

## Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen

*„...Meine Ironie ist eine wütende, verzweifelte, weil ich ja bei all der Anstrengung des Darstellens weiß, daß es vergeblich ist. Schon Freud weist ja auf die Bitterkeit hin, die im Witz steckt, auf diese Verzweiflung, die aus der Differenz kommt. Die Ironie ist ja eine rein sprachliche Form. Sie kann nicht anders ausgedrückt werden. Daher ist die Ironie ein ideales Mittel fürs Theater, wo der Körper etwas anderes sagen kann als das Sprechen. Ich würde sogar sagen: Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden.“*

Elfriede Jelinek im Gespräch mit Rita Thiele: *„Glücklich ist, wer vergisst?“*. In: Programmheft des Schauspiel Köln zu *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, 2010.

Was mich bei der Untersuchung der Komik in Jelinek-Inszenierungen zunächst einmal interessiert, ist das von Elfriede Jelinek hier angesprochene Auseinandertreten zweier verschiedener Kommunikationsschienen im Theater: der sprachlichen und der körpersprachlichen, bei dem „der Körper etwas anderes sagen kann als das Sprechen“, was dann oft einen komischen Effekt erzeugt und die Ironie der Sprache noch erhöht – oder eine solche Ironie erst entstehen lässt. Dieser Effekt lässt sich in der Tat mit Bezug auf die sogenannte Inkongruenz-Theorie des Komischen erklären<sup>1</sup>.

Die Differenz und potentielle Inkongruenz von Sprache und Körperlichkeit (auch das körperliche Aus-sprechen zählt dazu), hängt wiederum eng zusammen mit dem inhärenten Konflikt zwischen Text und Bühne, bzw. „Performance Text“, der jeder auf einem Text basierenden Theaterpraxis eigen ist. Während das dramatische Theater – besonders im naturalistischen Theater – stets bemüht ist, diesen latenten Konflikt zwischen Text und Bühne zu unterdrücken, kann er im postdramatischen Gegenwartstheater „zum bewusst intendierten Inszenierungs-prinzip werden“<sup>2</sup>. Dies ist in der Tat auch bei den meisten neueren Jelinek-Inszenierungen – mal mehr, mal weniger – der Fall. Sehr ausgeprägt ist dieses Inszenierungsprinzip z.B. bei Nicolas Stemmann, der oft den eigenen Kampf des Regisseurs und der SchauspielerInnen mit dem Text zum Inszenierungsprinzip macht – oft mit komischem Effekt. Ich denke z.B. an die Eröffnung seiner Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart*, in der Sebastian

Rudolph im Damenkostüm mitsamt dem hinterhergeschmissenen Manuskript und Meinhof-Perücke auf die Bühne geschubst wird und sodann zögerlich anfängt, den Text mitsamt Regieanweisungen in verschieden aufgesetzten Stimmen (Prinzen im Tower, Chor der Greise) auszuprobieren. Die Komik ergibt sich dabei aus dem Auseinandertreten von gelesenen Text und vorgeführter Angst des Schauspielers, vermutlich sowohl vor der politischen Thematik der RAF (Rudolph schaut ängstlich auf zu dem über ihm auf den Vorhang projizierten, überlebensgroßen Fahndungsfoto von Meinhof), als auch vor Jelineks überbordenden und überfordernden Textmassen in Form von „Textflächen“.

