

## **Das Komische in der Präsenz der Szene**

### **Komik, Figuration und Körperlichkeit bei Elfriede Jelinek**

E-Mail-Wechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von:** Monika Meister

**Datum:** 5.1.2018

**An:** Ulrike Haß

Liebe Ulrike,

welche Formen und Konfigurationen des Komischen sind in den Texten und szenischen Transformationen Elfriede Jelineks präsent? Ich denke, dass wir davon ausgehen könnten, dass die ästhetischen Verfahren Jelineks, ihr Schreiben, die Texte und das Sprechen, grundlegend mit den Diskursen und Anordnungen des Komischen zu tun haben. Das liegt einerseits in der Tradition des Schreibens der Autorin, den in die Theatergeschichte reichenden Wurzeln der Komik, die im Altwiener Volkstheater eng gebunden sind an körperliche Darstellungsformen. Sodann sind die subversiven Strukturen des Komischen für Jelinek bestimmend, wobei die entlarvende Funktion der Komik eigentlich deshalb keine Rolle spielt, weil hinter der Fassade der Rede sich immer neue Fassaden auftun. Es gibt keinen gültigen Referenzpunkt, der moralischen oder ethischen Grundsätzen entsprechen würde, der Ursprung gilt nicht mehr. Vielmehr: ein polyphones Zitiergewebe, in dem vielfache groteske Strukturen mäandern, sich gegenseitig verfremden.

Ich frage mich, was das heißt? Wie unterläuft das Komische den Machtdiskurs? Welche Kommentarebenen stellen sich zur Herrschaftsrede her? Ist es der „Gegengesang“ = Parados, dessen Voraussetzung der Gesang ist: Rede und Gegenrede. Jelinek spricht dezidiert vom „Parasitär-drama“<sup>1</sup> – hier nistet sich per se die Komik ein. Das Parasitäre als das Sekundäre – so auch als Sekundär-drama bezeichnet – bezieht sich auf ein Primäres; diese Differenz, dieses Zwischen gibt Raum für das Komische. Das Parodistische als poetisches Verfahren ist in Jelineks Schreiben infiltriert von intertextuellen Bezügen und Verweisen, die wuchern. Ich muss daran denken, dass das Komische, Lächerliche, das Schiefe, aus der harmonischen Mitte Gerückte, immer etwas Tragisches an sich hat. Kommt daher die Trauer und Melancholie, die die Texte Jelineks trotz aller Rebellion und analytischen Schärfe so wehmütig durchziehen? (Wir sollten natürlich Trauer und Melancholie, wie Freud das macht, unterscheiden!!!) Liebe Ulrike, findest Du auch

diese bittere schmerzliche Traurigkeit im beständigen Misslingen und zugleich Gelingen, in den rhythmisch strengen Ordnungen der Wiederholung mit ihren minimalen Variationen? Im Wunsch der Autorin (in ihrem Text) zu verschwinden?

Wie stellt sich das Komische in der Präsenz der Szene dar? Welche Mittel verwenden RegisseurInnen? Und auf welche Weise kommt die Ambivalenz des Komischen zum Ausdruck? Es ist die Überzeichnung von figurativen Anordnungen bzw. deren Austauschbarkeit, die Übertreibung in Gesten, Körperhaltungen, in Maske und Kostüm, in überbetonten Utensilien. Kommentare, die das eben Gesprochene, Gezeigte in Frage stellen, überzeichnen, pathetisch überhöhen, so verfremden, dass groteske Figurationen sich generieren.

Wir könnten uns über den Begriff der Ironie dem Komischen (in gegenwärtigen Theaterkonzepten) annähern. Ironie heißt ursprünglich „Verstellung“, im Sinne von ver-stellt, nicht unbedingt zu denken als Täuschung, sondern in der rhetorischen Tradition des Spiels mit dem eigentlich Gemeinten, das nicht gesagt wird, aber durchscheint. Markierungen der ironischen Rede durch den Körper sind Kennzeichen der kommentierenden Darstellung der SchauspielerInnen.

Bin auf Deinen Zugang neugierig, vor allem wie Du das Komische der Texte von Jelinek im szenischen Raum denkst.

Liebe Grüße, Monika

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von:** Ulrike Haß

**Datum:** 16.1.2018

**An:** Monika Meister

Liebe Monika,

Du schreibst davon, wie „grundlegend“ die Anordnungen des Komischen im Schreiben von Elfriede Jelinek sind. Das ist ganz sicherlich so. Doch welche Anordnungen ziehen wir für Jelineks Komik in Betracht? Und wie verhält es sich mit Grund, der in solchen zusammengesetzten Worten wie „grundlegend“, „grundsätzlich“, „Grundgesetz“ oder „Grundschule“ vorkommt? „Am Spiegelgrund“ ist der Name einer Psychiatrie und Euthanasieanstalt in Jelineks *Die Kinder der Toten*.

