

DRAMA DER UNTOTEN/ UNTOTE DRAMATIK.

Elfriede Jelineks *Krankheit oder Moderne Frauen* im
Spiegel des postdramatischen Theaters

von Jakob Ilakovac

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| 1. Einleitung | 2 |
| 2. Das Postdramatische in <i>Krankheit oder Moderne Frauen</i> von Elfriede Jelinek..... | 3 |
| 2.1 Zum Begriff des Postdramatischen | 3 |
| 2.2 Antiweibliche Vampirfrauen und tennisspielende Machomänner: Figurenzeichnung | 4 |
| 2.3 Vom Sinn zur Sinnlichkeit: Sprache..... | 6 |
| 2.3.1 Sprachflächen | 6 |
| 2.3.2 Haptik von Sprache und Stimme..... | 8 |
| 2.4 Objektkörper / Körperobjekte | 9 |
| 2.5 Eklektikexplosion: der Raum | 10 |
| 2.6 „Jetzt Licht und ab!“ – Metadramatik | 11 |
| 3. Conclusio..... | 13 |
| Literaturverzeichnis..... | 14 |
| Primärquelle | 14 |
| Sekundärquellen und Forschungsliteratur | 14 |

1. Einleitung

Elfriede Jelinek – Literaturnobelpreisträgerin und Skandalautorin – ist unanfechtbare Pionierin des Postdramatischen. Ihre Texte, allen voran *Sonne / Luft / Asche, Angabe der Person* und *Die Schutzbefohlenen*, fluten die Spielpläne des deutschsprachigen Theaters, das sie mit ihrem umfangreichen Œuvre revolutioniert hat.

Auch oder gerade deshalb ist die literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung zu ihrem Werk sehr breit aufgestellt. Gerade die Stücke der 90er und frühen 2000er Jahre wurden vielfach untersucht, oft unter Einbezug einer jeweiligen Inszenierung. Prominentes Beispiel ist das *Sportstück*, das meist in Kombination mit seiner Uraufführung am Burgtheater (Regie: Einar Schleef) betrachtet wird.

Zwei ihrer Stücke werden von der literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder als wichtige Schlüsseltexte innerhalb der Jelinek'schen Schöpfung betont. Ihr Stück *Burgtheater. Posse mit Gesang* (1982, uraufgeführt 1985) gilt als „Schwellenstück“¹, mit dem Elfriede Jelinek die Gründungsphase der Postdramatik hinter sich lässt und in der Folge mit ihrem Auftragswerk *Wolken. Heim.* (1988, UA auch 1988) für das Bonner Theater zweifelsfrei ihren ersten „postdramatischen Text par excellence“² vorlegt.

Doch in der Zeit zwischen diesen beiden Texten ist ein weiteres Stück entstanden, mit dessen Motiven sich zwar in der Jelinek-Forschung inhaltlich auseinandersetzt wird, jedoch keine Beschäftigung auf formal-ästhetischer Ebene stattfindet. Die Rede ist von *Krankheit oder Moderne Frauen*, das den ironisch anmutenden Untertitel *Wie ein Stück* trägt und 1984 erstmals in *manuskripte* erschienen ist. Die groteske „Farce“³, die 1987 in Bonn uraufgeführt und seitdem bloß fünf weitere Male inszeniert wurde, scheint nicht nur im deutschsprachigen Theaterraum im toten Winkel festzustecken. Auch in der Forschung geht es unter, muten doch *Burgtheater* und *Wolken. Heim.* mit Blick auf Jelineks postdramatischen Werdegang längst gänzlich aufgeschlüsselt an.

Ich möchte insofern mit dieser Hausarbeit das Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* auf Elemente untersuchen, die im postdramatischen Traditionszusammenhang stehen, um festmachen zu können, welche dieser Elemente sich radikalisieren auch im Vergleich zu den beiden genannten Stücken. Um Postdramatik in ihrem Wesen zu erfassen, arbeite ich vor allem mit Hans-Thies Lehmanns wegweisender Schrift *Postdramatisches Theater*.⁴

¹ Klessinger, Hanna: Postdramatik. Transformation des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz, Berlin / Boston 2015, S. 192.

² Ebd. S. 216.

³ Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn 2008, S. 117.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, 7. Auflage, Frankfurt am Main 2023.

2. Das Postdramatische in *Krankheit oder Moderne Frauen* von Elfriede Jelinek

2.1 Zum Begriff des Postdramatischen

Als *postdramatisch* wird eine seit 1970 sich abzeichnende Entwicklung im deutschsprachigen Theater beschrieben, die insbesondere geprägt ist durch ihre „Performativität“ und „Metatheatralität“⁵ und vom Text als eines neben vielen weiteren theatralen Mitteln ausgeht. Der Text verliert seine Monopolstellung, die er Königsgleich viele Jahrhunderte lang beansprucht hat und nun einbüßen muss, denn alle anderen Theatermittel emanzipieren sich aus der Dienerschaft des Illusionsgefüges, so als sei „die tradierte kohärente Ganzheit aus Elementen, als die wir uns die Form des dramatischen Theaters denken können, gleichsam auseinandergeplatzt.“⁶

Die theatralen Mittel, in deren Reihe sich der Text nun auch einordnet, betonen die Materialität des sinnlichen Ereignisses und ihres Erlebens. Eine eindeutige Zeichenproduktion muss hinter sie zurücktreten.⁷ Gerade darin liegt eine unverkennbare Produktivität im Umgang mit dem Text, der sich im Theater des Postdramatischen als dynamisches „Material“⁸ versteht und dadurch eine „Offenheit mit Blick auf die Umsetzung“⁹ konstituiert. Deshalb sind Text und Inszenierung in besonderer Weise voneinander abhängig, sie stehen in wechselseitigem Kräfteverhältnis schöpferischer Gewaltenteilung.¹⁰ Regisseur und Autor sind ein Duo, die beide aus unterschiedlichen, doch gleichberechtigten Perspektiven am Prozess beteiligt sind.¹¹

