

„Sie werden ihr halbfertiges Haus behalten wollen, aber Sie werden es nicht können.“

- Elfriede Jelineks sprachlich-musikalische Prophezeiungen in *Die Kontrakte des Kaufmanns*

Auch wenn häufig Kritik laut wird, dem Theater mangle es im Gegensatz zu Medien wie Internet, Zeitung und Fernsehen an Bezügen zu tagesaktuellen Themen, lässt sich mit den Theatertexten der österreichischen Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek der Gegenbeweis führen. Denn kaum eines ihrer Stücke thematisiert und diskutiert nicht aktuelle politische und gesellschaftliche Ereignisse. So befasst sich die Autorin etwa mit den europäischen Flüchtlingsbewegungen in *Die Schutzbefohlenen*, dem NSU-Prozess in *Das schweigende Mädchen*, der Atomkatastrophe von Fukushima in *Kein Licht* oder mit dem modernen Konsumrausch in *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*. Dabei bewegen sich Jelineks Werke nicht nur parallel zu den Ereignissen und zeigen sich damit als unmittelbare künstlerische Reaktionen auf die soziale Wirklichkeit, sondern ihre Texte nehmen teilweise auch die Form von Prophezeiungen sich anbahnender Geschehnisse an.

Jelineks Auseinandersetzung mit der ersten Weltwirtschaftskrise des 21. Jahrhundert ist ein Beispiel für die teilweise vorzufindende „Überaktualität“ ihrer Stücke. Denn die Autorin behandelte die Finanzkrise nicht nur in ihrem Text *Aber sicher!* aus dem Jahre 2013, sondern befasste sich mit diesem Thema bereits in *Die Kontrakte des Kaufmanns*, die 2009 am Kölner Schauspielhaus in der Regie von Nicolas Stemann zur Uraufführung kamen. Bemerkenswert beim Entstehungsprozess von Jelineks Wirtschaftskomödie – so ihre eigene Bezeichnung – ist, dass die Autorin das Sujet zu einem Zeitpunkt künstlerisch verarbeitet, an dem sich die Finanzkrise noch in ihren Anfängen befand¹. So waren 2007, als Jelinek mit ihrer Arbeiten an *Die Kontrakte der Kaufmanns* begann, die weltweiten Auswirkungen von geplatzten Immobilienblasen in den USA kaum absehbar, durch welche Banken, Groß- und Kleinunternehmen sowie private Anleger Bankrott erlitten. Denn erst im September 2008 setzte ausgehend vom unerwarteten Zusammenbruch der Lehman Brothers Bank eine Kettenreaktion ein, mit der „die schwerste Ausbreitung einer weltweiten Rezession seit Ende des Zweiten Weltkrieges angestoßen“ wurde.² Das Schicksal der Lehman Brothers Bank hatte

¹ Vgl. Natalie Bloch: „wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse“. *Die Rhetorik des Finanzmarktes in Elfriede Jelineks Die Kontrakte des Kaufmanns*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 55-72, 55.

² Vgl. Christina Köhler, Mathias Weber: *Die Finanz- und Wirtschaftskrise. Ursachen, Folgen und Interventionen*. In: Oliver Quiring, Hans Mathias Kepplinger, Mathias Weber, Stefan Geiß: *Lehman Brothers und die Folgen. Berichterstattung zur wirtschaftlichen Interventionen des Staates*. Springer Fachmedien Verlag: Wiesbaden 2013, 13-26, 13.

nicht nur direkte Auswirkungen auf andere große Wirtschaftsunternehmen, die eng mit dem Institut kooperierten und finanziell interagierten, sondern es brachte auch Verunsicherung, Unruhe und großes Misstrauen in das weltweite Finanzwesen. Zwischen den Jahren 2007 und 2009 überraschte „im Zuge dieser Krise vor allem die Dynamik und die Reichweite der vom US-Immobilienmarkt ausgehenden Ansteckungseffekte“³, da sowohl große Banken als auch der Staat und Privatkunden von den Folgen betroffen waren.

Ein dementsprechendes Szenario des wirtschaftlichen Untergangs entwirft Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns*. In ihrem Text sind es allerdings nicht US-Banken, die ihre Anleger und Spekulanten in den Ruin treiben, sondern es ist die Krise österreichischer Finanzunternehmen, durch die die unterschiedlichen Akteure der Finanzwelt mit den Risiken der Marktwirtschaft konfrontiert werden. Als realer Hintergrund für ihren Theatertext dienten Jelinek zwei österreichische Finanzskandale: Zum einen der um die Gewerkschaft Bawag, „die sich mit Arbeiterpensionen verspekuliert hatte“⁴ und zum anderen der Skandal um die Meisl Bank AG, die mit teilweise kriminellen Finanzgeschäften viele Kleinanleger in den Bankrott getrieben hatte. Bärbel Lücke hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass in Jelineks Text „Bawag-Mitarbeiter und Meisl nicht namentlich genannt [werden], wohl aber, ganz biblisch, an ihren Taten zu erkennen“⁵ sind. Dementsprechend wird im Paratext zwar die „Unschuldsvermutung“⁶ unterstrichen, jedoch ist der Bezug zu diesen beiden Instituten unmissverständlich dargestellt. Ausgehend von den realen Beispielen aus der österreichischen Wirtschaftswelt entlarvt Jelineks Text vor allem „die Unmoral entfesselter Finanzspekulationen“⁷, die zwar verführend wirken, jedoch manipulativen und destruktiven Charakters sind.