Wie in diesem Beispiel lässt sich im Gegenwartstheater allgemein, wie Ingrid Hentschel argumentiert, „eine Verlagerung beobachten: Das Komische tritt nicht als Komödiengattung auf, sondern in der Art der Inszenierung und Aufführung. Es ist vom Inhalt in die Form gerutscht und damit ändert sich seine Funktion“<sup>3</sup> – eine Entwicklung, die gegenwärtige Tendenzen im postdramatischen Theater begünstigt.<sup>4</sup> Auch in der Komödie hatte Komik immer schon Kommentarfunktion, aber jetzt ist es nicht mehr die Darstellung von Charakteren und Handlungen, sondern die Inszenierungsweise und Spielweise der Schauspieler, die diese Kommentarfunktion übernimmt. Meiner Einschätzung nach hat sich diese Tendenz bei Jelinek-Inszenierungen erst in den 1990er Jahren so richtig durchgesetzt, mit RegisseurInnen wie Frank Castorf, Jossi Wieler, Thirza Bruncken und Einar Schleaf, die – vielleicht auch unter dem Einfluss von Jelineks theatertheoretischen Essays – zu einer freieren Behandlung der Texte als reiner Spielvorlagen fanden. Es ist aber in der Tat schwer zu beurteilen, ob eine Herangehensweise wie jene von Claus Peymann an *Raststätte oder Sie machens alle* (1994) noch einem überkommenen Gattungsschema der Boulevardkomödie verhaftet war und Jelineks Stück damit verharmloste oder ob dieses Schema in der Aufführung bewusst satirisch eingesetzt wurde, um die Gattung damit von innen auszuhöhlen.<sup>5</sup>

Was die Gattungsbeschreibungen von Jelineks Texten betrifft, so ist die Entwicklung übrigens etwas komplizierter als die einer einfachen Gattungseinebnung. Es stimmt, dass die früheren Stücke noch öfter Gattungsbeschreibungen im Titel trugen (*Clara S., musikalische Tragödie; Burgtheater, eine Posse mit Gesang; Raststätte, oder Sie machen's alle. Eine Komödie*), während dies bei den neueren Stücken größtenteils nicht mehr der Fall ist (Ausnahme: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*, 2009). Doch schon die früheren Beschreibungen waren oft, wie Allyson Fiddler schreibt, „highly ironic descriptors“<sup>6</sup> (Fiddler zitiert als krasses Beispiel: *Gier. Ein*

*Unterhaltungsroman*) und bedeuteten keinesfalls, dass sich Jelinek auch an Gattungstraditionen hielt. Ihre Distanz von Gattungstraditionen und dramatischen Konventionen wird manchmal in den Untertiteln noch schärfer markiert, so z.B. in *Krankheit oder Moderne Frauen. Wie ein Stück* oder auch in *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornographie)*. Darüber hinaus sind derartige (Pseudo-)Beschreibungen oft intertextuelle Verweise auf literarische oder theatrale Traditionen, auf die Jelinek mit dem jeweiligen Stück Bezug nimmt (der Untertitel von *Burgtheater* lautet etwa *Posse mit Gesang* und ist ein klarer Verweis auf österreichische Traditionen des Volksstücks und Zauberstücks, für die Nestroy und Raimund exemplarisch stehen). Wenngleich die „Textflächen“ in den neueren Stücken auch denen ihrer Prosa ähneln, so unterscheidet Jelinek dennoch zwischen beiden, wie sie in einem Interview mit Simon Stephens aus Anlass der britischen Aufführung von *Sports Play* erläutert:

In spite of the fact my plays often look like prose – as they consist of long monologues – they are actually not prose. My plays are texts written to be spoken, while prose narrates. Plays are designed for collective reception, prose for individual reception. So you can't simply say my plays are a kind of prose, since they don't narrate anything. They talk. They speak.<sup>7</sup>

Eine allgemeine „Gattungseinebnung“<sup>8</sup> ist von daher nur mit Einschränkungen zu konstatieren, da Jelinek in Bezug auf das Sprechen, die Ansprache und die (intendierte) kollektive Rezeption noch an der Unterscheidung ihrer Theaterstücke von der Prosa festhält – auch wenn sie hinzufügt: „Although recently I've noticed the differences are blurring, and my prose is increasingly becoming ‚speaking‘“<sup>9</sup>.