Die Vorsilbe *post* markiert, dass Elemente des konventionell Dramatischen auch im Postdramatischen noch anwesend sind, wenn auch in verzerrter, abgestorbener oder aufgebrochener Struktur und sich zum Dramatischen – in welcher Weise auch immer – verhalten.¹² Das Drama im Postdramatischen ist also noch nicht tot, es ist ihm als untoter Vorfahre noch immanent, sodass Handlung und Figuren rudimentär vorhanden sind. Zudem werden Gattungen gemischt; Intermedialität, Transdisziplinarität und enthierarchisierte Textinstanzen gegenwärtig.¹³ Psychologisch-realistisch arbeitende Repräsentationskunst, die auf Illusion und Mimesis setzt, wird vom Theater des Postdramatischen aufgekündigt.

⁵ Klessinger: Postdramatik, S. 7.

⁶ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 7.

⁷ Vgl. Stegemann, Bernd: Dramaturgie des Postdramatischen, in: ders. (Hg.): Lektionen 1. Dramaturgie, Berlin 2009, S. 284-291, 286.

⁸ Klessinger, Postdramatik, S. 7.

⁹ Vgl. ebd.

¹⁰ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997, S. 20.

¹¹ Auch Elfriede Jelinek pflegt ein enges Arbeitsverhältnis zu einigen Regisseuren, die regelmäßig Texte von ihr uraufführen, darunter Frank Castorf, Nicolas Stemann, Falk Richter und Jossi Wieler. Vgl. hierzu Jürs-Munby, Karen: Inszenierungsformen, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart 2013, S. 324-334, 324 ff.

¹² Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 31.

¹³ Vgl. Klessinger, Postdramatik, S. 9.

Man könnte auch von einem „post-brechtschen Theater, [...] das gerade nicht nichts mit Brecht zu schaffen hat,“¹⁴ sprechen, wobei es weniger um den bezeichnenden politischen Gehalt des Brecht'schen Œuvre geht, sondern eher um sein formales Erbe, denn seine experimentellen theatralen Mittel werden zur Inspiration für Postdramatiker.¹⁵

Spätestens hier wird deutlich, dass konservative Methoden literaturwissenschaftlicher Dramenanalysen versagen angesichts der Offenheit und Vielschichtigkeit postdramatischer Theatertexte, allein schon aufgrund des textlichen Autoritätsverlusts. Gerade deshalb sollen im Folgenden Analyseinstrumente nicht ex negativo auf *Krankheit oder Moderne Frauen* angewendet, sondern es soll mithilfe von Theorietexten zur Postdramatik eine produktiv-positive Untersuchung einzelner Elemente des Textes geleistet werden.

2.2 Antiweibliche Vampirfrauen und tennisspielende Machomänner: Figurenzeichnung

„Auf der Bühne interessieren mich nicht Charaktere mit dem Nimbus von ‚Persönlichkeit‘, sondern Prototypen [...] Die Figuren auf der Bühne stehen für etwas, sie sind für mich Werkzeuge, mit denen ich meine Aussage machen will,“¹⁶ schreibt Jelinek im wegweisenden Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*, der drei Jahre vor *Krankheit oder Moderne Frauen* erscheint. Sie erklärt weiterhin: „Ich vergrößere (oder reduziere) meine Figuren ins Übermenschliche, ich mache also Popanze aus ihnen.“¹⁷ Genau diese Popanze finden sich im zu untersuchenden Stück, das auf den ersten Blick eher konventionell scheint mit Teilung in zwei Akte und einem Personenverzeichnis, aus dem vier Hauptpersonen hervorgehen, unter denen sich Beziehungsgeflechte ausmachen lassen.

Einerseits agieren zwei Frauenfiguren, Emily und Carmilla,¹⁸ denen zwei männliche Antagonisten gegenüberstehen, nämlich Dr. Heidkliff und Dr. Benno Hundekoffer. Doch die Figuren, die dahinterstehen, erinnern eher an monströse Gestalten, an Mischwesen, in denen Tierisches, Menschliches und Göttliches in seinem jeweiligen Extrem enggeführt und grasiert wird, was diese Popanze hervorbringt. Die beiden Männer sind zweifelsohne die Inkarnation der rationalistischen Sphäre, denn sie sind das Kapital („Ich bezahle den Betrag [...] Ich kaufe etwas.“¹⁹) und die Wirtschaftlichkeit („Ich denke gern in Zahlen“, KM 197), die

¹⁴ Vgl. Lehmann, Postdramatisches Theater, S. 31.

¹⁵ Vgl. Klessinger, Postdramatik, S. 41.

¹⁶ Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: TheaterZeitSchrift 7/1984, S. 14-16, 16.

¹⁷ Ebd, S. 14.

¹⁸ Emily ist dabei die wiedergeborene Emily Brontë, Carmilla erinnert an die Protagonistin einer Vampirerzählung von Le Fanu. Vgl. hierzu Hoff, Dagmar: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch, Stuttgart 2013, S. 131-137, 135.

