

„Ich kann leider an keinem Kalauer vorbeigehen“

Der komische Leib der Sprache in Elfriede Jelineks Theatertexten

In einem Interview für die *Neue Zürcher Zeitung* betont der mittlerweile als Spezialist für Elfriede Jelineks Theatertexte gehandelte Regisseur Nicolas Stemmann: „Diese Sprache will gesprochen werden. Eine Art lautes Denken, das die Sprechenden oft überholt, sie in eine andere Richtung drängt, als sie es beabsichtigt hatten. Sie wollen ihre Unschuld beteuern und zeigen über ihr Sprechen ihre schuldhafte Verstricktheit. Das ist komisch und tragisch.“¹

Mittlerweile herrscht bei Theaterpraktiker_innen wie auch Theaterwissenschaftler_innen Einigkeit darüber, dass Jelineks Theatertexte ihre spezifischen theatralen Qualitäten im Moment des lauten Lesens bzw. Sprechens eröffnen.² Eine analoge Erkenntnis beschreibt Stemmann anhand eines Erlebnisses, das sich zu Beginn seiner Inszenierungsarbeit an Jelineks Theaterstück *Das Werk* ereignete. „Ich fand den Text völlig kryptisch – bis ich einen Schauspieler bat, zwanzig Seiten laut und schnell runterzulesen. Auf einmal war alles klar, die Pointen, die Energie, der Inhalt. Es war lustig, intelligent, verspielt, verzweifelt.“³

Es ist evident, dass Jelineks Theatertexten ein eminent komisches Potenzial bereits inhärent ist und sich die Komik auf der Bühne nicht nur aufgrund überbordender Regieeinfälle einzustellen vermag. Jelinek lässt ja, wie bekannt, den Theaterpraktiker_innen – meist in Form eines selbstironischen Kommentars – völlige Freiheit bei der Realisation ihrer Texte. So heißt es beispielsweise in der einleitenden Regieanweisung zu *Das Werk*, dass sich die Geißpeter den nachfolgenden Text untereinander aufteilen sollen: „Wie sie das machen, ist mir inzwischen bekanntlich so was von egal.“⁴ Auch im Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* wird einleitend festgehalten:

Es sprechen nur die Botinnen und Boten (es kann auch nur einer oder eine allein sein, das bleibt der Regie überlassen). Sie versuchen jeweils, den bewaffneten Menschen entweder zurückzuhalten oder ihn nach vorn zu schieben, zum Fenster, damit hinausgeschossen werden kann. Man kann das natürlich, wie immer bei mir, auch vollkommen anders machen.⁵

Damit sich die Komik bzw. das Komische in Jelineks Theatertexten offenbaren, wird zumindest eine vernehmbare Stimme benötigt, deren Ursprung vor dem digitalen Zeitalter zwangsläufig an einen Körper gebunden war. Im Lautwerden bleibt die Erinnerungsspur an einen Körper, der die Stimme generiert, vorhanden. Jelineks geschriebene Texte fordern also Mündlichkeit und

damit zwangsläufig auch Körperlichkeit wieder ein und rufen damit eine Funktion von Theater als Sehnsuchtsort einer Gegenerfahrung auf, an dem sich das Mündliche gegen die Prinzipien der Schriftlichkeit zu behaupten sucht. Theater ist zwar selbstverständlich von den Mechanismen der Schriftlichkeit – also Abstraktion, Rationalität, Berechenbarkeit, Dichotomisierung von Geist und Körper, Kultur und Natur, Vernunft und Gefühl, konsekutives Zeitverständnis etc. – geprägt, es ist aber auch der Ort, auf dem die Differenz zur Schriftlichkeit im wahrsten Sinne ausgespielt wird, weil es permanent auf den präsenten Körper verweist und auf diesen angewiesen ist. Im Theater bleibt somit ein Rest oraler Kultur und damit korporaler Kultur bewahrt.⁶

