

„... ein Lachen, das mit der Erkenntnis der eigenen Ohnmacht einhergeht“

Gedanken und Reflexionen zu den Beiträgen von Lisa Wolfson / Lutz Ellrich, Karen Jürs-Munby und Ingrid Hentschel

E-Mail-Wechsel zwischen Béatrice Costa und Christian Schenkermayr

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Christian Schenkermayr

Datum: 20.4.2018

An: Béatrice Costa

Liebe Fr. Costa,

Ein zentraler Aspekt, der in allen drei Beiträgen (von Wolfson/Ellrich, Jürs-Munby, Hentschel) als ein gemeinsamer Nenner in Bezug auf die Inszenierungsformen und Spielweisen bei Jelinek fungieren kann, ist der Einsatz von (bzw. das Spiel mit) Inkongruenzen, die als wesentliches Mittel zur Entstehung und Funktionsweise des Komischen verstanden werden. So wie Jelinek dies in ihren Texten auf sprachlicher Ebene realisiert (wenn sie beispielsweise in ihrem Theatertext *Das Lebewohl* Intertexte aus der *Orestie* des Aischylos mit Äußerungen des Rechtspopulisten Jörg Haider verschränkt), werden auch in den szenischen Umsetzungen ihrer Werke oft divergierende Elemente zueinander in Beziehung gesetzt und dadurch komische Effekte erzielt. Zu den zahlreichen Beispielen für konkrete Jelinek-Inszenierungen (von *Krankheit oder Moderne Frauen über Stecken, Stab und Stangl* bis hin zu *Am Königsweg*), die in den drei Beiträgen genannt wurden, möchte ich noch eine ergänzen, nämlich die Uraufführungsinszenierung von *Babel* in der Regie von Nicolas Stemann, in der zentrale Textpassagen über die Immunisierung und Abstumpfung gegenüber der medialen Vermittlung von Krieg und Gewalt in Form eines Plüschfrosch-Puppentheaters wiedergegeben wurden. Erst nach ca. 45 Minuten betreten die SchauspielerInnen die Bühne. Überdeutlich wird durch diese Neukontextualisierung des Textes auf der Bühne ein in den Beiträgen auch immer wieder angesprochenes Charakteristikum von Jelineks Werk, nämlich die unmittelbare Nähe von Komik und Tragik. Mittels der sprachlich-körperlichen Inkongruenz, dass harmlos-komisch wirkende Plüschpuppen über Bilder von Krieg und Folter reflektieren, wird ein grundlegendes Missverhältnis in unserer medialen Wahrnehmung (insbesondere der Konsumation von Bildern) aufgezeigt und gleichsam ad absurdum geführt. Dass ein befreiendes Lachen hier ausbleibt bzw. buchstäblich im Halse stecken bleibt, liegt auf der Hand.

Lässt sich das subversive Potenzial der Komik in Jelinek-Aufführungen in erster Linie durch diesen Kippeffekt zwischen Komischem und Tragischem beschreiben oder erscheinen Ihnen daneben noch andere Verfahren wichtig? Welche Rolle spielen dabei die SchauspielerInnen? Und welche das Publikum?

Herzliche Grüße

Christian Schenkermayr

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Béatrice Costa

Datum: 24.4.2018

An: Christian Schenkermayr

Lieber Herr Schenkermayr,

Jelineks Repertoire besteht ausschließlich aus komischen – dem Genre des französischen Vaudevilles nachempfundenen – Stücken. Ob *Nora* oder *Krankheit*, ob *Raststätte* oder *Babel* – diese und viele andere ihrer Werke tragen, auch wenn sie nicht explizit als Komödie kenntlich gemacht wurden, eindeutig komische Züge. Dabei ist der Jelinek'sche Humor nicht unbedingt auf die Inszenierung angewiesen, er kommt nicht erst auf der Bühne zum Tragen, sondern erzeugt bereits im Text selbst seine Wirkung.

Der Grund, weshalb die Einordnung von Jelineks Texten in das komische Genre so schwerfällt, ist darin zu sehen, dass es alles andere als leicht ist, jene (im Text angelegte) komische Wirkung mitzulesen und sie entsprechend zu würdigen. Die Dramen der österreichischen Autorin verlangen vom Leser, dass er die Mühen des „Stolpernd[en] Lesen[s]“¹ auf sich nimmt, dass er ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber formelhaften Wendungen entwickelt und das Absurde, das Ungeheure vermeintlich vertrauenswürdiger Aussagen aufdeckt.