Um aber auf Hentschels Argument zurückzukommen, stellt sich für mich doch die Frage, ob die Verlagerung des Komischen in die Art der Inszenierung und Aufführung, „vom Inhalt in die Form“, den Inhalt damit gänzlich hinter sich lässt, wie manche ihrer Formulierungen nahezu legen scheinen, so z.B. wenn sie sagt „nicht das *was*, Stoff, Thema und Drama sind entscheidend, sondern das *wie* der performativen Aktion, bei der der Körper in seiner psycho-physischen Präsenz in den Vordergrund tritt“<sup>10</sup>, oder wenn sie schreibt, dass das „Spiel [im performativen Theater] keine Referenzen mehr kennt, nicht im existentiellen Ernst und Weltbezug gründet“<sup>11</sup>. Laufen solche fast binären Gegenüberstellungen von traditioneller Komödie und dem Komischen in der gegenwärtigen Spiel- und Inszenierungspraxis nicht Gefahr, aus den Augen zu verlieren, wie das performative Spiel in der Rezeption doch immer wieder an „Stoff und Thema“ rückgebunden wird (Stoffe und Themen, die ja besonders bei Jelinek durch

die Sprache vermittelt werden)? Das Komische ist ja, wie Peter L. Berger konstatiert, im Unterschied zum Spiel als „Form aktiven Handelns“, überwiegend „eine *Form der Wahrnehmung*“. Es „wird wahrgenommen als die Wahrnehmung einer ansonsten verschlossenen Dimension der Wirklichkeit – nicht nur seiner eigenen Wirklichkeit (so, wie ein Spieler die Realität seines Spiels wahrnimmt), sondern der Wirklichkeit an sich“<sup>12</sup>. Diese Wahrnehmung setzt im Idealfall einen intellektuellen Prozess in Gang, bei dem so etwas wie Erkenntnis entsteht – auch wenn die Art dieser Erkenntnis nicht unbedingt vorhersehbar ist. Schon Bergson schreibt in seinem Aufsatz über das Lachen von 1900, „das Komische setzt, soll es voll wirken, etwas wie eine zeitweilige Anästhesie des Herzens voraus, es wendet sich an den reinen Intellekt“<sup>13</sup>; und ähnlich versteht Simon Critchley (2011) Humor als „thinking in action“<sup>14</sup>.

Als Beispiel dafür, wie das bei postdramatischen Jelinek-Inszenierungen funktionieren kann, soll meine Erfahrung einer zentralen Szene aus der erwähnten Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* (2007) dienen:

Drei männliche Schauspieler (Andreas Döhler, Felix Knopp und Sebastian Rudolph) hatten zuvor als „die Prinzen im Tower“, die man als Vertreter der Nach-68er-Generation lesen kann, mit nachgeäfftem Selbstmitleid chorisch intoniert: „Ach, wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt, doch diese Offensivposition gab’s nur für dich, wir hatten nicht die Wahl.“<sup>15</sup> Nun bereiten zwei von ihnen, nackt bis auf Schweinemasken vor dem Genital (als Verweis auf den Baader-Meinhof Schlachtruf „Entweder Schwein oder Mensch“), eine Aktionskunst-Szene vor, indem sie Farbflaschen und Wasserpistolen auf die Bühne bringen und vorsorglich Schutzfolien an die Zuschauer in der ersten Reihe ausgeben, bevor sie Wasserbomben ans Publikum verteilen mit der Einladung, man solle damit Pappkameraden mit den Köpfen von Gerhard Schröder, *Bild*-Chef Kai Diekmann, Josef Ackermann und Johannes B. Kerner bewerfen. Unterdessen steigert sich ein Schauspieler (Andreas Döhler) an der Bühnenrampe zunehmend in den auf Meinhofs Texten beruhenden Jelinek Text hinein. Er schäumt sichtlich von Meinhofs/Jelineks „Sprech-Wut“<sup>16</sup>, und seine Tirade kulminiert wiederholt in dem gebrüllten Ausruf „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert!“. Das chaotische Mitmachspiel nimmt seinen Lauf, und es fliegen zur Belustigung aller mehr und mehr Wasserbomben auf die Bühne. Als die mittlerweile völlig mit Farbe beschmierten Performer anfangen auf der Bühne auszurutschen, entfaltet sich eine körperliche Slapstick-Komik. Die Aktion endet jäh, als ein Schauspieler plötzlich auf den Knien

nach seinem Ehering sucht und die anderen anschreit, „Nun hört doch mal auf mit der Scheiße!“. Die Komik resultiert im letzteren Fall aus der Inkongruenz zwischen revolutionärem kollektiven Aktionismus und privatbürgerlichen Sorgen des Schauspielers. Als ich diese Szene 2009 in einem englischsprachigen Artikel analysierte, las ich das Spiel mit der Performance als einen Kommentar zur gegenwärtigen politischen Handlungslosigkeit:

[T]he production shifts towards a performative event: spectators really express their anger and throw balloon bombs at the hated icons of capitalist corruption, performers really get worked up, muddy, wet and exhausted. But at the same time it thematizes the *lack* of performativity (understood in the sense of J. L. Austin's speech act theory as the transformation of reality through acts of speech): all that eventually "happens" is that the fight has to be stopped because one of the actors has lost his wedding ring. This lack of performativity, as Gabriele Klein notes, is also repeatedly thematized by Jelinek about Ulrike Meinhof, who "writes and writes and writes" in prison seemingly without any effect (Klein 2007: 72), a situation that reflects that of Jelinek. While the production thus thoroughly deflates the revolutionary sex appeal and myth that surrounded the RAF, it simultaneously creates a painful awareness of the limits imposed on any political agency today. And it does so [...] through a postdramatic communication structure, which has the capacity to realize these contradictions, to make "complexity experiential" (Stemann 2007b: 177).<sup>17</sup>

Meine obigen Einsichten und nachträgliche Reflektionen über die Rolle der RAF in Hinblick auf die spätere jahrelange Verhinderung einer effektiven linken Opposition in Deutschland (z.B. durch Berufsverbote) ergaben sich aus der Erfahrung einer Inszenierung, die den Zuschauer implizierte, manchmal schmerzhaft komisch war und bei der das Komische oft ins Tragische kippte.

So wie Jelinek in ihren Texten Komik und Tragik verschränkt, verschränkt die postdramatische Regie auf theatraler Ebene oft komische und tragische Elemente. Von der Regie eingeschobene Szenen und Figuren gehören dabei mittlerweile zum festen Repertoire der Regiemethoden bei Jelinek-Aufführungen und fügen dem Stück weitere Kommentare und Reflexionsebenen hinzu. Auch hier ist Stemann vielleicht das Paradebeispiel, aber durchaus nicht der einzige Regisseur, der textfremde Szenen und Figuren einsetzt. In Falk Richters Inszenierung von *Am Königsweg* (2017) zum Beispiel gibt es jüngst nicht nur die verstörenden Choreographien eines im Mediengeflimmer orientierungslos zuckenden Tänzers (Frank Willens), sondern auch Stand-up Comedy Einlagen von Jilet Ayşe, der Kunstfigur einer jungen Kreuzberger Türkin von Komödiantin Idil Baydar, die das Publikum als impliziten Kommentar zur Wahl von

Trump aus der Loge heraus fragt: „Was machen eigentlich Menschen mit richtig viel Zeit, die sich wertlos fühlen?“

Ob und wie sich Erkenntnisse in ZuschauerInnen vollziehen, hängt natürlich von vielen kontextuellen Faktoren der individuellen Rezeption ab: von der (Vor)bildung, der bisherigen Theatererfahrung und dem daraus resultierenden „Erwartungshorizont“, der Reaktion anderer ZuschauerInnen, von Generation, Geschlecht, sozialer Klasse, politischer Einstellung usw. Aber auch der Kontext der gesamten Inszenierung sowie intertextuelle Verweise – inklusive postdramatischer Verweise auf dramatische Stücke wie in *Ulrike Maria Stuart* die Verweise auf Schillers *Maria Stuart* – sind bei der komischen Wahrnehmung einzelner Szenen zu berücksichtigen. Kein/e ZuschauerIn geht als unbeschriebenes Blatt in die Aufführung, und schon deshalb gibt es auch im postdramatischen Theater immer einen – wenn auch oft indirekten – Wirklichkeitsbezug. Auch wenn Trump in *Am Königsweg* mit keinem Wort erwähnt wird und Benny Claessens in Falk Richters Inszenierung ihm nicht ähnelt und ihn nicht direkt parodiert, weiß doch jeder, wer gemeint ist.

