

Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theatertexte „angemessen“ inszenieren?

Jelinek versieht ihre Texte oft mit Gattungsbezeichnungen. Der Unterschied zwischen den traditionellen Gattungen und Formaten spielt aber bereits in ihren Publikationen ab ca. 1985 keine entscheidende Rolle mehr.¹ Die Bücher *wir sind lockvögel baby!*, *Die Liebhaberinnen*, *Die Ausgesperrten*, *Die Klavierspielerin* und *Die Kinder der Toten* sind zum Beispiel noch als Romane gekennzeichnet; *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* firmiert als Prosa; *Lust und Wolken.Heim.* besitzen kein Label; der Band *Clara S. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte. Burgtheater* (1984) enthält drei sogenannte „Theaterstücke“; *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) kommt ohne klassifizierende Bestimmung aus. Man könnte geradezu von einer Einebnung oder Dekonstruktion² der gängigen Gattungsunterschiede sprechen.³

Die neueren Arbeiten sind zu Recht als „Textflächen“⁴, an denen standardisierte philologische Klassifikationen ableiten, bezeichnet worden. Die aufschlussreichen und gehaltvollen Differenzen beziehen sich jetzt auf die Präsentations-, Rezeptions- und Umgangs- bzw. Bearbeitungsweisen der Texte: Buchdruck, Internetpublikation, individuelle Lektüre, Hörerlebnis, Aufführung in Stadttheatern, Fabrikhallen, auf öffentlichen Plätzen oder an sonstigen Orten, zweckorientiertes (Zusammen-)Streichen, Verschneiden der Texte, Kombinieren/Konfrontieren der Texte mit Stimmen, Musik, Bildern, Dingen, bewegten Körpern etc.

Uns interessieren zunächst einmal die speziellen Bedingungen, Probleme und Effekte, die sich im Zusammenhang mit der Nutzung der Jelinekschen „Textflächen“ (in denen sich elaborierte Diskurse, fades Geschwätz, Klischees, Kalauer, Gejammer, Klassiker-Zitate, ressentimentgeladene Sprüche und manch anderes vermischen) für Aufführungen bzw. Performances ergeben, und sodann (im Detail) die komischen Aspekte, die sich einerseits den Texten selbst, mithin deren sprachlichen (semantischen, onomatopoetischen, formalen usw.) Eigenschaften oder Qualitäten entnehmen lassen, andererseits mit den Weisen der Darbietung vor (zahlenden) Zuschauern verknüpft sind.

Dass sich komische Potenziale von Texten leichter in einem öffentlichen Raum (z.B. einem Zuschauerraum im Theater, einem Hörsaal, einer Kneipe oder auf einem Marktplatz)

entbinden lassen als im Akt einer (zumeist) einsamen Lektüre, ist eine These der Rezeptionsforschung und hat nicht zuletzt mit der Ansteckungskraft des Lachens zu tun.⁵

Ein Sprachspiel, wie etwa „die Hölle der Völle, die aus der Hülle und Fülle geworden ist“⁶, wird den LeserInnen des Romans *Die Kinder der Toten* allenfalls ein müdes Lächeln abringen oder dazu anregen, über die gleichzeitige Banalität und Treffsicherheit der Reime zu reflektieren. Das (im günstigsten Falle) eng zusammensitzende Bühnen-Publikum hingegen, das eine Szene erlebt, in der mit diesen Worten lautlich, gestisch, mimisch und kontext-prall gearbeitet (um nicht zu sagen „gespielt“) wird, kann und soll auch (wenn die Regie nicht völlig einfallslos ist), die Sequenz mit wohl begründetem, vielleicht sogar mit abgründigem Lachen quittieren.

Die Frage, wie sich aus Jelineks „Textflächen“ komische Funken schlagen lassen, findet unter Rekurs auf unser Beispiel eine erste Antwort: Weil Jelineks Texte derartige Sprach-Experimente auf allen erdenklichen Anspruchsniveaus in großer Anzahl enthalten, ist ein Reservoir für Komik bzw. für die Freisetzung komischer Effekte, die an den Reaktionen des Publikums ablesbar sind, gegeben. Es handelt sich hier um eine Art der Komik, die insbesondere von der sogenannten Inkongruenz-Theorie des Komischen ausgeleuchtet worden ist.

Der Einsatz von Inkongruenzen zum Zwecke der Komisierung kann bei Bühnenaufführungen auf vielerlei Weise geschehen: Texte können aus ihren gewöhnlichen Verwendungszusammenhängen herausgerissen und auf eine Weise dargeboten werden, die für ganz andere soziale Situationen typisch ist. Gebete, Huldigungen und Liebeserklärungen können geleiert, theoretische Elaborate leidenschaftlich geschrien, geflüstert oder hochaffektiv präsentiert werden. Die „Textflächen“ Jelineks lassen sich zudem mit hochartistischen körperlichen Aktivitäten unterlegen (z.B. mit einem gymnastischen Treiben, das sich an Wsewolod Meyerholds „Biomechanik“ orientiert). Intime Geständnisse und Sprechakte können im Chor gesprochen oder so virtuos skandiert werden, dass die aufgespreizte Form den „erhabenen“ und extrem persönlichen Inhalt der Aussagen zur *quantité négligeable* macht. Ferner lassen sich die einzelnen Elemente, die bei Aufführungen unter normalen Bedingungen zusammentreten, streng und ostentativ separieren: Stimme und Gesicht/Körper/Person (die Inszenierungen von Susanne Kennedy liefern für dieses Verfahren prägnante Beispiele: zum Einsatz kommen etwa Masken und Voice-over-Techniken). Man kann unterschiedlichste Arten von Puppen, Maschinen, Robotern, Cyborgs, Monstern und Tieren mit der Aufgabe betrauen, die Texte zu „veranschaulichen“, um zu vermeiden, dass die notorischen Künste der Schauspielerei mit all ihren narzisstischen Facetten oder gar das

verpönte „ham acting“ die Szene dominieren. Auch Verfremdungstechniken, wie etwa das Mitsprechen von Regieanweisungen (siehe Roland Schimmelpfennigs Inszenierung des eigenen Stücks *Der goldene Drache* im Akademietheater Wien 2009) sind hochgradig komikaffin.

