

Željko Uvanović, Josip-Juraj-Strossmayer-Universität Osijek¹
Daniela Čančar, Universität Zadar

**DESTRUKTION DER LIEBE AUF DER BÜHNE.
POSTMODERNES BEI PETER TURRINI, ELFRIEDE JELINEK UND
WERNER SCHWAB**

Abstract

Im vorliegenden Beitrag werden die Elemente der Postmoderne und die Darstellung der Liebe anhand von jeweils einem Drama Peter Turrinis, Elfriede Jelineks und Werner Schwabs untersucht. Die ausgewählten Dramen schildern die starke Verdinglichung und Vermarktung des Menschen, seines Körpers und seiner (Liebes)Beziehungen. Diese Bühnenstücke sind ironisch, obszön und traurig zugleich. Sie spiegeln viele Grundmerkmale der Postmoderne wider: groteske Darstellung, Verwischung der Grenze zwischen Kunst und Kitsch, Kritik an der Massengesellschaft und am Massenkonsum, Identitätsverlust angesichts einer unüberschaubar gewordenen Wirklichkeit. Peter Turrinis Stück *Grillparzer im Pornoladen* (1993) greift die Thematik der Ersetzbarkeit des Menschen, der Reduzierung auf seine Organe und der Ausbeutung des menschlichen Körpers für sexuelle Zwecke auf. Hier machen sich der Versuch der Figuren bemerkbar, der Gefangenschaft eines Dasein zu entkommen, in dem sie zu reinen Konsumgütern verkommen sind, sowie der Versuch, in einer von Maschinen gesteuerten Welt menschliche Nähe zu finden. Elfriede Jelineks Drama *Raststätte oder Sie machens alle* (1994) bringt die Geschichte zweier Hausfrauen, die Männer für sexuelle Zusammenkünfte zu missbrauchen versuchen. Mittels Kontaktanzeigen vereinbaren sie ein Treffen mit zwei kostümierten Männern, werden dabei aber von ihren Ehemännern ertappt. Das Werk befasst sich mit der Kapitalismuskritik sowie der Kritik an einem konsumorientierten Leben. *Der reizende Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler* (1995) des Skandalautors Werner Schwab entstand nach Vorbild von Arthur Schnitzlers Bühnenstück *Reigen* und präsentiert ein buntes Ensemble in Kettenstruktur miteinander verbundener fünf weiblicher und fünf männlicher Figuren, die sich nahe kommen, jedoch von einer echten Verbindung auf allen Ebenen der Persönlichkeit weit entfernt bleiben. In der wirren Suche nach Nähe und Intimität bleiben Schwabs Protagonisten im mechanischen, gefühllosen Anti-Koitus auf ihre Geschlechtsteile reduziert, die im Drama allerdings als ablösbare und austauschbare Plastikprothesen konzipiert sind. Jede(r) bleibt auch beim Sex hinter den vier Wänden ihrer/seiner Einsamkeit bzw. im Teufelskreis gleichsam „zersprachlichender“, extrem verfremdender, forciert gekünstelter, autistischer Wortspiele.

Schlüsselwörter: Peter Turrini, Elfriede Jelinek, Werner Schwab, Thematik der Liebe, Drama, Postmoderne