Als Effekt der deutschsprachigen aufklärerischen Theaterreform, die eine Literarisierung von Theater, eine Nobilitierung des Schauspielerstandes u.a. durch die Aufwertung des Schauspielerischen zur Kunst und die Funktionalisierung von Theater für die Konstitution eines noch inexistenten „Nationalgefühls“ vorantrieb, etablierte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein literaturbasiertes Illusionstheater, das ein vorwiegend bürgerliches Publikum adressierte. Die Theaterreformer, als deren bekannteste Protagonisten Gottsched und Lessing gelten, wählten als Folie, gegen die sich das „gereinigte“ und versittlichte Theater abgrenzen musste, jene voraufklärerischen Theaterformen, die sich als illiterarisch und körperbetont charakterisieren lassen. Während in illiterarischen Theaterformen ein artistisch-komödiantischer Schauspielstil vorherrschte, der kommentierend und im direkten Austausch mit dem Publikum jegliche Bühnenillusion unterließ, dominierte im literarisierten Theater als Ideal ein psychologisch-realistischer Spielstil, dem das Paradigma der Vierten Wand inhärent ist. Das illusionistische Literaturtheater forcierte im Gegensatz zu allen illiterarischen Formen eine Unterordnung des Schauspielerischen unter den Text. Exakt gegen eine derartige Subordination des Körperlich-Spielerischen unter das Literarische und gegen die dominierende psychologisch-realistische Richtung rebellierten schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Historischen Avantgarden. Die sich ab den 1970/80er-Jahren formierenden postdramatischen Theaterformen rekurrieren ihrerseits mit ihren Bemühungen um Enthierarchisierung der Theatermittel auf die beiden avantgardistischen Hochkonjunktoren in den 1920er- und den 1960er-Jahren, zelebrieren das performative Moment von Theater u.a. durch eine Aufwertung des Körperlich-Materiellen und eine Entwertung des bislang dominanten Dramentextes. Wie Ingrid Henschel in ihrem Beitrag *Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater* zeigt, ist in postdramatischen Theaterformen das Komische „vom Inhalt in die Form gerutscht“, nicht die Gattung definiere das Auftreten von Komik, sondern das Komische trete „in der Art der Inszenierung und Aufführung“⁷ zutage.

Seit Beginn ihrer gegen bürgerlich konnotierte Theaterkonventionen anschreibenden Tätigkeit fordert Jelinek einen antiillusionistischen, antipsychologischen und antirealistischen Spiel- und Inszenierungsstil ein. Allein schon diese Vorgaben prädestinieren sie zur „Komödienautorin“, denn: „Keine komische Theaterform – von der Antike bis heute – ist psychologisch gebaut. Die Komik schafft unausweichlich eine Kommentarebene. Als Voraussetzung für das Komische braucht man eine Distanz, die man im Komischen überspringt.“⁸

Ich möchte im Folgenden meine These erläutern, wonach Jelineks Theatertexte komische Verfahrensweisen funktionalisieren, die im voraufklärerischen, illiterarischen und körperbetonten Theater dominierten.⁹ Diese Funktionalisierungen voraufklärerischer Komik lassen sich einerseits anhand der Regieanweisungen, die Jelinek nicht als dogmatische Vorgabe, sondern vielmehr als Inspiration für die Praxis formuliert, und andererseits am Sprechtext beobachten, wenn in diesem die potenzielle Leiblichkeit von Theater in Sprachliches überführt wird.

Die Rückkehr des „schmutzigen“ Theaters

Eine von Jelineks bevorzugten Komikstrategien lässt sich mit dem Begriff der Inkongruenz – einem sowohl in philosophischen, literaturwissenschaftlichen wie auch psychologischen Komiktheorien zentralen Terminus – fassen.¹⁰

Willibald Ruch und Jennifer Hofmann erläutern in ihrem Beitrag *Komik im Werk Elfriede Jelineks*, inwiefern Wissen aus der Psychologie für die Auseinandersetzung mit Texten von Jelinek nutzbar gemacht werden kann. So lässt sich beispielsweise mit Hilfe der Psychologie die kognitive Verarbeitung von Humor erklären. Inkongruenz als Abweichung von Erwartetem, Gewohntem oder Sinnhaftem und die logische, kognitive Lösung derselben werden als „Humor-Stimuli“¹¹ verstanden. Kann Inkongruenz gelöst werden, tritt Erheiterung auf. Kann die Inkongruenz dagegen nicht oder nur partiell aufgelöst werden (wie z. B. beim Nonsens), dann stellt sich bei den Rezipierenden „Verwirrung oder Erheiterung“¹² ein.