Jelineks ausdrücklicher (bzw. von ihr geforderter) Verzicht sowohl auf die ergiebige Charakterkomik als auch auf die robuste Situationskomik, für die Dialoge des „dramatischen“ Theaters (im Unterschied zum „prä- und postdramatischen“ Theater) viel Anlass bieten (können), mag insgesamt die Produktion von Komik erschweren, lässt aber genug Spielraum für die Ausbeutung von Inkongruenzen aller Art.

Jelineks Aversion gegen das „Theatralische“ gräbt der Komik nicht per se das Wasser ab. Sie fordert der Regie und der Komik-Theorie, die Jelinek kommentierend begleitet, nur deutlich mehr praktische und theoretische Phantasie ab. Die Frage: Wie komisch kann die angestrebte „Auslöschung des traditionell Schauspielerischen“ sein? (Oder anders formuliert:) Wie reich an Komik sind Aufführungen, die auf „außertheatralische[n] Arbeitsprinzipien oder -kategorien“⁷ beruhen? – diese Doppelfrage lässt sich also mit einer Reihe von Hinweisen auf konkrete Verfahren zur Erzeugung komischer Inkongruenzen zumindest vorläufig beantworten.

Die Aufführungen von Jelinek-Texten können aber zudem eine weitere Technik der Komik-Produktion verwenden. Diese Technik ist ebenfalls in der Komik-Theorie gründlich erforscht worden. Komik wird ja nicht nur durch Verfahren der Distanzierung, Verfremdung und überraschenden Kombination von Dingen, Ereignissen und Personen (mithin Inkongruenz) erzeugt, sondern auch durch die gegensätzlichen Akte der Erhebung und Entwertung, der Bestätigung und „Herabsetzung“⁸ von Objekten und Personen, auf die die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Oft (aber nicht immer!) führt der Einsatz dieser Verfahren zu ambivalenten Situationen, in denen unklar bleibt, wer oder was jeweils bestätigt, erhöht oder depotenziert wird⁹. Und mitunter (wenngleich eher selten) bleibt nichts und niemand (weder das Subjekt noch der Gegenstand der komischen Praxis) verschont.¹⁰

In Jelineks Texten richtet sich die Komik qua Depotenzierung (Herabsetzung und Bloßstellung) auf mehrere unterschiedliche „Objekte“:

1. auf bestimmte Personen, z.B. Heidegger, Trump etc.
2. auf bestimmte Gruppen von Personen: z.B. Touristen, Kleinaktionäre etc.
3. auf bestimmte Meinungen, Ideologien, Weltbilder (Strömungen des Zeitgeistes) und die hier benutzten Leitbegriffe und Argumentationsmuster.

Um herauszufinden, welche komischen „Spielweisen“ die Texte von Jelinek erfordern bzw. welche Komik-Verfahren auf der Bühne den Texten angemessen sind, müssen wir nicht nur die Texte selbst betrachten, die vorhandenen Komik-Theorien heranziehen und die geeigneten möglichen Formen der Erzeugung von Komik im Rahmen von Aufführungen betrachten, sondern auch Analyse-Instrumente entwickeln, um medial dokumentierte oder selbst besuchte Inszenierungen der Texte untersuchen und beurteilen zu können.

Zu Testzwecken greifen wir die Inszenierung eines relativ frühen Stückes auf, nämlich *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) in der Regie von Piet Drescher am Volkstheater Wien 1990. In dieser Inszenierung wurden gelegentlich (und mit Erfolg) Mittel der Komisierung eingesetzt, auf die das Publikum mit ausgiebigem Lachen reagierte:

1. Heidkliff [Facharzt für Kiefer- und Frauenheilkunde] spricht, als wäre Emily [Krankenschwester und Vampir] noch da: „Du, Emily, bist allgemein und sozial. Du hilfst viel. Könnte ich doch deine Teile voneinander separieren und ihnen getrennte Aufgaben zuweisen. Ich liebe dich. Ich liebe Gott mehr. Ich lerne es in der Christel-Union.“¹¹ [Der Schauspieler agiert mit einer großen gelben Luftmatratze, bläst einige ihrer Kammern auf, wirft sie zu Boden, lässt sich auf sie fallen, presst sie an sich wie eine echte Partnerin etc.]

2. Heidkliff [auf der rechten Bühnenseite, er wird von Emily, der Untoten/der Vampirin bedroht]: „Mein Gott, wo hab ich meinen Rosenkranz hingetan. [...] *Er wühlt und wühlt, findet endlich, im letzten Moment, Emily ist schon dicht an seinem Hals, das Kreuz eines Rosenkranzes* [in der Aufführung, steckt das Kreuz, das ca. 20 cm groß ist, auf der linken Bühnenseite im Boden]. *Hält es ihr vors Gesicht. Sie weicht zischend zurück, die Hand vors Gesicht haltend. Rauch steigt von ihr auf.*“¹² Angesichts dieses simplen Theatereffekts bricht unter den Zuschauern das offenbar erwünschte und auch erwartbare Lachen aus.

3. „EMILY: Es gibt auch einen Papst. Er ist Vertreter. Er fliegt und fährt.“¹³ [Die Zuschauer lachen.]