Obwohl es ein Widerspruch zu sein scheint, dass das Komische nur um den Preis eines pedantisch akkuraten Lesens zu haben ist, stellt gerade dieses stolpernde Innehalten einen gangbaren Weg dar – nicht nur um die komödienhafte Performativität von Jelineks Texten zu erfassen, sondern auch um jene Verdrängungsmechanismen offenzulegen, die für die unerkannten Handlungsbedingungen der Figuren verantwortlich zeichnen. Wollte man es zugespitzt ausdrücken, könnte man sagen: Das im Dienste der Aufdeckung stehende stolpernde Lesen ist selbst ein komischer Vorgang, und zwar in dem Sinne, dass der Leser/Zuschauer

darum bemüht ist, die Verknüpfungen des vermeintlich Unvereinbaren, des Unverhältnismäßigen nachzuvollziehen. Die „Mühen der Interpretationsebenen“ sind mit dem „Gelächter der Berge“ gepaart und bilden zusammen das komische Moment, das dem Zuschauer Anlass bietet, eine Neubewertung des vermeintlich Normalen vorzunehmen.

Ein weiterer in diesem Zusammenhang stehender Aspekt ist, dass Jelineks Komik zwar dem Leser/Zuschauer die Einfühlung verweigert, ihn aber nicht um das schallende Gelächter bringt, zu dem das Genre der Komödie gemeinhin Anlass bietet. Entgegen der weit verbreiteten Meinung, Jelineks Dramen würden beim Leser/Zuschauer lediglich ein intellektuelles Schmunzeln hervorrufen, birgt ihr Schreiben ein hohes komisches Potenzial, sprich die Möglichkeit, ein lautes (wenn auch nicht befreiendes) Lachen hervorzurufen – ein Lachen, das mit der Erkenntnis der eigenen Ohnmacht einhergeht und – im Sinne Wolfgang Isters – als „Krisenantwort des Körpers“², als Kompensation für die eigene Bewältigungsunfähigkeit zu werten ist.

Herzliche Grüße aus Brüssel,
von Béatrice Costa

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Christian Schenkermayr

Datum: 27.4.2018

An: Béatrice Costa

Liebe Fr. Costa,

Vielen Dank zunächst einmal für den Hinweis auf das Vaudeville, das für unsere Arbeitsgruppe zu komischen Spielweisen und Inszenierungsformen bei Jelinek insbesondere in Hinblick auf das Spannungsfeld von Sprache und Körper von Interesse ist. Charakterisiert die Autorin in ihrem Essay *Das Über-setzen* Feydeaus und Labiches „Gestänge, das die Figuren wie an Fäden rotieren, strampeln, tanzen lässt“ als eine „Maschinerie des Gesellschaftlichen“³, spricht sie sich in Bezug auf ihre eigenen Texte schon sehr früh gegen Figuren auf der Bühne aus und beschreibt die SchauspielerInnen als „fleischfarbene Schinken, die nicht nur nach Fleisch aussehen, sondern Fleisch auch sind, aufgehängt in der Räucherammer, [...] die nicht Wirklichkeit, aber auch nicht Theater ist“⁴. Das Marionettenhafte ihrer Figuren und die bewusste Ausstellung des Körpers als Material sind, denke ich, zentrale Aspekte für die

komisierenden Verfahren der Autorin, deren komische Wirkung aber immer im Zusammenspiel mit der Spracharbeit Jelineks zu sehen ist.

Obwohl ich bei der Lektüre von Jelineks Texten sehr häufig über den unglaublichen Wortwitz der Autorin lachen muss, ist Lisa Wolfson und Lutz Ellrich wohl durchaus recht zu geben, dass das komische Potenzial der Texte in öffentlichen Räumen noch ganz andere Entfaltungsmöglichkeiten hat als im stillen Kämmerchen⁵. Eines jedoch haben die komischen Effekte – ob in Sprache oder Szene – bei Jelinek jedenfalls gemeinsam: sie sind nie psychologisch, lassen sich – wie im Beitrag von Karen Jürs-Munby deutlich geworden ist – aber auch nicht auf leicht zu dechiffrierende Slapstick-Momente reduzieren⁶. Nicolas Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* erscheint hierfür einerseits als Beispiel sehr naheliegend, da die zahlreichen Slapstick-Einlagen durch permanente textimmanente Kontextualisierungen gebrochen und ironisiert wurden. Mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte ist aber gerade dieses Werk ziemlich tricky, da der Text lange Zeit gesperrt war und tatsächlich nur den RegisseurInnen, SchauspielerInnen (und einigen wenigen WissenschaftlerInnen) zur Verfügung stand. Somit ist der von Stemann inszenierte „Kampf [...] der SchauspielerInnen mit dem Text“⁷, an dem er das Theaterpublikum auf groteske Art und Weise teilhaben lässt, nicht nur ein ganz zentrales Element der Komik in dieser Regiearbeit, sondern passt auch gut zu dem von Ihnen eingebrachten Begriff des „stolpernden Lesens“ (in der Inszenierung ist der Akt des Stolperns dann auch auf physischer Ebene omnipräsent...): das komische Potenzial kann dem Werk nur stückchenweise durch hartnäckige Arbeit abgerungen werden; ohne diese Arbeit bliebe nur eine ziemlich platt anmutende Aneinanderreihung revueartiger Nummern übrig.

