

# Komik als Grenzerfahrung im österreichischen und georgischen Gegenwartsdrama

*Exzessiv-komische und tabubrechende Überschreitungen beim Umgang mit der  
Vergangenheit am Beispiel ausgewählter Theatertexte von Elfriede Jelinek und Lasha  
Bugadze*

## Einleitung

Es hat nichts Erstaunliches, wenn ein Volk in periodischen Abständen die Gegenstände aus seiner Vergangenheit wieder vornimmt und sie aufs neue beschreibt, um festzustellen, was es damit anfangen kann: das sind Einschätzungen, die von Zeit zu Zeit fällig oder doch wünschenswert sind. Das nennt man „neue Kritik.“<sup>1</sup>

Zwischen dem modernen georgischen Schriftsteller Lasha Bugadze und der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek liegen auf den ersten Blick die Welten. Näher betrachtet gibt es aber gemeinsame Textfelder und Analogien, die man bei diesen AutorInnen ausfinden kann:

1. Es ist die Tendenz, dass die Werke sowohl der österreichischen als auch georgischen AutorInnen auf inhaltliche Ebene stark von den Erfahrungen ihrer Heimat geprägt sind und in ihrer Thematik und Motivik sie die Mentalität des Landes aufzeigen. Wenn man die österreichischen und georgischen Hintergründe nicht kennt, ist als Leser dann bei der Lektüre der Texte verloren.

2. Typisch für die beiden AutorInnen ist die kritische Auseinandersetzung mit Nationalmythen. Aus diesem Grund werden Elfriede Jelinek in Österreich und Lasha Bugadze in Georgien als Autorin und Autor rezipiert, die sich mit Haltung und Engagement öffentlich positionieren, die politische und moralische Tabus kenntlich machen und überschreiten. Die Reaktionen auf die Arbeit der beiden AutorInnen sind dann entweder Verachtung oder Nicht-Wahrnehmung.

3. Man kann sich auf verschiedene Arten dem Thema annähern. Bei den ausgewählten Texten ist aber diese Art der Annäherung Komik, so meine These. Komik schafft (ironische) Distanz, durch die dann die Grenzen überschritten werden.

Ausgehend von diesen genannten Punkten ist es das Anliegen der folgenden Überlegungen am Beispiel der Theaterstücke *Burgtheater. Posse mit Gesang* von Elfriede Jelinek und *Die letzte Nacht* von Lasha Bugadze zu analysieren, wie halt diese Überschreitung im literarischen Diskurs stattfindet und ob und welche Rolle sie dabei spielt. Dafür werden

zunächst die Grundlagen des Begriffsfeldes von Überschreitung kurz formuliert, als Nächstes wird versucht, diese Formulierung in die Analyse der Komik einzubetten, um auf dieser Basis die Theatertexte untersuchen zu können.

### **Der Begriff der Grenzüberschreitung bzw. Transgression**

Bekanntlich gehört der Begriff der Transgression bzw. der Grenzüberschreitung zum Standardvokabular vieler Disziplinen der Sozial- und Kulturwissenschaften. Dennoch haben alle Vorstellungen diesbezüglich eine gemeinsame Grundlage, so Michel Foucault: „Die Überschreitung ist eine Geste, die die Grenze betrifft. Dort, in dieser Schmalheit der Linie, zeigt sie sich blitzartig als Übergang, vielleicht aber auch in ihrem gesamten Verlauf und sogar in ihrem Ursprung. [...] Das Spiel der Grenzen und der Überschreitung scheint von einer schlichten Beharrlichkeit beherrscht: Die Überschreitung durchbricht eine Linie und setzt unaufhörlich aufs Neue an.“<sup>2</sup>

In der Forschung der transgressiven Literatur wird betont, dass die Grenze immer ein Produkt kultureller Prozesse sei und sie verberge sich in unserer Kultur hinter unzähligen und verschiedenartigsten Namen: Gebot, Gesetz, Regel, Tabu, Konvention, Norm, Sitte, Gewohnheit, Verbot, Wahrheit. Korrespondierend dazu sei die Vielfalt der Bezeichnungen, mit denen man versucht hat, die Übertretung zu beschreiben, kaum zu überblicken: Sünde, Verbrechen, Tabubruch, Exzess, Skandal, Krankheit, Wahnsinn, Perversion.<sup>3</sup>