4. „HEIDKLIFF: Der Zeugungsvorgang ist unerlässlich. Der Mann muß nicht als Person anwesen. Das Ei aber schon. / BENNO: Der Kinder Samen kaufen. In einer Bank. In einem Supermercato. In einer rechtschaffenen Geschäftsstelle.“¹⁴ In der Aufführung wurde das Wort „Supermercato“ modifiziert, gleichsam komisch „aufgepeppt“: Es lautete jetzt: „In einem Superpermacato“. Auch hier, wie voraussehbar, Gelächter im Publikum.

Im Nachwort des Buches, das neben der Druckversion des Stückes acht Fotos der Uraufführung (1987) in der Regie von Hans Hollmann enthält, erläutert Regine Friedrich den speziellen Typus von Komik, den das Stück repräsentiert:

Alle Perspektiven [des Stücks] münden in eine negative Utopie. Das hat Tradition in der österreichischen Literatur. So wie die Übertreibung ins Groteske, sie löst einen kathartischen Effekt aus.¹⁵ Die Lust an der negativen Utopie hat ihr Pendant in der Lust an Tabuisierung [also nicht an Tabubrüchen, wie man meinen könnte. Siehe dazu weiter unten.], an Blasphemie: Der Teufel wird an die Wand gemalt, zur Karikatur verzerrt, dem Gelächter preisgegeben und so, für den Augenblick wenigstens, gebannt. Die abgründige Komik eines Nestroy, sein archaischer Sprachwitz entzündet sich an einer zutiefst pessimistischen Weltsicht. Das Unbehagen am Zustand der Gesellschaft, am Menschen schlechthin, potenziert das sinnlich-erotische Vergnügen am verbalen Ausdruck des Mißvergnügens. Tabuisierung bedeutet nicht Verdrängen [siehe oben]. Es schärft den Blick für die Realität. Elfriede Jelinek denkt politisch-materialistisch. Mit der vergrößernden Typisierung ihrer Figuren, dem grellen Zuschnitt der Handlung verbaut sie dem Zuschauer jede Möglichkeit zu schneller Identifikation. Sie öffnet ihm die Augen und Ohren für die Bausteine der Realität. Sie stellt die Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung bloß. Mit subversivem Witz widersetzt sie sich dem sogenannten Zeitgeist. Wo Theater zunehmend wortlose Bilder produziert, beharrt sie auf Sprache als einem wesentlichen Kunstmittel. Sie verweigert sich dem wieder zu Ehren gekommenen psychologischen Realismus, greift auf Mittel des Volkstheaters zurück, des französischen Grand Guignol, des barocken Kasperltheaters – Heiner Müller sieht ihr Stück in dessen Tradition. Beide sind genuine Formen des Theaters. Und sie haben ihren Ursprung im Widerstand gegen die Obrigkeit. Elfriede Jelinek entfaltet ihre radikale Komik, während viele ihrer Schriftstellerkollegen sich längst feinsinnig in wehmütiger Trauer über verlorene Utopien eingerichtet haben. Bewußt und unmißverständlich verstößt sie gegen ungeschriebene Spielregeln.“¹⁶

Im Nachwort zu dem Band mit den drei Theaterstücken *Clara S., Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* und *Burgtheater* sprach Ute Nyssen von Jelineks „Pathos, das [...] im augenblicklichen Theater unangemessen, wenn nicht peinlich wirkt und von ihr aus auch peinlich wirken soll und eben deswegen das Material liefert, aus dem sich die *schmerzhaft Komik* und der theatralische Neuanfang voll entwickeln könnten.“¹⁷

Zum Verhältnis komischer und tragischer Aspekte bei Jelinek bemerkte Nyssen Folgendes:

Aber so komisch und genau betrachtet auch die Nebenfiguren das Thema [die „Anfälligkeit des Künstlers wie des Bankangestellten gegenüber dem Faschismus als einer Verführung zum Reichtum, zum Wohlstand, zum Geld, der ‚Scheiße der Toten‘“] durchspielen und variieren [...], es verdeckt doch nur die wirklich existentielle Tragödie der Clara, in der die Nebenfiguren die unvermeidbare Salonstaffage bilden, die Clara selbst als Versteck für ihre Probleme benutzt.“¹⁸

Diese Kommentare aus den Jahren 1984 und 1987 zeigen, dass die für Jelinek charakteristische Komik bereits früh erkennbar war und auch bemerkt worden ist. Und die Inszenierung von 1990, die zweifellos starke Bilder aufweisen kann, erweckt den Eindruck, dass der Regisseur auf Mittel der Komisierung zurückgreift, die den Ansprüchen der Autorin und des Textes nicht völlig gerecht werden.

Jelineks Komik ist – den beiden Kommentaren zufolge – radikal, abgründig, subversiv, bitter und schmerzhaft¹⁹; sie schlägt ins Groteske um und nähert sich dem Tragischen an, so dass die Gattungsbezeichnung „Tragikomödie“ legitim sein könnte.²⁰ Unübersehbar sind freilich auch Elemente der Farce und des Kasperletheaters. Zu ähnlichen Befunden gelangt Karen Jürs-Munby in ihrem Handbuch-Artikel *Inszenierungsformen* von 2013. Der Aufsatz lässt zahlreiche Aufführungen aus einer Zeitspanne von 30 Jahren – von 1982 (*Clara S.*) bis 2011 (*Winterreise*) – unter Bezug auf Theaterkritiken und germanistische Studien Revue passieren. Die zitierten Beobachter/Kritiker stoßen auf „das Komisch-Groteske“²¹ bei Jelinek oder auf berechnete „höhnische Kommentare“, die ihre Texte geben. Selbst dort, wo eine Inszenierung Jelineks „hyper-moralische“ Intentionen ironisch bricht, gewinne am Ende ihre „schneidende Satire“ die Oberhand und rette so den „aufklärerischen Anspruch ihres Theaters“. Deutlich wird ferner, dass Jelineks Schreiben „weit mehr mit der Klage der Tragödie zusammenhängt als mit einem ‚dramatisch‘ genannten Dialog fiktiver Personen“²² (Schleef).

