

„Entlarvende Wortwitze“

Komik, Komödie und Posse im Werk Elfriede Jelineks

E-Mail-Wechsel zwischen Gail Finney und Uwe Wirth

Betreff: Jelinek

Von: [Uwe Wirth](#)

Datum: [19.12.2017](#)

An: [Gail Finney](#)

Liebe Frau Finney,

ich habe Ihren Artikel *Komödie und Obszönität: Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud* mit sehr großer Freude und sehr großem Gewinn gelesen. Mir hat sehr eingeleuchtet, wie Sie das Verhältnis von Zote und obszönem Witz auf Jelineks *Raststätte* oder *Sie machens alle* übertragen haben: Hier verhält sich, so sagen Sie, die pornographische Sprache des Stückes in gleicher Weise zur theatralen Rahmung als Komödie. Insofern finde ich Ihre These überaus überzeugend, dass es Jelinek so gelingt, den „höheren Schichten“ der Theaterbesucher, das Reden über das „unverhüllt Sexuelle“¹ erträglich zu machen.

Gleiches gilt für Ihre These, dass Jelineks Stück eine ermächtigende Umdeutung der weiblichen Position in der obszönen Witz-Triangulation vornimmt. In *Raststätte* sind ja gerade die Frauen die Begehrenden und insofern die sexuell Aktiven, die einen „Ausflug“ aus den unbefriedigenden Beziehungen zu ihren Männern unternehmen wollen. Insofern werden sie nicht nur, wie Sie schreiben, zu „Mitsprecherin[nen] des obszönen Witzes“², sondern sogar zu *Vorsprecherinnen*, denn sie sind es ja, die die mangelnde Standfestigkeit ihrer Ehemänner in entlarvende Wortwitze packen – und somit den obszönen Witz (analog zu seiner Bestimmung bei Freud) zu einer Art Ersatz-Befriedigung heranziehen.

Das Publikum befindet sich damit in der Position jenes Dritten, dessen es nach Freud bedarf, um die Objekte des obszönen Witzes – in diesem Fall: die schwach-potenten Ehemänner – vorzuführen (was bei einer Bühnensituation natürlich sowieso mit dazu gehört, hier nun aber in eine Witz- respektive Komödien-Konstellation mit eingebaut ist). Die Frauen sind hier also – zumindest partiell (tatsächlich gibt es ja auch einige auf sie gemünzte zotige Passagen in den Dialogen ihrer Männer) – aus ihrer Rolle als Opfer der Zote befreit: Sie werden dafür zum Opfer ihrer enttäuschten Erwartungen auf „tierische“ Befriedigung.

Interessant finde ich auch Ihre Hypothese, dass die von Jelinek in *Raststätte* verwendeten Arten des Komischen eine „abkühlende Wirkung“ auf die Zuschauenden hat – sozusagen als Gegenbewegung zur Erregungserwartung, die die Pornographie auslöst. Allerdings frage ich mich, ob das Publikum von *Raststätte* jemals wirklich der Gefahr ausgesetzt ist, „erregt“ zu werden von dem, was auf der Bühne stattfindet. Ist dies angesichts der tristen – ja genaugenommen muss man sagen: lustlosen – Handlungsweisen auf der Bühne überhaupt möglich?

Zugleich frage ich mich, ob die beiden Ehemänner, die wegen ihrer, wie Sie schreiben „armseiligen sexuellen Leistungen“³ zu „komischen Helden“ werden, den „Virilitätsmythos der Pornographie“⁴ oder die dem Mann zugeschriebene „tierische Sexualität“ tatsächlich im Rahmen des Stückes auf sich beziehen. Spricht nicht gegen diese These, dass sie sich als Tiere verkleiden, ja, dass ihnen die Verkleidung der „echten“ Tiere, die sie sich von diesen ausleihen, nicht passt, weil sie ihnen zu groß ist? Bemerkenswerterweise zeigt sich bei der Demaskierung des „echten“ Elchs, dass er auch unter der Maske ein Elch ist und dass der „echte“ Bär auch unter der Maske ein Bär ist (hier würde ich gerne im Laufe unseres Dialogs auf Žižeks kurzen Artikel *The Christian-Hegelian Comedy* zu sprechen kommen).

