Witzes und kann – wenn er noch mit den Effekten der Theatralität des Mediums Theater konfrontiert ist – entweder in der Schlichtheit potenziert werden oder aber einen Ernst in der Rezeption erzeugen, der jedes Lachen im Halse stecken bleiben lässt.

Jelinek bekennt sich mehrfach zum Gebrauch von Kalauern, die eine desavouierende Wirkung haben, indem sie nebeneinander liegende Bedeutungen verbinden und die eingangs erwähnte Stoßrichtung der Komik auf den Weg bringen: „Also ich richte dann in den Kalauern, die eigentlich das Ausweichen sind, die Sprache wieder wie ein Papierschiff in die Strömung.“<sup>32</sup>

Wolfgang Iser beschreibt das Komische als ein Kipp-Phänomen<sup>33</sup>. Die jeweiligen Positionen negieren sich wechselseitig, dadurch kommt ein Zusammenbrechen des Sinnsystems zustande, ein Effekt, der zum spontanen Ausbruch von Gelächter führt. Wenn er aber mit Grauen gemischt ist wie in *Stecken, Stab und Stangl*, dann bleibt das Lachen auf halbem Wege zwischen spontanem Ausbruch und intellektueller Hemmung im Halse stecken. Soweit ich die Szene überblicken kann, bemühen sich die Inszenierungen der textuellen Ununterscheidbarkeit von Ernst und Quatsch, von Stereotypen und Theorien, Alltags-, Kunst- und Mediengebrabbel zu entsprechen.

Nicolas Stemanns Inszenierung von *Wut* an den Kammerspielen in München bedient sich des ganzen Repertoires banaler Komik. Christine Dössel berichtet in der *Süddeutschen Zeitung*:

Stemann inszeniert ein sehr lustiges Stelldichein verschiedener Gottheiten mit Jesus als Gastgeber. Zu Besuch kommen ein dicker Buddha, Zeus mit dem Zackenblitz und ein vierarmiger indischer Ganesha, aber auch der Weihnachtsmann und „das fliegende Spaghettimonster“ sitzen mit in der Sofarunde. Jeder erzählt, was er besonders gut kann (z.B. hat Jesus da diesen Trick mit dem Übers-Wasser-Gehen), und dann machen sie ein Selfie und winken in die Kamera, um den einen zu grüßen, der fehlt: „Mo!“ Als Franz Rogowski plötzlich im Goldröckchen mit Pumps in die Runde platzt, erschrecken alle anderen sehr und weichen zurück. Da sagt Rogowski: „Hey, Ihr glaubt doch nicht im Ernst, dass ich Mohammed bin! Ich bin eine Böhmermann-Karikatur.“<sup>34</sup>

## Korporale Spielweisen – Theatrale Mittel

Was geschieht bei der Transposition eines Textes auf die Bühne? Da wo Jelinek jegliche Lebendigkeit vermeiden will, fügt die Darstellung durch lebendige im Hier und Jetzt anwesende SchauspielerInnen in der Gegenwart von ZuschauerInnen in Form einer Versammlung notwendig dem etwas hinzu.

Das hat bezogen auf die Komik in Aufführungen von Jelineks Texten die Konsequenz, dass für die Analyse eine körperzentrierte Deutung der Komik zum Tragen kommen muss, wie Lutz Ellrich im Anschluss an Greiner und Plessner fordert.<sup>35</sup>

Wenn also Jelineks Stücke aufs Äußerste sprachzentriert sind – und sich im Wortgefüge zahlreiche Formen und Effekte des Komischen manifestieren –, so fügt jeder Prozess einer Aufführung – neben den übrigen szenischen Zeichensystemen, die aber nicht so theaterspezifisch sind wie die Darsteller – korporale Dimensionen hinzu. Diese sind geprägt von Doppelungen: Die Schauspieler sind nicht als Privatpersonen, sondern als Verkörperungen ihrer Profession oder eben von Figuren und Rollen präsent. Diese Doppelung ist die Basis theatralen Spiels und sie bleibt auch dann erhalten, wenn traditionelles Rollenspiel im Sinne eines fingierenden Als-ob nicht mehr stattfindet wie in zahlreichen zeitgenössischen Inszenierungen.