Eine unverzichtbare Aufgabe für die Forschung dürfte es daher sein, das Verhältnis von Komik und Tragik in Jelineks Texten und deren Aufführungen zu klären. Ebenso wichtig ist es, die Frage nach der immer wieder thematisierten Harmlosigkeit und Seichtheit des Komischen zu erörtern. Jelineks komische Mittel – so urteilen die meisten KritikerInnen und LiteraturwissenschaftlerInnen – verfolgen das Ziel, die Kritik am Bestehenden²³ zu verschärfen und den Schmerz, den Leser und Zuschauer angesichts der sprachlich und szenisch vergegenwärtigten Verhältnisse empfinden, nicht durch eine höhere Heiterkeit zu mildern, sondern durch den Stachel der Hoffnungslosigkeit zunächst zuzuspitzen und erst dann – nach wahrhaftigen Texttorturen – in Resignation oder Melancholie einmünden zu lassen.

Obschon diese Intention Jelineks eigentlich klar ist (oder sein dürfte), gibt es Inszenierungen, die ihre Texte in seichtes Gewässer leiten oder verpfuschen. Als abschreckendes Beispiel für eine Inszenierung, die Jelinek nicht gerecht wird, könnte Claus Peymanns Uraufführung von *Raststätte oder sie machens alle* (1994) dienen, „die das Stück als ‚kritische Boulevard-Komödie‘ [...] behandelt und damit ‚vollkommen entschärft‘“²⁴. Wir sollten dieses Urteil nicht einfach ungeprüft stehen lassen, sondern: 1. nach Gründen suchen für Peymanns Inszenierungskonzept und 2. die Kriterien bestimmen, die den Kritiker zu seinem Verriss bewogen haben.

Unter komik-theoretischer Perspektive müssen wir auf jeden Fall Strategien der Komisierung, die den Gegenstand bzw. das Thema verharmlosen, von solchen Strategien unterscheiden, die das Problembewusstsein, den Schmerz, den Abscheu, den Widerstand usw. erhöhen. Hilfreich

sind dazu Analysen, die grundsätzlich vorgehen und den Komik-Begriff einer historischen Betrachtung unterziehen.

Dass Komik harmlos sei oder sein müsse, ist eine These von Aristoteles, die in der nachromantischen Phase im 19. Jahrhundert besonders populär war, wie Dieter Lamping in seinem Aufsatz *Ist Komik harmlos?* von 1996 beschrieben hat.²⁵ Lamping kritisiert hier scharf das Buch von András Horn *Das Komische im Spiegel der Literatur* aus dem Jahre 1988. Horn vertritt noch einmal die These, dass Komik sich durch Harmlosigkeit auszeichne. Und dort, wo dies nicht der Fall sei, handele es sich nicht mehr um komische Darstellungen oder komische Effekte. Lamping weist nun darauf hin, dass sich das Verständnis von Komik in der Moderne drastisch geändert habe. Bereits in Heinrich Heines Polemiken und Satiren (etwa *Die Bäder von Lucca*) greife die Komik auf Gegenstände zu und verfolge Ziele, die alles andere als harmlos seien. Spätestens aber nach dem ersten Weltkrieg habe man innerhalb der Literatur auf breiter Front die Ambivalenz des Komischen erkannt und komische Mittel daher auch und gerade bei der Darstellung schrecklicher Dinge (Ereignisse und Personen) zum Einsatz gebracht. Die zeitgemäße Form des Komischen offenbare sich daher in Mischformen, die stets auch immer tendenziös-kritische Elemente enthalten: dem Tragikomischen, Grotesken, Absurden, dem Satirischen und Sarkastischen. Und es seien die mit solchen Verfahren dargestellten Phänomene, über die moderne Menschen lachen.

Lamping geht also von einer „Transformation des Komischen in der modernen Literatur“ aus: Die „nach-romantische Komik-Theorie des neunzehnten Jahrhunderts“ habe diesen „offenkundigen Funktionswandel“ aber nicht erkannt und damit „das Moment des ‚Weltvernichtenden, Weltverachtenden, Unversöhnten‘ [Wolfgang Preisendanz]“, das bereits „in der romantischen Humorthorie betont worden war“ regelrecht „verdrängt“²⁶. Erst die „moderne“ Komik habe sich voll und ganz „auf die Aggression, das Ressentiment, ja den Schrecken und die Gewalt ein[ge]lassen“²⁷. Diese „Verstrickung“ habe das Lachen verändert: Es sei „nicht mehr bloß Ausdruck einer Ambivalenz, sondern selbst ambivalent.“ Folglich mische sich „in das heitere, das versöhnliche, das unbeschwerte lustige Lachen [...], das kalte, das hintergründige, ja abgründige und das verzweifelte Lachen.“ Und „mit der Harmlosigkeit“ habe „das Komische endgültig seine Fesseln – und seine Unschuld verloren“²⁸.

Auf der Folie dieser Interpretation²⁹, die in mancher Hinsicht mit den Überlegungen von Ingrid Hentschel³⁰ übereinstimmt, wäre zu ermitteln, ob der Kritiker von Peymanns Inszenierung gegenüber der dort eingesetzten Komik einen historisch überholten Verharmlosungsverdacht hegt oder ob Peymann sich tatsächlich komischer Mittel bedient hat, die Jelineks Anliegen verraten.