Eine Grundbedingung für dieses rezeptive Stolpern besteht darin, dass bei Jelinek am laufenden Band Dinge zueinander in Bezug gesetzt werden, die auf den ersten Blick nicht zusammenzupassen scheinen und sich erst bei genauerem Hinsehen erschließen. Indem wir immer und immer wieder über diese Inkongruenzen stolpern, ist das daraus resultierende Lachen zwar in der Tat kein befreiendes, vielleicht aber im besten Falle eines, das neue Denk- und Handlungsansätze ermöglicht bzw. erforderlich macht – was denken Sie?

Herzliche Grüße

Christian Schenkermayr

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Béatrice Costa

Datum: 10.5.2018

An: Christian Schenkermayr

Lieber Herr Schenkermayr,

Als Sie mich gebeten haben, an einem E-Mail-Austausch über die Komik bei Jelinek teilzunehmen, habe ich gleich begeistert zugesagt, weil ich das Gefühl hatte, dass diese Form des Austausches dem Sujet angemessen war. Jelinek gehört – ähnlich wie die beiden Vaudeville-Vertreter Labiche und Feydeau – zu den AutorInnen, die „Konversation“ gezielt als Schreibmittel einsetzen, weshalb sie auch in der einschlägigen Literatur als „Künstlerin der Oberflächen“⁸ gefeiert wird, als „Verfechterin der Zweidimensionalität“⁹, der „Seichtheit“ als Quelle von Inspiration und Nachahmung dient¹⁰.

Wussten Sie, dass im Mittelhochdeutschen das Wort „seicht“ eine andere Bedeutung hatte als heute? Unter „sihte“ versteht ein Sprecher des Mittelhochdeutschen nicht etwa „banal“, „flach“ oder „ohne Tiefgang“, sondern: „sehr feucht“, „sumpfig“. Ausgerechnet, möchte man sagen, und im gleichen Atemzug hinzufügen: „sihte“ deckt sich mit „vaudevillesk“. Tatsächlich ist das Theater Labiches und Feydeaus nur ein vermeintlich oberflächliches Theater; schaut man hinter die Kulissen, stellt man fest, dass es der Devise „Je seichter ein Gespräch, desto sumpfiger die sich dahinter verbergenden Abgründe“ anhängt.

Doch zurück zu dem in Ihrem Beitrag vorgebrachten Begriff „Inkongruenz“, einem Grundprinzip der Komik, das, wie ja bereits von Ihnen festgestellt, für unsere Fragestellung von grundlegender Bedeutung ist. Allerdings sollte man nicht aus den Augen verlieren, dass nicht jede Inkongruenz für komische Effekte sorgt. Bisweilen können Widersprüche auch von tragischer Wirkung sein – je nachdem, von welchem rhythmischen Grundmuster sie durchzogen werden. Bei Jelinek liegt eine sogenannte „diskursive Inkongruenz“¹¹ vor, d. h. die Autorin schiebt Sprachflächen ineinander, die scheinbar nicht zueinander passen.

Durch dieses Ineinanderschieben wird ein in allen Stücken Jelineks vorhandener Effekt verstärkt, den die Autorin selbst als „fremdes Sagen“ bezeichnet. Ein solches Sagen lässt sich aufgrund der fehlenden Kohäsionsmerkmale nicht einer bestimmten Figur zuordnen – wobei: *Ganz* ohne Kohäsionsmerkmale kommt dieses Sagen nicht aus, ihre Besonderheit kommt aber dadurch zum Tragen, dass sie unerwartete Verknüpfungen zu anderen Sprachflächen eingehen, die zur Erstthematik in keinerlei direktem Bezug stehen. Als Beispiel lässt sich der Auftritt der Tiere in *Raststätte oder Sie machens alle* anführen, der Sprache als rhetorische Performativität thematisiert und hierfür auf ein dichtes Netz an außertextuellen Assoziationen (Mozarts *Così*

fan tutte, den § 146 und den § 23 des deutschen Grundgesetzes) zurückgreift. Im „leichtesten Konversationston“¹² werden hier die rechtlichen Rahmenbedingungen der deutschen Einheit erörtert, die bekanntlich von einem Teil der ostdeutschen Bevölkerung als Ergebnis der „Einverleibung“ durch den West-Staat wahrgenommen wurde. Für mich liegt hier ein typischer Fall von diskursiver Inkongruenz vor: Eine Sprachfläche geht mit anderen Sprachflächen Verbindungen ein, aus denen ein nicht erwartbarer Inhalt hervorgeht. Es ist dieses Überraschungsmoment, das schallend komisch sein könnte – wenn er nur nicht so schallend traurig wäre.