Zu ihrem Theatertext über die Machenschaften der Wirtschaftskonzerne inspirierten Jelinek konkret unter anderem der heuchlerische Geschäftsbrief der Meisl-Bank aus dem Jahre 2006 sowie die von der Meisl-Bank getätigte Bildung von „Tochter- und Derivatunternehmen unter gleichem Firmennamen, die ausgelagerte Risikoaktivitäten mit beschränkter Haftung ermöglichten“. Dementsprechend dankt die Autorin ironisierend in ihren „Dank- und Versagungen“ zum Schluss des Textes der „Meisl-Bank, für die Wahrheit und für das Vorwort zum Geschäftsbrief 2006“⁸.

³ Köhler, Weber: *Wirtschaftskrise*, 25.

⁴ Bloch: *Märkte*, 55.

⁵ Bärbel Lücke: *Ökonomische Gewalt und Oikodizee. Elfriede Jelineks Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*, 1. unter: www.vermessungsseiten.de/luecke/jelinek3.pdf [Stand 29.10.2015]

⁶ Elfriede Jelinek: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. Rowohlt Verlag (2. Auflage): Reinbek bei Hamburg 2012, 217.

⁷ Evelyne Polt-Heinzl: *Ökonomie*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, 262-266, 265.

⁸ Jelinek: *Kontrakte*, 349.

Die Kritik am kapitalistischen Finanzsystem äußert sich laut Polt-Heinzl in erster Linie über die den Text durchziehende Frage nach dem „Zustandekommen, Hinnehmen und Bewundern der Finanzspekulationen wie ihrer Akteure“⁹. Ihre Antwort gestaltet Jelinek mit dem Instrument, welches sie selbst als „das verlogenste und gleichzeitig unbestechlichste Mittel im menschlichen Zahlungsverkehr“¹⁰ betrachtet: die Sprache. So entwickelt die Autorin in ihrem Theatertext einen sprachlichen Klangkörper der Wirtschaft, in dem weniger menschliche Individuen als vielmehr sprechende Kollektive von Finanzakteuren das Wort ergreifen und ein akustisches Pendant zu den wirtschaftlichen Phänomenen aus der sozialen Wirklichkeit entstehen lassen.

Jelineks klangliches Spiegelbild der Wirtschaftskrise

Das wichtigste Instrument in Jelineks Klangkörper stellt die Sprache der Finanzwelt dar, die auf vielfältige Weise dekonstruiert wird und damit die Wirtschaft als ausbeutendes, gieriges und manipulatives System vorführt. Als herausstechendes akustisches Gestaltungselement fungiert in *Die Kontrakte des Kaufmanns* der Chor, der in zwei Lager – „als Nachklang des antiken Doppelchores“¹¹ – aufteilt wird: der Chor der Kleinanleger und der Chor der Greise, der sich aus Managern, Bankern und Krisengewinnern zusammensetzt¹². Die Mächtigen der Finanzwelt und die Profiteure der Krise übertönen als Antagonisten die Verlierer, wobei das Machtgefälle zwischen den beiden Parteien bereits durch die jeweils zugewiesene Textmenge deutlich wird: „78 Seiten Banker stehen 15 Seiten Kleinanlegern gegenüber.“¹³ Darüber hinaus schlägt sich auch in der Wortwahl nieder, wer trotz aller Verluste immer noch Gewinn erzielt. Denn im Gegensatz zum Chor der Greise, der zwar feststellt: „Der Börsenkurs ist gefallen, weh, weh, weh! Uns ist das zwar egal, aber vielleicht unseren Kunden nicht“¹⁴, kämpfen die Kleinanleger um ihre Existenz:

[U]nd wohin haben wir jetzt gegriffen? Bestenfalls ins Nichts, doch auch an das Nichts sind noch Forderungen gestellt, und wenn das Nichts uns endlich bezahlen möchte, weil es muß, weil das eine Nichts, das wir haben, uns zwingt, das andere

⁹ Polt-Heinzl: *Ökonomie*, 265.

¹⁰ Zit. nach: Polt-Heinzl: *Ökonomie*, 265.

¹¹ Franziska Schöbler: *Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente: Elfriede Jelineks Wirtschaftskomödie Die Kontrakte des Kaufmanns und Nicolas Stemanns Inszenierung*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 73-84, 74.

¹² Vgl. Bloch: *Märkte*, 56.

¹³ Bloch: *Märkte*, 57.

¹⁴ Jelinek: *Kontrakte*, 232.