Die korporale Dimension sollte auch in ihrer inhaltlichen Aussagedimension betrachtet werden. Die Frage stellt sich allerdings, ob Inhalt mit Text (wie es die Ausführungen von Jürs-Munby nahezu legen scheinen<sup>36</sup>) und dem, was sich bei Jelinek auf einer sprachlichen Ebene vollzieht, zu identifizieren ist. Spätestens seit Adorno wissen wir um die inhaltlichen Aspekte von Formen. Im Theater ist diese überdies in extremer Weise der Fall. Das *Wie* der theatralen Darstellung bestimmt die inhaltliche Aussage wesentlich mit!

Spielweisen und Schauspielmethodiken in ihren jeweiligen Aussagefunktionen vergleichend zu untersuchen ist seit Brechts Forderung nach gestischen Spielweisen immer noch Desiderat der Forschung (Hentschel 2008).

Auf Jelinek bezogen lässt sich – soweit ich sehen kann – bisher nur sagen, dass sich jede psycho-realistische Spielweise, die mit Rollenbiografien arbeitet, verbietet, zumal ja keine Figuren vorgesehen sind. Dennoch aber sind die Schauspielerinnen und Schauspieler gefordert die Sprechtexte in irgendeiner Form mit ihrem körperlichen Agieren in Übereinstimmung oder in Kontrast zu bringen. Die Einheit der Figur ist im Theater leicht aufzulösen, als Einheit bleibt aber der Schauspieler auf der Bühne präsent: Günter Brombacher, Barbara Nüsse u.a.<sup>37</sup> Wie können die Körper fluide werden, verschwinden, wenn Theater eine Kunstform der lebendigen Vergegenwärtigung und Gegenwart ist? Es liegt nahe, hier an die Einbeziehung von elektronischen Medien zu denken.

## Zeitdiagnostische Überlegungen

„Statt Witz entfaltet sich, was wir Aberwitz nennen, ein Witz, der die Dimensionen und Bezugsgrößen sprengt und damit den Lachenden in hilfloser Reaktion, gleichsam aus den bekannten Mustern des Denkens und Fühlens ausgehebelt, zurücklässt.“<sup>38</sup> Hier gibt es Beziehungen zu den Stücken René Polleschs, die aus völlig unterschiedlichen Diskurssystemen entspringen und keine klare Figurenzuordnung und keine Psychologie und Handlungsführung kennen. Auf der Bühne werden sie mit körperhafter Leidenschaft gebrüllt und enthüllen so eine Unverhältnismäßigkeit und Unangemessenheit, die Voraussetzung für die Wahrnehmung von Komik ist und hier bis zur Absurdität gesteigert wird.

In den komischen Dimensionen von Jelineks Texten und ihren Aufführungen kippt das Komische bisweilen ins Tragische, wird aus oberflächlicher Witzelei, den Kalauern, gewaltsamer Ernst. Die Transformation vom Komischen zum Grotesken geht einher mit der Absurdität jeglichen Handelns. Dafür steht das unablässige Häkelwerk in *Stecken, Stab und Stangl*. In einem Gespräch mit Stefanie Carp äußert sich Elfriede Jelinek dazu: „Dieses gemeinsame sinnlose Tun ist paradigmatisch für unsere Situation: Alle sind unheimlich eifrig, und darunter ist unser Boden grundlos. Grundlos, weil er morastig ist und jederzeit einbrechen kann. Und unsere Geschichte, auch die deutsche, wird uns weiter verfolgen. Je öfter sie für beendet erklärt wird, je öfter wird sie uns verfolgen.“<sup>39</sup>

„Es gibt kein richtiges Leben im Falschen.“<sup>40</sup> Dieses Diktum Theodor W. Adornos möchte man immer wieder über jeden Theatertext Jelineks und jede Inszenierung schreiben. Aber ist nicht Satire, die eigentliche Bezeichnung für eine Darstellung von Welt, die jeden humanistischen Bezug, jede Perspektive auf eine Handlungsmacht, die diesen Ausdruck verdient, unterminiert? Welche Rolle hat der Zuschauer, der Rezipient? Plessner wies auf die Eigentümlichkeit des Lachens hin, auf eine somatische Reaktion, die vom unwillkürlichen Nervensystem in Gang gebracht wird, die von einem körperlichen Vorgang wie dem Kitzeln ebenso ausgelöst werden kann wie von einer hochgradig intellektuellen Leistung, wie sie politische Pointen im Witz erzeugen. Man könnte geradezu behaupten, dass Jelineks Stücke mit der Komplexität theatraler Darstellungsfaktoren jene Gemengelage zwischen Geist und Körper, Wirklichkeit und Vorstellung hervorbringen, die eine Komplexität von Welt immer wieder berühren, ohne sie je umfassen zu können, was angesichts einer Obsoletheit von Weltdeutung kaum möglich ist.