¹⁹ Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen, in: Nyssen, Ute / Friedrich, Regine (Hg.): Elfriede Jelinek. Theaterstücke, 13. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2021, S. 191-265, 193. Im Folgenden wird nur noch mit dem Sigle KM und der Seitennummer nach diesem Schema zitiert: KM XXX.

die Ordnung beibehalten mit ihrem „bürgerlichen Glanz“ (KM 204). Sie sind maschinenähnliche Leistungsträger, die perfekt im kapitalistischen System funktionieren („Ich bin gut zusammengesetzt. Ich funktioniere“, KM 197) und deren Körper mit jeweils einem „kleinen Handelsvertreter meiner selbst“ (KM 198) ausgestattet sind, die dazu da sind, Klone zu produzieren („Ich war konzentriert bei der Sache. Ich habe genau mich selbst noch einmal gemacht“, KM 204). Die Körper der „Stammhalter“ (KM 212) werden genauso sein wie die der Steuerberater- und Frauenarzt-Väter: Sportliche Höchstleistungsmaschinen, die „Motorboote und Seegelyachten“ (KM 198) besitzen, „radfahren“, „segelfliegen“, „sportieren“ (KM 236) und noch dazu „heilen und helfen“ (KM 200). Sie tragen ein strammes Wertgerüst mit sich, denn sie wissen: „Für die Natur wie für die Frau gilt: verwalten, nicht vergewaltigen!“ (KM 215) Heidkiff ist sich sicher, er „stehe in einem Gegensatz.“ Er ist der, „an dem sich ein anderer mißt“ (KM 193).

Und zwar sind mit den anderen hier die Frauen gemeint, also Emily und Carmilla. „Natur bin ich, erinnere daher oft an Kunst“ (KM 195) deklariert der weibliche Vampir Emily, die „Unnatur schlechthin“²⁰, womit deutlich wird, was die Spezifität in der Figurenzeichnung ausmacht. Die Frauen sind nicht bloß typisiertes, grob geschnitztes Gegenteil der Männer, sondern sind genau „die Umkehrung vorgegebener Weiblichkeitsschreibungen.“²¹ So beansprucht Emily auch männliche Rationalität mit Descartes Cogito: „Ich denke, daher bin ich.“ (KM 207) und hat ausfahrbare Vampirzähne um Sexualtrieb zu signalisieren, was an die Funktionsweise eines Penis erinnert.²² Die Frauen boykottieren ihren von den Männern oktroyierten Zweck und sind stattdessen Träger sexueller, männlich konnotierter Lust („Ich gebäre nicht. Ich begehre dich“, KM 208). Der vom Mann festgelegten natürlichen Bestimmung des Kindergroßziehens kommen sie auch nicht nach, stattdessen saugen sie als Untote medeaähnlich das Blut aus ihren Kindern, die daran sterben.²³ Radikalisiert werden diese Umkehrungen im Kinderbeinfressenden, ächzenden und mit Blut verschmierten „Doppelgeschöpf“ (KM 261), das am Ende des Stücks auftritt, eine Fusion aus Emily und Carmilla darstellt und von den nun selbst zu Untoten, zu Vampiren werdenden Männern erschossen wird. Diese jelinek'schen Perversionen weisen „immer nur auf das schon Verkehrte zurück, d.h. auf das Weibliche als männliche Projektion, die das Weibliche nur als das Andere des Männlichen“²⁴ zu bestimmen vermag. Es werden „postdramatische Körperbilder“²⁵ gezeichnet, die sich selbst stets umkehren, spiegeln und dekonstruieren. Die Figuren in *Krankheit*

²⁰ Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek, in: Görtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt am Main 1990, S. 81-97, 83.

²¹ Ebd., S. 82.

²² Vgl. Lücke: Elfriede Jelinek, S. 118.

²³ Vgl. Hoff, Dagmar: Krankheit oder Moderne Frauen, S. 135.

²⁴ Vgl. Janz: Falsche Spiegel, S. 82.

²⁵ Vgl. Hoff, Dagmar: Krankheit oder Moderne Frauen, S. 135.

oder Moderne Frauen sind eben nicht mehr – wie in Jelineks Dramendebüt *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*²⁶ „geschlossene Typen‘ im brechtschen Sinne basierend auf der Überhöhung eines menschlichen Extrems. Die Figuren in *Krankheit oder Moderne Frauen* sind stattdessen Figurenfragmente, poröse, leere Hülsen, die sich teilweise nur noch aus „Sprachschablonen oder Sprachmustern materialisieren.“²⁷

2.3 Vom Sinn zur Sinnlichkeit: Sprache

Insofern wird, wenn man sich die Figurenzeichnung dieses Dramas ansieht, deutlich, dass man nicht umhinkommt, ein besonderes Augenmerk auf die Sprache und ihre Materialität zu legen.

2.3.1 Sprachflächen

Dass sich die Figuren teils nur noch aus dem verstofflichen, was sie sagen, nicht mehr aus ihrem Handeln oder ihrer Dialogizität, lässt sich schon gleich zu Beginn des Stücks festmachen, in dem Dr. Heidkliff in einem zweiseitigen Monolog sich dem Publikum vorstellt mit Sätzen wie: „Ich entscheide mich auf deutsch gegen die Nation und für den Menschen [...] Ich bin ein Maß. Ich bin ein Muß“ (KM 194). Er kündigt sogar selbst an: „Jetzt spreche ich“ (KM 193) – eine metasprachliche Explizitmachung vom Akt des Sprechens selbst. Die Figur des Heidkliff wird also im Sprechen eines Schauspielkörpers gegenwärtig, die Sprache wird hier „zugleich Thema, Handlungselement und ‚eigentlicher Handlungsträger‘“²⁸.

Die direkte Ansprache des Publikums kann meiner Meinung nach auch als performatives Erbe Brecht’scher Verfremdung gelesen werden, der seine Figuren auch sich vorstellen lässt durch monologische Publikumsansprachen.²⁹ Insofern liegt hier auch ein Verfremdungseffekt vor, der aber vor allem darin besteht, dass eine Figur gerichtet ans Publikum verkündet: „Für einen Kurs melde ich mich jederzeit an. Ich gehe in eine Landschaft und komme wieder heraus. Ich mache vom Sport Gebrauch. Ich finde dort andere wie ich es bin“ (KM 193), anstatt es tatsächlich im Dialog mit einer anderen Figur oder in szenischem Handeln auszuführen.