Man lacht, nachdem man etwas Stimmiges im Unstimmigen, den „Sinn im Unsinn“ erkannt hat. Die Lösung der Inkongruenz kommt einem Problemlöseprozess gleich, der Lustigkeitseindruck entsteht aber, wenn man erkennt, dass die sinnhafte Lösung der Inkongruenz eigentlich unsinnig ist (das heißt: abweichend von der typischen Interpretation) oder nur in einem spielerischen Kontext Sinn macht [...]. Inkongruenz kann daher als notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für das Entstehen eines Lustigkeitseindrucks betrachtet werden.¹³

Eine weitere psychologische Erklärung für das Wahrnehmen und Erkennen von Komik bietet die sogenannte Salienz-Theorie an, wonach „die Salienz [also die Auffälligkeit; BHR] eines

Inhalts zu einer größeren Aufmerksamkeit für ebendiese Inhalte“¹⁴ führt. Elfriede Jelineks Regieanweisungen, so Ruch und Hofmann, seien ein Aufruf, „die Inkongruenzen bewusst zu verstärken, Verwirrung und Emotionen auszulösen“, wodurch vermutlich auch „die Salienz gesteigert wird“¹⁵.

Mit der Salienz-Theorie können, so meine ich, die Wirkungsweisen einer weiteren relevanten Komikstrategie, die von Jelinek bevorzugt eingesetzt wird, erklärt werden, nämlich die Strategie der Superiorität und Degradation, fassbar auch mit dem dramenpoetischen Prinzip der „Fallhöhe“, das *avant la lettre* bereits in Aristoteles’ *Poetik* eingeführt wird. Beatrix Müller-Kampel betont in ihrem umfangreichen Beitrag *Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien*, dass die „Fallhöhe zwischen Hoch und Niedrig, Erhaben und Gemein, Geist und Körper [...] generell als gegenständlich-struktureller Angelpunkt des Komischen anzusprechen“¹⁶ sei.

Nicht von ungefähr beschreibt Jelinek als eines ihrer Prinzipien: „Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine. Die Hilflosen, Entrechteten bekommen den hohen Ton, die große Sprache, während die Mächtigen sozusagen banalisiert werden, auf ihr wahres Maß zurückgestutzt, um ihre Lügen und ihre Borniertheit deutlicher zu machen.“¹⁷

Damit bezieht Jelinek sich dezidiert auf ein charakteristisches Verfahren volkstheatraler Komik, für die Verkehrung (in Form von Erhebung oder Erniedrigung) konstitutiv ist. In ihrem frühen Stück *Burgtheater. Posse mit Gesang* beispielsweise steht ein Zwerg, der als Regimegegner während der NS-Zeit versteckt wird und kurzfristig als Entlastungszeuge fungieren soll, für die Masse der Verfolgten und Getöteten. Auch in dem als *Königinnendrama* betitelten Stück *Ulrike Maria Stuart* bedient sich Jelinek der Prinzipien der Inkongruenz und Verkehrung und steigert dadurch die Salienz. So heißt es in der einleitenden Regieanweisung zu *Ulrike Maria Stuart*, in der Jelinek „Grundsätzliches“¹⁸ erläutert: „Ein Problem wird sein, daß die fast immer ‚gebundene‘ Sprache des Textes (Jamben, Trochäen) eine ‚Höhe‘ herstellt, die unbedingt konterkariert werden muß von der Regie.“¹⁹ Indem zum Beispiel die Königinnen „über ihrer Kleidung etliche schmutzige, befleckte Unterhosen tragen“²⁰ könnten. Die Königinnen sollten „im Lauf der Handlung nicht reiner, sondern dreckiger“²¹ werden: „Ich möchte, daß Chaos, Schmutz, Unordnung zurückbleiben und daß das Schöne oder Hohe von Idealen uns sukzessive verläßt“²².