Literatur ist immer mit dem kulturellen und historischen Umfeld verbunden, wo sie entsteht, daher ist sie automatisch immer auch ein Ort, an dem Probleme und Fragen des Existenziellen, des Politischen, der Kultur, der Ästhetik, der Ethik, der Identitätspolitik, des Wissens und der Erkenntnis verhandelt werden: „So wird der Begriff der „Transgression“ beziehungsweise der „(Grenz)Überschreitung“ meist als Etikett für Werke benutzt, die die vorherrschenden ästhetischen, politischen, religiösen, sozialen und moralischen Konventionen ihrer Zeit sprengen.“<sup>4</sup>

Transgressionen stellen der durch die Grenzen codierten Strukturen der hegemonialen Ordnung infrage. Sie sind Widerstandsakte, die gegen eine herrschende Vorstellung gerichtet sind. Die Grundintention der Transgression ist daher subversiv: „Sie ist ein Akt der kritischen Auseinandersetzung mit der Autorität der Grenze und stellt zwangsläufig Fragen an sie: Wieso verläuft sie genau dort, wo sie verläuft? Woher bezieht sie ihre Legitimität? Welche Wirkungen hat sie auf die gesellschaftlichen Realitäten?“<sup>5</sup>

Da Grenzen immer normativ konstruiert und von historischen und soziokulturellen Bedingungen abhängig sind, definieren sich auch Transgressionen immer kontextabhängig. Phänomene und Handlungen, denen dieses Attribut zugesprochen wird, dürfen daher niemals isoliert betrachtet werden. In der Tat gibt es keine Handlungen, keine Wissensinhalte und keine Aussagen, die per se transgressiv sind. Erst die Reaktion jenes soziokulturellen Umfelds, das auch für die Definition der Grenzen, die überschritten werden, verantwortlich sind, verleiht einem Akt diesen Charakter.<sup>6</sup>

Als bewusste und öffentliche Überschreitung von Grenzen, Tabus und Regeln ist das Ziel der Transgression immer, die Begrenzungen der herrschenden Ordnung zu überwinden und ihre Macht zu unterlaufen.<sup>7</sup> Wenn Transgressionen bestehende Regelsysteme infrage stellen, dann entstehen Schwellen-Räume der Unbestimmtheit. Transgression kann daher auch als „ein Verfahren der Entdeckung, der Erkundung in unbekanntem und noch nicht begangenen Gelände verstanden werden.“<sup>8</sup>

### **Komische Grenzüberschreitung**

Komik ist ein Spiel mit Ordnung und Unordnung, mit Normen und Tabus, braucht gleichzeitig Distanz und Anschaulichkeit, arbeitet mit einem Kontrast, einer Inkongruenz etwa von Gegenstand und Begriff von Ansehen und Aussehen.<sup>9</sup>

Sich mit der Komik auseinanderzusetzen ist reizvoll und hat hohe anthropologische wie kulturgeschichtliche und kulturtheoretische Relevanz. Eine eindeutige Definition des Begriffes bleibt allerdings schwierig, handelt es sich doch beim Komischen um eine übergeordnete Kategorie, die viele Unterkategorien umschließt und häufig mit weiteren Begriffen wie „das Humoristische“, „Humor“, „das Komische“, „das Lächerliche“, „das Lachen“ usw. synonym verwendet wird. Die Voraussetzung und Wirkung von Komik sind dabei zumeist ein distanzierter Blick auf die Welt sowie eine latente Oppositionshaltung, die kulturelle Ordnungsmuster unterläuft und aufzubrechen sucht. Trotzdem ist das Verständnis von Komik stets von den herrschenden Normen geprägt und damit an die historische und kulturelle Situation gebunden.<sup>10</sup>

In der Komikforschung wird oft darauf hingewiesen, dass der Funktionsmechanismus des Komischen auf einer transgressiven Grundstruktur beruht: „alle