Der Zuschauer wird zum gebeutelten Zeugen einer theatralen Welt, die ihn immer wieder zum Mittäter stempelt, so wie in Michael Hanekes *Funny Games*, die Zuschauer zum Mittäter werden:

Das sind wir ja auch!!! ruft jede komische Situation. Das wollen wir aber nicht! ruft jede tragische! Wo stehen wir inmitten dieses Durcheinanders?

Lutz Ellrichs These der Überlegenheit theatraler Inszenierungen von Komik gegenüber anderen Medien <sup>41</sup> ist zuzustimmen. Weitergehender wäre anhand der Untersuchung konkreter Aufführungen zu zeigen, wie die szenische Vergegenwärtigung mit ihrer Korporalität und die sich stets real vollziehende Kommunikation im Rezeptionsprozess sowohl dramaturgische wie sprachliche Aussagen relativiert und oder konterkariert, was einige Theaterkritiken, auch von *Stecken, Stab und Stangl* nahelegen. Die Materialität des Mediums Theater dominiert das Sprachgeschehen. Dessen ist sich Elfriede Jelinek bewusst, wenn sie in ihrer Dankesrede für den Nobelpreis die Potenz und Impotenz von Sprache anspricht:

„Ich bin ihr zu Handen, aber dafür ist sie mir abhanden gekommen. Ich aber bleibe. Was aber bleibt, stiften nicht die Dichter. Was bleibt, ist fort.“<sup>42</sup> Die Materialität des Körpers, in diesem Falle der Autorin ist stärker als das Wort. Aber auch die Körper sind nicht gesichert: *Sinn egal! Körper zwecklos.*

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*. <https://fpjelinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-komik-2017-19/> (4.5.2018).

<sup>2</sup> Vgl.: Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theatertexte „angemessen“ inszenieren?* <https://fpjelinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-komik-2017-19/> (4.5.2018).

<sup>3</sup> Vgl. die These vom Wandel von der Disziplinar- zu einer Kontrollgesellschaft, in der Originalität, Beweglichkeit und Kreativität entscheidende Forderungen geworden sind: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kadmos 2010.

<sup>4</sup> „Ich bin immer jemand, der die Wirklichkeit überspitzt zeigt, keine Lösung, keinen Ausweg anbietet. Ich entwerfe keine Utopie, aber produziere eine ins Extreme getriebene Analyse dessen, was ist.“ Roeder, Anke: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*. In: Roeder, Anke (Hg.): *Autorinnen. Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 143-160, S. 148.

<sup>5</sup> Vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*.

<sup>6</sup> Vgl.: Hentschel, Ingrid: *Alles ist Sprache – Da kann nichts dazwischen. Das Theater der Elfriede Jelinek*. In: Hentschel, Ingrid: *Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart*. Münster: LIT 2007, S. 73-90.

<sup>7</sup> Vgl.: Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theatertexte „angemessen“ inszenieren?*

<sup>8</sup> Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*.

<sup>9</sup> Warning, Rainer: *Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie*. In: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 279-333, S. 287.

<sup>10</sup> Vgl.: Übersfeld, Anne: *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales 1977 (engl. Ausgabe: Übersfeld, Anne: *Reading Theatre*. 2 Bde. Toronto: Toronto Studies in Semiotics and Communication 1999). Inwieweit Inszenierungen, die sich explizit dem Spielcharakter des Mediums Theater verweigern, wie die Aufführungen von Rimini Protokoll, die semiotischen Codes verändern, bleibt zu untersuchen. Die Bühne als Symbol des Inszenierten bleibt als Negation dessen, was vermeintlich dem Leben entnommen sein soll, weiterhin wirksam.