Und genau das ist die Spezifik der Sprache in diesem Stück, nämlich dass sich die Sprach-

²⁶ Für die Einordnung insbesondere der Figur Nora als Typ im brecht’schen Sinne in angeführtem Stück, vgl. Schonlau, Anja: Gender und Ethnizität als differenzierende Prinzipien postdramatischer Figurenkonzeption in Elfriede Jelineks frühen Theaterexten, in: Birkner, Nina / Geier, Andrea / Helduser, Urte (Hg.): Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater, Bielefeld 2014, S. 41-58, 43 f.

²⁷ Winter 1991. Zitiert nach: Schramm, Moritz: Anlehnung und Differenz. Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht, in: Arteel, Inge / Müller, Heidy (Hg.): Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? 9.-10. November 2006, Brüssel 2008, S. 59-70, 62.

²⁸ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 197.

²⁹ Gerade der Beginn von *Krankheit oder Moderne Frauen* ähnelt formal dem Vorspiel von *Der gute Mensch von Sezuan*, in dem sich der Wasserverkäufer Wang dem Publikum vorstellt. Vgl. hierzu: Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*, 79. Auflage, Berlin 2020, S. 7.

flächen von Jelinek in *Krankheit oder Moderne Frauen* verselbstständigen, Sprache sich ihre Autonomie erkämpft „in der Folge wild assoziierender und mäandernder Motivketten“³⁰ wie Kaufkraft, Männlichkeit und aus ihr sich scheinbar ableitender Göttlichkeit Heidkliffs („Der Himmel befindet sich oben, in der Verlängerung meiner Körperachse“, KM 196). Die Sprachfläche des Heidkliffs ist dadurch „Produkt von Ideologie“³¹, aufgespritzt mit Zitatsplittern und Parolen, die ein Credo des Patriarchats summen, sodass nicht Heidkliff als Mensch vor uns steht, sondern „seine Absonderung und seine Absonderlichkeit, wie Gestank, der ihn umweht“³². Insofern dient der Monolog nicht einer „ding mimetischen“³³ Nachahmung menschliche Rede, um einen authentischen Dr. Heidkliff zu behaupten. Die Sprache entwickelt hier eine „Eigendynamik“, so dass nur noch „das reine Sprachereignis bleibt – [...] performativer Sprachgebrauch.“³⁴ Vielleicht ist es das, was Jelinek meint, wenn sie schreibt: „Die Schauspieler sprechen nicht, sie SIND das Sprechen“³⁵, und zwar ein Sprechen, das so wirkt, als würde es von einer olympischen Erzählfigur vorgesagt und von Dr. Heidkliff nachgeplappert werden, was – kontrapunktisch zu Brechts Objektivierungsansatz – in der Forschung als „Subjektivierung der Vermittlungsinstanz“³⁶ bezeichnet wird.

Im Unterschied zu den späteren Werken Jelineks der 90er Jahre, in denen sich Figuralität und Narrativität im Werk Jelineks teils vollständig aufheben³⁷ und nur noch Sprachflächen wie die von Dr. Heidkliff stehen, folgen im weiteren Verlauf des Dramas jedoch durchaus dialogische Passagen. Doch auch diese werden immer wieder von Sprachflächen unterbrochen. Beispielsweise kommt es zum Ende des ersten Aktes zum Auftritt des Heiligen, der nicht weiter eingeordnet wird, bloß im Hintergrund erscheint (vgl. KM 223). Dieser spricht einen Monolog, der „gleichzeitig mit dem Rest des Dialogs gesprochen werden“ (KM 225) kann, was dem Nebentext zu entnehmen ist. Es wird drauf hingewiesen: „Man muss von beidem durchaus nicht alles verstehen“ (KM 225). Der Monolog, der in großen Teilen sinnentleert und humoristisch scheint („Hier bin ich [...] Ein Mann aus der Provinz, ich glaube aus Linz!“) will keine Inhalte transportieren. Er provoziert die „Lust am Klang“³⁸, den Lehmann für so bezeichnend für das Theater des Postdramatischen ausweist. Es geht um „Collage und Montage“³⁹, um die Simultanität von Sprechakten, die zum Ereignis werden. Im

³⁰ Klessinger: Postdramatik, S. 256.

³¹ Jelinek 2005. Zitiert nach: Haß, Ulrike: Theaterästhetik, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch, Stuttgart 2013, S. 62-68, 66.

³² Ebd.

³³ Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 204.

³⁴ Klessinger: Postdramatik, S. 256.

³⁵ Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos., erschienen in: Neue Theaterstücke 1997, online aufgerufen unter: <https://original.elfriedejelinek.com/> (Stand: 6. September 2024).

³⁶ Klessinger: Postdramatik, S. 56.

³⁷ Vgl. Schramm: Anlehnung und Differenz, S. 62.

³⁸ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 262.

³⁹ Ebd, S. 268.

performativ vorgetragenen Monolog des Heiligen simultan zum Dialog zwischen Heidkliff und Emily wird das Moment gegenwärtig, das das Theater in seiner Spezifik ausweist, nämlich in der „Kopräsenz lebendiger Akteure“, die durch diese teils unverständlichen Sprechakte durch Simultansetzung keine bloße Sinnsabotage, sondern eine Transformation vom „Sinn zur Sinnlichkeit“⁴⁰ schaffen.