Beste Grüße aus dem völlig verregneten Brüssel,
von Béatrice Costa

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Christian Schenkermayr

Datum: 17.5.2018

An: Béatrice Costa

Liebe Fr. Costa,

Danke für Ihre Nachricht, die mir gezeigt hat, dass manche Dinge bei Jelinek (die vermeintliche Seichtheit und das Zusammenschieben von Sprachflächen) eben doch sehr gut zusammenzupassen scheinen.

Ich möchte daher die von Ihnen aufgeworfene Begrifflichkeit des „Seichten“ und die Arbeit an den „Oberflächen“ anhand von Jelineks theaterästhetischem Essay *Ich möchte seicht sein* noch etwas vertiefen. Jelinek fordert in diesem Text schon sehr früh (1983) völlig neue Spielformen für ihr Theater. Indem die Autorin „keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken“ will und die Schauspieler „platt zu Zelluloid“ geklopft und damit (wie im Film) „zur Fläche“¹³ werden, lässt sich von einer gezielten Inszenierung des (nur auf den ersten Blick) „Seichten“ ausgehen, hinter dem sich – wie Sie treffend schrieben – die sumpfigsten Abgründe auftun. Das Spannungsfeld von Theaterraum und Sprechen wird dadurch neu ausgelotet.

Bei der Frage, wie diese „Flächigkeit“ mit dem Komischen zusammenhängt, sollte man aber mitberücksichtigen, dass Jelinek den Begriff der Sprachfläche mittlerweile durchaus kritisch sieht. So schreibt sie in der Regiebemerkung zu Beginn von *Ulrike Maria Stuart*, die Figuren im Text seien „nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen,

sondern Produkte von Ideologie“, weshalb durch die Darstellungsweise auf der Bühne eine „Differenz erzeugt“ werden müsse, etwa indem die Königinnen über ihren Kleidern „schmutzige, befleckte Unterhosen tragen“ und dadurch auf „erschreckende Weise [...] komisch bis ins Groteske“¹⁴ wirken. Dass das Erschreckende und das Grotesk-Komische (oder wie Sie schrieben: das schallend Komische und das schallend Traurige) so nah beieinanderliegen, hat – denke ich – auf substanzielle Weise mit diesen bewusst re-produzierten Ideologien zu tun, gegen die Jelinek seit jeher in ihren Werken angeht. Noch deutlich wird dies, wenn man die textuelle Ebene und das von Ihnen angesprochene „Ineinanderschieben“ verschiedener intertextueller Elemente mitdenkt, denn die Verschränkung von (in diesem Fall) Schillers *Maria Stuart* und den RAF-Briefwechseln entspricht ziemlich genau den Verfahren zur Differenzerzeugung in der körperlichen Darstellungsweise der SchauspielerInnen.

Wenn die von Jelinek eingesetzten Inszenierungsformen des Komischen wie auch des Tragischen demnach als ideologiekritische Strategien gelesen werden können, braucht auch der von Wolfson und Ellrich in ihrem Beitrag thematisierte Widerspruch zwischen der vermeintlichen „Seichtheit des Komischen“ und Jelineks komisierenden Verfahren, welche „die Kritik am Bestehenden zu verschärfen“¹⁵ suchen und nicht nur Lachen, sondern auch Schmerz zur Folge haben, nicht aufgelöst werden, sondern kann ganz bewusst in seiner Widersprüchlichkeit belassen werden. Denn gerade die Widersprüchlichkeit ist ja ein essentieller Bestandteil der komischen bzw. tragischen Effekte. Oder wie Ingrid Hentschel die Gedanken von Wolfson und Ellrich weitergedacht hat: indem sie konstatiert, dass durch die gezielte Inszenierung von Seichtheit die „Banalisation des Schreckens“¹⁶ in all seinen medialen Aufbereitungsformen nur umso deutlicher zu Tage gebracht wird.

Das von Ihnen erwähnte Stück *Raststätte oder Sie machens alle* (Jelineks einziger explizit als „Komödie“ betitelter Text) ist dafür ein geradezu perfektes Beispiel. Der Schrecken über die „Sieger der Geschichte“, die sich – so Jelinek „nie für etwas anderes als ihr eigenes Wohl – Fressen, Saufen, Vögeln – interessiert haben“¹⁷, kann durch nichts nihilisiert werden, aber er kann durch grotesk-komische Überzeichnung ad absurdum geführt werden (was das Ganze allerdings nicht weniger schrecklich macht).