Grenzen, die das menschliche Tun im weitesten Sinne strukturieren, können im Falle des Komischen überschritten werden. Dazu gehören Verhaltensnormen, Normen des Sprachgebrauchs, ästhetische Regeln, Sinn- und Realitätsdeutungen.“<sup>11</sup> Das Komische ist dabei eine wichtige Erzählinstanz, von der her sich das Wesen der jeweiligen Kultur erfahren lässt und die das Wesen dieser Kultur gleichzeitig mitbestimmt. Die Analyse des Komischen kann demnach wichtige Wege zur Analyse einer Kultur eröffnen sowie deren kritische Revision anregen.<sup>12</sup> Im Komischen darf sich relativ deutlich Widerstand regen. Im freien und anscheinend harmlosen Spiel der Komödie kommen Probleme zur Sprache, die in den öffentlichen Diskursen der Zensur unterworfen sind. Komik entsteht durch Normverletzung, erzeugt Lachen und somit zersetzt die kulturelle Ordnung.

Das Komische stellt die Ordnungen infrage und hat eine subversive Wirkung: „Es bricht verfestigte Grenzlinien auf und kann damit auch als eine Öffnung zu Neuem interpretiert werden.“<sup>13</sup>

Das Komische kann als eine spielerische Transgression, ein sich vortastendes Erproben des Ausgegrenzten beschrieben werden: Ein Fuß bleibt auf dem sicheren Boden der anerkannten Normen, der andere Fuß schiebt sich vor in den Bereich des Ausgegrenzten, was nicht ohne Folgen bleibt: Betrachtet man die im Komischen enthaltene kritische Tendenz, so kann eine Langzeitwirkung der einmal erfolgten Subversion nicht ausgeschlossen werden.<sup>14</sup>

Ein wesentlicher Aspekt der transgressiven Komik ist Spiel mit der Sprache. Das Komische arbeitet an der Sprache, wobei absolut geltende Regeln in Frage gestellt und so „die Grenzen des Sprachsystems durch vielfache Überschreitungen erprobt werden können.“<sup>15</sup> Transgressive Sprachkomik subvertiert die Grenzen und Normen, auf die sie sich bezieht und somit besitzt den Potential, die Wirklichkeit zu verändern.

Derartige Definition der Komik lässt sich erklären, dass sie „die Grenzen punktuell überschreitbar macht, greift sie „spielerisch“ an, hebt sie aber nicht vollständig auf, sondern macht sie sichtbar und lässt ihren Verlauf erkennen“<sup>16</sup>: die festen Machtverhältnisse werden lachend erschüttert.

Das vorgeschlagene Erklärungsmodell des Komischen als Transgression bringt daher eine weitere Qualität dieses Phänomens in den Blick. Seine Funktion erschöpft sich nicht darin, Grenzen zu stabilisieren oder zu destabilisieren. Es sorgt dafür, dass der sich verändernde Verlauf von Grenzen im Bewusstsein bleibt. Die durch die Grenzüberschreitung demonstrierte Durchlässigkeit der Gültigkeiten kann dann auf Dauer

eine zerstörerische Wirkung in Hinblick auf die Konstitution menschlicher Ordnungskonzepte entwickeln.<sup>17</sup>

Komik in diesem Sinne kann als Orientierungsmittel in der aktuell bestehenden Situation und als Anpassungsphänomen interpretiert werden. Ein konstitutives Merkmal des Komischen ist demnach der überraschende Kontrast zum Gängigen: die Abweichung von der Norm und die Enttäuschung der Erwartungshaltung: Sie bejaht die Aspekte, die durch die kollektiven Normen negiert werden und integriert sie wieder in das Leben.

Durch seine Tendenz zur Ausgrenzung „des Fremden“ trägt das Komische gerade zur kulturellen Identitätsbildung bei, etwa wenn es bestimmte Charakterzüge, die dem etablierten Normensystem widersprechen, dem Verlachen preisgibt. Zugleich löst es deren kulturelle Verfestigungen im Akt der Grenzüberschreitung auch wieder auf.<sup>18</sup>

### **Komik als eine Art des korrigierenden Umgangs mit der Vergangenheit**

Bevor ich in die Analyse der Theaterstücke eingehe, sind einige Worte zu der Gattung der beiden Texten zu sagen. *Burgtheater* ist als „Posse“