¹ uvanovic@gmail.com

I. Über das im Wesen des Menschen tief verwurzelte Phänomen der Liebe ließe sich sehr ausführlich und vielschichtig diskutieren. Philosophisch betrachtet bestünde die Liebe aus den Komponenten Eros, Philia und Agape (vgl. z. B. Casper 1973 und Comte-Sponville 1996: 261-340). Heinrichs (1987) deutet die Liebe durch eine Menge von Stichworten auf mehr als 200 Seiten, Jäger (1988) und Rahde (1999) betonen den semantischen Wandel des Liebesbegriffs im Lauf der Zeit, und Luhmann (1982: 23) konzipiert sie nicht als Leidenschaft sondern als Medium: „In diesem Sinne ist das Medium Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“ Luhmann hat den Liebesbegriff durch seinen *medial turn* gewissermaßen dekonstruiert, jedoch blieb er mehrheitlich noch immer auf dem Gebiet der Moderne: Denn er glaubte noch immer an Regelmäßigkeit und voraussehbare Kommunikationssituationen, allerdings mit möglichen Konflikten und Kommunikationsausfällen, er glaubte an eine totale gegenseitige Berücksichtigung der Liebespartner bis zur Validierung der Selbstdarstellung sowie an eine kontinuierliche „Therapeutisierung“ der Intimbeziehungen. Ein postmodernes Liebesverständnis ist hingegen viel labiler und egozentrischer. Burkart (1997: 281-283) skizziert somit das postmoderne Liebespaar in scharfer Abgrenzung zur Moderne und zur Tradition. Den postmodernen Kern der Gesellschaft stellt nach ihm nicht mehr die Familie oder die häusliche Gemeinschaft, sondern das Paar dar. Statt der traditionellen patriarchalen Herrschaft und der Komplementarität der Moderne regiert im postmodernen Alltag die Egalität, die durch Androgynisierung, Hedonismus und individuelle Selbstentwicklung ergänzt wird. Vorrang hat eine partnerschaftliche Beziehung, in der jedes Individuum sein persönliches Glück verfolgen (Uvanovičs Hinzufügung: und simulieren und pragmatisch vermarkten) darf. Bruns / Walter (2004: 4) unterstreichen die „erweiterten Wahlmöglichkeiten (post-)moderner Biographien“ und betonen, dass der postmoderne Sex „vor allem hedonistisch besetzt“ ist und als „Anreizung zum Konsum“ (5) dient. Außerdem kann die postmoderne Liebe nicht mehr psychoanalytisch interpretiert werden: Bruns / Walter (2004: 7-8) beschreiben diesbezüglich die postmodernen Umstände ganz treffend folgendermaßen:

Die postmodernen „Neosexualitäten“ folgen der soziologischen Sichtweise entsprechend keinen festen „Triebchicksalen“ mehr, wie sie die Psychoanalyse anfangs konzipiert hat, sondern erscheinen eher als Ergebnisse des besprochenen sexuellen Selbst-Managements. Früher als ‚pervers‘ marginalisierte Praktiken wirken im Rahmen „postfordistischer“ Prozesse der Subjektbildung nicht mehr wie der gequälte Ausdruck echter Leidenschaften, sondern wie selbstverantwortete und freigewählte Marketing-Unternehmungen auf dem Markt der Sexualitäten.

Postmoderne Beziehungen werden also eher nach momentanem Wert der ‚Aktien‘ auf der Börse der gegenseitigen Abhängigkeiten und Nützlichkeiten modelliert. Es handelt sich um ein bewusstes, profitorientiertes Spiel, das ferner auch mit Identitäten auf allen Ebenen spielt: „Geschlechter und Sexualitäten sollen deshalb in medialen und virtuellen Räumen symbolisch dekonstruiert und wieder neu zusammengesetzt werden.“ (Bruns /Walter 2004: 11)

Wie realisiert des Weiteren die Literatur als Kunst und Medium die Darstellungen postmoderner Liebesfälle? Harbers (2002: 128) bietet seine Kategorisierung mit drei ‚Idealtypen‘ von postmodernen Liebesdarstellungen:

Erstens solche, die eigentlich keine mehr sind: Texte, in denen die Liebesdarstellung sich im intellektuellen, metafiktionalen Spiel auflöst. Zweitens Texte, in denen die Liebesdarstellung gleichsam unter der ironischen Oberfläche verborgen ist; und drittens die gelungene Synthese: Texte, die tatsächlich die paradoxale Einheit von ‚postmodern‘ und ‚Liebesdarstellung‘ schaffen.

Was aber tun, wenn die Liebe in postmoderner Literatur sowohl auf der Oberfläche als auch im Inhaltlich-Inneren destruiert wird? Nimmt man die Theatertexte *Grillparzer im Pornoladen* (1993) von Peter Turrini, *Raststätte oder Sie machens alle* (1994) von Elfriede Jelinek und *Der reizende Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler* (1995) von Werner Schwab näher unter die Lupe, gewinnt man den Eindruck, dass infolge von Reduzierung des Menschen auf Ware keine echte Liebe mehr denkbar und darstellbar ist. Umgeben durch eine Fülle der Waren des fortgeschrittenen *high tech* Postfordismus entwickelt der Mensch lieber eine gefühlsgeladene Verbindung zu Marktprodukten. Die postmodernen Liebenden sind die zur Ware gewordenen Menschen, ihre Körperteile und Organe sind nicht mehr trieb- sondern marktgesteuert. Im Folgenden wird die Problematik dieser Verdinglichung im Kontext der postmodernen Literatur anhand der genannten Bühnenwerke näher erläutert. Hingewiesen wird davor kurz nur auf zwei literaturwissenschaftliche Arbeiten, die das Werk von Elfriede Jelinek und Werner Schwab bisher vergleichend betrachteten: Moser (1996) untersuchte die Gestaltung der Sexualität und Peřka (2005) den Körperdiskurs in den Texten beider Literatur-Freaks.