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Béatrice Costa

Datum: 29.5.2018

An: Christian Schenkermayr

Lieber Herr Schenkermayr,

Sie haben Recht: Die Grundlagentexte muss man sich immer wieder vor Augen führen, zumal der Essay *Ich möchte seicht sein* in seiner dynamischen Sprengkraft kaum zu überbieten ist. Schon der Titel lässt aufhorchen: Da behauptet eine als besonders „intellektuell“ geltende Schriftstellerin, dass „Seichtheit“ ein Zustand sei, den man bewusst anstreben sollte. Ja gibt's denn so was, fühlt man sich geneigt zu erwidern, sind Schriftsteller denn nicht per Definition „tiefschürfende Seelen“, denen (sozusagen qua Veranlagung) die Aufgabe zukommt, die Probleme unserer Gesellschaft aufzudecken? Wie kann frau es da wagen, unumwunden zu verkünden: Ich möchte das nicht mehr, ich mache da nicht mehr mit. Schriftsteller haben doch nun mal die Aufgabe, für die Probleme dieser Welt Lösungsansätze anzubieten. Nein, entgegnet Jelinek mit der ihr eigenen Vehemenz, ich spiele da nicht mit, ich beschreibe die Welt so, wie ich sie sehe und nicht, wie ihr sie von mir gesehen haben wollt.

So viel Text (so viel Dialog) ist in der vermeintlich harmlosen Aussage „Ich möchte seicht sein“ implizit enthalten. In der Sekundärliteratur wurde bisher nur am Rande erwähnt, dass der Satz ungemein provokativ ist. Provokativ aus zweierlei Gründen: zum einen, weil er die Welt des Theaters, den Hort intellektuellen Denkens, in Frage stellt, zum anderen, weil er sich dem in der Literatur stets gegenwärtigen Anspruch verweigert, normative Lösungen für gesellschaftliche Probleme zu liefern oder (anders formuliert) gesellschaftlichen Missständen das passende ästhetisch-literarische Gewand zu verleihen. Sprache kann, hiervon ist Jelinek überzeugt, nicht als Abbild der sinnlich erfahrbaren Welt dienen. Sie hat unter dem Kleid zu bleiben¹⁸. Sie sollte nicht instrumentalisiert werden, um dem Zuschauer frei Haus Lösungskonzepte anzubieten, die seine normativen Vorstellungen nur bestätigen würden.

Der Satz „Ich möchte seicht sein“ erinnert mich – so seltsam dieser Vergleich auf den ersten Blick anmuten mag – an einen Song von Marlene Dietrich (die Assoziation zu „seicht“ wird durch Dietrichs rauchige Stimme nur noch verstärkt). Es handelt sich um ein Chanson mit dem Titel *Wo ist der Mann?*, dessen Refrain wie folgt lautet:

Ich möchte einmal einen Mann erleben
Der nicht von Liebe spricht
Der herzlos sagt: „Willst Du mir geben
Was ich verlange oder nicht?
Und das mit lächelndem Gesicht.
Der mich wie jede Frau betrachtet
Und mich nur kühl fragt: Also wann?
Und der mein Nein dann nicht beachtet.
Wo ist der Mann? Wo ist der Mann?¹⁹

Wer den Song zum ersten Mal hört, dem ergeht es ähnlich wie den Lesern von *Ich möchte seicht sein*. Es überwiegt zunächst die Negativ-Reaktion, denn welche Frau lässt sich gerne auf dezidiert uncharmante Weise verführen? Schaut man aber genauer hin, stellt man fest, dass die Pointe eine andere ist: Was hier kritisiert wird, ist eine Sprache, in der die Frau unter dem Deckmantel der Liebe als sexuelles Objekt desavouiert wird – ein, wie ich finde, sehr Jelinek'sches Thema, und so ist es vielleicht auch kein Zufall, dass Jelinek der deutschen Chansonsängerin einen in der Zeit erschienenen Artikel gewidmet hat²⁰.

Ich finde im Übrigen auch, dass der Topos vom Ernst der Komödie (der sowohl in Ihren Ausführungen als in den drei Beiträgen thematisiert wurde) ein plausibles Erklärungsmuster darstellt. „Seichte“ Komödien, so wie die von Jelinek verfassten, haben einen sehr ernsten Hintergrund, weil sie den Anspruch haben, in einer besonders ernsten Beziehung zur Lebenswelt, genauer: zur Oberflächenwelt zu stehen. Denn das ist es doch, worum es der Autorin geht: um die überaus seriöse Darstellung einer eindeutig visuell ausgerichteten Mediengesellschaft. Jelinek beschreibt auf ernste Art und Weise eine Welt, in der das Seichte, das Oberflächliche, das Pornographische kein Tabu mehr kennt.