Ich denke, dass vor allem der jüdische Witz, dieses „jüdische Biotop“<sup>2</sup>, wie Jelinek in einem Interview mit André Müller 2004 sagt, für ihre Komik zentral ist. Ich bin diesem Witz, der

schärfer, bitterer, schwärzer, verzweifelter und umwerfender ist als alle übrige Witzigkeit, zum ersten Mal in einer Aufführung von George Taboris *Weisman und Rotgesicht* 1990 begegnet. In diesem *jüdischen Western*, wie Taboris Genrebezeichnung lautet, ist ein frisch verwitweter Jude Weisman mit einer Urne unterm Arm, in der sich die Asche seiner Frau befindet, auf dem Weg nach New York. Begleitet wird er von seiner spastischen und stark stotternden Tochter Ruth. Die Kleinfamilie trifft in den Rocky Mountains den Indianer Rotgesicht, der auf einem Esel daherkommt. Zwischen Weisman und Rotgesicht entspinnt sich ein großes Western-Show-down mit Ruth als Schiedsrichterin. Es geht um die Frage, wer von beiden in der Geschichte mehr gelitten hat, der Indianer oder der Jude. Ihre Schläge teilen sie in Form von Selbstbezeichnungen aus, mit denen sie sich selbstquälerisch zu überbieten suchen. (Rotgesicht hat „Schamhaarkrebs“; Weisman: „Ich hatte mal einen Hund, den haben zwei Hispanos mit Baseballschlägern erschlagen, nur weil er eben weiß war.“<sup>3</sup>) Was mich anhand dieser Aufführung wie ein Schlag getroffen hat, war die Begegnung mit dieser Art des Witzes, der aus der Selbsterniedrigung Funken schlägt und die Ahnung vom Reichtum jüdischer Kultur, die mit solch bodenloser Ironie umgeht. Ein Loch tat sich plötzlich auf, in dem das absolute Fehlen dieser Kultur in Deutschland, das die Juden ermordet und vernichtet hat, spürbar wurde und dieser Verlust mich angriff.

Tabori, der sich als „Spielmacher“ und nicht als Regisseur bezeichnete, weil ihn das Wort „Regie“ zu stark an das Wort „Regime“ erinnerte, hat 1997 *Stecken, Stab und Stangl* in Wien inszeniert. Eigens für ihn hob Jelinek das Aufführungsverbot für ihre Stücke für Österreich auf (und verhängte es nach dem Sieg der FPÖ 1999 erneut). *Stecken, Stab und Stangl*, das dem Fememord an vier Roma-Männern gewidmet ist, die bei ihrem Versuch, eine Tafel mit der Aufschrift „Roma zurück nach Indien“ zu entfernen, von einer am Stecken der Tafel befestigten Rohrbombe zerfetzt wurden, wurde unter Taboris Regie zu einem Theatererfolg bei Kritikern und Publikum.

Ich nehme das eben Gesagte als Sachverhalt, in dem vieles die Besonderheit komischer Verfahren bei Jelinek berührt. Jelinek greift diesen Fall aus Oberwart auf, der von der verkommenen Phantasie des populistischen, rechten Randes getragen wird („wenn sie das Schild entfernen, fliegen die in die Luft“<sup>4</sup>). Sie entreißt diesen Mord, der sonst in der Presse als „Vorfall“ notiert wird, dem Vergessen und klagt an. Dazu verwebt sie triviales Talkshow-Gequatsche mit Geschichtsverfälschungen des *Kronen*-Journalisten Staberl, mit der Sprache des KZ-Kommandanten Franz Stangl, mit Zeilen von Paul Celan, mit der Sprache der Opfer: Kein einfaches Gegenüber mehr unter den Bedingungen von Bildschirm und globaler Vernetzung, kein Hir-

tenpsalm Davids („dein Stecken und Stab trösten mich“), der weiterhilft. Jelineks Sprachmontagen gehen mit Chuzpe vor, wie das hebräische Wort für „Unverschämtheit“ oder „Dreistigkeit“ lautet, die mit Scharfsinn oder unwiderstehlichem Witz einhergehen, in dem sich unmögliche Zusammenhänge artikulieren. Es kommt zur Zusammenarbeit mit George Tabori. Jelinek widmet ihm unter dem Titel *Der Lichtpunkt* eine Hommage. Darin heißt es von solch unmöglichen Zusammenhängen, wie sie in ihren Texten (und in ihrem Theater, so wie im Theater Taboris) dennoch zusammentreten: „Eine Unmöglichkeit zu spielen entsteht, und es wird alles Spiel und alles unmöglich.“<sup>5</sup> Theater/Stücke wie *Stecken, Stab und Stangl* spielen mit dem Unmöglichen. Sie balancieren an der Grenze des Erträglichen. Sie können das, wenn „alles Spiel“ wird. Sie kehren damit jedoch nicht das Unmögliche ins Mögliche, sondern erscheinen/treten auf als möglich und unmöglich zugleich.

Wenn alles Spiel wird, gehören Verzweiflung und umwerfende Komik zusammen. Es ist das bodenlose Spiel selbst und das Spiel mit der Bodenlosigkeit, die im jüdischen Witz eine besondere Schwärze und Schärfe erhalten. Dass „der kürzeste deutsche Witz Auschwitz ist“, darf George Tabori sagen, weil er es ist, die anderen nicht.

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von:** Monika Meister

**Datum:** 21.1.2018

**An:** Ulrike Haß

Liebe Ulrike,

ja, die Komik und das Komische? Es stellt sich also die Frage nach den Anordnungen, den Schichtungen des Komischen; oder können wir es auch so formulieren: nach dem Verhältnis des Komischen und des Tragischen. Jelinek spricht im Zusammenhang mit dem Theater mehrfach von der Notwendigkeit, das Pathos der Rede, des Sprechens und der Darstellung, das die szenische Repräsentation bestimmt, brechen zu wollen: durch komische Verfahren. Das scheint mir ein wichtiger Punkt zu sein. Der vorgeblichen (und falschen) Natürlichkeit des Spiels wird die Künstlichkeit grotesker, parodistischer und verfremdeter Darstellung gegenübergestellt. Das Gemachte zeigt sich als Gemachtes und behauptet keine allgemein gültige Wahrheit. Das Pathetische wird der Lächerlichkeit preisgegeben, um daran die Ideologie zu erkennen. Das Pathos ist aber auch gleichsam Voraussetzung für den Einspruch dagegen, für die Brüche und Abbrüche des Pathetischen. Das hat übrigens schon Karl Kraus (der für Elfriede Jelinek ein

wichtiger Bezugspunkt ist) in Perspektive auf die Satire und Komik Nestroys festgehalten (*Nestroy und die Nachwelt*). In eben diesem Kraus-Text steht ein Satz, über den ich im Kontext von Jelineks Schreiben nachdenke: „Nestroy ist der erste Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“<sup>6</sup>. Deshalb generiert Nestroys Sprache Wortschöpfungen, deren komische Wirkung mitten in die Erkenntnis über die Verhältnisse trifft.