Wie in *Burgtheater. Posse mit Gesang*, in dem Jelinek die schon im Titel angelegte „hohe Ebene“ mit der „niedrigen“ kollidieren lässt und über die Konfrontation von Hoch- und Populärkultur die aufgrund der aufklärerischen Theaterreform vorangetriebene Differenzierung in ihrer dialektischen Bezogenheit zur Disposition stellt, konfrontiert sie auch in *Ulrike Maria*

Stuart mit der Referenz auf Schillers am strengsten gebautes Drama das klassische Ideal mit dem Verdrängten („Chaos, Schmutz, Unordnung“), dessen Marginalisierung und Ausgrenzung die Etablierung der „reinen“, von Humanität getragenen Klassik ermöglichte. Das „schmutzige“, illiterarische (Hanswurst-)Theater kehrt in *Ulrike Maria Stuart* als das verdrängte Andere, das dem Klassischen erst Profil verliehen hat, wieder. Auch in der Beschreibung der „Figuren“ lassen sich voraufklärerische Modi der Figurenpluralität erkennen: Die Figuren „sind ja nicht ‚sie selbst‘, sondern, nein, auch nicht einfach die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen, sondern Produkte von Ideologie. Das muß also so inszeniert werden, daß die Figuren quasi neben sich selber herlaufen, daß eine Differenz erzeugt wird, und zwar von ihnen selber.“²³

Diese Nichtidentität von Figuren, ein charakteristisches Merkmal aller nichtpsychologischen Theaterformen, und das Ausstellen von Pluralität und Figurenmobilität anstelle von Identität und Subjektkonstitution sind auf Aufführungsebene Garanten für voraufklärerische wie postdramatische Komik.²⁴

Brigitte E. Jirku vertritt in ihrem Beitrag „*Komik für Intellektuelle*“? *Der Körper des Lachens. Ein Versuch* die These, „dass bei Jelinek der performative Charakter von Weiblichkeit (und Männlichkeit) im Zentrum des Komischen“²⁵ stehen.

Durch die Wiederholung einer Geste oder eines Sprechakts wird dieser erst lustig; dem Lachen geht immer ein (Wieder)Erkennen voraus und ist von seiner Anlage her subversiv. Allerdings sind die normative Handlung oder der Sprechakt nur lustig, wenn die Imitation, die Variation selbst die eines Textzitats oder einer Konvention ist. Performative Äußerungen stiften Verwirrung, verweisen aber nicht unbedingt auf einen Ursprung oder ein richtig / falsch, sondern auf Konventionen und den Effekt, den sie auslösen. Jelinek geht es darum aufzuzeigen, wie Gendernormen soziale Praxis sind und die komischen Effekte ihren Charakter sichtbar machen.²⁶

Nicht erst seit der Entdeckung „des Performativen“ wird die Erzeugung von Geschlecht auf der Bühne transparent gemacht. Geschlecht auf dem Theater ist immer eine Behauptung. Denn im fiktionalen Rahmen des theatralen Ereignisses sind die Grenzen biologischer Geschlechter nicht existent, immer geht es auf der Bühne um die Erzeugung von symbolischer Geschlechtlichkeit. Daher ist allen theatralen Formen die Kontingenz der Geschlechter inhärent: offensichtlich in *travestie*-Rollen, sichtbar im antiillusionistischen Theater, verhüllt im Illusionstheater.

Komische Theaterformen sind geradezu prädestiniert dazu, mit der Kontingenz der Geschlechter zu spielen bzw. diese zur Disposition zu stellen. Daher ist es naheliegend, dass viele Inszenierungen von Jelinek-Texten sich zur (komischen) Erzeugung von Geschlecht auf

der Bühne überlieferter Theaterpraktiken bedienen, wie beispielsweise gegengeschlechtliche Besetzungen oder Crossdressing. Besonders Nicolas Stemanns Inszenierungen schöpfen hier aus theaterpraktischen Konventionen und Traditionen, wenn er im „Königinnendrama“ *Ulrike Maria Stuart* die männlichen Schauspieler Sebastian Rudolph, Andreas Döhler und Felix Knopp in typischer *travestie*-Manier gegengeschlechtlich kostümiert und mit Piepsstimme und weiblich konnotiertem Habitus agieren lässt.²⁷

In Jelineks Theatertexten wird zur Erzeugung von Geschlecht, wie Brigitte E. Jirku zeigt, die diskursive mit der sozialen Praxis verwoben, wodurch Weiblichkeit und Männlichkeit entnaturalisiert und als „künstlich“ vorgeführt werden. Die Komik stellt sich ein, weil Jelinek in dem für ihre Arbeiten typischen Verfahren der Schichtung Diskurse und Theaterpraktiken inkongruent miteinander konfrontiert und damit ganz klar alle Prinzipien eines auf Illusion, Psychologie und Realität basierenden aufklärerischen Theaterideals sabotiert.