(Volkstheatralen Konventionen gemäß tragen die Figuren Anklänge an Typenkostüme: Käthe als personifiziertes Österreichertum trägt Tracht, Schorsch, Istvan und Therese scheinen ihre Kostümierungen aus dem Fundus der der Wien-Film entlehnt zu haben. Ebenfalls volkstheatralen Konventionen entspricht die geforderte Übertreibung: riesige Eichenblätter, riesige Haarschleifen, unglaublich aufgemaschelt.<sup>19</sup>)

und *Der letzte Nacht* - als Komödie untertitelt. Bekanntlich geht es in der Komödie um den Gegensatz von Ideal und Realität, Norm und Normverletzung. Sie ist eine Gattung, die sich auf aktuelle und gegenwärtige Themen bezieht.

Die Komödie unterwandert etablierte Hierarchien und Ordnungsstrukturen. Spielerisch entwirft sie Alternativkonzepte, gestattet dem Zuschauer, verbotene Wunschvorstellungen punktuell auszuleben, und bietet ihm den Raum für Gedankenexperimente. Das macht die Gattung in Bezug auf kulturgeschichtliche, kulturtheoretische und anthropologische Fragestellungen zu einem wichtigen Studienobjekt. Die Komödie überschreitet beständig Grenzen und etabliert eine Grauzone zwischen dogmatisch verhärteten, schwarz-weißen Gegensätzen. Darin gehört sie zu den experimentellsten, kreativsten Gattungen der Literatur – und, ganz nebenbei, auch zu den unterhaltendsten.<sup>20</sup>

*Burgtheater. Posse mit Gesang* (1982) zählt zu Jelineks frühen österreichbezogenen Theatertexten: „Zur Auseinandersetzung wählte die Autorin nichts weniger als jene permanent aufgerufenen Mythen des nach 1945 dominanten offiziellen österreichischen Selbstbildes, also Österreich als erstes Nazi-Opfer und Österreich als Kulturnation, wobei der vertretene Kulturbegriff eindeutig ahistorisch, übergesellschaftlich und restaurativ gefasst war.“<sup>21</sup> Im Stück wird die Burgschauspielerfamilie vorgeführt, die den Anschluss Österreichs an das Dritte Reich problemlos vollzieht. Der erste Teil von *Burgtheater* spielt 1941, der zweite 1945, knapp vor der Befreiung Österreichs, in Wien: „der erste Teil zeigt den Lebensopportunisten und den Theateralltag der Familie und den darauf folgenden, bruchlosen Übergang zu einer anderen Ideologie in Angesicht des Einmarsches der Roten Armee.“<sup>22</sup>

Das Stück ist nicht unbedingt Komödie im traditionellen Sinn, erhält aber gewisse Merkmale, die die komische Wirkung erzeugen und das Verstehen des Stückes ohne Komik prinzipiell zum Scheitern verurteilen. Es ist daher wichtig, die spezifischen Komikelemente messen und somit die Funktion der Komik analysieren zu können.

Vom Beginn des Stückes an bildet die Komik „ein zentrales Element bei der Darstellung der gewalttätigen Aktionen von Käthe, Istvan und Schorsch, die sich in erster Linie gegen Istvans mittellose Schwester Resi“ und der Kinder richten<sup>23</sup>:

*Käthe geht urplötzlich mit einem silbernen Kerzenleuchter auf Theres los, jagt die Quiekende rings um den Tisch: Deutsche Wut wacht.*<sup>24</sup>

*Käthe [...] zieht Resi, die sich über sie neigt, um nachzuschauen, fest am Ohr. Resi heult auf. Köthe lacht. Na, Reserl, mir missen noch fest lieben miteinander, gell?!<sup>25</sup>*

*Käthe [...] Resi hebt die Jüngste auf und will mit ihr zur Tür hinaus. Käthe eilt flink hinterher und gibt ihr noch einen Arschtritt, dass sie buchstäblich hinausfliegt [...]*

*Schorsch singt, während man Resi von draußen lamentieren hört etwa: „Aber gnä Frau... Sowas! Sowas derfen gnä Frau do net!“ etc. „Im Frühtau zu Berge wir ziehn fallera!“<sup>26</sup>*