In Jelineks virtuoser Sprache, als deren Basis höchst divergente, veröffentlichte und öffentliche Materialien fungieren, baut sich mittels Kalauer, Silbenverdrehungen, Alliterationen und Bedeutungsverschiebungen ein Wortschwall grandiosen Ausmaßes, der auch im Gestus der Übertreibung das Lachen evoziert. Und Lachen hat für Jelinek auch kastrierende Wirkung.

Du beginnst mit dem Witz, dem jüdischen Witz. Auf diesen Grund/Abgrund verweist Jelinek selbst. Wie nahe sind sich die Zuspitzung von Witz und Schmerz? Du schreibst von der Zusammengehörigkeit der Verzweiflung und „umwerfender Komik“, wenn alles Spiel wird – da stimme ich Dir ganz und gar zu. Es ist die Gleichzeitigkeit des Möglichen und Unmöglichen, die besticht, die trifft. Das „Umwerfende“ der Komik in Jelineks Theater ist eben das „Spiel mit der Bodenlosigkeit“<sup>7</sup>, wie dies Ingrid Hentschel in ihrem Text *Spiel mit der Performanz* für das Komische im Gegenwartstheater konstatiert. Und zwar zum „grotesken und melancholischen Spiel“<sup>8</sup>. Das finde ich hervorhebenswert, wie sich groteske und melancholische Strukturen des Spiels berühren. Ich denke, dass diese Gleichzeitigkeit das Theater Jelineks bestimmt und die Grenzen des einen wie des anderen permanent ins Spiel bringt. Wie ist die Bodenlosigkeit am Theater zu denken, wie wird der Boden/Bühnenboden ausgehebelt?

Sei herzlich begrüßt von Monika

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von: Ulrike Haß**

**Datum: 27.1.2018**

**An: Monika Meister**

Liebe Monika,

bleiben wir bei den komischen Verfahren Jelineks, die zahllos sind, nicht nur weil sie aus ganz unterschiedlichen Biotopen kommen (bodenlose Ironie, jüdischer Witz, Slapstick, Dystopie nach Huxley, Wiener Schmä, satirische und satyrische Traditionen, Kalauer, Tautologie, Zaubermärchen, Komödie nach Shakespeare), sondern weil sich bei Jelinek auch noch all dies spielerisch mischt und aus den Mischungen unzählige Sonderformen hervorgehen, eigenwillige,

unnachahmliche plötzliche Wendungen, die etwas aufreißen, von dem wir normalerweise annehmen, dass es „hinter“ unserer Alltagssprache lauert. Es scheint, als ob Jelinek diese Sprache in eine Art Krieg verwickelt, indem sie ihr mit scherzhaften, bösen, aber vor allem unerwarteten Einfällen aufwartet, ihr mit klugen, platten, dröhnenden, albernen, gewagten, kitschigen Unsäglichkeiten und leisen Kleinigkeiten kommt – mit dieser ganzen Palette des Komödiantischen, die sie so souverän spielt. Die zahllosen Verfahren des Komischen scheinen mir bei Jelinek vor allem dies zu sein: reines Gelenkwissen. Reines Sprachgelenkwissen, mit dem etwas in der Sprache gebrochen wird, wie Du schreibst, auch aufgebrochen. Aber was scheint durch?

In ihrem Essay über *Die Komödie und das Unheimliche* geht Alenka Zupancic auch von diesen Unterbrechungen aus und deutet sie als „Entfaltungen – des Nichts“ und dieses Nichts als einen „konstitutiven Mangel (der als solcher nicht sichtbar ist, aber durch alles andere sichtbar wird)“<sup>9</sup>. Er sei immer im Spiel, wenn es um einen Sprung von einer Ordnung in eine andere gehe, zum Beispiel um einen Sprung von einem physischen Objekt zu einer Äußerung: eine Nase niest, eine Stimme lacht, ein Skifahrer nimmt Schwung. Im Feld des Komischen, sagt sie, wo es nicht nur lustig, sondern wirklich komisch zugeht, können ein Niesen, ein Lachen, ein Schwung auch alleine rumlaufen und zu selbständigen Objekten werden. Dass diese abirrenden Objekte nicht die Darstellung stören, erklärt Zupancic mit dem Hinweis auf den Rahmen der Komödie, der die fiktive Darstellung stützt und zuverlässig von der Non-Fiktion trennt. Dieser Rahmen verhindere also, dass wir das Auftauchen eines unmöglichen Objekts nicht als unheimlich, sondern als komisch erleben. In dieser komischen Empfindung tritt die Angst, die Stütze zu verlieren, nicht als Angst auf, sondern als Witz bzw. als bodenlose Komik, die mit einem Nichts spielt. Zupancic zitiert zu diesem Nichts aus einer Komödie von Ernst Lubitsch: Ein Mann geht ins Restaurant und sagt zum Kellner: „Einen Kaffee ohne Sahne bitte.“ Der Kellner: „Tut mir leid, aber wir haben keine Sahne mehr. Darf es auch ohne Milch sein?“