Körper haben und Leib sein

„Jede an Performativität und Körperlichkeit gebundene Erzeugung von Komik vergegenwärtigt die eigentümliche Doppelrolle des Menschen, die darin begründet liegt, einen verfügbaren Körper zu *haben* und ein unverfügbarer Leib zu *sein*“²⁸. Lutz Ellrich rekurriert in seinem Handbuchbeitrag *Komik mit theatralen Mitteln: Körper – Inszenierung – Interaktion* mit dieser Beobachtung auf die seit Mitte der 1980er-Jahre vermehrten Versuche, das schwierige Verhältnis von Erfahrung und Diskurs in Bezug auf den Körper zu problematisieren. Mit Rückgriff auf die Phänomenologie und die philosophische Anthropologie – namentlich auf Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und Helmut Plessner – wird eine Unterscheidung zwischen Leib und Körper vorgenommen. Der Leib steht für den „inneren“ Bereich der subjektiven Erfahrung, der Körper für von außen wahrnehmbare, kulturell überformte Konzepte.²⁹

Dieser Leib, den wir nicht nur haben, sondern der wir stets schon sind, unterscheidet sich insofern vom objektiven Körper, als wir nie um ihn herumgehen und ihn entsprechend nie völlig in den Blick nehmen können. Er lässt sich nicht vor uns stellen, sondern liegt gleichsam „auf unserer Seite“ und wird sowohl zum Medium unserer Orientierung in der Welt als auch zum Projektor unseres Handelns.³⁰

Körper und Leib sind jedoch nicht grundsätzlich voneinander verschieden, sondern aufeinander bezogen bzw. miteinander verwoben im Sinne einer Doppeltheit von Körper und Leib. Das Konzept des Leiblichen unterläuft die

kategoriale Trennung zwischen materiell vorliegendem Körper und psychischem Erleben, zwischen *physis* und *psyche*, indem es eine Ebene eröffnet, die dieser Unterscheidung vorausliegt. Es beschreibt den unüberschreitbaren Modus menschlicher Erfahrung und fasst den Körper als funktionalen Zusammenhang, der Medium und Gegenstand der Erfahrung gleichzeitig ist, ohne ihn auf einen bloßen Funktionalismus reduzieren zu wollen.³¹

Körperkomik auf der Bühne macht sich exakt diese Doppeltheit, die nur als enge Verschränktheit denkbar ist, zunutze, indem sie den Kontrollverlust des Körpers über den Leib zur Anschauung bringt, indem also der „innere“ Bereich als Lapsus des Körpers über die kulturell überformten Konzepte triumphiert. Verschiedenste Komik- und Lachtheorien, wie beispielsweise Henri Bergsons kanonisch gewordene These von Komik als Widerstreit zwischen Lebendigem und Mechanischem, lassen sich mit Hilfe des Konzeptes Körper haben/Leib sein weiterdenken.³²

Die Leiblichkeit der Sprache

Wenn Jelinek über „die Sprache“ schreibt oder in Interviews über ihren Umgang mit Sprache spricht, dann fallen einerseits die bildhaften, wirkungsmächtigen, oft von Gewaltphantasien begleiteten Vergleiche auf und andererseits die Dominanz von körperlichen Metaphern für Sprachliches. So spuckt die Sprache, wenn sie beim Wort genommen oder ihr auf den Kopf gehaut wird, das aus, „was sie wirklich sagen will.“³³