2.3.2 Haptik von Sprache und Stimme

Dass die volle Bandbreite menschlicher Sprechfähigkeiten in diesem Stück ausgeschöpft wird, ist auch an einer weiteren, zweiseitigen Sprachfläche erkennbar. Sie stammt von einer „Frauenstimme vom Band“ (KM 256), die im Prinzip einen Abgesang, eine Anti-Ode an das weibliche Geschlecht singt: „Die Frau ist Natur [...] Die Natur drängt es zu Bildern. Ein Bild ist nicht jede Frau. Der Tag macht das Bild [...] Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau.“ (KM 257f.) Gewiss, diese Sprachfläche ist durch den Einsatz eines anderen Mediums, durch Intermedialität, in besonderer Weise herausgestellt. Das postdramatische Theater, das vom sogenannten *Neuen Hörspiel* beeinflusst wurde, zeichnet genau dieses Ausstellen von Sprache durch andere Medien aus. Der Aggregatzustand und damit die Haptik der Stimme werden verändert.⁴¹ Die Stimme der Frau ohne Körper, die hier nicht verortbar ist, deren Identität gänzlich unklar wird, ist „nackter denn je“⁴², spricht trotzdem selbstbewusst göttgleich, ohne Angst, sich selbst als Frau durch ihre Forderung „Fort Frau“ abzuschaffen. Auch an dieser Textstelle findet sich wieder das oben angeführte simultane Sprechen zwischen den Frauenfiguren Emily, Carmilla und der Frauenstimme vom Band. „Die Sätze überlagern einander“ (KM 256), ist im Nebentext zu lesen. Die Überlagerung wird so weit getrieben, dass die Sprache zu einem „Bienengesumm“ (KM 256) verschmelzen soll.

Diese Textstelle ist nicht die einzige, in der menschliche Sprache ins Tierische übergeht. Präsent ist weiterhin eine Stelle im Drama, in dem Hundekoffer und Dr. Heidkliff sich über ihre Frauen dermaßen echauffieren, dass menschliche Kommunikation vollends versagt und sie einen „Bellanfall“ (KM 245 ff.) erleiden:

Heidkliff: *spricht von kurzen Bellanstößen unterbrochen, die sich in der Folge steigern: Ihr habt nämlich das Glück, euer Inneres mit Hilfe des Blutes einmal pro Monat gründlich giftreinigen zu können. Ihr künstlichen Instanzen! Bellt. Ihr wißt ja nichts Modernes über Technik!*

[...]

Benno *bellend*: Ihr seid nur eigensinnig! Ihr seid kindisch! Überall lehnt ihr euch an, wo frisch gestrichen worden ist. Schmuck kaufen wir euch! *Bellt laut.*

[...]

Heidkliff *bellend*: Es gibt kein einziges Mittel gegen euch. *Bellt. Versucht, noch etwas Zusammenhängendes zu sagen, kann aber nur noch furchtbar bellen.*

[...]

⁴⁰ Ebd. S. 275.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 267.

⁴² Ebd.

Benno bellend, in Stößen, eruptiv: Ihr schlaft in Betten. Ihr wohnt in Einfamilienhäusern. Kusch! Kusch! Ihr geht mit den Füßen auf dem Boden. Ihr tragt euch selbst nicht einmal! Will weitersprechen, kann aber nur noch bellen. Beide Männer bellen wütend die Frauen an.

Hier wird nicht nur die Sprache, sondern es werden Phone primitivster Art in ihrer akustischen Materialität greifbar, denn auf der Bühne sind zwei Männer, die sich verbrauchen in absurder parataktisch kläffender Kakophonie. Die Akustik wird haptische Akustik. Durch die entstehende Rhythmisierung wird erforscht, wo die Grenze zwischen dem Tierischen und dem Menschlichen verläuft. Dass der Mensch als Sprachgeschöpf in einem Moment des Affekts zum Tier wird, ist bezeichnend für das Theater des Postdramatischen. Lehmann weist darauf hin, dass hier häufig erkundet wird, „wie sehr die Realität des menschlichen Körpers der des animalischen verwandt ist.“⁴³ Nietzsches Devise „Der Mensch ist das noch nicht festgestellte Thier (sic!)“⁴⁴ wird modifiziert. Hier ist der Mann das noch nicht festgestellte Tier. Denn dieser nähert sich hier durch seine „Sprechstörungen“⁴⁵ in Form von Bellausstößen dem Hund an, was wiederum zur Figurenzeichnung von Heidkiff und *Hundekoffer* beiträgt, die dadurch zu einer „mythischen Realität“⁴⁶, vielleicht sogar zu einer Banalität werden.⁴⁷

Man hat fast den Eindruck, dass hier die Schraube der Überdrehtheit, Hysterie und „vulgären Entgleisungen“⁴⁸, die so bezeichnend für die Figuren in Jelineks Schwellenstück *Burgtheater* war,⁴⁹ nochmal enger angezogen wurde. Die bloß überdrehte menschlich konnotierte Physis und Vulgärsprachlichkeit reicht nicht mehr aus, um den Grotesken ihrer Figuren gerecht zu werden. Es braucht tierische Phone in menschlicher Artikulation.

2.4 Objektkörper / Körperobjekte

Nicht nur die Grenze zwischen Tier und Mensch, sondern auch die zwischen Körper und Ding, zwischen Subjekt und Objekt werden neu ausgelotet. So tritt das oben schon beschriebene „Doppelgeschöpf“ auf, der „siamesische Zwilling Emily/Carmilla“, das mechanisch „über die Waffen und Abfälle hinweg“ (KM 261) marschiert und Kinderbeine frisst. Im ersten Teil des Stücks ereignet sich überdies eine Geburtsszene, in der die Mutter Carmilla stirbt und ein Kind gebärt, eine „sprechende Babypuppe mit hübschen Sprech-Kassetten“ (KM

⁴³ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 387.

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Jenseits von Gut und Böse, online unter: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/7204/pg7204-images.html> (Stand: 7. September 2024).