Aber Jelinek schreibt keine Komödien. Bei ihr ist es daher kein Rahmen, als vielmehr die übermäßige Streuung komischer Materien, die alles brüchig machen kann und sich nicht auf komische Stellen (Witze) beschränkt. Es geht bei ihr nicht um einen konstitutiven Mangel (ursprüngliche Kastration), der unser Begehren, unser Zur-Sprache-Kommen und Sinnmachen etc. ermöglicht. Es geht um keine negative Stütze und um kein Objekt, das unwiederbringlich verloren ist (wie auch, da uns doch die Welt niemals gehörte und vielmehr wir als irgendein Objekt in ihr unmöglich werden). Jelinek bringt die veränderte Sachlage auf den Punkt: *Ich Ding der Unmöglichkeit* übertitelt sie ihren Essay zum virtuellen Raum und zu künstlicher Intelligenz, den sie zum Neuen Jahr 2015 auf ihrer Homepage veröffentlicht (unter der Rubrik: Notizen).

Ihr Text widmet sich u.a. dem Zusammenbruch der Innen-Außen-Relation im Zeichen digitaler Globalisierung: Das Virtuelle „ist entweder von außen übergestülpt, sodaß wir es innen nicht merken, oder es hängt innen drinnen und hat sich so ausgedehnt, daß man seine Dimensionen nicht mehr fassen kann. [...] Die Folge: Fassungslosigkeit.“<sup>10</sup>

Von dieser Fassungslosigkeit ist auszugehen. Sie wirft ein gänzlich anderes Licht auf die Bodenlosigkeit, mit der das Komische spielt. Sie wirft aber auch ein Licht auf den Rahmen, von dem Zupancic spricht, auf das Sprachbegehren, das Spiegelbild oder irgendwelche abirrenden oder verlorenen Objekte: Sie alle gehören dem Behälterraum-Denken an, das sie nicht in Frage stellen, und „hinter“ dem sie unsagbare Abgründe vermuten. Wenn nun aber auch das „davor“ und „dahinter“ nicht mehr geht, weil man, wie Jelinek schreibt, „nicht mehr sieht, wo innen und wo außen ist“<sup>11</sup>? Dann folgen daraus fassungslose Oberflächen („erschöpft von all den Angriffen und Einflüssen“), in denen das Unsägliche vor dem Sagbaren kommt, bis es das Sagbare in Gänze ausmacht. Im Beispiel von Jelinek (das ich hier nicht nachzeichnen kann): „[...] diese Drohnenkapsel, die für jeden Arsch zu groß ist, aber trotzdem reingeht, das ist ja der Witz!“ Im virtuellen Raum gilt: „Es kann alles ein Witz sein, wenn man es nicht sieht.“<sup>12</sup>

Im virtuellen Raum ist nichts mehr dichotomisch zu fassen. Jelinek schreibt: „Wir müssen ihn unterteilen, damit wir uns orientieren können, damit wir sehen, wozu der Raum dienen könnte und damit wir Wesenheiten uns ins Unhafte begeben und verschwinden können“<sup>13</sup>. Der virtuelle Raum leitet uns in das „Unhafte“, das wir für gewöhnlich in den Begriffen vom Unmöglichen, Unheimlichen und Unwesen hören.

Liebe Monika! „Es ist“, wie Du schreibst, „die Gleichzeitigkeit des Möglichen und Unmöglichen, die besticht, die trifft“. Ich habe hier (ein bisschen umständlich?) eine Herleitung für die Niederlage der Dichotomie gesucht und denke, dass sie mit der im virtuellen Raum des Kapitalismus erschöpften Innen-Außen-Relation zusammenhängt. Ich würde gerne noch auf Dein Zitat von Kraus zur Sprache Nestroys eingehen, die „sich Gedanken macht über die Dinge“ ... dieses Sprachgelenkwissen. Aber das passt alles nicht in eine E-Mail. Und dann bleibt da ja auch noch die Frage nach dem Bühnenboden. Was soll man machen?

Herzliche Grüße von Ulrike

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von: Monika Meister**

**Datum: 1.2.2018**

**An: Ulrike Haß**

Liebe Ulrike,

die „Fassungslosigkeit“, von der Du schreibst, finde ich in Hinblick auf das komödiantische Potential der Texte Jelinek besonders interessant. Hier könnten wir weiterdenken und erforschen, wie sich der Verlust von Fassung – so lese ich Jelineks Diagnose der virtuellen Realität – zu poetischen Verfahren, zu diesem Kosmos der Inspiration und des Widerstands, verhält. Gibt es ein Verhältnis? Im Theater gilt die Rahmung als kulturelle Konvention, und Du hast ganz recht, wenn Du darauf hinweist, dass Jelinek keine Komödien schreibt, keinen Rahmen der Komödientradition bedient, aber unzählige Elemente des Komischen und der tradierten Techniken des Komischen souverän verwendet. Bis zum Kasperl! Wenn die Fassung fehlt, wo ist dann der Boden?