Nichts, das wir sind, zu vernichten, [...] denn das Nichts ist bereits gebraucht, wer soll Ihnen dafür noch was geben?¹⁵

Beiden Zitaten sind Wortwiederholungen gemein, die jedoch unterschiedliche Wirkungen haben. Denn wo das zweimal wiederholte Wehklagen der Greise eher floskelhaft als leidend wirkt, wird das „Nichts“ der Kleinanleger mehrfach semantisch aufgeladen, etwa als Leere, als individuelle Eigenschaft und als finanzieller Status, was das Leid der Gebeutelten verstärkt.

Doch obwohl die Grenzen zwischen den Profiteuren und den Verlierern klar gezogen sind, widerstrebt der Theatertext einer klaren Täter-Opfer-Binarität. Es gibt keinen einzelnen und eindeutigen Sündenbock, jedes Mitglied der Gesellschaft – auch der Leser bzw. Zuschauer – trägt Schuld und damit auch Verantwortung an der wirtschaftlichen Misere. So werden weder nur die Banken als Alleinverantwortliche dargestellt, noch werden die Kleinanleger als schamlos ausgenutzte Kunden gezeigt. „Vermittelt wird vielmehr der Eindruck eines geschlossenen Systems, in das Kleinanleger ebenso verstrickt sind wie Banker.“¹⁶ Denn nicht nur die Übermacht der Finanzinstitute, sondern auch die Naivität der Kleinanleger fördert den kapitalistischen Kreislauf: „Wir kaufen diese Papiere trotzdem, denn sie haben uns in trügerischer Sicherheit gewiegt, uns schreiende Babys, die in ihren Wickelbänden schreien, aber nicht loskommen von sich.“¹⁷ Dabei ist das verbindende Glied zwischen Kleinanlegern, Managern und Bankern, das auch den Hauptmotor für Risikobereitschaft und Leichtgläubigkeit auf der einen und für Korruption und Skrupellosigkeit auf der anderen Seite bildet, die Gier nach Rendite, von der alle getrieben werden¹⁸. Bloch stellt dazu fest, dass die meisten Betroffenen „sich selbst die Schuld an ihren Spekulationsverlusten [geben], ohne das Finanzsystem in Frage zu stellen“¹⁹. Denn der Dreh- und Angelpunkt der Wirtschaft, das Geld, ist zu einer Ersatzreligion geworden, die von allen Akteuren des Finanzsektors unhinterfragt glorifiziert und vergöttert wird („Geld unser Gott“²⁰). Der religiöse Diskurs des Geldes wird mit wiederkehrenden Verweisen auf die Bibel – „das Wort war bei Gott, nicht bei Ihnen wohlgermerkt“²¹ – und mit Begriffen und Formulierungen offengelegt, mit denen Banken, Kunden sowie Finanz- und Geldgeschäfte beschrieben werden. Mit den Engeln der Gerechtigkeit und der Ungerechtigkeit, die nach den beiden Chören zu Wort kommen, wird

¹⁵Jelinek: *Kontrakte*, 220.

¹⁶Schöblier: *Ende*, 74.

¹⁷Jelinek: *Kontrakte*, 223.

¹⁸Vgl. Bloch: *Märkte*, 65.

¹⁹Bloch: *Märkte*, 58.

²⁰Jelinek: *Kontrakte*, 240.

²¹Ebd., 239.

das religiös aufgeladene Sprechen über die Finanzwelt fortgesetzt: „[D]ie Wege des Herrn sind unergründlich, die Wege unseres Geldes auch“²², wobei bei den Engeln und bei den Chören stets auch „eine Entleerung des Religiösen durch groteske Entstellung und dumpfe Wiederholung“²³ stattfindet.

Trotz aller in dem Text vorkommenden menschlichen Kollektive ist Protagonist dieser Wirtschaftskomödie das Geld selbst, über das fortwährend diskutiert, lamentiert, geschimpft und sich amüsiert wird. Zudem greift Jelinek den Duktus von Bankenreklame auf, in dem „auf das Geld Leichtigkeit, Unbeschwertheit und Gute-Laune-Stimmung [übertragen wird], die dem Anleger einen ‚gesunden Kurs‘ suggerieren soll“²⁴. Jelinek stellt die manipulativen Strukturen des Systems zur Schau und verstärkt die heuchlerische Verharmlosungsrhetorik der Wirtschaftsunternehmen zusätzlich durch groteske Personifizierungen des Geldes. So wird das Bedeutungsfeld des Gelds beispielsweise mit Tourismus und Freizeitaktivitäten sowie Unbekümmertheit und Freude aufladen. „Wenn wir uns nicht melden für eine Arbeit, die eigentlich Sie hätten übernehmen sollen, die Verwaltung Ihres Geldes, das jetzt bei uns ist und Ferien macht auf der Insel, Spiel, Spaß, Sport, Beachvolleyball, voll rein.“²⁵

Aus der Perspektive des Performativen²⁶ betrachtet, kreiert Jelinek mit ihrem Text einen Spiegel der Finanzwelt, der jedoch nicht ein genaues Abbild des Originals produziert, sondern eine neue Wirklichkeit entstehen lässt. Denn in *Die Kontrakte des Kaufmanns* wird das manipulative Wirtschaftssystem dekonstruiert und ad absurdum geführt, womit die kollektive Leugnung von Verantwortung entlarvt wird. Indem der Text den Duktus und das Vokabular der Finanzwelt aufgreift und zugleich verzerrt, vollzieht sich ein bedeutungsproduzierender Prozess, bei dem nicht nur der manipulative Charakter des Wirtschaftssystems offenbart wird, sondern auch die Tatsache, dass alle Akteure für deren Erhalt verantwortlich sind. Jedes Individuum ist hier Täter und Opfer zugleich.