Im Übrigen müssen wir uns bei unserem Vorhaben stets im Klaren darüber sein, dass die Qualität komischer Inhalte und Formen nicht ausschließlich im Produkt selbst begründet liegt, sondern von den Rezipierenden mitbestimmt wird. Deren sozio-kulturelle Herkunft, individuelle Lebenserfahrung und der jeweilige Bildungshintergrund entscheiden mit, wie flach oder tief die jeweilige Darbietung wahrgenommen und ob die angelegte satirische Tendenz oder Intention eines Textes erkannt wird.³¹

Als eine beispielhafte, ja vorbildliche Inszenierung, die in hohem Grade komisch ist und Jelineks Text – trotz erheblicher Kürzungen (es bleiben nur ca. 30% übrig) – nichts von seiner Schärfe nimmt, darf eine Regiearbeit von Philipp Preuss am Theater an der Ruhr (2017) gelten, in der Jelineks Text *Am Königsweg* mit Alfred Jarrys *König Ubu* kombiniert wird. Einen recht guten Eindruck von der Aufführung vermittelt die Kritik von Christine Dössel in der Süddeutschen Zeitung:

ICH ICH ICH und ICH. Elfriede Jelinek und Alfred Jarry verschneiden? In der Mülheimer Inszenierung von *Am Königsweg* geht das erstaunlich gut. – [...] bei Jelinek gibt es diesen Königsweg, aber er ist natürlich ein Holzweg. Ein Kreuzweg. Ein Trampelpfad in einen Sumpf aus Nationalismus und Rechtspopulismus. Great again! [...] Die Szenen mit Jarrys extra ordinärem Machtungeheuer [Ubu] sind als solche klar gekennzeichnet und tragen wie heitere Zwischenspiele viel zum Witz und der Lässigkeit des Abends bei. Umgesetzt werden die *Ubu*-Szenen sehr originell als Bauchmuskelspiel. Dafür hat man dem famosen Schauspieler Thomas Schweiberer ein feistes Ubu-Gesicht auf den Oberkörper gepinselt: Kulleraugen um die Brustwarzen herum, zwei Nasenlöcher zum Popeln in der Bauchmitte und um den Nabel mit verschmiertem Rot einen wollüstigen Mund. Bringt Schweiberer durch geschicktes Muskelspiel sein Abdomen in Bewegung, sieht das auf der per Live-Kamera übertragenen Großaufnahme so aus, als würde ein Monstergesicht sprechen, rülpsen, rauchen. Die entsprechenden Sätze und Geräusche steuert Rupert J. Seidl bei, der Ubu mit so grandioser Coolness furzen, improvisieren und sich ekelhaft gerieren lässt, dass es eine perverse Freude ist. Um die Behaglichkeit zu unterstreichen, mit der wir uns mit so einem Widerling einrichten, als sei das völlig normal, wird Muzak eingespielt. – In den Jelinek-Szenen geht die Degeneration von Politik royaler vonstatten. Als musikalisches Leitmotiv gibt es Händels Krönungshymne *Zadok the priest*. Amen und Halleluja! Ansonsten geben sich die vier Schauspieler, die abwechselnd den „neuen König“ und seine ihm huldigenden Untertanen spielen [...], schier nachlässig privat. Sie tragen Feinripp-Unterwäsche und Bademäntel. Jeder von ihnen darf zwischendurch playback seine eigene Version des Sinatra-Klassikers *My Way* darbieten. – Ramallah Aubrecht hat einen Goldraum aus glitzernden Lamettafäden auf die Bühne gebaut. Die Kaminsimse am Rand dienen wie Altäre zur Anbetung des Herrschers. Die Bademantelmänner tun dies in seltsamen Ritualen, etwa mittels roher Eier oder Stimmzettel-Verbrennung, während sie sich Jelineks Text aufteilen, mal ironisch sezierend, mal feierlich zelebrierend. Man kommt dem Zuhören hier nicht so leicht aus. Preuss hat den Satzstrom in Kapitel aufgeteilt, deren Überschriften an den Gazevorhang projiziert werden. Da heißt es etwa „Die Anschauung“, wenn Jelinek um Wahrheit und Weltanschauung kreist. Oder „Das Gesichtsbuch“, wenn es um soziale Medien geht. Preuss findet da schöne Bildmetaphern, inszeniert einen Shitstorm aus Airbrush-Maschinen, spielt Vogelgezwitzcher (Twitter) ein und gruppiert die Männerrunde schließlich wie Urzeitmenschen um ein Lagerfeuer – zum Opferkult.

Durch dieses atavistische Treiben flattert geisterhaft und berührend Simone Thoma als manische, machtlose Seherin, Sprecherin, Schrubberin – ein Alter Ego Jelineks. Aber auch ein Engel der Geschichte. Am Ende explodieren Atompilze auf dem Vorhang. Einer schöner als der andere.³²

Die hier besprochene Mülheimer Aufführung liefert ein gutes Beispiel für den generellen Tatbestand, dass Bühnenfassungen, die mit der Technik des Verschneidens, Kombinierens und Collagierens von Texten arbeiten, äußerst komik-affin sind. Mit dieser Technik lassen sich besonders leicht jene überraschenden Kontraste und verblüffenden Ähnlichkeiten herstellen, die für komische Effekte geradezu konstitutiv sind. (Im Übrigen handelt es sich um eine Fortsetzung – vielleicht mitunter auch um eine Radikalisierung – dessen, was Jelinek selbst in ihren Texten praktiziert und propagiert.)