Überhaupt: Diese Brillanz und diese Kenntnis der poetischen Verfahren, des Jonglierens mit dem Material in Jelineks Texten, erweist sich als bestechend. Wenn die Dichotomien passé sind, kein hinter dem Spiegel mehr, keine versteckten Botschaften entdeckt werden können, dann wuchert und mäandert die Sprache und verzweigt sich in rhizomatischen Gebilden – und hier öffnet sich Raum für die Variationen des Komischen, für das Spiel. Das präzise Timing des Slapsticks sistiert immer schon den Sinn, die Bedeutung eines Dahinter, aber Jelinek lässt der Attraktion des komischen Ereignisses, der Körpervolte, der Sprechmechanik freien (Assoziations-)Lauf, um diese ideologiekritisch beim Schopf zu packen und zugleich die Ohnmacht allen Einspruchs zuzulassen. Dass diese Figurationen trotz aller Aussichtslosigkeit ungemein lustvoll und witzig und abgründig daherkommen und – wie Du schreibst – auf den vielfachen Wurzeln des Komischen beruhen, macht das Theater Jelineks zum experimentellen Forschungsraum fürs Komische. Hier könnten wir mit Deinem Begriff des „Gelenkwissens“ arbeiten, denn ein Wissen ist dies allemal, eines, das wir dringend analysieren sollten, um die verbauten Schichten unserer Wirklichkeit, die Verschraubungen als solche zu erkennen. Ganz abgesehen davon, dass in solcher Perspektive die Geschichte des Komischen und des Theaters in Konfrontation mit unserer Gegenwart neu in den Blick kommen würde.

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von:** Ulrike Haß

**Datum:** 8.2.2018

**An:** Monika Meister



Liebe Monika,

ich will an Deine Frage zum Verhältnis von Fassungslosigkeit (die Jelinek anhand des virtuellen Raums expliziert) und poetischen Verfahren (die Inspiration und Widerstand implizieren) anknüpfen. Und ich will diese Frage, ob es da ein Verhältnis gibt, mit einem weiteren Begriff verknüpfen, mit dem des HUMORS. Häufig wird angemahnt, den Humor von Jelinek nicht zu unterschätzen. „Natürlich meint sie es ernst“, sagt beispielsweise Nicolas Stemann, „gerade deshalb ist dieser oft verzweifelte Humor so wichtig“<sup>14</sup>. Fernab von Witzen, Pointen oder Gags, gehört Humor in das Register der Heiterkeit. „Wenn ich total heiter bin, werde ich am schrecklichsten“<sup>15</sup>, sagt Jelinek in einem Gespräch mit Kathrin Tiedemann. Olga Neuwirth definierte Humor einmal als Selbstschutzmechanismus der Kunst, der sie vor individuellem Absolutismus genauso bewahrt wie vor dem Verlust des Kontakts zur Außenwelt oder zu sich selbst<sup>16</sup>. Humor relativiert also den künstlerischen Ernst oder hebt das Groteske dieses Ernstes hervor. Humor entschlackt die Verzweiflung, die uns angesichts der Wirklichkeit einholt, aber verabschiedet sie nicht. Er entschlackt nur ihre Tragik, genauso wie Humor auch von jeder Theatralik des „Ich“ befreit. Von diesen Situierungen aus ist vielleicht eine Annäherung an die poetischen Verfahren Jelineks möglich.

Was ist denn, wenn auf die Frage „Wer spricht?“ kein Individuum und keine Personen mehr antworten? Was ist denn, wenn sowohl die analytische Version des „Ich“ ausfällt als auch seine romantische Variante, die sich als Spiegel der Welt imaginierte? Sowohl Fundamentalisten als auch Antifundamentalisten sagen: Dann bleibt nur der Sturz in den Abgrund eines schizophrenen oder delirierenden Sprechens übrig. Offensichtlich verhält es sich aber nicht so, und Jelineks poetische Verfahren zeugen davon: Wenn diese herkömmlichen „Ich“-Figuren zersetzt werden, stürzen wir nicht sofort in einen undifferenzierten Abgrund. Das platte Entweder-oder (Entweder das Ich nimmt sich zusammen, oder wir stürzen ins Chaos) greift einfach zu kurz. Deleuze, der ebenfalls nichts von diesem Entweder-oder-Muster hält, verweist auf die „vierte Person Singular“<sup>17</sup> des Lyrikers Lawrence Ferlinghetti: Nach den Individuen (ich, du) und Personen (er, sie, es) müsste eine vierte Person Singular mit der Singularität als solcher verbunden werden. Singularität, die präindividuell und unpersönlich daherkommt, entspricht dem unbestimmten Pronomen „ein“. Zunächst würde diese vierte Person Singular dazu dienen, einen einzigen Punkt unter unzähligen anderen, unpersönlichen und präindividuellen Singularitäten zu bezeichnen. In der Zusammensetzung „ein Leben“ (Deleuze) würde dieser singuläre Punkt ein Potential bezeichnen, einen Vitalitätspunkt, ohne den weder Individuum noch Person, weder Ereignis noch Kollektiva zustande kämen.

Kurz zum Begriff der Singularitäten: Ich verstehe sie als Vitalitätspunkte, vielleicht auch Vitalitätsreserven. Sicher ist, dass es unendlich viele Singularitätspunkte sind und dass diesen beweglichen Partikeln die Bewegungsweisen von Pluralitäten zukommen: fassungsloses Ausstreuen, Verteilen, Verschieben, Ereignen, Zusammenfinden, Auseinanderstreben, Strömen, Spuken, Versetzen, Häufen. Sie finden sich in Prozessen der Selbstvereinheitlichung temporär zusammen. Sie treten auf, indem sie metastabile Haufen bilden (wie ein Chor). Sie bilden ein Vorkommnis und erscheinen (wie eine Farbe, noch bevor sie als Eigenschaft von etwas identifiziert wird). Singularitäten-Ereignisse zeigen sich stets auf Oberflächen. Diese Oberflächen gleichen eher einer Haut als einem Blatt Papier und sind nicht im Schema dreier Dimensionen zu fassen. Topologische Oberflächen sind vielmehr elastische und durchlässige Ebenen, plan und biegsam zugleich, mehrschichtig und räumlich verfasst. Auf diesen Oberflächen und mit ihnen arbeiten die poetischen Verfahren Jelineks.