In Jelineks Text vollzieht sich die Dekonstruktion der Wirtschaftssprache beispielsweise über einen „euphemistischen Sprachgebrauch der Finanzwelt“²⁷ mit beispielsweise ironisierenden Neologismen wie „Minus-Wachstum“, „Verluste besitzen“ und

²²Jelinek: *Kontrakte*, 303.

²³Bloch: *Märkte*, 68.

²⁴Ebd., 61.

²⁵Jelinek: *Kontrakte*, 267.

²⁶ Der Begriff des Performativen geht auf John L. Austins Sprechakttheorie zurück, in der er bestimmten sprachlichen Äußerungen ein handelndes Moment zuschreibt, mit denen ein neuer Sachverhalt geschaffen wird. Zum Theoriekern der Performativität zählen darüber hinaus auch Judith Butlers kulturphilosophisches Konzept zur Performativität der Geschlechter wie auch die „auf van Gennep bzw. Victor Turner sich berufenden Ritualtheorien und theaterwissenschaftliche Performance- bzw. Aufführungstheorien“ (Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*. transcript Verlag: Bielefeld 2012, 37).

²⁷ Bloch: *Märkte*, 74.

„Gewinnwarnungen“. Die Sprache passt sich zudem den Geldbewegungen an und gerät durch „groteske Verschraubung gegensätzlicher Sprechweisen und [...] kontinuierlichen semantischen Richtungswechsel“²⁸ analog zur Finanzwelt immer mehr außer Kontrolle. Dabei verhindert das teilweise entstehende Wörterchaos nicht nur ein durchgehendes Verständnis des Textes, sondern es spiegelt eben auch die undurchdringlichen Zusammenhänge in der Finanzwelt wider²⁹, die für den Otto Normalverbraucher meist nicht in ihrer Gänze zu erfassen sind. So liegt Jelineks Theatertext laut Lücke „ein orgiastisch-dionysisches Sprachspiel, ein sprachliches Enthüllungs- und Zerstückelungsspiel“³⁰ zugrunde, das den manipulativen Gehalt des ökonomischen Systems entlarvt.

Über die auf Assoziationen beruhende, dynamische Vorgänge widerspiegelnde und metaphorische Sprache hinaus wird der klangliche Charakter von *Die Kontrakte des Kaufmann* auch durch eine musikalische Komponente von Jelineks Sprache konstituiert, die bereits im Prolog zum Ausdruck kommt: „Ich spiele auf Ihnen wie auf einem Instrument, die richtigen Töne werde ich irgendwann schon aus Ihnen herausbekommen.“³¹ Die Tätigkeit des Musikers, dem es mit der Zeit durch kontinuierliches Üben gelingen wird, sein Instrument zu beherrschen, verwendet Jelinek als Bild für die Manipulation und Augenwischerei der Wirtschaftsinstitute, bei denen der Kunde zum Spielball wird. Dementsprechend heißt es auch später in Text: „[W]ir besitzen die Finanzinstrumente, doch sie besitzen kein Instrument, auf dem Sie Lärm machen können, mit dem Sie sich wehren könnten, aber einen Vertreter haben Sie, der Sie treten wird, aber nicht vertreten.“³² Das manipulative Mittel der Wirtschaftswelt ist dabei das Geld, auf dem man „wie auf einer Art Mandoline oder Gitarre oder Ziehharmonika“³³ spielen kann und damit alle Individuen, die sich zu Instrumenten des Systems machen lassen, in den Bankrott treibt. Demnach bringt „der Theatertext (bzw. das Wirtschaftssystem) [...] die gierigen Seelen zum ‚Singen‘“³⁴.

Doch auch über die musikalische Metapher des manipulativen Finanzsystems hinaus sind in *Die Kontrakte des Kaufmanns* wiederholte Rekurse auf die Musik zu konstatieren, indem beispielsweise die sprechenden Kollektive selbst musikalisch tätig werden. So wird etwa der Chor der Werktätigen aufgerufen, laut zu singen³⁵ und die Engel der Gerechtigkeit lassen für

²⁸Bloch: *Märkte*, 58.

²⁹Vgl. ebd., 58.

³⁰Lücke: *Gewalt*, 9.

³¹Jelinek: *Kontrakte*, 211.

³²Ebd., 259.

³³Ebd., 215.

³⁴Schöbler: *Ende*, 79f.