Verschneidungen, Collagen oder Pfropfungen können aber nicht allein ein hohes Komikpotential, sondern auch ein erhebliches Provokationspotential enthalten und deshalb die Komik an ihre Grenzen treiben: Zu den aufschlussreichsten Regie-Versuchen, die auf die Kraft der Komik setzen und zugleich die Grenzen der Komik austesten, gehört eine Szene in Nicolas Stemanns Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart*. Stemann erweiterte „Jelineks Thematik von Frau und Macht [...], indem er einen Dialog zwischen ‚Elfriede‘ und ‚Marlene‘ (Streeruwitz) einbaute, der von zwei Schauspielerinnen in Vagina-Kostümen mit Pelzbesatz gesprochen wurde“³³. Marlene Streeruwitz selbst hat sich gegen diese reduktionistische Veranschaulichung eines Austauschs von Argumenten durch überdimensionale weibliche Genitalien energisch verwahrt. Ihre Einwände sind leicht nachzuvollziehen: Die Komik der Szene beruht nämlich darauf, dass eine Debatte zwischen prominenten feministischen Autorinnen auf die Kommunikationen zwischen Geschlechtsteilen depotenziert wird. Hier verstellt die durchaus „witzige“ und zum Lachen animierende Darstellungsweise die „ernste“ und komplexe Sache, um die es geht: nämlich den Wahrheitsgehalt bestimmter Aussagen über die Stellung der Frau in der Gegenwartsgesellschaft und die Möglichkeiten der Kunst, diese zu reflektieren und zu verändern.³⁴

Stemanns Experiment lässt sich jedoch auch verteidigen; denn es wirft nicht allein die Frage auf, wie weit Komik gehen kann und darf, es artikuliert zugleich die folgende Behauptung: Der Gehalt des Streitgesprächs zwischen Jelinek und Streeruwitz ist derart eminent und tief, und die in ihm zum Ausdruck kommenden rhetorischen Kräfte der Dialogpartnerinnen sind derart beeindruckend, dass die depotenzierenden Effekte der komischen Kostümierung und Präsentation ihnen nichts anhaben können; und weit mehr noch: dass Eigensinn und Souveränität der sprachlichen Bekundungen durch das Bild der plappernden Schamlippen und Klitoris-Köpfe erst zur vollen Geltung gelangen.

Zusammenfassung und Ausblick

1. haben wir vorgeschlagen, die in den Jelinek-Texten „enthaltene“ Komik (bzw. die Komik-Affinität der Jelinek-Texte) von einer performativ (also durch Darstellungsweisen) generierten Komik zu trennen. Diese Trennung ist die begriffliche Voraussetzung für die Beantwortung der von Jürs-Munby und Hentschel eingehend diskutierten Grundsatz-Frage, ob es im Zuge der Spätmoderne tatsächlich zu einer Verschiebung bzw. Verlagerung der Komik vom „Inhalt“ in die „Form“ gekommen ist, und ob Komik folglich primär durch die Art der (postdramatischen) Inszenierung und Aufführung entbunden wird.³⁵ Demnach würden kontrastreiche und überraschende Darstellungs- oder Spielweisen und nicht mehr in erster Linie *inhaltliche* Inkongruenzen und Depotenzierungen die entscheidenden Lachanreize und Distanzierungsangebote für das Publikum liefern.³⁶

2. gehen wir davon aus, dass es forschungsstrategisch sinnvoll ist, vor der Erörterung dieser äußerst wichtigen Frage den *Wandel der Semantik* des Komik-Begriffs in der Moderne³⁷ zu analysieren. Erst vor dem Hintergrund einer solchen Semantik-Analyse (bzw. Nachzeichnung der „semantischen Evolution“³⁸) des Komik-Begriffs kann die Frage nach der Verschiebung der Komik (ihrer Quellen und Typen) vom Inhalt auf die Form geklärt werden. Falls beide Thesen (Wandel der Bedeutung von Komik / Verschiebung des Ortes der Komik) zutreffen, dann müsste der (potentielle kausale) Zusammenhang und die zeitliche Abfolge beider Prozesse genauer untersucht werden.

3. nehmen wir an, dass die Analyse von Jelineks Texten und deren Bühnen-Inszenierungen beim Aufbau einer komplexen Theorie der Veränderungsprozesse und Verschiebungen, denen *das Komische* (in der Moderne und Spätmoderne) unterliegt, nützlich ist. Mit unserem Versuch, die Jelinek-Interpretation in einen komik-theoretischen Rahmen einzubetten und die vorhandenen Befunde hinsichtlich des Wandels des Komik-Begriffs in der Moderne zu nutzen, möchten wir hierzu einen Beitrag leisten.

4. halten wir es für erforderlich, anhand von Jelineks Texten und ihren Aufführungen zwei Relationen noch detaillierter, als es bereits geschehen ist, zu untersuchen: *erstens* das Verhältnis eines (auf die erwähnte Weise) modifizierten Komik-Begriffs zu einem aktuellen Konzept des Tragischen, das sich von traditionellen Bestimmungen unterscheidet³⁹, und *zweitens* die Beziehung zwischen dem Komischen und dem Unheimlichen.⁴⁰