Herzliche Grüsse aus dem schwülen Brüssel,
von Béatrice

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Christian Schenkermayr

Datum: 7.6.2018

An: Béatrice Costa

Liebe Fr. Costa,

„Der Ernst der Komik Elfriede Jelineks ist unabweisbar“²¹, schreibt Ingrid Hentschel gleich im ersten Satz ihres Beitrags und begründet ihren Ansatz mit dem permanenten Gegenwartsbezug der Texte Jelineks, einer Gegenwart in der die Polarisierung von Ernst und Komik – anders als in traditionellen Komödien – nicht mehr greift. Auch in dem von Jelinek übersetzten Stück von Oscar Wilde, das um die Wichtigkeit, Ernst zu sein, kreist und dabei unglaublich komisch ist, werden gesellschaftliche Konflikte zugespitzt. Doch im Gegensatz zu Wilde sind die Konflikte unserer und Jelineks Gegenwart, wie Sie treffend anmerkten, in einer „visuell ausgerichteten Mediengesellschaft“ angesiedelt. In diesem Sinne ist das 2017 erschienene Trump-Stück *Am*

Königsweg – gerade auch in Hinblick auf die von Ihnen angesprochene Tabulosigkeit – wohl das derzeit beste Beispiel, um den Ernst der Komik bei Jelinek zu verdeutlichen. In der Regiebemerkung zu Beginn des Textes heißt es:

Miss Piggy, als blinde Seherin hergerichtet, die Augen bluten, wie es die Tradition will. Überhaupt hätte ich in der Folge gern Figuren aus der Muppet Show. [...] Sie sind alle blind. Die einen sind blinde Seher, die treten mit ihrem Blindenstock auf, die andren sind blinde Könige, die treten mit ihren Kronen auf²²

Obwohl Trump nie namentlich genannt wird, ist die Figuration der Verschränkung von Miss Piggy aus der Muppet Show mit *König Ödipus*, also der Personifikation seichter Komik mit einer der berühmtesten Tragödien der Weltliteratur – was den Gegenwarts- oder Wirklichkeitsbezug des Textes betrifft – an Treffsicherheit wohl kaum zu überbieten. So überrascht es auch kaum, dass das Motiv der Blindheit gerade in der von Karen Jürs-Munby erwähnten Inszenierung massiv mit dem gegenwärtigen „Mediengeflimmer“²³ in Bezug gesetzt wurde. Die Comedy-Einlagen der Kabarettistin Idil Baydar (und deren Youtube-Kunstfigur Jilet Ayşe) fügen sich kongenial in die burleske Ästhetik der Inszenierung. Man kann es – wie immer bei Jelinek – aber auch ganz anders machen, etwa in der von Wolfson und Ellrich erwähnten Gegenüberstellung von Jelineks *Am Königsweg* mit Alfred Jarrys *König Ubu*, also einer Collage, in der zwei „ordinäre Machtungeheuer“²⁴ aufeinandertreffen. Bezeichnend fand ich hier die Charakterisierung der schauspielerischen Darstellungsweise als „schier nachlässig privat“ (Playback-Nummern in Bademänteln). Wolfson und Ellrich ist sicher recht zu geben, dass diese Verfahren besonders „komik-affin“²⁵ sind. Wie sieht es nun aber mit dem subversiven Potenzial dieser Burlesk-Tragödien aus? Wenn wir nochmals an *Raststätte* denken und uns die kontroverse Rezeption des Stücks vor Augen halten, scheint das Provokationsvermögen derartiger Formen in der gegenwärtigen Medienlandschaft doch merklich zurückgegangen zu sein. Was denken Sie?

Herzliche Grüße

Christian Schenkermayr

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Béatrice Costa

Datum: 22.6.2018

An: Christian Schenkermayr

Ja, lieber Herr Schenkermayr, in einer Welt, in der allein das Unbeständige beständig ist, in der die Menschen sich permanent in einem Zustand der Unruhe, der Erregung befinden, können auch Inszenierungen nichts anderes tun, als eben diese Unbeständigkeit, diese allgemeine Gärung widerzuspiegeln. Elfriede Jelinek, die für sich in Anspruch nehmen darf, gesellschaftliche Entwicklungen am Puls der Zeit zu beobachten, hat auch in ihrem neuesten Stück *Am Königsweg* eine Gesellschaft beschrieben, die vornehmlich durch die so genannte vierte Gewalt regiert wird: Die Figuren (die hier nicht als Figuren, sondern als Grand-Guignol-Puppen auftreten), teilen sich in skrupellose Despoten und willige Untertanen – „willig“ im Sinne von „gefügig“, „erbötig“, „blind“, „heillos ergeben“, nicht im Sinne von „entschlossen“ oder „gewillt“.