Wo immer die Grundlosigkeit Individuen spaltet oder Personen depersonalisiert, sinken Identitätspartikel nicht in unbewusste Tiefen, sondern treffen auf Oberflächen ein und streuen sich wie unbekannte Sprachen aus. Unsinn und Sinn beenden ihren Gegensatz, um als Unsinn der Oberfläche aufzutreten, während sich der Sinn ausdehnt und über die Passagen gleitet. Auftritt des Unsinn und Gleiten des Sinns: darin kulminiert eine Grundbewegung der poetischen Verfahren Jelineks – ein Beispiel aus den *Kindern der Toten* zum Doppelselbstmord eines NS-Täterpaares: „[...] eine Seitenwunde ist ihm geschlagen, die die Rippen freilegt, darunter tut das Herz einen Sprung und steht dann wie eine Eins, die einzige Note, die die Totenturnlehrer vergeben, auch wenn diesen beiden Toten nicht vergeben werden wird“<sup>18</sup>.

Das Individuum mit seiner Tragik zählt nicht, ebenso wenig der ironische Kommentar einer Person oder eines Betrachters. An ihrer Stelle entsteht eine überbordende Kopräsenz von Sinn und Unsinn. Sie ist nicht dynamisch wie die Gegensatzbeziehung, sondern macht einem neuen Wert Platz. An diesem Platz situiert Deleuze den HUMOR<sup>19</sup>. Jenseits von Tiefe und Höhe ist HUMOR abonniert auf das Zugleich von Sinn und Unsinn, auf die Verdoppelungen, auf die stets verschobenen Zufallspunkte, auf die Geschicklichkeit im Umgang der vierten Person Singular oder dem Ereignis. „Humor ist die Kunst der Oberflächen“<sup>20</sup>.

Sicherlich, es gibt so viele Spielarten des Humors, die auch alle an die Oberfläche steigen: der gesunde Humor (der die Normalität für reparabel hält), der derbe Humor (der auf die Kosten anderer geht), der schwarze Humor (als Anti-Fundamentalismus und nicht besser als dieser), und man muss auch nicht unbedingt am Begriff festhalten. Aber hier ist „Kunst“ gemeint, die sich nicht mehr auf einen tragischen Grund bezieht oder die Grundlosigkeit als irgendeine besondere Einsicht zelebriert, sondern die der Fassungslosigkeit ihre Grundbewegung entnimmt.

Eine Kunst der Entschlackung vielleicht, bei der das, was „am schrecklichsten“ ist, nicht verabschiedet wird, sondern überbleibt.

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von:** Monika Meister

**Datum:** 21.2.2018

**An:** Ulrike Haß

Liebe Ulrike,

so viele spannende Gedanken und Themen, die Du ansprichst und die wir in diesem Format nun nicht weiterbauen können, aber für die Forschung im Blick haben sollten. Ich nehme etwas davon heraus und versuche fortzufahren. Das betrifft vor allem den Subjektdiskurs und den Begriff des Humors.

Das Ich, das schon lange (zumindest seit Ernst Machs „Das Ich ist unrettbar“ Ende des 19. Jahrhunderts) nicht mehr existiert, ist in verschiedene Formationen aufgefächert, wovon Jelineks Sprache und das szenische Sprechen gekennzeichnet sind. Das ist tatsächlich faszinierend, wie und in welchen Formen mit der Absenz des Ichs dieses nicht verschwindet, sondern ein vielfach verzweigtes Metastasieren von Strukturen stattfindet. Du sprichst vom Begriff der Singularitäten und dessen hervorgebrachten Ereignissen. Dies finde ich vor allem in Hinblick auf die „topologischen Oberflächen“ für unseren Zusammenhang interessant, weil sie die Dreidimensionalität überschreiten und die poetischen Verfahren Jelineks bestimmen. Nun denke ich, dass das Komische solche Konstellationen spezifisch in Szene setzt und das heroisierte Einzelne und narzisstisch Großartige (Freud *Der Humor*) umkehrt, sodass die Brüche, Widersprüche, Gegensätze, Unvereinbarkeiten etc. unmittelbar und lustvoll erkennbar und nicht zum Verschwinden gebracht werden. Das heißt weiter, dass eine Dimension des Komischen und der Komik im Anarchischen (das sich ja auch mit der Fassungslosigkeit berührt) liegt, in der Lust der „heiteren“ Verzweiflung, in Kippsituationen, die selbstredend abgründig sind – womit wir wieder am Anfang unserer Korrespondenz wären.

Die Vorschläge von Deleuze das „verlorene“ Ich betreffend und Deine Anwendung in Hinblick auf die poetischen Verfahren Elfriede Jelineks ermöglichen es, die Komik nochmals gewendet zu denken: als Schnittpunkte und -linien des Jenseits von Entweder-Oder, als Ort der Gleichzeitigkeit der Widersprüche von Sinn und Unsinn. Ich sage bewusst Komik, weil der Humor meiner Ansicht nach anders zu definieren ist (der Philosoph Fritz Mauthner bezeichnet den

Humor geradezu als Gegenteil der Komik<sup>21</sup>) beziehungsweise durch die Interpretation Freuds eine Richtung gewinnt, die ich nicht ohne weiteres mit der Struktur der Komik und Ironie (= Verstellung im wörtlichen Sinn) in Jelineks Texten in Bezug setzen kann.