Auffallend ist im Weiteren die permanente Ambivalenz, die das Sprechen über Sprache prägt. Einmal zerrt die Sprache die Schreibende oder Sprechende hinter sich her, dann wieder gewinnt die Schreibende die Oberhand und prügelt auf die Sprache ein wie Kasperl auf das Krokodil, damit sie ihre eigene Wahrheit preisgebe.³⁴ Die Herrschaftsverhältnisse ändern sich, kommen ins Schwanken. Schreibt bzw. spricht Jelinek über „die Sprache“, dann lässt sich eine Objekt-Subjekt-Verkehrung beobachten, wie sie als komische Strategie im Figurentheater angewandt wird, wenn der Handpuppenspieler, der die Puppe offen führt und mit ihr interagiert, zum von der Puppe unterdrückten Objekt des Geschehens wird. Erst durch die Animation wird die Puppe zum agierenden Körper und erhält damit ein Eigenleben. Die Komik besteht darin, dass die Puppe sich mit Hilfe des Manipulateurs über ihn selbst erhebt. Analog dazu beschreibt Jelinek das Eigenleben der von ihr verwendeten Sprache: „Die Sprache zerrt mich hinter sich her, wie ein Hund seinen Besitzer an der Leine hinter sich her zerrt, und schnüffelt an jeder Ecke. Das sind dann die Sprachspiele, die Kalauer, die aber nicht einfach sinnloses Spiel mit Sprache sind, sondern in eine bestimmte Richtung weisen.“³⁵

Dieses dem Eigenleben der Sprache Ausgeliefertsein kommt in Jelineks Texten auch auf die Bühne und macht einen Teil der Komik aus, weil „die Leute auf der Bühne ständig sagen, was sich die Leute zwar denken, aber was sie nie sagen würden.“³⁶

Jelineks Sprechen über Sprache und deren Verwendung in ihren Texten evozieren einen Eindruck von Korporalität und Materialität. Diese Körperlichkeit der Sprache bringt mich zu dem Versuch, in Analogie zur phänomenologischen Differenzierung zwischen Körper haben und Leib sein Jelineks Verfahren, die Sprache durch Kalauer zum Sprechen zu bringen, wie folgt zu fassen: „Die Sprache“ könnte als Körper, der Kalauer als Leib gedacht werden. In den Kalauern tritt zutage, was „die Sprache“ (als das kontrollierte, überformte Konzept) verbirgt. „Ich liebe den Kalauer und werde ihn niemals, niemals aufgeben! Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit. Wenn man lange genug auf die Sprache einprügelt, gibt sie, manchmal widerwillig, aber doch, ihre eigene Wahrheit preis, und zwar eine Wahrheit, die ihr selber innewohnt, zu innerst wohnt.“³⁷

Sprache und Kalauer sind aufeinander bezogen und verwoben wie Körper und Leib. Die Körperlichkeit/Leiblichkeit der verwendeten Sprache erklärt auch, wieso Jelineks Texte für das Theater (erst) im Lautwerden, im Gesprochenwerden ihre Theatralität, Komik und Tragik eröffnen. Die Leiblichkeit ihrer Texte verlangt geradezu nach einer Stimme.

Die Komik in Elfriede Jelineks Theaterstücken ist bereits auf Textebene Körperkomik, da Jelinek Sprache in ihrer Materialität begreift und benutzt und über die Kalauer zum Sprechen bringt, die als komischer Leib der Sprache das Verdrängte, Ausgeschlossene und Verborgene offenbaren.

Anmerkungen

¹ Villiger Heilig, Barbara: „Diese Sprache will gesprochen werden“. In: Neue Zürcher Zeitung, 20.10.2016.

² Vgl.: Exner, Karoline / Meister, Monika: *Das Komische als subversives Potenzial. Elfriede Jelineks „Burgtheater“*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks „Burgtheater“ – Eine Herausforderung. Wien: Praesens Verlag 2018 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 18), S. 263-268, S. 264.

³ Villiger Heilig, Barbara: „Diese Sprache will gesprochen werden“. In: Neue Zürcher Zeitung, 20.10.2016.

⁴ Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 89-251, S. 91.

⁵ Jelinek, Elfriede: *Rechnitz (Der Würgeengel)*. In: Jelinek, Elfriede: Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 53-205, S. 55.