II. Peter Turrinis *Grillparzer im Pornoladen* ist ein Stück über den ewigen Kampf der Geschlechter. Der als Verkäufer im Pornoladen arbeitende Mann wurde von den Frauen aus seinem Beruf vertrieben. Er arbeitete als Souffleur am Wiener Burgtheater, bis sein Posten von einer Frau ersetzt wurde. Nun hat er sich für einen Posten entschieden, von dem die Frauen ihn nicht verdrängen können. Er studiert Chiropraktik, weil es noch keine Chiropraktikerinnen gibt und arbeitet in einem Sexshop, da Frauen dieses Terrain noch nicht betreten haben. Das folgende Zitat belegt die Wut des Mannes:

Wenn man einen Beruf hat, kommen die Frauen und nehmen einem den Beruf weg. Die Frauen kommen überall hin. Sie sind wie Kraken. Sie holen dich mit ihren Fangarmen an ihre fette Brust, und dann erstickt man. Die Frauen bringen die Männer um. (Turrini 1994: 36)

Andererseits sieht sich die Frau, die als Kundin in den Pornoladen kommt, durch ihre männlichen Kollegen im Beruf benachteiligt. Sie arbeitet beim Fernsehen, wie nicht anders zu erwarten, in der Abteilung Kinder und Familie. In dem Betrieb arbeiten zweitausend Männer und allein sie besetzen die wichtigsten Positionen: Es sind männliche Redakteure, männliche Abteilungsleiter, männliche Intendanten. Bei der kleinsten Wirtschaftskrise werden Frauen entlassen, zurück an den Herd geschickt, sobald sie überflüssig werden, stößt man sie einfach weg (vgl. Turrini 1994: 17).

Die beiden namenlosen Protagonisten stehen sich zunächst skeptisch und verurteilend gegenüber, um sich in einem sadomasochistischen Spiel näher zu kommen. Die kurzweilige Nähe ist nicht ganz ohne – Kostenpunkt: 6990 Schilling. Nach dem gekauften Vergnügen gibt die Frau enttäuscht zu verstehen (Turrini 1994: 33): „Trotzdem, ich habe mir das ganze etwas persönlicher vorgestellt.“

Seit der Postmoderne sind gesellschaftliche Tabus längst ausgespielt oder wie der Literaturwissenschaftler Viktor Žmegač (1991: 23) festhält:

Die Gegenwart hat nicht mehr jene Möglichkeiten der Wahl durch neue Akzente, Herausforderungen, Tabuverletzungen wie noch die Zeit um die Jahrhundertwende. (...) Kaum etwas ist für die Postmoderne so bezeichnend wie der Umstand, daß im allgemeinen – sieht man von einigen Ländern ab – eine Phase eingetreten ist, in der man mit Tabu-Attacken in allen Bereichen offene Türen einrennt.

Demnach ist auch der Pornoladen als Schauplatz des Stücks längst salonfähig geworden, erotisches Spielzeug wird zur Schau gestellt, sadomasochistische Fantasien auf der Bühne offen ausgelebt. In einem Pornogeschäft wird Grillparzer gelesen, womit die Verbindung

zwischen populärer und elitärer Kunst stattfindet. Nach Leslie Fiedlers Ende der sechziger Jahre erschienenem Essay *Cross the Border – Close the Gap* ist das Verschmelzen von Hoch- und Populärkultur eines der Hauptmerkmale der Postmoderne, was nicht zuletzt auch durch die Verwendung pornografischer Inhalte in der Literatur stattfindet (vgl. dazu Ortheil 1995: 805). Die einleitende Beschreibung des Bühnenbildes in Turrinis Theaterstück vermag heute kaum noch jemanden zu schockieren: „Es ist alles vorhanden, was man in solchen Geschäften zu kaufen bekommt: von der Peitsche bis zur Spanischen Fliege, vom Elfenbeinvibrator bis zu den Ständertropfen“ (Turrini 1994: 1).