Insofern sind die Ehemänner Möchte-Gern-Tiermänner. Was mir nun aber mit Blick auf Ihre These vom Verhältnis von Zote und obszönem Witz auffällt – und hier würde ich gerne mit Ihnen ins (erste) Gespräch kommen: Könnte eine Quelle komischer Effekte von Jelineks *Raststätte* darin liegen, dass das „unverhüllt Sexuelle“ hier von verblendeten Frauen und ihren verhüllten Ehemännern auf die Bühne gebracht wird: dass also das unverhüllt Sexuelle im Rahmen eines (für das Publikum durchschaubaren) Verblendungs- und Verhüllungszusammenhang dargestellt wird?

Fragt, sehr herzlich aus Frankfurt grüßend,

Ihr Uwe Wirth

Betreff: Re: Jelinek

Von: [Gail Finney](#)

Datum: [2.1.2018](#)

An: [Uwe Wirth](#)

Lieber Herr Wirth,

vielen Dank für Ihre Kommentare zu meinem Artikel über Jelineks *Raststätte*. Aus dieser (zeitlichen) Distanz teile ich Ihre Meinung, dass das Publikum weder der Gefahr ausgesetzt ist, von

dem Stück „erregt“ zu werden, noch dass den zwei Ehemännern wirklich eine „tierische Sexualität“ zugeschrieben werden soll. In diesem Zusammenhang bin ich Ihnen für den Hinweis auf Žižeks Artikel *The Christian-Hegelian Comedy* dankbar. Žižeks Gedanken über die Beziehung zwischen Ding und Maske in der Komödie (laut Hegel) sind erleuchtend für die Rolle der Masken der Tiere in Jelineks Stück, die ja auch unter den Masken Tiere sind. So finde ich Ihre Formulierung sehr passend: dass eine Quelle komischer Effekte von Jelineks *Raststätte* darin liegt, dass das „unverhüllt Sexuelle“ von verblendeten Frauen und ihren verhüllten Ehemännern auf die Bühne gebracht wird, dass also das unverhüllt Sexuelle im Rahmen eines (für das Publikum durchschaubaren) Verblendungs- und Verhüllungszusammenhang dargestellt wird.

Ihren Aufsatz über Jelineks *Jackie* fand ich sowohl aufschlussreich wie auch amüsan („Memento Mode“ war besonders gut). Ich musste dabei an Jelineks früheres Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* denken, das ja auch Frauen an der Schwelle zwischen Leben und Tod darstellt – als Vampire –, eben als modern. (Gegen Ende von *Jackie* behauptet die Sprecherin sogar, sie sei eine Art Vampir, indem sie tot ist, aber nicht stirbt.) Die etymologische Verwandtschaft zwischen Mode und modern scheint die zwei Stücke miteinander zu verbinden, besonders angesichts Ihrer Interpretation. Zusammen zeigen die zwei Werke viel über Jelineks Begriff des Weiblichen, wie es gesellschaftlich aufgefasst wird.

Genug für heute, außer einem Wunsch für ein glückliches neues Jahr!

Ihre Gail Finney

Betreff: Re: Jelinek

Von: [Uwe Wirth](#)

Datum: [23.1.2018](#)

An: [Gail Finney](#)

Liebe Frau Finney,

Ich möchte nochmals auf den Aspekt der Verhüllung und des Unverhüllten zurückkommen. Das Enthüllen respektive das „Entlarven“ (also das Demaskieren im wörtlichen Sinne) ist ja nicht nur eine Funktion komischer, satirischer Verfahren, sondern es ist zunächst einmal eine Strategie der Wahrheit. Die „armselige sexuelle Leistung“ der beiden in Tierkleidung auftretenden Ehemänner enthüllt die Wahrheit über ihre Natur: Sie sind eben gerade keine Tiere mit „tierischer Sexualität“, sondern als Tiere verkleidete Ehemänner mit einer „Ehemänner-

Sexualität“, die letztlich mehr Befriedigung im Fernsehschauen findet als im Begatten ihrer Ehegattinnen.