*Käthe[...] Sie ergreift eine Kanne mit heißem Teewasser vom Tisch und schüttelt wahllos das Wasser auf die Köpfe der Kinder. Lautes Wehgeschrei antwortet darauf.*

*Käthe jubelnd: Heißes Kopfi starkfried! Und hastunichtgesehn.*

*Istvan: Es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut.<sup>27</sup>*

„Die Gewaltakte gipfeln schließlich in der Zerstückelung des Alpenkönigs“,<sup>28</sup> der, als Repräsentant von Österreich und der Zukunft, die Schauspielerfamilie um finanzielle Unterstützung für den Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime bittet:

*Käthe [...] Sie stößt den Alpenkönig heftig in Richtung Tür. Der König trockelt, es lost sich aus seinem Armstumpf – oder sonstwo vom Körper – eine endlose weiße Binde*

*Verbandszeug, die stark blutbefleckt ist. Im folgenden wird der Alpenkönig von den Brüdern und Käthe so heftig herumgestoßen, dass sich die blutige Binde immer mehr abwickelt und auf der Bühne überall herumliegt<sup>29</sup>*

Der Alpenkönig wird ermordet, während seine Mörder fröhliche Lieder singen und tanzen:

Istvan und Schorsch*gemeinsam singend*: Marianadl anndl anndl... aus dem Wachauerlandl andl! . . . ein nettes Wort von dir ist wie ein Kuß von dir.<sup>30</sup>

Die Schauspieler attackieren grundlos nicht nur die Hilflosen, sondern auch sich selbst:

Käthe: Horch was kommt von draußen rein? Hollahü hollaho! *Tritt Istvan jäh und unerwartet zwischen die Beine. Der krümmt sich, stöhnt<sup>31</sup>*

Schorsch: Geh gib a Ruah, heast! *Er schlägt Köthe kurz und rasch zu Boden. Sie fällt um [...].<sup>32</sup>*

Käthe *gellend*: Ein Mädal muss mindestens Schamgefüge haben! *Sie schlägt Istvan mühsam, weil sie ja gefesselt ist.*

Istvan *viel heftiger zurück, wirft sie fast um [...].<sup>33</sup>*

Käthe [...] *Sie sticht sich mit der Schere in die Brust, blutet, ist aber nicht tot.<sup>34</sup>*

Derartige exzessive Gewaltausübungen stellen eine Art der transgressiven Komik dar. Es werden die Grenzen der Handlungsmuster überschritten: die plötzlichen körperlichen Attacken gegen Kinder, Resi und Alpenkönig demonstrieren die allgemeine Situation der Gewalt im „Dritten Reich“. Somit wird der Text als Medium der Kulturkritik.

In einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung bezüglich der Komik in Jelineks Theatertexten ist darauf hingewiesen, dass besonders auffälliges komisches Element den Kontrast zwischen der Handlung, dem Bühnengeschehen und den Worten, oder der Art, wie sie gesprochen werden sei.<sup>35</sup> Ein ganz wesentlicher Aspekt für die Bestimmung der Komik ist daher die Sprache des Stückes. Es wird Dialekt verwendet. Allerdings greift die Autorin zu keinem realistischen Dialekt, keine Alltagssprache, sondern zu einer Kunstsprache. Verfremdung als Methode der Komik wird auch in einer einleitenden Regieanweisung zur Behandlung der Sprache gefordert: „Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.“<sup>36</sup>

Der Text beschäftigt sich mit den Trivialitäten aus den Zitaten von historischen Personen, Übernahmen aus literarischen Texten, die verfremdend montiert werden: das Stück ist voll von Verfremdungen deutscher und österreichischer Klassikertexte. Verfremdung wird durch Veränderungen von Worten und Buchstaben erzeugt. So wird Wien als „Wean“<sup>37</sup>,

„Weanerisch“<sup>38</sup> genannt, Österreichertum als „Esterreichertum“<sup>39</sup>, *Zauberflöte* als „Zaubergeige“<sup>40</sup>.