Ich finde, dass wir im Kontext der Komik und des Theaters unbedingt den Begriff des Mechanischen mit denken sollten, so wie dieser von Henri Bergson in Bezug auf das Lachen definiert wird – was für den Humor nicht in gleicher Weise gilt. Das Leblose, Tote, Fragmentierte, Zerstückelte des Körpers findet sich in der Geschichte des Grotesken und des Komischen. Mir scheint, dass Jelineks Texte aus diesem Reservoir schöpfen und damit zugleich die Präsenz antipsychologischer Handlungs- und Figurenkonstruktion forcieren. „Die Komik bedarf einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.“<sup>22</sup>

Ich nehme Freuds Text *Der Humor* (1927) zur Hand und frage mich, ob und wie Deleuze anknüpft an Freud und Bergson. Auffallend ist Freuds Betonung des „Triumphes“ des Ichs. „Der Humor hat nicht nur etwas Befreiendes wie der Witz und die Komik, sondern auch etwas Großartiges und Erhebendes [...]. Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzißmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs.“<sup>23</sup> Wie passt dies zur Subjektkonstitution, wie wir sie zuvor diskutiert haben? Die Differenzen von Humor und Komik sind vielfältig – in jedem Fall könnten wir Komik und Humor als, wie Du schreibst, zugehörig einem Kunstprozess der „Entschlackung“ denken.

Gewiss gilt – und Jelineks Texte zeigen es vor (Brechts Anspruch „höchster standard technisch“ ist hier eingelöst) –, dass das Komische, Groteske, Ironische das Pathos bricht, unterminiert, lächerlich macht, kurz: dessen ideologische Wurzeln kenntlich werden.

**Betreff: Korrespondenz Jelinek Projekt Komik**

**Von:** Ulrike Haß

**Datum:** 1.3.2018

**An:** Monika Meister

Liebe Monika,

danke für alles, was Du herausgreifst und weiterführst. Ja, der Punkt mit den topologischen Oberflächen war mir wichtig, weil der Begriff der Fläche im Zusammenhang mit „Textflächen“ bei Jelinek immer so verkürzt daherkommt, manchmal war sogar schon die Rede von „zweidimensionalen Textflächen“. Was für ein Unsinn, was soll an Texten „zweidimensional“ sein.

Viel eher sind die dehnbaren, beweglichen Flächen in Betracht zu ziehen, auf denen sich, wie Du schreibst, „ein vielfach verzweigtes Metastasieren“ abspielt, weil die Metastasen des Ich nicht einfach in irgendwelchen Dunkelkammern verschwinden (wo sollten die sein?), sondern sich ausbreiten und ausstreuen. Auch Deinen Begriff „auffächern“ finde ich sehr schön: Ein Fächer, der auf- oder auseinandergeschlagen wird, ist gerade das richtige Beispiel dafür, wie etwas sich oberflächlich zu zeigen gibt, was zuvor zwar vorhanden, aber in einer Definition gebändigt und eingeschlagen war. Auch für die „komische Wendung“ taugt dieses Fächer-Bild: Komik wendet, was sich in den Falten des Entweder-oder entzogen hat. Sie wendet „Schnittpunkte und -linien des Jenseits“, fördert die „Gleichzeitigkeit der Widersprüche, Sinn und Unsinn“.

Nun die Sache mit dem Humor. Ich habe den Begriff zunächst mal versuchsweise von Deleuze übernommen, auch ein bisschen provokativ, weil Humor meist mit einer Art von Versöhnlichkeit oder einer regelrechten Beißhemmung gleichgesetzt wird, während die Komik viel eher mit dem ganzen Arsenal des Subversiven (Brechung, Unterminierung, Verstellung etc.) in Verbindung gebracht wird. Wie ist das nun mit dem Gegensatz von Humor und Komik? Ich will mich hier nicht in strikten Definitionen versuchen, nur an Deine Frage zu Freud anknüpfen bzw. an Deine Frage, wie die nach Freud im Humor „siegreich behauptete Unverletzlichkeit des Ich“<sup>24</sup> zu dem Bild von Metastasen eines „verlorenen“ Ich auf den Oberflächen nach Deleuze passen soll? Das sind, zumindest erst einmal verbal, starke Gegensätze, und ich will auch nicht irgendetwas auf die Chaplinart passend machen: Koffer zu und abschneiden, was drübersteht. Aber:

Ich finde interessant, dass Freuds erstes Beispiel für einen Humoristen das jenes Delinquenten ist, der am Montag zum Galgen geführt wird und die Äußerung tut, „Na, die Woche fängt gut an.“ Humor behauptet sich „gegen die Ungunst der realen Verhältnisse“<sup>25</sup>, wie Freud so vornehm schreibt. Diese Ungunst kommt hier mit der eigenen Hinrichtung überein. Freuds Formulierungen feiern dieses Ich des Delinquenten. Es entzieht sich dem Zwang zum Leiden, es verkehrt sozusagen die letzte Scheiße noch in einen Lustgewinn. Es triumphiert, ohne „Ich“ zu sagen. Das nennt Freud die „siegreich behauptete Unverletzlichkeit des Ichs“. Der sprichwörtliche Galgenhumor also, der im Unterschied zum Witz (bei Freud) nicht aus intellektueller Tätigkeit resultiert, sondern von einem Ich produziert wird, das dabei ist, draufzugehen, das schon in diesem Moment draufgeht, eher tot als lebendig.