Die Untersuchung der Beziehung zwischen Komik und Tragik sowie die Beziehung zwischen Komik und dem Unheimlichen in Jelineks Werk und dessen Inszenierungen ist deshalb so wichtig, weil dadurch der Ernst der Komik sondiert werden kann. In vielen von Jelineks Stücken ist es ja ihre erklärte Absicht gewesen, verdrängte Verbrechen ans Licht zu zerren und „den Vergessenen, Verschwundenen ihre Stimme wiederzugeben“<sup>18</sup>, so zum Beispiel in *Burgtheater, Wolken.Heim., Stecken, Stab und Stangl, Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Das Werk*. Wie sie im eingangs zitierten Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele erklärt, ist ihre sprachliche Vorgangsweise dabei oft der enthüllende Einsatz von Kalauern, denn:

gerade Freud weist ja nach, daß durch Wort-neubildungen, durch ungewohnte und ungewöhnliche Zusammenziehungen zweier Wörter, wenn die Ideologie diesen Wörtern buchstäblich aus den Nähten platzt (Freud nennt so ein Wort, das dann die Komik aus sich selbst heraus produziert ein Mischwort) der neugeschaffene Zusammenhang sofort verstanden wird, ohne ausführliche Erklärungen. Die Sprache spricht dann selbst. Sie übernimmt. Sie reißt das Unterbewußtsein aus uns heraus.<sup>19</sup>

Diese komische Enthüllung des verdrängten Unterbewusstseins durch die Sprache kann in der Inszenierung parallel dazu erzeugt werden, und zwar von einer *theatralen* Erzeugung des Unheimlichen. Oft geschieht dies durch die körperliche Interaktion der

SchauspielerInnen mit dem Bühnendesign. Man denke zum Beispiel an Jens Kilians kongenialen Bühnenraum mit einem weich nachgebenden Bühnenboden unter einem beigefarbenen Teppichbelag für Thirza Brunckens Inszenierung von *Stecken, Stab und Stangl*, der die SchauspielerInnen auf komische Art bei jedem Schritt wie in Morast einsinken lässt. Zusammen mit ihrem Sprechen des Textes mit all seinen Untiefen in der geschult oberflächlichen Manier von Fernsehmoderatoren und der Tatsache, dass sie dabei absurderweise an kleinen bunten Deckchen häkelten, ergab sich der nachhaltige Eindruck einer massiven und im wahrsten Sinne unheimlichen Geschichtsverdeckung durch die Diskurse seichter Unterhaltungsmedien.<sup>20</sup>

In ihren neueren Stücken hat sich Jelinek zunehmend an griechische Tragödien angelehnt und in diesem Zusammenhang auch an das Satyrspiel, als das schon *Raststätte oder Sie machens alle* konzipiert war (als Satyrspiel zu *Wolken.Heim.* und *Totenauberg*) und das sie als antikes Muster für *Der Sturz* (als Satyrspiel zu *Das Werk*) wieder aufgreift. Mit Blick auf Jelineks Schreibstrategien ist die Beziehung zwischen Komik und Tragödie (in *Raststätte*) bzw. zwischen Komik und dem Unheimlichen (in *Ein Sturz*) in diesen modernen Satyrspielen bereits umfassend von Artur Peřka untersucht worden. Er weist nach, dass sich beide Stücke zwar einer Karnevalsstimmung bedienen, dass diese aber nicht mit Michail Bachtin als befreiende „Gegenkultur“ gelesen werden kann, denn „[b]ei den körperlichen Ausschweifungen in den Theatertexten der Autorin handelt es sich nämlich permanent um eine Kombination von Lachen und Leid, auch – und verstärkt dann, wenn sie in exzessiver Gewaltausübung gipfeln.“<sup>21</sup>