⁴⁵ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 387.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Das Hundemotiv in Verbindung mit dem männlichen Körper taucht in Krankheit oder Moderne Frauen immer wieder auf. Nicht zufällig treten am Ende die beiden Männer mit zwei „Jagdhunden“ (KM 261) auf, um das Doppelgeschöpf aus Emily und Carmilla zu erschießen. Emily scheint das zu antizipieren, wenn sie sagt: „Der Mann ist wie ein Hund meist an einer Mauer befestigt“ (KM 223). Das Verhältnis von Mensch und Tier in diesem Stück genauer zu untersuchen, würde den Rahmen dieser Hausarbeit sprengen, sich aber sicher an anderer Stelle als durchaus interessant erweisen.

⁴⁸ Klessinger: Postdramatik, S. 183.

⁴⁹ Vgl. ebd.

192), wie dem Rollenverzeichnis zu entnehmen ist. Stolz präsentiert der Vater sein Kind mit den Worten: „Es entspricht genau der österreichischen Norm“ (KM 209).

Diese illusionsbrechenden Grenzverschiebungen, in denen „das Subjekt zum Ding tendiert, das Ding zum lebendigen Wesen“ hat zur Folge, dass „die Sicherheit verloren geht, zwischen Leben und Tod, zwischen Subjekt und Objekt sicher trennen zu können.“⁵⁰ Benno wird zur Puppe, wenn er sein Plastikkind fürsorglich umklammert, das Baby wird zum Messias in Kinderschuhen sakralisiert. Alles verschiebt sich in seinen Bedeutungen.

Die Marionettenhaftigkeit spiegelt sich auch in tatsächlich menschlichen Leibern wider, nämlich Benno und Carmillas Kindern, die von „fünf Personen auf Rollschuhen“ (KM 192) dargestellt werden sollen, die als „Menschenkette“ (KM 200) an den beiden hängt und eine „Reihe Orgelpfeifen“ (KM 200) bildet, indem sie der Größe nach geordnet sind. Der Nebentext verrät: „Die Kette schleudert im Raum umher, wirft Sachen um“ (KM 200). Diese verfremdeten Gestalten – Erwachsene in Kinderklamotten – sprechen nicht, sondern „johlen furchtbar“ (KM 205), „werfen Styroporfetzen herum“ (KM 205) und „demolieren die Landschaft“ (KM 206). Auch hier liegt eine seltsame Verschiebung von vermeintlichen Gegensätzen vor: Wie falsch programmierte Roboter rasen die kindisch Erwachsenen zerstörerisch durch den Raum. Es liest sich wie ein Bild zum passenden Satz von Heiner Müller, der weise die „Einheit von Mensch und Maschine, der nächste Schritt der Evolution“⁵¹ antizipiert.

Entfesselt werden die Grenzverluste einmal mehr, wenn der Frauenarzt Dr. Heidkliif aus Carmillas Körper bei einer gynäkologischen Untersuchung in Carmillas Unterleib wühlt und „schlaffe, aufblasbare Gummitiere [...] Schwimmtiere, Enten, Frösche, Schwäne etc.“ (KM 216) aus ihr hervorzieht, den Kindern zuwirft, die diese „wie in Trance“ (KM 216) aufblasen und damit spielen. Hierarchien zwischen Mensch und Ding werden relativiert; beide werden in ihrer Bedeutung gleich bemessen.

2.5 Eklektikexplosion: der Raum

Dass die Gummitiere hier (zweck)entfremdet und damit in ihrer Bedeutung völlig verfremdet werden, nicht mehr das bezeichnen, was sie herkömmlich, in einem Außen tun, lässt sich auch für den gesamten Raum diagnostizieren. Er wird – typisch für das postdramatische Theater – Moment für Moment im Verlauf des Stücks neu thematisch definiert.⁵² Der Bühnenraum ist ein eklektizistisches Potpourri, ein Wimmelbild bestehend aus Trash-Elementen, hyperrealistischen Inseln und Licht- und Klanginstallationen. So findet sich in der linken Bühnenhälfte eine „Art Arztpraxis mit einem Stuhl, der eine Mischung aus Zahnarzt- und Gynäkologenstuhl darstellt“ (KM 193) und rechts eine „wilde Heidelandschaft mit

⁵⁰ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 385.

⁵¹ Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare, Göttingen 1989, S. 50.

⁵² Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 296.

Felsblöcken“. Im Laufe des Stücks „rollt ein Felsbrocken“ mit „ein, zwei Grabkreuzen“ (KM 221) über die anskizzierte Landschaft, sammeln sich in ihr immer mehr „Trümmer von Kriegsgeräten“ (KM 246) an und sie wird zur Müllhalde aus „Abfall, Müllsäcken“ und „Waffen“ (KM 253). Die Landschaft wird zu einem „militärische[n] Schrotthaufen“ (KM 253). Auch die Arztpraxis verschwindet im Laufe des Stücks und wird von einem „reizenden Schlafzimmer im Stil der fünfziger Jahre ersetzt“ (KM 229) mit dem Unterschied, dass statt der Betten „elegant gefertigte, mit Erde gefüllte Särge im Stil dieser Fünfziger“ (KM 229) dastehen, in denen als Paar Emily und Carmilla liegen und schlafen, in unmittelbarer Nähe zu zwei „Tiefkühltruhen“ (KM 229). Später wird dieser Schlafraum zu einer „Damentoilette mit Waschraum“, in dem Sand „den Boden zentimeterdick bedeckt“ (KM 253). Noch dazu taucht zwischenzeitlich eine Märtyrerin in „eine Wolke Licht gehüllt“ (KM 255) auf. Auch akustisch wird dem Raum eine immer neue, teils konterkarierende Atmosphäre verliehen, denn mal hört man „Wasser rauschen, fröhliche Schreie von Badenden, Kinderrufen, Gelächter, Hundegebell“ (KM 199), bei der Geburt zieht ein Gewitter auf und es donnert und blitzt (vgl. KM 206) und der blutige Meuchelmord am Doppelgeschöpf wird untermalt mit „Unterhaltungsmusik [...], typische Berieselungsmusik wie in Kaufhäusern“ (KM 261).