³⁵Vgl. Jelinek: *Kontrakte*, 310.

den „Herrn ein kleines Lied, ein seliges Lied“³⁶ erklingen. Das thematisierte Musizieren ist ein Teil von Jelineks Ironisierungen der Finanzskandale, von dessen verheerenden Folgen durch ein kurzweiliges harmonisches Zusammenklingen von Stimmen abgelenkt wird. De facto sind dies jedoch nur trügerische Vorboten des am Ende eintretenden Kumulationsereignisses: Dem Familienmord eines Mannes, der seine Angehörigen wegen Börsenverlusten mit einer Axt erschlägt. „300 000 Euro [...] alle weg! Futsch, das hätte unendliche Traurigkeit über die Familie gebracht, ist ja klar, daher weg mit der Familie, hinterher dem Geld.“³⁷ Mit dem Familienmord hat die Wirtschaftskrise die Gesellschaft erreicht. Die Auswirkungen haben nun unmittelbaren Einfluss auf die Individuen genommen, wodurch die dramatischen und vernichtenden Auswirkungen im gesellschaftlichen Kern sichtbar werden.

Krisenhafte Inszenierung

Über die in Jelineks Text beschriebenen Ursachen, Folgen und Auswirkungen der Wirtschaftskrise hinaus, ist in *Die Kontrakte des Kaufmanns* noch an anderer Stelle eine Krisensituation angelegt, und zwar bei der theatralen Realisierung des Textes. Denn Jelinek gehört zur Gruppe von Autorinnen und Autoren im postdramatischen Theater, deren Schaffen sich durch eine bewusst erzeugte Unklarheit bei den Vorgaben zur Inszenierung wie beispielsweise zur Konstitution der Bühne, zur Zuordnung der Figurenreden sowie zur Gliederung des Textes auszeichnet. Darüber hinaus fehlt es in Jelineks Theatertexten an klar gezeichneten Figuren, denn die Autorin „interessieren ja Strukturen (Schemata), nicht Individuen“³⁸. Dieter Heimböckel beschreibt Jelineks textgestalterisches Konzept als „De-Zentralisierungs-dramaturgie“, durch welche der Regieinstanz scheinbar eine völlige Freiheit bei der Inszenierung überlassen wird. So tritt Jelinek „in ihren Theaterstücken spätestens seit Ende der 1980er Jahre auch nicht mehr als Theaterautorin auf, die den Anspruch der Verfügungsgewalt über ihre Texte formuliert“³⁹. Sie führt vielmehr einen für das Publikum unsichtbaren Dialog mit den potentiellen Regisseurinnen und Regisseuren, in welchem die Autorin über Konstitution und Interpretation ihrer Stücke diskutiert. Im Paratext finden sich

³⁶ Jelinek: *Kontrakte*, 332.

³⁷ Ebd., 343.

³⁸ Bärbel Lücke: *Elfriede Jelinek: Eine Einführung in das Werk*. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn 2008, 104.

³⁹ Dieter Heimböckel: „dem gesunden humor mit terror begegnen“. *Zur De-Zentralisierungs-dramaturgie Elfriede Jelineks*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 7-26, 8.

lediglich Vorschläge, wie der Text interpretiert und inszeniert werden könnte; die letztendliche Entscheidung liegt bei der Regieinstanz, die damit zum Co-Autor der Stücke gemacht wird. Mit ihrem Verfahren der Dezentralisierung löst Jelinek ihre Texte „von den Gestaltungsregeln als *Code*, von dem *einen* Sinn als idealem Gehalt, von seiner überzeitlichen Wahrheit und Ewiggültigkeit“⁴⁰.

Demnach zeigt sich in Jelineks Texten ein ironisierender Umgang mit der „Werktreue“, die im modernen – vor allem im deutschen Sprachraum vorherrschenden – Regietheater negiert wird. Anstatt dagegen aufzubegehren, akzeptiert Jelinek den Kontrollverlust über ihr Werk und gibt den Theaterschaffenden freie Hand bei der Inszenierung. Die berühmte Haltung „Machen Sie was Sie wollen“⁴¹, die Jelinek in ihrem Theatertext *Ein Sportstück* formuliert, findet sich auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns* wieder. So wird hier beispielsweise der Umgang mit dem Text freigestellt und Entscheidungen etwa über Kürzungen oder Reihenfolge der Akte der Regieinstanz überlassen: „Der Text kann an jeder beliebigen Stelle anfangen und aufhören. Es ist mir egal, wie man ihn realisiert.“⁴² Auch die Rollenzuweisungen sind nicht durchgehend festgelegt, so dass die Figurenrede teilweise beliebig zugeordnet werden kann. So wird beispielsweise, nachdem sowohl der erste, zweite und dritte Engel der Gerechtigkeit als auch einige Engel der Ungerechtigkeit aufgetreten sind, die konkrete Rollenzuweisung zunächst gelockert: „Engel der Gerechtigkeit, ich weiß jetzt aber nicht mehr, welcher“⁴³, bis es letztendlich in eine ostentative Gleichgültigkeit mündet: „Noch mehr Engel, die bislang nicht aufgetreten sind, oder es tritt jemand ganz anderer auf, mir doch egal.“⁴⁴

Die in Jelineks Theatertexten vorzufindende De-Zentralisierungsdramaturgie stellt jedoch keine Unterwerfung unter die Regieinstanz dar, die Autorin unterwirft sich nicht einer scheinbaren Handlungssohnmacht. Ihre Vorgehensweise wird im Gegenteil zu einer subversiven „kontrafaktische[n] Affirmation“⁴⁵ der gegebenen Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Autor und Regisseur, da gerade das Faktum des Loslassens seitens der Autorin zu einem der ausschlaggebenden kreativen Elemente im künstlerischen Prozesses erkoren wird. Dementsprechend sieht Jelinek in dem Konzept der Co-Autorschaft, wie Colin schreibt,

⁴⁰ Lücke: *Jelinek*, 107.