Anmerkungen

- ¹ Die Bibliographie der „Werke“ im Band *Theaterstücke* benutzt (gewiss mit Zustimmung der Autorin) zur Unterteilung noch die Kategorien: „Lyrik“, „Romane“, „Prosa-Hörspiel-Essay“, „Hörspiele“, „Essays“, „Filmarbeit“, „Dramen“ (Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Hg. und mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Köln: Prometh Verlag 1984, S. 163-164). Auf Jelineks Homepage werden die Texte aus ersichtlich pragmatischen Gründen nach Kategorien sortiert, die allerdings teilweise auf völlig verschiedenen Ebenen liegen: „Aktuelles“, „Notizen“, „Theater“, „Prosa“, „zum Theater“, „zur Musik“, „zur Kunst“, „zum Kino“, „zu Politik & Gesellschaft“, „zu Österreich“, „Vermischtes“. (Alle von Jelinek verfassten Texte lassen sich mindestens drei dieser Rubriken zuordnen. Die Kategorie „zu Politik und Gesellschaft“ etwa passt zu den meisten der auf der Homepage zugänglich gemachten Arbeiten.) Eine genauere Betrachtung der Texte zeigt, dass diese Kategorien keine substantiellen und trennscharfen Kriterien für die Differenzierung bereitstellen. Es sind Cum-grano-salis-Handreichungen zur kontextbezogenen Ad-hoc-Nutzung. Mitunter zwingen sie RezipientInnen, die etwas Bestimmtes suchen, auch zu reichlich „komischen“ Erst-Entscheidungen, die weitere Suchbewegungen und „Heureka“-Funde nach sich ziehen.
- ² Bei diesem von Jacques Derrida virtuos eingesetzten Verfahren werden tradierte Begriffe, Unterscheidungen, Klassifikationen, Argumentationsfiguren etc. aufgerufen und durch die Art der Verwendung um ihre gängige Bedeutung und Funktion gebracht. Ein griffiges Beispiel für die von Jelinek geübte Gattungsdekonstruktion liefert die Benennung der drei Teile von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Der erste Teil ist mit „Gedicht“, der zweite mit „Keine Geschichte zum Erzählen“, der dritte mit „Herrliche Prosa! Wertvolle Preise!“ untertitelt. Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek: Rowohlt 1985.
- ³ Diese Bemerkung impliziert freilich nicht – wie Karen Jürs-Munby in ihrem Beitrag zu unserer text-basierten Diskussion über „Spielweisen“ nahelegt (vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*. <https://fpjelinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-komik-2017-19/> (30.4.2018)) – die These, dass Jelinek auch die Aufhebung der Unterscheidung zwischen bestimmten Verwendungsweisen von Texten anstrebe. Im Gegenteil: Wir konstatieren ausdrücklich die Akzentverschiebung in Richtung auf die Nutzer-Praktiken. Dass Jelinek einerseits Texte verfasst, die primär zur gemeinsamen Rezeption (Hören und Sehen) bei Aufführungen an öffentlichen Orten (Theater, Säle, Hallen, Plätze) vorgesehen sind, und andererseits Texte, die durch private bzw. individuelle Rezeption erschlossen werden sollen, wird nicht bestritten. Diese deutliche Markierung ist wiederum keineswegs als Verbot zu verstehen, „Lese-Texte“ nicht auch öffentlich für Zuschauergruppen zu „performieren“ und aufführungsspezifische Vorlagen nicht auch im stillen Kämmerlein zu genießen.
- ⁴ Den Begriff „Textflächen“ hat Jelinek selbst 2013 als Überschrift für einen Essay benutzt (Vgl.: Jelinek, Elfriede. *Textflächen*. <http://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (26.4.2018), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2013, zum Theater). Der Begriff kursiert aber schon seit längerem in den literaturtheoretischen Debatten.
- ⁵ Vgl.: Ellrich, Lutz: *Komik mit theatralen Mitteln: Körper – Inszenierung – Interaktion*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 174-177; Ellrich, Lutz: *Komik mit medialen und künstlerischen Mitteln*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 295-298.
- ⁶ Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek: Rowohlt 1995.
- ⁷ Jürs-Munby, Karen: *Inszenierungsformen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 324-334. S. 332.
- ⁸ Vgl. hierzu die These von Freud, dass Komik ein „Verfahren der Herabsetzung“ sei (Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905). In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Bd. IV: Psychologische Schriften, Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 9-219, S. 186). Diese prägnante Definition ist als unzulässige Vereinfachung und Vereinseitigung kritisiert worden, weil neben der depotenzierenden auch eine erhebende, affirmative Komik existiere, z.B. eine Komik, die die leiblichen Bedürfnisse und Genüsse feiere (vgl. etwa Bachtins Beschreibung der karnevalesken Komik). Es lässt sich dann allerdings auf der Linie von Freud argumentieren, dass die Kraft dieser speziellen Komik darin liege, die Sonderstellung des Geistes in der abendländischen Kultur anzugreifen bzw. zu entwerten, und deshalb ein Akt der Depotenzierung sei.
- ⁹ Müller-Schöll hat die originelle und heuristisch äußerst wertvolle These vertreten, dass der Komik und dem mit ihr verbundenen Lachen „eine unauflösbare Ambivalenz oder Ambiguität“ anhaftet (Müller-Schöll, Nikolaus: *Letztes Lachen*. In: Stepina, Clemens (Hg.): *Dunkelzonen und Lichtspiele*. St. Wolfgang: Edition Art Science 2013, S. 177-197, S. 183). Damit verwirft er Komik-Theorien, die eine Opposition zwischen einem herab- und einem heraufsetzenden Lachen behaupten: „Diese Opposition [...] stellt [...] den Versuch dar, sich auf dem Wege einer klaren Unterscheidung das unerträgliche Doppelgesicht des Lachens vom Leibe zu halten.“ (Ebd., S. 178)
- ¹⁰ Vgl.: Ellrich, Lutz: *Was leisten komische Darstellungen des Holocaust?* In: Block, Friedrich / Wirth, Uwe (Hg.): *Grenzen der Komik*. Bielefeld: Aisthesis 2018 (im Druck).