Schorsch: Wanns brav seids, dirfts in mein Mozart-Füm „Die Zaubergeige“ mitspün.  
Hallawachl! Potschochter!  
Istvan: Aber ershtwann i mein Beethoven-Film „Der Grantscherm von Heiligenstadt“  
abgedreht hobe, Schorsch, gell [...].<sup>41</sup>

Das Stück ist ein einziges Zitat. Es gibt keine Dialoge und keine Charaktere im traditionellen Sinn. Die Figuren sind nur, was sie sagen, was sie repräsentieren, wofür sie stehen. Sie entwickeln sich nicht, es gibt keine Spannung. Somit wird versucht, vom Persönlichen zum Überpersönlichen zu kommen, um dadurch ein allgemein gültiges Problem zu beschreiben.

Das Spiel mit der Sprache, Bedeutungsverschiebungen, endlose Redeflüsse stellen das Sprach-System grundlegend infrage und attackieren die Wahrnehmung. Es geht immer um die lächerliche Überhöhung des Schauspielerpathos. Diese lächerliche Darstellung der exzessiven Gewalt macht die Krisen sichtbar, nämlich die gesellschaftliche und Erkenntniskrisen. Die Verwendung der niedrig-komischen Elementen wird zum Mittel, die vorgegebene Wahrheitsordnung über die unpolitischen Künstler infrage zu stellen.<sup>42</sup>

Im Unterschied von *Burgtheater. Posse mit Gesang* ist *Die letzte Nacht* ein Dramolett aus dem Jahr 1999, die noch nicht inszeniert worden ist.<sup>43</sup> Die Handlung des Textes spielt während des zweiten Weltkrieges und besteht aus zwei Hauptfiguren (Ioseph Stalin und die Frau namens Mayvala). Das Stück thematisiert die sowjetischen Verstrickungen. Im Jahr 1942 während des zweiten Weltkrieges, fährt Stalin nach Poti zu einer Prostituierten. Die Frau erkennt ihn sofort, nennt ihn Vater des Volkes, Gott und aus diesem Grund verweigert mit ihm die Nacht zu verbringen. Dazu kommt ein Dialog zwischen den Beiden, wo die Frau über ihr Leben erzählt. Es scheint, dass sie alles über den Krieg weiß. Nämlich, dass in Poti eine zweite Front eröffnet wird und das Winston Churchill auch die georgischen Prostituierten besucht. Ende des Dialogs gesteht Stalin, dass am Morgen die Frau getötet wird. (Es soll nicht bekannt werden, was der Führer heimlich macht). Ganz unerwartet greift dann die enttäuschte Frau die Schnapsflasche, bricht sie ab und bohrt ihm in den Bauch. Stalin stirbt.

Stalin: *Du Eselfohlen, was hast du gemacht? wer wird jetzt den Krieg gewinnen?*  
Mayvala: *Ach, komm schon... Wichtig ist, dass meine Kolleginnen ab jetzt von solchem Miststück wie du nicht gestört werden.*<sup>44</sup>

Wie in *Burgtheater. Posse mit Gesang* wird auch hier das Niedrig-komische bevorzugt verwendet, was statt erlösendes Lachen die Aggression hervorruft. Es ist kein Stück der Sprachkomik. Die umgekehrte Darstellung der Geschichte macht die Handlung komisch. Durch Umkehrung des Blickpunktes wird im Text der Mächtige in allzu menschlicher Situation gezeigt, und somit „entsakralisiert.“<sup>45</sup> Bekanntlich ist die Figur von Stalin im georgischen Bewusstsein glorifiziert. Man nannte ihn Gott, heilig und das Heilige ist „unvergleichlich. Es ist exklusiv und exzeptionell in dem Sinne, dass es prinzipiell anders ist und jede Annäherung des Profanen an das Heilige, die Metamorphose des Profanen erzwingt. Eben diese Exzeptionalität des Heiligen aber wird infrage gestellt, wenn es in eine Reihe mit anderen, gar nicht heiligen Personen und Handlungen eingereiht wird. Denn die Reihe nivelliert.<sup>46</sup> So wird das Dramolett mit der dargestellten Majestätsnivellierung und -Beleidigung zu einem Tabubruch: das triviale Denkmuster, welches die Gewalttätigkeit zu beschönigen sucht, wird überschritten und zur Absurdität geführt.