⁶ Vgl.: Hochholdinger-Reiterer, Beate: *Kostümierung der Geschlechter. Schauspielkunst als Erfindung der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein 2014, S. 69-144 (= Kapitel *Mündlichkeit und Schriftlichkeit*).

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

⁸ Exner, Karoline / Meister, Monika: *Das Komische als subversives Potenzial*, S. 268.

⁹ Vgl. dazu u. a.: Rommel, Otto: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien: Anton Schroll & Co 1952; Münz, Rudolf: *Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin (Ost): Henschel 1979; Asper, Helmut G.: *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf dem deutschen Theater im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten: Lechte 1980;

Scheit, Gerhard: *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik: Von Mozart bis Thomas Bernhard*. Wien: Deuticke 1995; Müller-Kampel, Beatrix: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Schöningh 2003.

¹⁰ Vgl.: Ruch, Willibald / Hofmann, Jennifer: *Komik im Werk Elfriede Jelineks*.

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Komik_-_Ruch-Hofmann.pdf (14.5.2018); Müller-Kampel, Beatrix: *Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien*. In: *LiTheS 7* (2012), S. 5-39. http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_07.html (30.3.2018).

¹¹ Ruch, Willibald / Hofmann, Jennifer: *Komik im Werk Elfriede Jelineks*, S. 3.

¹² Ebd., S. 4.

¹³ Ebd., S. 4.

¹⁴ Ebd., S. 5.

¹⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶ Müller-Kampel, Beatrix: *Komik und das Komische. Kriterien und Kategorien*, S. 15.

¹⁷ N. N.: *Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit*. <http://www.nachkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/sieben-fragen> (7.4.2018) (= nachkritik.de).

¹⁸ Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart*. In: Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 2015, S. 7-149, S. 9.

¹⁹ Ebd., S. 9.

²⁰ Ebd., S. 9.

²¹ Ebd., S. 9.

²² Ebd., S. 10.

²³ Ebd., S. 9.

²⁴ Zum „Comödien-Stil als Praxis des doppelten Ortes“ vgl.: Baumbach, Gerda: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Bd. 1: Schauspielstile. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2012, S. 246-257.

²⁵ Jirku, Brigitte E.: *„Komik für Intellektuelle“?! Der Körper des Lachens. Ein Versuch*.

https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Jirku__Komik-Jelinek.pdf (14.5.2018), S. 3.

²⁶ Ebd., S. 3.

²⁷ Die Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart* fand unter der Regie von Nicolas Stemmann am 28. Oktober 2006 am Thalia Theater Hamburg statt.

²⁸ Ellrich, Lutz: *Komik mit theatralen Mitteln. Körper – Inszenierung – Interaktion*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 174-177, S. 176.

²⁹ Vgl. u. a.: Alloa, Emmanuel / Bedorf, Thomas / Grüny, Christian / Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: UTB 2012; Alloa, Emmanuel / Fischer, Miriam (Hg.): *Leib und Sprache. Zur Reflexivität verkörperter Ausdrucksformen*. Weilerswist: Velbrück 2013; Sternagel, Jörg / Goppelsröder, Fabian (Hg.): *Techniken des Leibes*. Weilerswist: Velbrück 2016.

³⁰ Alloa, Emmanuel u.a.: *Einleitung*. In: Alloa, Emmanuel / Bedorf, Thomas / Grüny, Christian / Klass, Tobias Nikolaus (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: UTB 2012, S. 1-4, S. 2.

³¹ Ebd., S. 2. [Hervorhebung wie im Original]

³² Vgl.: Bergson, Henri: *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag 1988.

³³ Nüchtern, Klaus: „Erlösung gibt es nicht.“ In: *Falter* 36/2000.

³⁴ Vgl.: N. N.: *Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit*.

³⁵ Heinrichs, Hans-Jürgen: *Gespräch mit Elfriede Jelinek*. In: *Sinn und Form* 6/2004, S. 760-783, S. 764.

³⁶ Karin Kathrein: *Der Autor ist heute am Theater das Letzte. „Bühne“-Gespräch mit Elfriede Jelinek und Wolfgang Bauer*. In: *Bühne* 5/1991, S. 12-18, S. 16.

³⁷ N. N.: *Kalauer sind die Augenblicke der Wahrheit*.