<sup>11</sup> Vgl.: Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 121. Auch Sprachkomik, die bei Jelinek – zunächst durchaus in Komiktradition – so virulent ist, ließe sich als Spiel deuten, in dem die Grenzen des Sprachsystems durch Überschreitungen und spielerische Transformationen ausgelotet werden.

<sup>12</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers*. Tübingen: Francke 1997.

<sup>13</sup> Der Live-Charakter des Theaters mit der steten Gefahr des Misslingens stellt sicherlich eine Lustquelle des Theaters im Vergleich zu den reproduzierenden Medien dar, wenn diese Gefahr auch nicht so stark ausgeprägt ist wie im Zirkus, so wohnen wir als Zuschauer sozusagen dem verfertigen Spiel in Echtzeit bei.

- <sup>14</sup> Die 4 Elemente von Theatralität sind: Inszenierung, Korporalität, Darstellung/Performanz, Wahrnehmung. Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- <sup>15</sup> Lohnend wäre es sicherlich, die Komposition und Musikalität von Jelineks Texten genauer zu untersuchen. Jelinek hat ja Komposition studiert. Die Hypothese wäre, dass diese Musikalität immer wieder gebrochen wird durch profane Kalauer, durch Nonsens. Die Dramaturgin Rita Thiele sagt über Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*: „Das sind extrem musikalische Texte, Texte, die sich rhythmisch gut auflösen lassen, wenn man die Vokale oder die Silbenendungen untersucht. Schleef hat sie für die Schauspieler mit einer Art Notenschrift versehen, Betonungen geübt, Tempoanflug, Tempodehnungen, Sprechpausen festgelegt, wo ein Akzent liegt und wo nicht. Das geht nicht mit jedem Text, aber mit Jelinektexten funktioniert das wunderbar. [...] Und Schleef war – wie Elfriede Jelinek – extrem musikalisch. Das war in all seinen Inszenierungen deutlich zu spüren.“ <http://www.theater-wissenschaft.de/hand-in-hand-durch-den-text-zur-zusammenarbeit-von-elfriede-jelinek-und-einar-schleef/> (13.2.2018).
- <sup>16</sup> Vgl.: Tiedemann, Kathrin: *Unter der Häkeldecke*. In: Theater der Zeit 3/1996, S. 74; Löffler, Sigrid / Koberg, Roland / Rossmann, Andreas / Schmitz-Burckhardt, Barbara: *Das Stück der Saison. Sargnägel im Fleisch. Stimmen zu Elfriede Jelineks „Stecken, Stab und Stangl“*, uraufgeführt von Thirza Bruncken am Hamburger Schauspielhaus. In: Theater heute. Jahrbuch 1996, S. 62-65.
- <sup>17</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolkenheim. Neue Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 1997 (= rororo 22276), S. 15-68, S. 17.
- <sup>18</sup> Parallel zu den monologartigen Textblöcken skizziert die Autorin in den Regieanweisungen ein groteskes Szenario, das den schönen Schein der Wohnstuben und Häkeldeckchenkultur mit der Brutalität eines Schlachterladens zum Bild einer pervertierten und misslungenen Gegenwarts- und Vergangenheitsbewältigung zusammenbindet. Vgl. ausführlicher: Hentschel, Ingrid: *Alles ist Sprache – Da kann nichts dazwischen. Das Theater der Elfriede Jelinek*, S. 73-89.
- <sup>19</sup> Carp, Stefanie: *Das katastrophalste Ereignis der Zweiten Republik. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Stefanie Carp*. In: Theater der Zeit 3/1996, S. 90-91, S. 90.
- <sup>20</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*, S. 17.
- <sup>21</sup> Vgl.: Tiedemann, Kathrin: *Unter der Häkeldecke*, S. 74.
- <sup>22</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*, S. 51.
- <sup>23</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 16-17, 49-50.
- <sup>24</sup> Vgl.: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: de Gruyter 1997, S. 210.
- <sup>25</sup> Vgl.: Fliedl, Konstanze: „Echt sind nur wir!“ *Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek*. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl 1991 (= Dossier 2), S. 57-77, S. 57.
- <sup>26</sup> Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 280.