- ¹¹ Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Köln: Prometh Verlag 1987, S. 11. – Die Erläuterungen in eckigen Klammern stammen von uns. Die kursiv gesetzten Texte sind Regieanweisungen, die die Vorlage enthält.
- ¹² Ebd., S. 39.
- ¹³ Ebd., S. 47.
- ¹⁴ Ebd., S. 49.
- ¹⁵ Von einem „kathartischen Effekt“ würde beim heutigen Stand der Forschung wohl kein/e Literaturwissenschaftler/in mehr sprechen.
- ¹⁶ Friedrich, Regine: *Nachwort*. In: Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. Köln: Prometh Verlag 1987, S. 84-93, S. 92-93. Unterstreichungen von uns.
- ¹⁷ Nyssen, Ute: *Nachwort*. In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*, S. 151-162, S. 158. (Hervorhebung von uns).
- ¹⁸ Ebd., S. 159.
- ¹⁹ Vgl.: Pelka Artur: „Gerade, wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch sein.“ *Die Un-Komik im Theater Elfriede Jelineks*. In: Kaul, Susanne / Kohns, Oliver (Hg.): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink 2012, S. 113-123; 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: Erich Schmidt 1996, S. 285-299.
- ²⁰ Zum Begriff der Tragikomödie vgl.: Ellrich, Lutz: *Die Tragikomödie des Skandals*. In: Schöbler, Franziska / Villinger, Ingeborg (Hg.): *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 148-190. Zur Semantik des Tragik-Begriffs vgl.: Ellrich, Lutz: *Die Realität des Tragischen*. In: Khurana, Thomas (Hg.): *Negativität*. Berlin 2018 (im Druck); Ellrich, Lutz: *Der Untergang des Tragischen in Aufführungen attischer Tragödien*. In: Felber, Silke u.a. (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Wien 2019 (in Vorbereitung).
- ²¹ Jürs-Munby, Karen: *Inszenierungsformen*, S. 326.
- ²² Ebd., S. 327.
- ²³ Vgl. etwa die Feststellung Béatrice Costas, dass es Jelineks Ziel sei, „Widersprüche aufzudecken“ und „asymmetrische Machtverhältnisse anzuprangern“ (Costa, Béatrice: *Elfriede Jelinek und das französische Vaudeville*. Tübingen: Gunter Narr 2014, S. 217).
- ²⁴ Zit. n.: Jürs-Munby, Karen: *Inszenierungsformen*, S. 325.
- ²⁵ Vgl. zu diesem thematischen Zusammenhang auch: Socha, Monika: *Was uns lachen macht, muss nicht harmlos sein – Überlegungen zur aristotelischen Harmlosigkeitsthese*. In: Kaul, Susanne / Kohns, Oliver (Hg.): *Politik und Ethik der Komik*. München: Fink 2012, S. 33-41, S. 34-35.
- ²⁶ Lamping, Dieter: *Ist Lachen harmlos? Über Veränderungen der komischen Literatur seit dem neunzehnten Jahrhundert*. In: Lamping, Dieter: *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996, S. 86-99, S. 94-95.
- ²⁷ Ebd., S. 98.
- ²⁸ Ebd., S. 98-99.
- ²⁹ Vgl.: Wolfson, Lisa: *Tabu? Verharmlosung? Satire? – mediale Darstellungen Hitlers in „Er ist wieder da“ (Roman, Hörbuch, Film)*. In: Block, Friedrich / Wirth, Uwe (Hg.): *Grenzen der Komik*. Bielefeld: Aisthesis 2018 (in Druck).
- ³⁰ Vgl.: Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater*. In: *Maske und Kothurn* 51 (2005), S. 214-226.
- ³¹ Vgl.: Wolfson, Lisa: *Tabu? Verharmlosung? Satire?*
- ³² Dössel, Christine: „Ich, ich, ich und ich“ (*Am Königsweg in Mülheim an der Ruhr*). In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.11.2017 (vgl. auch Dössels Besprechung der Inszenierung des Stücks von Falk Richter in Hamburg, *Süddeutsche Zeitung*, 29.10.2017).
- ³³ Jürs-Munby, Karen: *Inszenierungsformen*, S. 330.
- ³⁴ Zur Präsentation weiblicher Genitalien im Kontext eines „feministischen Theaters“, das die Rolle der Komik ausführlich reflektiert, vgl.: Ellrich, Lutz: *Do it again, Baubo! Feministische Theater und der Rätselcharakter des weiblichen Lachens*. In: Block, Friedrich (Hg.): *Komik – Medien – Gender*. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 255-285; zum Einsatz von sexuellen Anspielungen in politischen Performances vgl.: Wolfson, Lisa: *Pussy Riot – das Spott-Gebet und die Folgen*. In: Block, Friedrich / Wirth, Uwe (Hg.): *Grenzen der Komik*. Bielefeld: Aisthesis 2018 (in Druck).
- ³⁵ Vgl. zunächst die Formulierung der These bei Hentschel (Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz*, S. 214-226), sodann die Einwände bei Jürs-Munby (Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik*) und schließlich die Replik von Hentschel (Hentschel, Ingrid: *Welt- und Wortgeflecht. Überlegungen zu Strategien der Komik zwischen Text und Aufführung im Theaterwerk Elfriede Jelineks*. <https://fpjlinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-komik-2017-19/> (30.4.2018)).

³⁶ Unter dieser Frageperspektive wären dann auch noch einmal die von Jürs-Munby rekonstruierten Erfahrungen mit erfolgreichen und/oder untauglichen Strategien der Komik-Erzeugung (Vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Inszenierungsformen*, S. 324-334) in Augenschein zu nehmen.

³⁷ Vgl. hierzu die im Text diskutierte These von Lamping.

³⁸ Im Sinne von Koselleck und Luhmann.

³⁹ Vgl.: Menke, Christoph: *Die Gegenwart der Tragödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005; ferner: Ellrich, Lutz: *Die Realität des Tragischen*. In: Khurana, Thomas (Hg.): *Negativität*. Berlin 2018 (in Druck); sowie: Ellrich, Lutz: *Der Untergang des Tragischen in Aufführungen attischer Tragödien*. In: Felber, Silke u.a. (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart*. Wien 2019 (in Vorbereitung).

⁴⁰ Vgl.: Günther, Elisabeth: *Konfigurationen des Unheimlichen. Medien und die Verkehrung von Leben und Tod in Elfriede Jelineks Theatertexten*. Bielefeld: transcript 2017; Jürs-Munby, Karen: *Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen*.