In ihrer Lustlosigkeit zeigt sich das, was Foucault in einem Gespräch mit Bernard-Henri Levy (das den Titel *Nein zum König Sex* trägt) als „Zustand sexuellen Elends“⁵ bezeichnet hat: ein Zustand, der dadurch entsteht, dass man dem Druck nach „Immer mehr Sex“⁶ ausgesetzt ist. Glaubt man Foucault, dann gibt es eine enge Kopplung zwischen Sexualität und Wahrheit: „seit dem Christentum hat das Abendland unaufhörlich wiederholt: ‚Um zu wissen, wer du bist, mußt du wissen, was mit deinem Sex los ist‘. Stets war der Sex der Knotenpunkt, an dem sich gleichzeitig die Geschicke unserer Spezies und unsere ‚Wahrheit‘, als menschliches Subjekt verknüpfen.“⁷

Mein Eindruck ist, dass genau dies das – keineswegs nur komisch-komödienhafte, sondern eher tragik-komische – Thema von *Raststätte* ist: die Auseinandersetzung mit dem „Dispositiv der Sexualität“⁸, das gerade da als Machtstrategie zutage tritt, wo die frustrierte Sexualität der Protagonistinnen nach „mehr Sex“ mit „echten Tieren“ verlangt – genau entlarven sie sich nämlich als dem Dispositiv der Sexualität blind unterworfen. Und eben diese Blindheit ist – würde ich jetzt einfach mal behaupten – der Ausgangspunkt für die Anagnorisis des Stücks: Anstatt, mit Foucault zu sprechen, „den Druck des ‚Immer mehr Sex‘, ‚Immer mehr Wahrheit im Sex‘, der seit Jahrhunderten auf uns lastet, abzuschütteln“, suchen sie rastlos in Raststätten danach. Die „wahre Lösung“ (nach Foucault) wäre dagegen: „[...] andere Formen von Lüsten, Beziehungen, Zusammenleben, Bindungen, Lieben, Intensitäten [...] zu fabrizieren“⁹.

Insofern (noch eine Behauptung, von der ich gerne wüsste, was Sie davon halten) verweist das provokant-explizite Reden über Sexualität aller Figuren nicht nur auf die „Einöde der Sexualität“, sondern auch auf die „Monarchie des Sex“¹⁰. Man könnte fast meinen, die Protagonistinnen seien nicht primär Opfer von Männern, sondern Opfer des Dispositivs der Sexualität, das sie selbst verinnerlicht haben. Was meinen Sie?

Fragt, ganz herzlich grüßend,

Ihr Uwe Wirth

Betreff: Re: Jelinek

Von: [Gail Finney](#)

Datum: [30.1.2018](#)

An: [Uwe Wirth](#)

Lieber Herr Wirth,

vielen Dank für Ihre letzte Mail. Ich finde Ihre Interpretation von *Raststätte* einleuchtend; meine Frage wäre aber, wie stünde Jelinek dazu? Das heißt, wie steht sie zu der „Monarchie des Sex“, wie Sie es (mit Foucault) ausdrücken? Können wir schließen, dass Jelinek eine Kritik an dem Dispositiv der Sexualität ausübt, das die Protagonistinnen verinnerlicht haben? Glaubt sie an die Möglichkeit einer „wahren Lösung“ (nach Foucault)?

Mit herzlichen Grüßen

Gail Finney

Betreff: Re: Jelinek

Von: [Uwe Wirth](#)

Datum: [1.2.2018](#)

An: [Gail Finney](#)

Liebe Frau Finney,

ja, das wäre meine These, dass Jelinek mit ihrer Komödie Kritik am Dispositiv der Sexualität ausübt, allerdings ohne an die Möglichkeit einer „wahren Lösung“ zu glauben. Insofern stellt *Raststätte* eine paradoxe Situation dar, für die es keine wahre Lösung, sondern nur absurd-komische Lösungen gibt: das Lächerlichmachen aller Beteiligten. Vielleicht sollten wir der Frage nachgehen, welche „komisierenden Verfahren“ Jelinek dabei einsetzt – und ob das Ziel ihres Lächerlichmachens tatsächlich die dargestellten Individuen (respektive ihre, mit Aristoteles zu sprechen, „harmlosen Fehler“) sind, oder ob die Protagonist_innen hier nur als Handlungsmasken des Dispositivs Sexualität ins Lächerliche gezogen werden (mithin das Dispositiv der komische Angriffspunkt ist).