⁴¹ Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*. Rowohlt Taschenbuch Verlag (2. Auflage): Reinbek bei Hamburg 2004, 7.

⁴² Jelinek: *Kontrakte*, 209.

⁴³ Ebd., 317.

⁴⁴ Ebd., 327.

⁴⁵ Nicole Colin: *Tod des Autors oder Tod dem Theater? Elfriede Jelineks heimlicher Dialog mit der Bühne*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 27-38, 31.

keinesfalls eine Verstümmelung ihres Werkes oder Infragestellung ihrer Rolle als Autorin bzw. ihrer künstlerischen Autonomie, sondern bewertet die Bearbeitung [durch die Regieinstanz] im Gegenteil als notwendigen Teil einer produktiven (wenn auch zumeist indirekten) Zusammenarbeit⁴⁶.

Mit der von vornherein intendierten und im Text angelegten Co-Autorschaft macht sich Jelinek die künstlerischen Verfahrensweisen des modernen Regietheaters insofern zunutze, als die Autorin sie zum elementaren Bestandteil ihrer Texte kürt. Dieser Vorgehensweise liegt ein Akt des Opponierens gegen die Handlungssohnmacht der Autoren zugrunde, da eine Werktreue im herkömmlichen Sinne bei Jelineks Theatertexten nicht möglich ist. Laut Heimböckel manifestiert sich demnach in der „Geste eines inszenisatorischen Laisser-faire [...] ein Akt ästhetischer Autonomie, die sich ihre Texte konsequent zu bewahren“. Die permanente Störung oder „Verabgründung“⁴⁷ – wie es Lücke bezeichnet – erzwingt eine spezifische Arbeit und Auseinandersetzung mit der Materie. So müssen die Regisseure nicht nur ihre eigene Interpretation der Texte entwickeln, sondern zunächst erst eine Grundstruktur wie die Aufteilung in Akte und Sinnabschnitte erarbeiten. Mit Jelineks künstlerischem Konzept ist den Regisseuren demnach die völlige künstlerische Freiheit im Umgang mit ihren Texten überlassen, damit jedoch auch die sprichwörtliche Qual der Wahl. Denn die Freiheit schafft auch „Probleme, sie löst keine [...]. Deshalb kann nicht jeder mit Jelinek umgehen“⁴⁸.

Doch Jelineks Konzept der Co-Autorschaft ist nicht nur von ambivalenter Natur, weil die den Regisseuren überlassenen Freiheiten Probleme mit sich bringen, sondern die Verfahrensweise der Autorin ist auch inkonsequent gestaltet. Denn die teilweise ostentativ formulierte Pose der Gleichgültigkeit wird nicht durchgängig eingehalten, da beispielsweise zur Gestaltung der Bühne oder zur Personenführung durchaus auch genaue Angaben in ihren Texten zu finden sind, denen ein – wenn nicht manipulativer, dann doch ein – steuernder Gehalt entnommen werden kann. So beginnen *Die Kontrakte des Kaufmanns* zwar mit einem vorsichtigen Vorschlag zur Gestaltung der Bühne („So könnte es hier vielleicht aussehen“⁴⁹), jedoch folgt danach eine ausführliche und detaillierte Beschreibung der Szenerie:

Der Saal fensterlos, gedämpftes Licht, Wände und Decken schwarz, Boden und Sesselreihen dunkelgrau, die Menschen dunkel gekleidet. Ganz vorn ein Podium, die Tische darauf mit schwarzen Tüchern verhängt. [...] Was liegt herum?

⁴⁶ Colin: *Tod des Autors*, 31.

⁴⁷ Lücke: *Jelinek*, 136.

⁴⁸ Danielle Jung: „*Ich will kein Theater!*“ *Stimmen zu Elfriede Jelineks postdramatischen Texten*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 87-98, 97.

⁴⁹ Jelinek: *Kontrakte*, 209.