Der Raum wird zur schlachtfeldhaften Collage der Objekte, in der verschiedene Raumfragmente bruchstückhaft auftauchen und wieder verschwinden. Ähnlich wie die „dezentralisierte[n], multiple[n], Figuren“⁵³ die sich teils aus bloßen Sprachflächen zusammensetzen, ist der Raum eine Ansammlung von Fremdheiten, Grotesken und Alltäglichkeiten, denen durch ihre Gesamtkomposition völlig neue Bedeutungen zukommen. Lehmann bezeichnet solch eine postdramatische Raumkonzeption als ein „Kaleidoskop aus Raumstrukturen, Requisiten und Lichträumen“⁵⁴, mit dem wir es hier zweifelsfrei zu tun haben.

2.6 „Jetzt Licht und ab!“ – Metadramatik

Doch der Raum wird nicht nur von den Figurenhülsen bespielt, sondern auch selbst zum Thema im erweiterten und erweiternden Sinne. Nach dem Mord am Doppelgeschöpf erfolgt am Schluss des Stücks ein Monolog von Benno und Heidkliff, den sie „immer beide gemeinsam, aber auch durcheinander, jeweils abwechselnd den Kopf hebend“ sprechen und dabei „beide am Hals des Doppelgeschöpfs“ saugen (KM 265). Die Wortfetzen und elliptischen Kleinstsätze sind genauso wie die beiden Männerfiguren: völlig degeneriert und zerstört in ihrem Wesen. Schließlich sind nun die Männer zu Vampiren geworden, mussten sich also das Weibliche zu eigen machen, um zu überleben. Trotzdem sind sie in diesem Moment stark

⁵³ Lücke, 2008. Zitiert nach: Schonlau: Gender und Ethnizität, S. 44.

⁵⁴ Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 296.

wie nie zuvor, denn sie entscheiden gottgleich über den Ausweg aus der gegenwärtigen theatralen Situation, die als solche versprachlicht wird:

[...] Bis zum Schlussen sind wir da! Mir kennen kein Maß. Wir werden unserer erinnern. Leben wohl! Mir werden sehr lang erinnern. So danke. Herzliche Grüße schick euch! Auch von mir. Auf Wiedersehen. Jetzat bitte weggehen. Licht aufdrehn und in Helligkeit weggehn! Bald! Sofort! Hinauslaufen! Licht im Raum aufdrehen und hinaus! Gleich wenn jetzten Helligkeit hinausgehn! Weg! Verschwinden! Abtauchen! Verpissen! Abschäumen! Licht an und forten! Presto weg! Noch immer nicht hell? Noch immer da? Dann jetzt sofort hell machen! Jetzt Licht und sofort bitte! Jetzt! Jetzt Licht und ab! Jetzt!

Vorhang.

Hier bricht die volle *Metatheatralität*⁵⁵ in ihrer biblischen Wucht ein in den Theaterraum, der sich nun nicht mehr binär aufteilen lässt in Zuschauer und Schauspieler. Die Männerfiguren, die hier fast schon keine Figuren mehr sind, sondern wie Privatpersonen durch die dialektale Färbung in ihrer Sprache wirken, annexieren die göttliche Position des Regisseurs, Autors und des Inspizienten. Sie holen die transzendentale Fiktion vom Theaterhimmel auf den Boden der Tatsachen und zertrampeln jegliche verbliebene, potenzielle Restillusion. Unverblümt erteilen sie Befehle an das Publikum, den Theaterraum zu verlassen. Diese Publikumsbeschimpfung, die den per se vorherrschenden Repräsentationsbruch noch einmal radikalisiert, wirkt wie eine Entladung, eine umgedrehte Katharsis. Der Zuschauer war nicht anonym, heimlicher Beobachter, sondern ständig im Bewusstsein der Monstermann anwesend. Diese befreien sich erst jetzt von den Blicken der Zuschauer, die die ganze Zeit über Splitter im Auge der männlichen Totalität waren. Heidkiff und Hundekoffer werden dadurch gereinigt von jeglicher Anfechtbarkeit, indem sie selbst für die Abschaffung der Zeugen ihrer männlichen Perfidie sorgen.

Das Publikum wird hier zu einer (Ver-) Haltung gezwungen, die gänzlich neu ist: Es drängt sich die Frage auf, ob die Aufforderung der Männer ‚fiktiv‘ oder ‚real‘ ist. Je nach dem wäre die angemessene Reaktion auf diesen vermeintlichen Rausschmiss ‚ästhetisch‘ oder ‚moralisch‘.⁵⁶ Hier entsteht also eine „Verunsicherung durch die Unentscheidbarkeit, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat.“⁵⁷ Dass hier auf die theatrale Situation referiert wird, dass das Saallicht auf der Bühne explizit gemacht und der Zuschauer als solcher zum Verlassen des Saals aufgefordert wird, ist die selbstreflexive Verwendung von Realem, die bezeichnend ist für das Theater des Postdramatischen als „fortwährendes Umschlagen nicht von Form und Inhalt, sondern von ‚realer‘ Kontiguität (Zusammenhang mit der Realität) und ‚inszeniertem‘ Konstrukt ineinander.“⁵⁸

⁵⁵ Der Begriff findet hier Anwendung nach der Definition aus: Schulze, Brigitte: Meta-Theater, in: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 199-201.

⁵⁶ Vgl. Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 177.

⁵⁷ Ebd. S. 173.

⁵⁸ Ebd. S. 176.