Wie sehen Sie das?

Fragt, ganz herzlich grüßend,

Ihr Uwe Wirth

Betreff: Re: Jelinek

Von: [Gail Finney](#)

Datum: [6.2.2018](#)

An: [Uwe Wirth](#)

Lieber Herr Wirth,

ich glaube nicht, dass wir die Charaktere in *Raststätte* überhaupt als Individuen ansehen sollen, wenn Sie das meinen; ich finde Ihren Terminus „Handlungsmasken des Dispositivs Sexualität“ eher zutreffend, der auf ihre Funktion als komischen Angriffspunkt hindeutet.

Ich glaube, wir haben *Raststätte* erschöpft. Hätten Sie Lust, sich mit Jelineks *Burgtheater* zu beschäftigen? In Bezug auf dieses Werk könnten wir das Verhältnis zwischen Gewalt und Komik befragen. Man könnte dabei von einer „Ästhetik der Verkörperung“ sprechen – das groteske Darstellungsmittel, das die Wirkungen von Gewalt auf den Körper so graphisch wie möglich zu schildern versucht, zum Beispiel in dem Überfluss von Blut auf der Bühne und in den offensichtlichen Schmerzen, die (laut Bühnenanweisungen) die überflüssige Gewalt verursacht. Damit zusammenhängend wäre die (linguistische und thematische) Nachahmung der faschistischen Ästhetik und Ideologie, die Jelinek demaskieren möchte, und die linguistische Verfremdung, die die Sprache des Stückes auf mehrfache Weise hervorbringt.

Das wären ein paar Fragen, die wir verfolgen können, wenn Sie Interesse haben.

Mit herzlichen Grüßen,

Ihre Gail Finney

Betreff: Re: Jelinek

Von: [Uwe Wirth](#)

Datum: [8.3.2018](#)

An: [Gail Finney](#)

Liebe Frau Finney,

Ich finde Ihre Formulierung „Ästhetik der Verkörperung“ sehr gut, weil sie, wie Sie ja auch selbst sagen, die Perspektive auf die „grotesken Darstellungsmittel“ bei Jelinek (und in der *Posse mit Gesang*, wie es im Untertitel zu *Burgtheater* heißt) eröffnet.

Besonders interessant finde ich hier die ersten Bühnenanweisungen Jelineks, die noch vor der überflüssigen Gewalt, die Sie erwähnen, eine Art groteske Grundausstattung des Stückes vorschreiben, wobei ich mir nicht sicher bin, ob diese schon per se faschistisch sind.

Da ist zum einen der Hinweis: „Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! 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.“¹¹

Die Behandlung des Wiener Dialekts als Kunstsprache, die am besten von einem deutschen Schauspieler gesprochen wird, kann man als eine Art Verfremdungseffekt deuten. Das Volkstümliche des Dialekts – der als Wiener Dialekt dann ja auch das Rückgrat des Wiener Volkstheaters und der Posse Nestroy'scher Prägung ist – wird damit als eine Art von fremdbestimmter Sprache auf die Bühne gebracht. Die Deutschen fungieren als fünfte Kolonne, die den Anschluss Österreichs nun auch noch auf linguistisch-dialektaler Ebene – indes nicht preußisch-zackig, sondern in Form sprachlicher Mimikry – nachvollziehen. (Möglicherweise wirkt hier auch der bekannte Witz nach, demzufolge es das Erfolgsgeheimnis der Österreicher nach dem Zweiten Weltkrieg war, die Welt Glauben zu machen, dass Hitler ein Deutscher und Beethoven ein Österreicher gewesen sei).