- <sup>27</sup> Vgl.: Hoffmann, Yasmin: „Hier lacht sich die Sprache selbst aus“. *Sprachsatire – Sprachspiele bei Elfriede Jelinek*. In: Bartsch, Kurt / Höfler, Günther A. (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl 1991 (= Dossier 2), S. 41-55, S. 46-47.
- <sup>28</sup> Vgl.: Fliedl, Konstanze: „Echt sind nur wir!“ S. 57-77.
- <sup>29</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990, S. 157-161, S. 157.
- <sup>30</sup> Laages, Michael: *Scharfe Kritik an Einwanderungspolitik*. [http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-schutzbefohlenen-nach-jelinek-scharfe-kritik-an.1013.de.html?dram:article\\_id=334577](http://www.deutschlandfunkkultur.de/die-schutzbefohlenen-nach-jelinek-scharfe-kritik-an.1013.de.html?dram:article_id=334577) (1.3.2018).
- <sup>31</sup> Leucht, Sabine: *Party bei Jesus*. [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=12414:wutnicolas-stemmanns-erste-jelinek-urauffuehrung-an-den-muenchner-kammerspielen-geizt-nichtmit-ideen-und-schauspielereinsatz-bleibt-aber-von-bescheidenemerkenntnisgewinn&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12414:wutnicolas-stemmanns-erste-jelinek-urauffuehrung-an-den-muenchner-kammerspielen-geizt-nichtmit-ideen-und-schauspielereinsatz-bleibt-aber-von-bescheidenemerkenntnisgewinn&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40) (4.4.2018).
- <sup>32</sup> „Diese Sprachspiele entstehen ja erst im Verfertigen des Textes. Die Sprache zerrt mich hinter sich her, wie ein Hund seinen Besitzer an der Leine hinter sich herzerzt, und schnüffelt an jeder Ecke. Das sind dann die Sprachspiele, die Kalauer, die aber nicht einfach sinnloses Spiel mit Sprache sind, sondern in eine bestimmte Richtung weisen. Also ich richte dann in den Kalauern, die eigentlich das Ausweichen sind, die Sprache wieder wie ein Papierschiff in die Strömung. Und dann geht es erneut ein Stück voran.“ In: Heinrichs, Hans-Jürgen: *Die Sprache zerrt mich hinter sich her. Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: Heinrichs, Hans-Jürgen: *Schreiben ist das bessere Leben*. München: Kunstmann 2006, S. 12-55, S. 23.
- <sup>33</sup> Vgl.: Iser, Wolfgang: *Das Komische: ein Kipp-Phänomen*. In: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 398-402, S. 399.
- <sup>34</sup> Dössel, Christine: *Jelineks „Wut“ ist eine Mischung aus Clownsspiel und schwarzer Messe*. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-wut-ist-eine-furiöse-mischungaus-clownsspiel-satire-und-schwarzer-messe-1.2953079> (3.5.2018), datiert mit 17.4.2016.
- <sup>35</sup> Vgl.: Ellrich, Lutz: *Komik mit theatralen Mitteln: Körper – Inszenierung – Interaktion*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler 2017, S. 174-177, S. 176.
- <sup>36</sup> Vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*.

---

<sup>37</sup> Aus der Komödie, angefangen mit der Commedia dell'Arte, ist die typisierende Spielweise bekannt, die mit dem Rollenwissen des Publikums spielt. Das distanzierte Spiel zeigt die Kluft zwischen Schauspieler und Rolle, wofür theaterhistorisch die Maske steht. So macht die traditionelle Spielweise von Komödien gewissermaßen auch auf der Ebene der schauspielerischen Darbietung ein Spiel im Spiel auf.

<sup>38</sup> Hentschel, Ingrid: *Alles ist Sprache – Da kann nichts dazwischen. Das Theater der Elfriede Jelinek*, S. 135-136.

<sup>39</sup> Carp, Stefanie: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*.

<http://www.elfriedejelinek.com/fstab.htm> (3.5.2018), datiert mit Mai/Juni 1996 (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: zum Theater).

<sup>40</sup> Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, S. 19. „Nicht spielen nicht Leben: Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens.“ Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Theater Heute Jahrbuch 1983, S. 102.

<sup>41</sup> Vgl.: Ellrich, Lutz: *Komik mit theatralen Mitteln*, S. 175.

<sup>42</sup> Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html) (9.4.2018).