Der willige Untertan ist zu jedem Opfer, zu jeder Zumutung bereit, sofern er sich in der Illusion wiegen darf, an den Heilsversprechen seiner „Könige“ teilzuhaben. Dies prädestiniert ihn zu einem ausgefeilten Kampfinstrument. Obwohl er vage spürt, dass den luftigen Versprechungen eines Lear, eines Kreon oder eines Ödipus jede Grundlage fehlt, klammert er sich an jedes Wort, das Erlösung verspricht – in der vagen Hoffnung, keiner Illusion aufgesessen zu sein, sich dieses Mal nicht getäuscht zu haben.

Das Interessante an Jelineks neuestem Drama ist, dass die Despoten als Menschenkenner dargestellt werden. Die Autorin zeigt, dass alle „Könige“, von Ödipus bis hin zu Trump, um die psychische Labilität ihres „Volkes“ wissen. Dieses Wissen setzen sie gezielt zu eigenen Machtzwecken ein. Dabei steht ihnen ein ganzes Arsenal an Instrumenten politischer Kommunikation zur Verfügung. Die sogenannten Medien der sinnlichen Wahrnehmung „inflationieren“ ihre Heilsversprechen ins Unendliche. Sie sorgen dafür, dass die Botschaft der „Könige“ in der Flut der Reize und Bilder nicht untergeht und einen Weg in die Öffentlichkeit findet.

In diesem Zusammenhang kommt mir eine Formulierung des spanischen Philosophen José Ortega in den Sinn, der den willigen „Massenmenschen“ als einen Menschen ohne Bodenhaftung beschreibt: „Der Massenmensch haftet mit seinen Füßen nicht auf dem festen, dauernden Boden seines Schicksals; sein scheinhaftes Dasein hängt in der Luft“²⁶. Interessanterweise ist auch bei Jelinek die „schwache Tragfähigkeit des Bodens, auf dem man sich bewegt“²⁷ ein wichtiger Gedanke, der ihr gesamtes Werk durchzieht. Vielleicht könnte uns diese Formulierung weiterhelfen, um das Verhältnis zwischen Komik und Ernst noch enger einzugrenzen. Was meinen Sie?

Herzlichst, von Béatrice Costa

Betreff: Mailwechsel – Komik

Von: Christian Schenkermayr

Datum: 28.6.2018

An: Béatrice Costa

Liebe Fr. Costa,

Was die „mangelnde Tragfähigkeit des Bodens“ betrifft möchte ich abschließend noch einen – auch von Karen Jürs-Munby in ihrem Beitrag erwähnten – Theatertext Jelineks in die Diskussion einbringen, nämlich *Ein Sturz*, Jelineks literarische Reaktion auf den Einsturz des Historischen Kölner Stadtarchivs. Schon in der ersten Regiebemerkung kommt es zu einer Parallelisierung von Karneval und Katastrophe: „Ich stelle mir etwas desolate, übriggebliebene Gestalten vom Rosenmontagszug vor, der ja nur eine Woche vor dem Einsturz des Archivs stattgefunden hat.“²⁸ Die „Katerstimmung“ ist hier allerdings etwas drastischerer Natur, als das üblicherweise nach dem Ende eines Karnevals der Fall ist, da der Einsturz zwei Menschenleben forderte und zahlreiche historische Dokumente zerstört wurden. Gleichsam wurde aber auch die Profitgier und Korruption, die den Einsturz verursacht hatten, in Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Bei der in Köln stattfindenden Uraufführung war das Stück – so Rita Thiele, die damalige Chefdramaturgin am Schauspiel Köln – als „eine Art Satyrspiel nach Jelineks *Das Werk* zu sehen“²⁹. Die Gattungsbezeichnung „Satyrspiel“, das ja im Theater der griechischen Antike den heiteren Abschluss nach den Tragödien bildete, wurde auch in der Forschung aufgegriffen, jedoch war man sich einig, dass man es bei Jelinek nicht mit einem versöhnlichen Schlusspunkt, sondern mit einer permanenten „Kombination von Lachen und Leid“³⁰ zu tun hat. Die *mangelnde Tragfähigkeit des Bodens*, der einem unter den Füßen wegbreicht, wird hier im buchstäblichen Sinne spürbar. So waren es auch in erster Linie Stürze und „Ausrutscher“, die bei der Uraufführungsinszenierung in Köln im Publikum für Lacher sorgten. Wenn dieses Lachen der ZuschauerInnen – wie Karen Jürs-Munby am Ende ihres Beitrags anmerkt – aber tatsächlich „in eine betroffene Wahrnehmung der ökologischen Verantwortungslosigkeit – auch ihrer eigenen“³¹ umschlägt, dann hat der Ernst der Komik oder die Komik im Ernst jedenfalls seinen Zweck erfüllt: kritische Denkprozesse zu evozieren, bei denen man sich aber nie endgültig sicher oder bestätigt fühlen kann, weil jederzeit die Möglichkeit besteht, dass einem erneut der Boden unter den Füßen weggezogen wird.