Ein weiterer Kunstgriff der postmodernen Literatur ist, wie die Theoretikerin Sissel Løgreid in Anlehnung an Umberto Ecos Postmoderne-Auffassung ausführt, die Ironie, die im postmodernen Spiel die Wirklichkeit kritisiert und parodiert (vgl. dazu Løgreid 2007: 35). Das postmoderne Spiel, von dem bei Løgreid die Rede ist, findet hier in der Begegnung zwischen dem Verkäufer und der Frau statt. Die Situation, in der die Frau anfangs etwas zurückhaltend und verblüfft an den Waren im Sex-Shop herumfingert, ist ironisch genug, was die folgenden Regieanweisungen belegen:

Der Mann beobachtet die Frau. Sie nimmt – mehr aus Verlegenheit denn aus Neugier – eine pneumatische Gummivagina aus dem Regal, steckt einen Finger in den Schlitz der Vagina und betätigt die Pumpe. Die Vagina schließt sich um ihren Finger. Sie bekommt den Finger nicht mehr aus der Gummivagina. Sie versucht, die Gummivagina abzustreifen, aber es gelingt nicht. Sie geht zum Mann, hält ihm die Gummivagina mit dem eingeklemmten Finger hin und schaut ihn herausfordernd an. (...) Der Mann betätigt eine Schraube am Ende der Pumpe, die Luft entweicht. (Turrini 1994: 2)

Allein die Häufigkeit der Verwendung des Wortes „Gummivagina“ in der ersten Szene deutet, neben der ironischen Darstellung, auf das postmoderne Element der Aufhebung jeglicher Tabus hin und reflektiert kritisch über die Zustände in der Gesellschaft. Die Darstellung der Bühnenszene und die Dialoge, die folgen, sprühen förmlich vor kritischen Tönen. Ob bei Themen wie Vertreibung vom Arbeitsplatz, berufliche Gleichstellung von Mann und Frau oder Verdinglichung der Beziehungen und Verfall des Menschen in der Konsumgesellschaft.

Die technischen Neuerungen und der wachsende Konsum haben tiefgründige Spuren hinterlassen: Der menschliche Körper ist ersetzbar, seine Organe austauschbar. Auf dieser Feststellung ist Turrinis Bühnenstück aufgebaut und auch nach Meinung von Løgreid „ist die Postmoderne vom Bewusstsein der Austauschbarkeit oder Indifferenz der Werte, Regungen, Handlungen und Aussagen geprägt“ (Løgreid 2007: 43). Teile des menschlichen Körpers werden gegen bares Geld gehandelt, in verschiedenen Größen und Ausführungen angeboten, können problemlos durch den Kauf neuer ausgetauscht werden, haben Produktkennziffern, wie etwa der Kunststoff-Frauenkörper Lolita, gehandelt als Artikel M 715 (vgl. Turrini 1994: 14). Gewisse Organe werden batteriebetrieben und laufen auf drei Geschwindigkeiten: schnell, superschnell und Turbo, mit Menschen geht man wie mit Dingen um, wie mit einem Stück totes Fleisch (vgl. Turrini 1994: 3 und 45f.).

Nicht nur einzelne Organe sind Konsumgüter, ganze Menschen können beliebig ausgesucht und gekauft werden und mit dieser Absicht ist die Frau in den Pornoladen gekommen. Ihre Kundenwünsche äußert sie, wenn auch ironisch, folgendermaßen:

Oh ja, ich brauche einen Mann. Nichts brauche ich dringender als einen Mann. Haben Sie einen für mich? Es muß kein Akademiker sein. Irgendein Mann, der mir's richtig machen kann. Ich bin so heiß nach deinem Erdbeermund. Hauptsache ein Mann. Ein Mann. Ein Mann. (Turrini 1994: 17)

Die Frau des Verkäufers stammt von den Philippinen. Damit wird das brisante Thema des Sextourismus angesprochen. Männer – aber auch Frauen – aus dem Westen reisen in den Osten. Das Ziel der Reisen ist entweder kurzweiliges Vergnügen für wenig Geld oder die

Suche nach einer langjährigen Begleitung. Die philippinischen Frauen seien unkompliziert, so der Mann, und an ihren kleinen Brüsten könne man nicht ersticken. Von seiner Kundin wird er deshalb mit Anschuldigungen überschüttet, aus denen starke Kritik an der westlichen Wegwerfgesellschaft hervorgeht:

Ihre Frau kommt von den Philippinen, sagen Sie? Da gibt es doch diese Kataloge mit Fotos von philippinischen Mädchen, nicht wahr? Die werden als willig und problemlos angepriesen. Die kann man so richtig bestellen, wie ihre Artikel hier. Geld hin, Ware her. Was man gekauft hat, das gehört einem. Damit kann man machen, was man will. Das kann man benutzen, wie man will und sooft man will. (Turrini 1994: 21)

Dass der Mensch zur Ware geworden ist, konstatiert auch der Literaturwissenschaftler Silvio Vietta in seiner Darstellung der literarischen Moderne. Für Vietta ist der Mensch ein Kollektivsubjekt, das sich kokonartig mit einem engmaschigen Netz von Produkten und Konsumartikeln umgibt, dass ihm eine Welt außerhalb dieses Zivilisationsgespinnstes zunehmend unmöglich erscheint (vgl. Vietta 1992: 323). An dieser Stelle bleibt anzumerken, dass das postmoderne Subjekt kein Leiden an der beschriebenen Situation empfindet. Auch die Protagonisten in *Grillparzer im Pornoladen* gehen spielerisch mit dem menschlichen Körper um, sind von den technischen Nachahmungen ihrer Organe fasziniert und nutzen diese Vorteile. Vietta (1992: 324) beschreibt die Postmoderne deshalb als eine Art Genussphilosophie: „Postmoderne ist der nicht angestrenzte, lockere Umgang mit sich und der Welt, das Spiel mit den durch den Normenzerfall freigewordenen Möglichkeiten, seien dies Textformen oder seien dies Lebensmöglichkeiten“. Für die neuen Lebensmöglichkeiten hält die Konsumgesellschaft passende und leicht zu bedienende Produkte bereit, wie der Mann seiner Kundin erklärt, ganz nach der Philosophie: „Wie es für den Kunden am angenehmsten ist. Dieser Artikel ist total anpassungsfähig“ (Turrini 1994: 15). Es ist jedoch eine Lebensmöglichkeit, der die Figuren aus Turrinis Stück wenig abgewinnen können. In den Beziehungen, die sie führen, stehen sie ihren Partnern völlig gleichgültig gegenüber, sind jahrelang zusammen, ohne einander zu kennen, an dem anderen schätzen sie seine Abwesenheit und sein Geld, wie es der Fall mit der Frau und ihrem Akademiker-Ehemann ist, der Mann wiederum weiß am meisten über die Kochkünste seiner philippinischen Frau zu berichten. Auf die Frage, ob er seine Frau liebt, folgt die ernüchternde Antwort (Turrini 1994: 320: „Sie ist brav.“

III. Elfriede Jelineks Stück *Raststätte oder Sie machens alle* kennt ebenfalls keine Tabus. Das Personal gestalten Isolde und Kurt, ein Ehepaar mittleren Alters, und Claudia und Herbert, ein jüngeres Ehepaar. Immerhin tragen die Figuren Namen, außer dem Körperlichen haben sie aber keine weiteren Eigenschaften. Die Handlung bleibt auf die erhoffte Zusammenkunft der beiden Frauen mit zwei verkleideten Männern auf der Raststättentoilette beschränkt. Der Schauplatz, auf den ersten Blick eine triste Raststätte an der Autobahn, entpuppt sich als das Spiegelbild des gesellschaftlichen Abschaums. Erbrochenes, Schleimiges und Fäkalien machen sich auf der Bühne breit, denn vordergründig spreche die Postmoderne Literatur stets vom Ekelhaften und Widerwärtigen (vgl. Fleischanderl 1994: 89). In der Literatur Elfriede Jelineks werden Ekel-Tabus gebrochen, schreibt die Literaturkritikerin Susanne Böhmisch (2008: 34):

Blut, Schmutz, Urin, Exkrememente, Sperma, Haare, verdorbene Nahrung, verwesenes Fleisch, Erbrochenes seien fester Bestandteil ihrer ästhetischen Praxis. (...) In fast allen Texten ist die Schockwirkung des Abjekten als Kategorie der Moderne nachzuweisen. Ästhetische Normen werden gesprengt, bzw. die Grenzen des ästhetisch erträglichen überschritten. Der Leser wird mit Abscheulichem konfrontiert.

In der Tat ist auch *Raststätte oder Sie machens alle* an gewissen Stellen nichts für Empfindliche. Bevor man genießen kann, muss zuerst sauber gemacht werden. Menschen sind lüsterne Tiere, der Körper ein Stall, dessen Organe „jede Menge Stretch-Einheiten zum Abtasten“ (Jelinek 1996: 183) bieten. Als kulinarische Krönung des Stücks kommen menschliche und tierische Kadaver auf den Tisch.