MacBook und ein anderes Notebook auf den Knien, sie auch auf den Knien, drei elektronische Voting Machines, Taschen, Blackberry, Fotoapparat, Unterlagen, Schreibmaterialien, eine kleine Flasche Wasser. Kein Tisch. Alles liegt auf dem Boden.⁵⁰

Die Autorin formuliert also durchaus auch ihre eigenen Vorstellungen von der Inszenierung, wodurch Regisseure und Theaterschaffende mit dem Extrem konfrontiert werden, auf der einen Seite konkrete Vorgaben und auf der anderen Seite maximale Möglichkeiten zur künstlerischen Ausgestaltung zu erhalten. „Jelinek eröffnet jedem, der mit ihren Texten arbeitet, Räume, Interpretationsräume“⁵¹, schreibt Danielle Jung, die in ihrer Interviewcollage unterschiedliche Theaterschaffende über die Arbeit mit Jelineks Werken befragt. Es ist eine besondere Herausforderung für den Künstler, die durch den konzeptuellen Überbau der Texte geschaffen wird. So formuliert der Regisseur Nicolas Stemann: „Diese Texte wollen mehr, als nur gelesen und vielleicht analysiert werden. Sie wollen benutzt, beschmutzt, bekämpft und umworben werden. Das ist im Rahmen einer Theaterinszenierung möglich – und nur da.“⁵²

Nicolas Stemanns Inszenierung

Im April 2009, als sich die Finanzkrise ausgehend von den USA gerade zu einem globalen Problem entwickelt hat, wurden *Die Kontrakte des Kaufmanns* am Kölner Schauspielhaus in der Inszenierung von Nicolas Stemann uraufgeführt. In der szenischen Umsetzung von Jelineks Text legt der Regisseur seinen Fokus sowohl auf den tagesaktuellen Gehalt des Stückes als auch auf seinen im Text deutlich ausgestalteten musikalischen Charakter. So geht Stemann auf den von Jelinek im Programmheft zur Uraufführung formulierten Wunsch ein und stellt sein Ensemble als eine Theater-Eingreiftruppe⁵³ vor, die den noch nicht abgeschlossenen, sich den aktuellen wirtschaftlichen Entwicklungen stets noch anpassenden Text auf die Bühne bringt. Stemann greift hier die Form des Improvisationstheaters auf und „bezeichnet konsequenter Weise jeden Abend als Uraufführung“⁵⁴, da die Autorin immer

⁵⁰ Jelinek: *Kontrakte*, 209.

⁵¹ Jung: *Theater*, 97.

⁵² Nicolas Stemann: *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Texte zu inszenieren*. In: Brigitte Landes, Karl Baratta, Elfriede Jelinek (Hg.): *Stets das Ihre: Elfriede Jelinek*. Theater der Zeit: Berlin 2006, 62-68, 68.

⁵³ Joachim Lux: *Geld oder Leben! Das Schreckliche ist immer des Komischen Anfang. Elfriede Jelinek im E-Mail-Verkehr mit Joachim Lux*. In: *Die Kontrakte des Kaufmanns von Elfriede Jelinek. Uraufführung*. Programmheft. Thalia Theater: Hamburg 2009, 10-20, 12.

⁵⁴ Schöbler: *Ende*, 82.

noch an ihrem Text arbeite. Der Regisseur nennt seine theatrale Umsetzung „eine Text-Werkstatt, in der auch aus dem Augenblick heraus immer wieder neu, immer wieder anders gearbeitet wird“⁵⁵.

Darüber hinaus macht der Regisseur Jelineks Wirtschaftskomödie „zu einem Konzert“⁵⁶, zu einem großen musikalischen Happening, welches das manipulative System entlarvt. „Insbesondere das Klavier und die Geige als bildungsbürgerliche Instrumente dienen dazu, die ideologischen Verschleierungen durch sentimentale Klänge zu imitieren und hörbar zu machen.“⁵⁷ Die steuernde Heuchelei der Finanzwelt, die im Text mit der Metapher des Instrumentes zum Ausdruck kommt, setzt der Regisseur demnach direkt in seiner Inszenierung um, schöpft jedoch gleichzeitig weitere Möglichkeiten der musikalischen Ausgestaltung des Stückes aus. Denn über die Referenz auf bestimmte Musikinstrumente hinaus, erweitert Stemann die musikalische Komponente beispielsweise mit Einspielungen, darunter Ausschnitte aus Werken von Erik Satie, die „den sentimental Gestus des Selbstmitleids“⁵⁸ der Kleinanleger potenzieren. Doch auch Jelineks Sprache wird bei Stemann zu einem Hör-Ereignis. Denn neben den Musikinstrumenten wird das klanglich-theatrale Ereignis auch durch das Ensemble erweitert, welches chorische Textpassagen in teilweise die Stimmen verzerrende Mikrophone singt und rappt und die Variationsbreite in Dynamik und Rhythmik größtmöglich ausschöpft.