Das österreichische Tabu um die nationalsozialistische Vergangenheit wurde, einer These zur Folge, weniger von der Geschichtswissenschaft, als vielmehr von den KünstlerInnen gebrochen. Elfriede Jelinek bestätigt das: „Im Österreich der Nachkriegszeit haben fast nur die KünstlerInnen auf die Vergangenheit reagiert, so wie ja auch schon Dada auf das Entsetzen des Ersten Weltkriegs eine sehr wesentliche Reaktion war. Was in anderen Ländern die Wissenschaft geleistet hat, hat sich in Österreich in den Bereich der Kunst verschoben.“<sup>47</sup>

Auch in Georgien ist sowjetische Vergangenheit schon lange tabu. Es gab immer noch keine Auseinandersetzung von den GeschichtswissenschaftlerInnen. Niemand stellt Fragen, kaum jemand spricht offen über die Fehler, über die falschen Entscheidungen, über Opportunismus und die Opferdoktrin (Georgien als Opfer des sowjetischen Regimes) lebt weiter, was aber nur ein Teil der Wahrheit darstellt. Es ist immer wichtig zu identifizieren, auf welchem Boden der Staat steht und ein Wiedererkennen beginnt erst nach der Zerstörung der kulturellen Klischees, Tabus und Lebenslügen. Tabus sind „Axiome, die potentiell Schmerzhaftes zudecken sollen.“<sup>48</sup> Laut dieser Definition ist es besser, wenn man das eigene kollektive Böse nicht kennt. In den beiden analysierten Theatertexten wird aber versucht, auf eigene Geschichte, auf die nationale Vergangenheit nicht konfrontierend, sondern tabubrechend zu reagieren.

## Zusammenfassung

Um wieder zum Ausgangspunkt der Untersuchung zurückzukommen, die zentrale Frage zu beantworten und das obige Zitat von Roland Barthes im Umfeld der beiden Theatertexte zu analysieren, lässt sich feststellen: den beiden Texten liegt der Versuch zugrunde, die Vergangenheit neu (und subversiv) aufzuarbeiten, das historische Gedächtnis ihrer Herkunftsländer umzuschreiben, indem kanonische Erinnerungen aufgebrochen werden. Die Überschreitung, das Triviale und das Pathetische, die Verfremdung, die Verkehrung von Machtstrukturen bestimmen die transgressive Komik der Texte, die das Publikum nicht in heitere Stimmung versetzt und deren Funktion darin besteht, neuartigen Blick auf die gesellschaftlichen Ereignisse zu schaffen, die Sicherheiten infrage zu stellen und behauptete Positivitäten neu zu interpretieren. So geben die beiden Theaterstücke Impulse den post-hitlerischen und post-stalinischen Gesellschaften, für den korrigierten Umgang mit der Vergangenheit.

---

<sup>1</sup>Barthes, Roland: *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 68.

<sup>2</sup>Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 68.

<sup>3</sup>Zappe, Florian: *Das Zwischen Schreiben. Transgression und avantgardistische Erbe bei Kathy Acker*. Bielefeld: Transcript Verlag 2013, S. 33.

<sup>4</sup>Ebd., S. 25.

<sup>5</sup>Ebd., S. 49-52.

<sup>6</sup>Ebd., S. 53.

<sup>7</sup>Ebd., S. 54.

<sup>8</sup>Audehm, Kathrin / Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Transgression – Hybridisierung – Differenzierung. Zur Performativität von Grenzen in Sprache, Kultur und Gesellschaft*. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2007, S. 30.

<sup>9</sup>Schmidt-Dengler, Wendelin / Sonnleitner, Johann / Zeyringer, Klaus (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 13.

<sup>10</sup>Vgl. Bartl, Andrea: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*. Stuttgart: Philipp Reclam 2009, S. 11.

<sup>11</sup>Lohse, Rolf: *Überlegungen zu einer Theorie des Komischen*. In: *Philologie im Netz* 4 (1998), S. 34.

<sup>12</sup>Vgl. Bartl, Andrea: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*, S. 14.

<sup>13</sup>Ebd., S. 37.

<sup>14</sup>Ebd., S. 39.

<sup>15</sup>Lohse, Rolf: *Überlegungen zu einer Theorie des Komischen*, S. 38.

<sup>16</sup>Ebd., S. 40.