Wie ist es, wenn wir diesen Satz auf uns beziehen: „Frauen wollen jetzt auch noch mitreden? Na dann viel Spaß!“<sup>26</sup>

Freuds zweites Beispiel betrifft eine Person, die andere zum Objekt ihrer humoristischen Betrachtung macht und über diese herzieht wie überlegene Erwachsene über unterlegene Kinder. Freud nennt diesen Humor – nicht ohne Witz, wie ich finde – einen „Beitrag zur Komik durch die Vermittlung des Über-Ichs“<sup>27</sup>. Es handelt sich jedoch wohl eher um die Spielart des tröstlichen Humors (Freud sagt, das Über-Ich tröstet in diesen Fällen das Ich) und ist sicherlich nicht das, was uns in Bezug auf Jelinek am meisten interessiert.

Ich denke, dass sich mit Deleuze ein drittes Beispiel anführen ließe und zwar eines, das nicht mehr unter Personen spielt. Humor als „Kunst der Oberflächen“ bezeichnet im Zusammenhang bei Deleuze eine künstlerische Eigenaktivität dieser Oberflächen, auf denen das Entlegenste und Widersprüchlichste neben- oder übereinander schwimmt. Unterschiede können sich als solche nicht in Ruhe lassen, sie entwickeln Kräfte der Unterscheidung, der Anziehung, Abstoßung und Verschiebung. Ein Ich, das nicht mehr bei sich ist, spricht: „Irgendwo werden sie mich ans Ufer werfen, die Meinen, Meinigen, Meineidigen“<sup>28</sup>.

Humor erscheint bei Deleuze nicht als eine an Humoristen geheftete Eigenschaft, weder als Moment des Aufbäumens eines verlorenen Ich noch als Ich-tröstendes anonymes Wir. Daher ja auch der Hinweis auf die vierte Person Singular, auf eine präindividuelle und unpersönliche Singularität, die nicht selbst spricht, sondern sich einmischt ins Sprechen, noch ehe ein Ich sich überhaupt versehen hat.

In diesem Sinn trifft sich ein Begriff des Humors mit dem, was Du zu Recht der Geschichte des Grotesken und Komischen zuschreibst. Es gibt aber womöglich weitere Übergänge zwischen Humor und Komik. Liegt einer nicht auch gerade „in der Lust der ‚heiteren‘ Verzweiflung“, die Du in Deiner letzten Mail angesprochen hast? Und wie ist das mit dem Begriff des Mechanischen, den ich ebenfalls „unbedingt“ wichtig finde?

## Anmerkungen

---

<sup>1</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Das Parasitärndrama*. In: Theater heute. Jahrbuch 2011, S. 96-101.

<sup>2</sup> Müller, André: „*Ich bin die Liebesmüllabfuhr*“. In: Die Weltwoche, 25.11.2004.

<sup>3</sup> Tabori, George: *Weisman und Rotgesicht*. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu George Taboris *Weisman und Rotgesicht*, 1990.

<sup>4</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*, 1996.

<sup>5</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Lichtpunkt. Eine Hommage*. In: Du. Zeitschrift für Kultur 719 (2001/2002), S. 42-43, S. 42.

<sup>6</sup> Kraus, Karl: *Nestroy und die Nachwelt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 20.

<sup>7</sup> Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater*. In: Maske und Kothurn 4/2005, S. 214-226, S. 215.

<sup>8</sup> Ebd., S. 215.

<sup>9</sup> Zupancic, Alenka: *Die Komödie und das Unheimliche*. In: Zupancic, Alenka: *Warum Psychoanalyse?* Zürich: diaphanes 2009, S. 55-74, S. 55 u. 66.

- 
- <sup>10</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich Ding der Unmöglichkeit*. <http://www.elfriedejelinek.com/funmoeglichkeit.htm> (1.3.2018), datiert mit 1.1.2015 (= Elfriede Jelineks Website, Rubrik: Aktuelles 2015).
- <sup>11</sup> Ebd.
- <sup>12</sup> Ebd.
- <sup>13</sup> Ebd.
- <sup>14</sup> Villiger Heilig, Barbara: „Diese Sprache will gesprochen werden.“ In: Neue Zürcher Zeitung, 20.10.2016.
- <sup>15</sup> Tiedemann, Kathrin: *Wenn ich total heiter bin, werde ich am Schrecklichsten sein*. In: Programmheft des Bremer Theaters zu Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen*, 1994.
- <sup>16</sup> Vgl.: Baier, Christian: „Ich bin ein Luftmensch“. Über Olga Neuwirth. In: Programmheft der Wiener Festwochen zu Olga Neuwirths *Bählamms Fest*, 1999.
- <sup>17</sup> Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 178.
- <sup>18</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek: Rowohlt 1995, S. 357.
- <sup>19</sup> Vgl.: Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*, S. 170-178.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 178.
- <sup>21</sup> Vgl.: Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie – neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Leipzig: Felix Meiner 1923, S. 104-105.
- <sup>22</sup> Bergson, Henri: *Das Lachen*. Darmstadt: Luchterhand 1988, S. 15.
- <sup>23</sup> Freud, Sigmund: *Der Humor*. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe. Bd. IV. Psychologische Schriften. Frankfurt am Main: Fischer 2000, S. 277-282, S. 278.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 278.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 278.
- <sup>26</sup> Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 170.
- <sup>27</sup> Freud, Sigmund: *Der Humor*, S. 281.
- <sup>28</sup> Jelinek, Elfriede: *Winterreise*. Reinbek: Rowohlt 2011, S. 78-79.