Anmerkungen

- ¹ Lösener, Hans: *Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse*. München: Wilhelm Fink 2006, S. 191.
- ² Iser, Wolfgang: *Das Komische – ein Kipp-Phänomen*. In: Preisendanz, Wolfgang / Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München: Wilhelm Fink 1976, S. 398-402, S. 400.
- ³ Jelinek, Elfriede: *Das Über-setzen*. In: Übersetzungsgemeinschaft (Hg.): *Übersetzungsgemeinschaft 1981-1999*. Für Utta Roy-Seifert. Wien: Übersetzungsgemeinschaft 1999, S. 7-9, S. 7.
- ⁴ Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: *Theaterschrift* 11 (1997), S. 22-33, S. 24.
- ⁵ Vgl.: Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theatertexte „angemessen“ inszenieren?* https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Wolfson_Ellrich_Jelinek.24.4.18.pdf (26.6.2018).
- ⁶ Vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Komik_-_J%C3%BCrs-Munby-Beitrag.pdf (26.6.2018).
- ⁷ Ebd.
- ⁸ Eder, Thomas / Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Fink 2010, S. 7.
- ⁹ Ebd., S. 7.
- ¹⁰ Vgl. Hentschel, Ingrid: *Welt- und Wortgeflecht. Überlegungen zu Strategien der Komik zwischen Text und Aufführung im Theaterwerk Elfriede Jelineks*. https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Komik_-_Hentschel-Beitrag.pdf (27.6.2018).
- ¹¹ Geselbracht, Vera: *Komik im geistlichen Spiel des Mittelalters*. Baden-Baden: Tectum 2017, S. 32.
- ¹² Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder Sie machens alle*. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle*. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 1997 (= rororo 22276), S. 69-134, S. 94.
- ¹³ 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 u. 160.
- ¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart*. In: Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen*. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 2015, S. 7-149, S. 9.
- ¹⁵ Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theatertexte „angemessen“ inszenieren?*
- ¹⁶ Hentschel, Ingrid: *Welt- und Wortgeflecht. Überlegungen zu Strategien der Komik zwischen Text und Aufführung im Theaterwerk Elfriede Jelineks*.
- ¹⁷ Perthold, Sabine: „Sprache sehen“. *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Sabine Perthold*. In: *Bühne* 11/1994, S. 24-26, S. 26.
- ¹⁸ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*, S. 24.
- ¹⁹ <http://www.songtexte.com/songtext/marlene-dietrich/wo-ist-der-mann-63c25ea7.html> (27.6.2018).
- ²⁰ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Das zweite Gesicht*. In: *Die Zeit*, 15.5.1992.
- ²¹ Hentschel, Ingrid: *Welt- und Wortgeflecht. Überlegungen zu Strategien der Komik zwischen Text und Aufführung im Theaterwerk Elfriede Jelineks*.
- ²² Jelinek, Elfriede: *Am Königsweg*. In: *Theater heute* 12/2017. (Beilage)
- ²³ Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*.
- ²⁴ Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theatertexte „angemessen“ inszenieren?*
- ²⁵ Ebd.
- ²⁶ Ortega y Gasset, José: *Aufstand der Massen*. München: DVA 2002, S. 78.
- ²⁷ Jelinek, Elfriede: *Von der mangelnden Tragfähigkeit des Bodens*. <https://www.youtube.com/watch?v=yoSckqDgeNw> (27.6.2018).
- ²⁸ Jelinek, Elfriede: *Ein Sturz*. In: Programmheft des Schauspiel Köln zu Elfriede Jelineks *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, 2010.
- ²⁹ Thiele, Rita: *Katerstimmung im Rheinland*. In: *Theater heute. Jahrbuch* 2010, S. 178-180, S. 180.
- ³⁰ Pelka, Artur: *Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden: die Un-Komik im Theater Elfriede Jelineks*. In: Kaul, Susanne / Kohns, Oliver (Hg.): *Politik und Ethik der Komik*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, S. 113-123, S. 114.
- ³¹ Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*.