<sup>17</sup>Vgl. Lohse, Rolf: *Überlegungen zu einer Theorie des Komischen*, S. 39.

<sup>18</sup>Vgl. Bartl, Andrea: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*, S. 12.

---

<sup>19</sup>Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Zeit 1941. Alles äußerst heiter!“ *Zur Komik in Elfriede Jelineks Burgtheater. Posse mit Gesang*. In: Beckmann, Angelika / Blaser, Patric / Haider-Pregler, Hilde / Marschall, Brigitte / Meister, Monika (Hg.): *Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien*. Wien: Böhlau Verlag 2006, S. 449.

<sup>20</sup>Bartl, Andrea: *Die deutsche Komödie. Metamorphosen des Harlekin*, S. 36.

<sup>21</sup>Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Zeit 1941. Alles äußerst heiter!“ *Zur Komik in Elfriede Jelineks Burgtheater. Posse mit Gesang*, S. 447.

<sup>22</sup>Glac, Malgorzata: *Kollektives Schweigen – öffentlicher Skandal. NS-Vergangenheit in Elfriede Jelineks „Präsident Abendwind“ und „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 49.

<sup>23</sup>Schenkermayr, Christian: *Ende des Mythos?-Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*. In: Leyko, Malgorzata / Pelka, Artur / Prykowska-Michalak, Karolina (Hg.): *Felix Austria – Dekonstruktion eines Mythos? Das österreichische Drama und Theater seit Beginn des 20. Jahrhunderts*. Litblokin 2009, S. 348-349.

<sup>24</sup>Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 133.

<sup>25</sup>Ebd., S. 136.

<sup>26</sup>Ebd., S. 140.

<sup>27</sup>Ebd., S. 156.

<sup>28</sup>Schenkermayr, Christian: *Ende des Mythos?-Beginn der Burleske? Versuch einer Annäherung an das Verhältnis von Mythendekonstruktion und burlesker Komik in einigen Dramen Elfriede Jelineks*, S. 349.

<sup>29</sup>Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*, S. 147.

<sup>30</sup>Ebd.

<sup>31</sup>Ebd., S. 153.

<sup>32</sup>Ebd., S. 157.

<sup>33</sup>Ebd., S. 162.

<sup>34</sup>Ebd., S. 186.

<sup>35</sup>Vgl. Banoun, Bernard: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Sonnleitner, Johann / Zeyringer, Klaus (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 288.

<sup>36</sup>Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*, S. 130.

<sup>37</sup>Ebd., S. 135.

<sup>38</sup>Ebd.

<sup>39</sup>Ebd.

<sup>40</sup>Ebd., S. 136.

<sup>41</sup>Ebd.

<sup>42</sup>Die im Text dargestellten Personen wurden von der Presse als die Burgschauspieler Paula Wessely und ihr Ehemann Atila Hörbinger „identifiziert.“ [...] „Man darf nicht vergessen, dass Paula der höchstbezahlte weibliche Star der Nazizeit war.“ Vgl. Glac, Malgorzata: *Kollektives Schweigen – öffentlicher Skandal. NS-Vergangenheit in Elfriede Jelineks „Präsident Abendwind“ und „Heldenplatz“ von Thomas Bernhard*. Marburg: Tectum Verlag 2008, S. 48.

<sup>43</sup> Es gibt auch keine Sekundärliteratur zu diesem Text.

<sup>44</sup> Bugadze, Lasha: *25 kleine Theaterstücke*. Tiflis: Bakur Sulakauri Verlag 2005, S. 89. (übersetzt von mir).

<sup>45</sup>Vgl. Banoun, Bernard: *Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks*, S. 289.

---

<sup>46</sup>Audehm, Kathrin / Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Transgression – Hybridisierung – Differenzierung. Zur Performativität von Grenzen in Sprache, Kultur und Gesellschaft*, S. 179.

<sup>47</sup>Janke, Pia: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen.“ *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): „Die endlose Unschuldigkeit“. *Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Präsenz Verlag 2010, S. 22.

<sup>48</sup>Pelinka, Anton: *Tabus in der Politik*. In: Bettelheim, Peter / Streibel, Robert (Hg.): *Tabu und Geschichte*. Wien: Picus 1994, S. 21.