3. Conclusio

Zusammenfassend konstatiere ich, dass viele Elemente in *Krankheit oder Moderne Frauen* das Stück in einen postdramatischen Traditionszusammenhang stellen. Auf inhaltlicher Ebene trägt dazu sicher die Figurenzeichnung bei, die entstellte, entmenschlichte und entkernte Sprechautomaten anstatt psychologischer Figuren oder bloße Typen auf der Bühne gegeneinander antreten lässt. Diese sind teils schon rein durch ihre Sprache materialisiert, weniger durch ihr Handeln oder ihrem Verhalten gegenüber der jeweils anderen Figurenfragmenten. Die Sprache, versehen mit Zitatsplittern, evoziert das szenische Moment, in der sie im performativen Sprechakt ihre Haptik offenbart und dadurch zu sinnlichem Erlebnis wird, indem sie etwa die Grenzen zwischen Tierischem und Menschlichem auslotet oder intermedial durch z. B. Lautsprecher transformiert wird. Auch Raum- und Objektkonzeption lassen sich in ihren Grotesken und ihrer „Trash-Ästhetik“⁵⁹ als typisch postdramatisch ausweisen, weil sie nicht den Anspruch haben, repräsentativ oder illusionistisch zu mimen, sondern in ihrer Verfremdung vermeintliche Grenzen verschieben bzw. neu abstecken. Das metadramatische Moment, indem eine völlige Aufhebung der vorherrschenden Aufteilungen in Publikums- und Bühnenraum, in Realität und Fiktion, in gottgleicher Autorinstanz und mickriger dramatis personae stattfindet, gleicht einer Publikumsbeschimpfung, die tradierte Sehgewohnheiten des Publikums boykottiert und ganz neue Verhaltensformen evoziert.

Manche Elemente des postdramatischen Theaters scheinen sich im Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* also – auch im Vergleich zu *Burgtheater* – radikalisiert zu haben, beispielsweise die Anhäufung von Sprachflächen oder das explizit Machen der Materialität von Sprache auch schon im Dramentext. Das Spiel wird in *Wolken. Heim.* noch weitergetrieben, indem es völlig auf Figurenrede verzichtet und rein prosaisch den Text ‚aus einem Guss‘ präsentiert, also im Prinzip aus einer bloßen Sprachfläche besteht, somit Handlung und Figuren umso stärker untergräbt, die Körper auf der Bühne noch mehr zu bloßen Sprechmaschinen werden. Weiterhin verzichtet *Wolken. Heim.* vollständig auf einen Nebentext, wodurch überhaupt keine Vorstellungen von Raum oder Proxemik festzumachen sind.⁶⁰

Und gerade darin liegt die Besonderheit von *Krankheit oder Moderne Frauen* im jelinek'schen Œuvre der Postdramatik, weil es eben oszilliert zwischen dem Erbe ihrer frühen Stücke, zu dem auch *Burgtheater* zählt, und dadurch noch Raum und Figuren in fragmentierter Version aufweist, trotzdem den Blick nach vorne gerichtet hat. Es experimentiert bereits mutig mit Sprachflächen und seiner ihm innewohnenden Materialität als Text für das Regietheater. Gerade dadurch ist es postdramatisches Monument.

⁵⁹ Klessinger: Postdramatik, S. 184.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. 215 f.

Literaturverzeichnis

Primärquelle

Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen, in: Nyssen, Ute / Friedrich, Regine (Hg.): Elfriede Jelinek. Theaterstücke, 13. Auflage, Reinbek bei Hamburg 2021, S. 191-265.

Sekundärquellen und Forschungsliteratur

Brecht, Bertolt: Der gute Mensch von Sezuan, 79. Auflage, Berlin 2020.

Haß, Ulrike: Theaterästhetik, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch, Stuttgart 2013, S. 62-68.

Hoff, Dagmar: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften; Clara S.; Krankheit oder Moderne Frauen, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek Handbuch, Stuttgart 2013, S. 131-137.

Hörnigk, Frank (Hg.): Heiner Müller Material. Texte u. Kommentare, Göttingen 1989.

Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek, in: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek, Frankfurt am Main 1990, S. 81-97.

Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, in: TheaterZeitSchrift 7/1984, S. 14-16.

dies.: Sinn egal. Körper zwecklos., erschienen in: Neue Theaterstücke 1997, online unter: <https://original.elfriedejelinek.com/> (Stand: 6. September 2024).

Jürs-Munby, Karen: Inszenierungsformen, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart 2013, S. 324-334.

Klessinger, Hanna: Postdramatik. Transformation des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz, Berlin / Boston 2015.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, 7. Auflage, Frankfurt am Main 2023.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, Paderborn 2008.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Jenseits von Gut und Böse, online unter: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/7204/pg7204-images.html> (Stand: 7. September 2024).

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen 1997.

Schonlau, Anja: Gender und Ethnizität als differierende Prinzipien postdramatischer Figurenkonzeption in Elfriede Jelineks frühen Theatertexten, in: Birkner, Nina / Geier, Andrea / Helduser, Urte (Hg.): Spielräume des Anderen: Geschlecht und Alterität im postdramatischen Theater, Bielefeld 2014, S. 41-58.

Schramm, Moritz: Anlehung und Differenz. Zum Verhältnis der Theaterästhetik von Elfriede Jelinek und Bertolt Brecht, in: Artee, Inge / Müller, Heidy (Hg.): Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? 9.-10. November 2006, Brüssel 2008, S. 59-70.

Schulze, Brigitte: Meta-Theater, in: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Warstat, Matthias (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 199-201.

Stegemann, Bernd: Dramaturgie des Postdramatischen, in: ders. (Hg.): Lektionen 1. Dramaturgie, Berlin 2009, S. 284-291.