Darüber hinaus sprengt Stemann aber auch den eigentlich (klanglich) begrenzten Raum des Theaters, lässt die Türen des Zuschauerraums geöffnet und überträgt das Bühnengeschehen über Lautsprecher und Bildschirme ins Foyer. Der Regisseur erweiterte damit den im Paratext erwähnten Vorschlag: „Man kann das [den gesprochenen Text] auch aufnehmen und die Toiletten oder die Garderobe damit beschallen, egal...“⁵⁹. Somit wird für die Zuschauer – im Gegensatz zu den Figuren im Text und dem Ensemble auf der Bühne – ein Fluchtweg aus der Wirtschaftskrise geebnet; nur das akustische Ereignis verfolgt sie bei einem vorzeitigen Verlassen des Theaters. Dementsprechend erläutert Stemann: „Die Zuschauer dürfen jederzeit den Saal verlassen, es ist ihre freie Entscheidung, wir sind ihnen nicht böse. [...] Man muss also nicht leiden, wenn man nicht will.“⁶⁰

⁵⁵ Benjamin Blomberg: *Ein Theater jenseits der Angst. Nicolas Stemann im Gespräch mit Benjamin von Blomberg*. In: *Die Kontrakte des Kaufmanns von Elfriede Jelinek. Uraufführung*. Programmheft. Thalia Theater: Hamburg 2009, 21-27, 25.

⁵⁶ Schöbler: *Ende*, 80.

⁵⁷ Ebd., 80.

⁵⁸ Ebd., 80.

⁵⁹ Jelinek: *Kontrakte*, 210.

⁶⁰ Blomberg: *Theater*, 27.

Doch die (akustische) Allgegenwart des theatralen Ereignisses implodiert am Ende des Abends. Kulissen stürzen ein und zum Schluss findet sich eine leere Bühne wieder, von der auch die Schauspielerinnen und Schauspieler abtreten. Der Mangel einer klaren Trennung zwischen Tätern und Opfern, wie ihn Jelinek darstellt, setzt Stemann szenisch um, indem am Ende das Ensemble über die Sitze im Saal steigt und sich mit dem Publikum vermischt. Dass alle die Verantwortung an der Finanzkrise tragen, bekommen die Zuschauer also bis hin zu einer körperlichen Ebene zu spüren. Auf der Bühne hingegen findet sich nur das metaphorische „Gar nichts mehr. Nichts“⁶¹ wieder, womit Jelineks Text endet.

Literaturverzeichnis:

Bloch, Natalie: „*wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse*“. *Die Rhetorik des Finanzmarktes in Elfriede Jelineks Die Kontrakte des Kaufmanns*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 55-72

Benjamin Blomberg: *Ein Theater jenseits der Angst. Nicolas Stemann im Gespräch mit Benjamin von Blomberg*. In: *Die Kontrakte des Kaufmanns von Elfriede Jelinek. Uraufführung*. Programmheft. Thalia Theater: Hamburg 2009, 21-27

Colin, Nicole: *Tod des Autors oder Tod dem Theater? Elfriede Jelineks heimlicher Dialog mit der Bühne*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 27-38

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. transcript Verlag: Bielefeld 2012

Heimböckel, Dieter: „*dem gesunden humor mit terror begegnen*“. *Zur Dezentralisierungsdramaturgie Elfriede Jelineks*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 7-26

Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. Rowohlt Verlag (2. Auflage): Reinbek bei Hamburg 2012

⁶¹Jelinek: *Kontrakte*, 348.

- Dies.: *Ein Sportstück*. Rowohlt Taschenbuch Verlag (2. Auflage): Reinbek bei Hamburg 2004
- Jung, Danielle: „*Ich will kein Theater!*“ *Stimmen zu Elfriede Jelineks postdramatischen Texten*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 87-98
- Köhler, Christina; Weber, Mathias: *Die Finanz- und Wirtschaftskrise. Ursachen, Folgen und Interventionen*. In: Oliver Quiring, Hans Mathias Kepplinger, Mathias Weber, Stefan Geiß: *Lehman Brothers und die Folgen. Berichterstattung zur wirtschaftlichen Interventionen des Staates*. Springer Fachmedien Verlag: Wiesbaden 2013, 13-26
- Lücke, Bärbel: *Ökonomische Gewalt und Oikodizee. Elfriede Jelineks Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*.
 Unter: www.vermessungsseiten.de/luecke/jelinek3.pdf [Stand 29.10.2015]
- Dies.: *Elfriede Jelinek: Eine Einführung in das Werk*. Wilhelm Fink Verlag: Paderborn 2008
- Joachim Lux: *Geld oder Leben! Das Schreckliche ist immer des Komischen Anfang. Elfriede Jelinek im E-Mail-Verkehr mit Joachim Lux*. In: *Die Kontrakte des Kaufmanns von Elfriede Jelinek. Uraufführung*. Programmheft. Thalia Theater: Hamburg 2009, 10-20
- Polt-Heinzl, Evelyne: *Ökonomie*. In: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, 262-266
- Schöblier, Franziska: *Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente: Elfriede Jelineks Wirtschaftskomödie Die Kontrakte des Kaufmanns und Nicolas Stemanns Inszenierung*. In: Natalie Bloch, Dieter Heimböckel (Hg.): *Elfriede Jelinek: Begegnungen im Grenzgebiet*. WVT Trier: Trier 2014, 73-84
- Stemann, Nicolas: *Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Texte zu inszenieren*. In: Brigitte Landes, Karl Baratta, Elfriede Jelinek (Hg.): *Stets das Ihre: Elfriede Jelinek*. Theater der Zeit: Berlin 2006, 62-68