In den Inszenierungsstrategien kann sich diese in „Gewaltausübung“ gipfelnde Kombination von Lachen und Leid bis auf die Repräsentation der Autorin ausdehnen. Denn ein besonderer Fall der von der Regie eingefügten Szenen sind diejenigen, die die Figur der Autorin selbst satirisch oder grotesk darstellen und dabei, wie Jelinek selbst es in ihren Texten gern tut, mit dem Niedrig-Komischen arbeiten. Auch wenn Jelinek sich selbst (bzw. eine fiktive Autorin-Person) oft in ihre Texte einschreibt, hat diese Anmaßung des Regisseurs – und es ist oft ein männlicher Regisseur – doch noch einmal eine ganz andere Qualität, nämlich die einer bewussten Überschreitung, welche die Bildermacht der Bühne über die Sprach(bild)macht der Autorin schamlos ausnutzt. Das früheste Beispiel hierfür war wahrscheinlich die respektlose Schlusszene in Frank Castorfs Inszenierung von *Raststätte oder Sie machens alle* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1995), die ein Kritiker folgendermaßen beschrieb:

Am Ende fährt die arme Frau Jelinek als überdimensionale Puppe über die Bühne und gibt via Tonband dunkle Weisheiten von sich. Ihre Hüllen fallen und siehe da – nicht nur ihr Text soll uns erleuchten, auch an ihren Brüsten und zwischen ihren Beinen blinken neckisch bunte Lämplein.<sup>22</sup>

Die Autorin wird gleichzeitig zum wirkungslosen Schreibautomaten und zum Sexobjekt degradiert. Laut Gitta Honegger fand Jelinek die Szene zwar persönlich zutiefst beleidigend, aber zugleich absolut richtig für das Stück.<sup>23</sup> Denn die Szene weitet die Frauenverachtung der männlichen Protagonisten in *Raststätte* auf die Autorin aus und zeigt damit auf schockierend komische Weise – nämlich auf eine Art und Weise, die für einen Moment den ästhetischen Rahmen des Stücks sprengt –, dass diese Verachtung im spätkapitalistischen Konsum-Patriarchat Methode hat und auch Autorinnen nicht verschont.

In *Ulrike Maria Stuart*, einem Stück, in dem es um das Thema Frauen und politische Macht geht, erweitert Stemann die im Text angelegte dynamische Spiegelung von Maria Stuart und Elisabeth I. einerseits und Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin andererseits nicht nur um eine eher tragische Doppelung durch zwei älteren Schauspielerinnen (Elisabeth Schwarz und Katharina Matz, die ungefähr im gleichen Alter sind wie Meinhof und Ensslin es gewesen wären, hätten sie überlebt), sondern sozusagen als Kontrastprogramm um eine komische Doppelung. Er schiebt einen komischen „Vagina Dialog“ zwischen „Elfriede“ und „Marlene“ ein, den die Schauspielerinnen Judith Rosmair und Susanne Wolf – in riesige pelzbesetzte Vagina-Kostüme gekleidet – in aufgesetzt wienerischem Deutsch austragen. Der Dialog entstammt einem in der Zeitschrift *Emma* abgedruckten Gespräch zwischen Jelinek und Marlene Streeruwitz über die Unmöglichkeit, als Frau zum schreibenden Subjekt zu werden. Die Szene bewog Streeruwitz zu einer Klage gegen das Thalia Theater, weil sie „als handelndes und denkendes Subjekt nicht auf ein sprechendes Geschlechtsorgan reduziert werden“<sup>24</sup> wolle. Im Kontext des Themas Frauen und Macht in *Ulrike Maria Stuart* erzeugte sie bei mir jedoch eine „komische Wahrnehmung“ (Berger) der Diskrimination von Frauen, durch die Inkongruenz zwischen dem poststrukturalistischen feministischen Dialog und der karnevalesken Reduktion auf ein Geschlechtsorgan, die gleichzeitig noch ein intertextueller Seitenhieb auf die emanzipatorischen Bestrebungen von Eve Enslers bekanntem Stück *Vagina Monologues* war. Auch hier wurde in der Inszenierung ein zentrales Thema des Textes