Zugleich impliziert diese „Übernahme“ des Wiener Dialekts durch Nicht-Wiener aber auch eine Distanzierungsstrategie: Der volkstümliche Dialekt ist gar nicht so „tümlich“ – er kann auch nachgeahmt werden; das birgt zwar die Latenz einer gewaltsamen linguistischen Unterwanderung, desavouiert aber auch das Prinzip des Dialekts als Index der Heimat, was hier mit einem linguistisch-körperverbundenen „Daheim-Sein“ einher geht – und vermutlich klingt es für österreichische Ohren einfach nur grotesk, wenn ein deutscher Schauspieler versucht, Wiener Dialekt zu imitieren.

Ich würde mich hier zu der These versteigen, dass Jelineks Regieanweisung zur Konfiguration einer linguistischen Gegengewalt gegen das dialektale Heimisch-Sein einsetzt: Sie tut dem Wiener Dialekt (und damit dem Wiener Publikum, wenn es denn eines gegeben hätte – das Stück wurde meines Wissens nie in Wien aufgeführt) Gewalt an. Eine Gewalt, die sich aus einem Verfremdungseffekt ergibt, der aber für diejenigen, die sich ganz bei sich daheim fühlen, vermutlich gar nicht nachzuvollziehen ist.

Damit bin ich bei einer zweiten Regieanweisung, die ebenfalls am Anfang die groteske Körperlichkeit der ganzen Szenerie markiert: „Käthe: [...] Putzi, Mausl, aufgepaßt. *Sie hebt eine Terrine mit Schinkenfleckerl hoch und schüttet das Ganze mitten auf dem Tisch zu einem Haufen auf: Die Kinder kraxeln sofort halb den Tisch hinauf, versuchen, etwas davon aufzufangen, essen mit dem Kopf auf der Tischplatte, wie die Schweine. Furchtbare Patzerei!*“¹²

Diese „furchtbare Patzerei“ ist natürlich auch eine Subversion bürgerlicher Esskonventionen – und die Selbstverständlichkeit, mit der hier die Kinder dazu angehalten werden, den Esstisch – Mittelpunkt bürgerlicher Familien-Ordnung – zu einem Schweinetrog zu machen, indem sie

„wie die Schweine“ mit „dem Kopf auf der Tischplatte“ essen müssen, scheint mir darauf hinzuweisen, dass nicht erst mit Blut und überflüssiger Gewalt der Faschismus auf die Bühne kommt, sondern dass es hier auch um die Darstellung proto-faschistischer Konfigurationen geht, die hier durch eine tierische Verrohung von Ess- und Tischsitten Raum greift.

Interessant wäre für mich, die Frage zu klären, ob es hier einen Zusammenhang zwischen faschistischer Körper-Ästhetik und grotesk-animalischer Körperlichkeit gibt. Und wenn ja: welchen?

Fragt, sehr herzlich grüßend,

Ihr Uwe Wirth

Betreff: Re: Jelinek

Von: Gail Finney

Datum: 17.3.2018

An: Uwe Wirth

Lieber Herr Wirth,

Wie Sie (und Jelinek selber) schreiben, ist es ganz eindeutig, dass es sich in *Burgtheater* um eine Kunstsprache handelt. Die Sprache der Figuren ist bei weitem nicht „natürlich“, sondern eine erfundene Sprache, die auf mehrfache Art als Verfremdungsmittel fungiert. Zum Beispiel kann man sich vorstellen, wie verzerrt/grotesk, aber auch lustig der Wienerdialekt einem wienerischen Zuhörer vorkommt, wenn er von einer/einem deutschen SchauspielerIn imitiert wird. Denn das Stück ist – trotz des vielen Blutes – nicht ohne Humor. Man darf nicht vergessen, dass der Untertitel *Posse mit Gesang* lautet. Dass ein deutscher Schauspieler den wienerischen Text „wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht“¹³, kann als ein possenhaftes Element betrachtet werden. Andere possenhafte Elemente sind die Kleidung der Figuren (die aufwendige Volkstracht von Käthe, Theres und den kleineren Kindern; der Frack von Schorsch; und die ungarische Reitkleidung von Istvan), die slapstickhaften Bewegungen von Käthe und die Bühnenanweisung am Anfang des Stückes: „*Alles äußerst heiter!*“¹⁴ Die körperliche Gewalt in dem Stück, obwohl zum Teil blutig, hat etwas Gemeinsames mit der slapstick-gewalttätigen körperlichen Komik von den Three Stooges (amerikanische Dreier-Gruppe aus den 1950er Jahren. Sie schlagen einander, schlagen ihre Köpfe gegeneinander, „nageln“ ihre Füße an den Boden, usw. – alles auf lustige Art und Weise und ohne Blut).