auf die Ebene von AutorInnen und deren Ohnmacht ausgeweitet, indem der Regisseur seine Bildermacht über die Autorin exzessiv ausbeutete – womit paradoxerweise Jelineks Einsicht in die strukturelle Entmachtung der Frau nur noch bestätigt wurde. In Jelineks Text *Ein Sturz*, den sie als Satyrspiel über den Einsturz des Kölner Stadtarchivs schrieb, resultieren die komischen Effekte, wie Pelka analysiert, „aus einem katachresischen Kurzschluss zwischen antikem Pathos sowie tragödienhaftem Rhythmus und einem umgangssprachlichen Ton“<sup>25</sup>. Ein kollektives Wir, dessen Identität fluide zwischen dem Stadtvolk (der Polis), den Baufirmen und den Investoren changiert, spricht die Naturelemente Erde und Wasser an und feuert ihre Geilheit aufeinander an. Das Wasser wird dabei durch seine Assoziation mit den Baufirmen als „gottgleiche[n] Männer[n]“<sup>26</sup> mit männlich konnotierter Macht in Verbindung gebracht. Wie Jelinek beschreibt, lauert unter der dionysischen Heiterkeit immer die Gewalt:

Das Dionysische, das Heiter-Rauschhafte, die Orgie, ist einerseits Gewalt, die ausgeübt oder erlitten wird, bis zum Zerfetzen der Menschen in der Orgie, andererseits verbinde ich die diese Gewalt mit Ironie, also eigentlich mit etwas Komischem, das ja wiederum Zügellosigkeit bedeutet. Aber hinter dem Ungebändigten, Heiteren lauert eben immer dieser archaische Schrei der Gewalt, der auf dem Theater irgendwie sprachlich formalisiert werden, aber gleichzeitig doch immer da sein muß, weil er ja wie ein Orgelpunkt unter die Wirklichkeit gelegt ist, als anhaltender Schrei.<sup>27</sup>

Mögen das Wasser und die Erde im Text als Naturelemente vielleicht noch von „Körperlosigkeit“ gekennzeichnet sein<sup>28</sup>, werden sie in Karin Beiers Inszenierung von Kathrin Wehlisch und Krzysztof Raczkowski auf eine archaische, animistische Weise verkörpert, die an die ursprünglichen griechischen Satyre erinnert. Die Stimmen des „Wir“ dagegen kommen ausnahmslos als körperlos-maschinelle Stimmen aus Laptops, Radios usw., während Büroangestellte in Karnevalsstimmung diese Stimmen und die Warnversuche der Erde ignorieren und später der getanzten Vergewaltigung der Erde auf einer total überfluteten Bühne teilnahmslos zuschauen. Was anfangs noch lustig sein mag, sogar manchmal Slapstick-artig, z.B. wenn die Erde auf der Bühne ausrutscht, schlägt bei den Zuschauern zunehmend in eine betroffene Wahrnehmung der ökologischen Verantwortungslosigkeit – auch ihrer eigenen – um.<sup>29</sup> Auch hier bestätigt sich also für die Aufführungspraxis, dass das Komische in Jelinek-Aufführungen gerade dann zum Tragen kommt, wenn es besonders ernst wird.

## Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Vgl.: Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen. Wie lassen sich Elfriede Jelineks Theater Texte „angemessen“ inszenieren?* <https://fpjelinek.univie.ac.at/forschungsarbeiten/projekt-komik-2017-19/> (26.4.2018). Inkongruenztheorien gehen zurück auf James Beattie, der erklärt: „Laughter arises from the view of two or more inconsistent, unsuitable, or incongruous parts or circumstances, considered as united in one complex object or assemblage“. Beattie, James: *An essay on laughter and ludicrous composition*. [1764]. In: Beattie, James: *Essays*. London: Creech 1779, S. 348.
- <sup>2</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 261.
- <sup>3</sup> Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater*. In: *Maske und Kothurn* 4/2005, S. 214-226, S. 214.
- <sup>4</sup> Vgl.: ebd., S. 216.
- <sup>5</sup> Vgl.: Wolfson, Lisa / Ellrich, Lutz: *Komik-affine Spielweisen*.
- <sup>6</sup> Fiddler, Allyson: *Jelinek, „Burgtheater“*. In: Hutchinson, Peter (Hg.): *Landmarks in German Comedy*. Wien: Peter Lang 2006, S. 227-242, S. 230.
- <sup>7</sup> Stephens, Simon: *Game on*. In: *The Stage*, 12.7.2012.
- <sup>8</sup> Ellrich, Lutz / Wolfson, Lisa: *Komik-affine Spielweisen*.
- <sup>9</sup> Stephens, Simon: *Game on*.
- <sup>10</sup> Hentschel, Ingrid: *Spielen mit der Performanz*, S. 217.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 224.
- <sup>12</sup> Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen: Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: De Gruyter 2014, S. 14.
- <sup>13</sup> Bergson, Henri: *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hain 1948, S. 9.
- <sup>14</sup> Vgl.: Critchley, Simon: *On Humour (Thinking in Action)*. London: Routledge 2011.
- <sup>15</sup> Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart*. In: Jelinek, Elfriede: *Das schweigende Mädchen. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2015, S. 42.
- <sup>16</sup> Jelinek Elfriede: *Sprech-Wut*. <http://www.elfriedejelinek.com/fschille.htm> (23.4.2018), datiert mit 19.1.2005 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2005, zum Theater).
- <sup>17</sup> Jürs-Munby, Karen: *The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's „Sprachflächen“*. In: *Performance Research* 1/2009, S. 46-56, S. 55.
- <sup>18</sup> Thiele, Rita: *Glücklich ist, wer vergisst?* In: Programmheft des Schauspiel Köln zu Elfriede Jelineks *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, 2010.
- <sup>19</sup> Ebd.
- <sup>20</sup> Vgl.: Jürs-Munby, Karen: „*Ich möchte seicht sein*“: *Elfriede Jelineks postdramatisches Schauspielmodell als Ideologiekritik und Medienstörung*. In: Barnett, David / Jürs-Munby, Karen / McGowan, Moray (Hg.): *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? Theater der Zeit. Recherchen* 37 (2006), S. 86-100.
- <sup>21</sup> Pelka, Artur: *Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden: die Un-Komik im Theater Elfriede Jelineks*. In: Kaul, Susanne / Kohns, Oliver (Hg.): *Politik und Ethik der Komik*. Paderborn: Wilhelm Fink 2012, S. 113-123, S. 114.
- <sup>22</sup> Laudenback, Peter: *Aus Hamburg zum Theatertreffen: Castorfs Inszenierung von Jelineks „Raststätte“: Lämplein zwischen den Beinen*. In: *Berliner Zeitung*, 22.5.1995.
- <sup>23</sup> Vgl.: Honegger, Gitta: *Elfriede Jelinek. How to Get the Nobel Prize without Really Trying*. In: *Theater (Yale School of Drama and Duke University Press)* 2/2006, S. 5-19, S. 9.
- <sup>24</sup> Höbel, Wolfgang / Kronsbein, Joachim: „*In der Würde angegriffen*“. *Interview mit Marlene Streeruwitz*. In: *Der Spiegel*, 27.11.2006.
- <sup>25</sup> Pelka, Artur: *Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden*, S. 117.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 119.
- <sup>27</sup> Thiele, Rita: *Glücklich ist, wer vergisst?*
- <sup>28</sup> Pelka, Artur: *Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden*, S. 119.
- <sup>29</sup> So schrieb z.B. Christian Bos im *Kölner Stadtanzeiger*, Karin Beier und Elfriede Jelinek hätten „Köln eine vergiftete Katharsis geschenkt, eine Seelen-Reinigung mit Dreckwasser. Wir sind die Stadt, wir tragen die Schuld. Dieser dreieinhalbstündige Abend ist eine Gewalttour, eine Überforderung und ein künstlerischer Triumph. Vor allem aber ist er eine Diskussionsgrundlage.“ Bos, Christian: *Mit Brackwasser gesegnet*. In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1.11.2010.