Die possenhafte Atmosphäre in *Burgtheater* wird aber bald von der schweinishen Essweise der Kinder unterbrochen, die, wie Sie schreiben, als Subversion bürgerlicher Esskonventionen und dadurch der bürgerlichen Familienordnung gesehen werden kann. Den Zusammenhang zwischen grotesk-animalischer Körperlichkeit und faschistischen Konfigurationen findet man meines Erachtens in dem Motiv der Jagd, die im ganzen Stück zu merken ist und die gegen Ende des 1. Teils in Verbindung mit der steigenden Zahl an Waffen der männlichen Figuren sehr deutlich wird, wie zum Beispiel im folgenden Absatz:

Burgtheaterton: Heimat! In Tau und Gunst! Hollero. Die Gemse. Der Steinbock. Der Adler auf der Klippe Horst. Der Hecht in der Tiefe. Das Huflattichblatt. Der Kogel und der Mugel. Das Tier der Heimat. Kümmert sich der Bauer net ums Reh, geht der Wildstand net in die Höh. Der Hirsch im Tann. Der Himbeerschlag. Der flinke Schas. Das Tier der Speimahd. Die unermeßliche Freue. Die Heerschau unter all den Besenheiten. Das Dreckerl Erde. Meister Rotrock, der schlaue Fuchs. Meister Petz in den dunklen Fruchten Kärntens. Eichelhäher du, mein alter Freund! Lerche hoch im Katheter schwebst.¹⁵

Diese Worte, die die Namen von eigentlichen Tieren, Anspielungen auf andere Elemente der Jagd und Nonsense-Silben kombinieren, werden von Schorsch gesprochen, gerade nachdem er seine Schwägerin Käthe „kurz und rasch zu Boden“¹⁶ schlägt. Das Parodieren der Jagdsprache von dem brutalen Schauspieler, dessen Antisemitismus durch seine Behandlung des Alpenkönigs sichtbar wird, macht den Zusammenhang zwischen dem Faschismus und dem Jagen von Tieren/Menschen in diesem „drame a clef“ klar.

Mit freundlichen Grüßen

Ihre Gail Finney

Anmerkungen

¹ Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*. Bd. VI: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 110.

² Finney, Gail: *Komödie und Obszönität. Der sexuelle Witz bei Jelinek und Freud*. In: *The German Quarterly* 1/1997, S. 27-38, S. 33.

³ Ebd., S. 32.

⁴ Ebd., S. 32.

⁵ Foucault, Michel / Levy, Bernard-Henry: *Nein zum König Sex. Gespräch mit Bernard-Henry Levy*. In:

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht*. Berlin: Merve 1978, S. 176-198, S. 179.

⁶ Ebd., S. 185.

⁷ Ebd., S. 176.

⁸ Ebd., S. 183.

⁹ Ebd., S. 185.

¹⁰ Ebd., S. 186.

¹¹ Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*. In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. Clara S. musikalische Tragödie. *Burgtheater* (hg. v. Ute

Nyssen). Krankheit oder Moderne Frauen (hg. v. Regine Friedrich). Mit einem Nachwort von Ute Nyssen.
Reinbek: Rowohlt 1992 (= rororo 12996), S. 129-190, S. 130.

¹² Ebd., S. 131.

¹³ Ebd., S. 130.

¹⁴ Ebd., S. 131.

¹⁵ Ebd., S. 157-158.

¹⁶ Ebd., S. 157.