Nicht nur das Ekelhafte ist hier ein Merkmal der Postmoderne, auch die Überflutung des Alltags durch Technik wird angesprochen. In der Raststätte sind überall flimmernde Bildschirme zu sehen, auf denen pornografisches Material gezeigt wird. Dadurch wird die menschliche Wahrnehmung auf die Bildschirme gesteuert, in eine virtuelle Welt der Bilder, die einem das Leben vorleben. Davor warnt in ihrer Studie über die Literatur der Postmoderne auch die Literaturkritikerin Karin Fleischanderl, indem sie erklärt, dass die Postmoderne mit ihren neuartigen Kommunikations- und Informationssystemen eine eigene Wirklichkeit hervorbringt, die das Bewusstsein des Menschen in die Scheinwelt der neuen Technologien versetzt und dass diese die Wirklichkeit zur Gänze ersetzt (vgl. Fleischanderl 1994: 103). Ein Unterschied zwischen der Bühnenwirklichkeit und den auf den Bildschirmen projizierten Bildern in *Raststätte oder Sie machens alle* ist kaum zu erkennen. Die Figuren spielen in Wirklichkeit das, was die Videos ihnen vorführen. Elfriede Jelinek greift in dem 1994 uraufgeführten Stück ein hochaktuelles Thema auf. In einem Artikel über die Literatur der Moderne und Postmoderne erläutert Beatrice Sandberg (vgl. Sandberg 2007: 189), dass 1993 durch die technische Errungenschaft der Versendung von Bildern im Internet in der zeitgenössischen Literatur die Wende zum Bild stattgefunden hat. Mit dieser Wende taten sich Möglichkeiten und Abgründe auf:

Die Konsequenzen sind unabsehbar, da die Unterscheidungskriterien im Verhältnis zur Wirklichkeitsperzeption durch die digitalen und virtuellen Kodierungen zum Teil außer Kraft gesetzt sind, was eine Gleichschaltung der virtuellen Ebene mit der Wirklichkeit (...) zur Folge haben kann. (Sandberg 2007: 189)

Dass eine Gleichsetzung des Virtuellen mit dem Wirklichen stattfindet und dass Pornografie fester Bestandteil der postmodernen Literatur ist, geht aus Jelineks Komödie eindeutig hervor. Isoldes Ehemann Kurt fasst, indem er auf ein Pornoplakat zeigt, die trostlose Wirklichkeit zusammen: „Was hier leuchtet, ist höchstens der Widerschein vom Fernsehen, jeden Augenblick ein erregtes Bild.“ (Jelinek 1996: 187)

Der Literaturforscher Silvio Vietta greift in seinem Werk über die deutschsprachige Literatur der Moderne ebenfalls die Thematik der Zerstörung durch die technischen Fortschritte auf, wobei diese Zerstörung nicht nur auf das moderne Subjekt bezogen ist, sie macht auch vor der Natur nicht Halt:

Die moderne Industrialisierung hat die Produktivität des Subjekt in Verbund von Wissenschaft, Technik und Ökonomie großindustriell so gesteigert, daß die zum bloßen „Rohstoff“ herabgesetzte Natur nur mehr noch als Ausbeutungsobjekt behandelt werden konnte und dabei in gigantischem Ausmaß zerstört wurde. (Vietta 1992: 272-273)

Nicht zufällig sind die beiden Männer, die verführt werden sollen, als Bär und Elch verkleidet. Hier wird illustriert, welches Ausmaß die Zerstörung der Natur durch den Menschen angenommen hat. Die Frauen Claudia und Isolde wollen die kostümierten Männer für sexuelle Zwecke missbrauchen. Von der Natur nehmen sie sich das, woran sie Gefallen finden und lassen ihren Müll in der Natur zurück.

Das Stück kritisiert nicht nur die Ausbeutung der Natur durch den Menschen, auch die Ausbeutung des Menschen selbst wird zum Thema. Diese Ausbeutung schlägt sich in den Machtverhältnissen zwischenmenschlicher Beziehungen nieder, nur sei hier nicht die Frau das Opfer von Macht und Gewalt, wie Alfred Barthofer in seinem Artikel zur neuen Dramatik in

Österreich ausführt, sondern es werde in der Komödie die männliche Stärke als lächerlicher Schein demaskiert (vgl. Barthofer 1997: 454). Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Autorin in diesem Stück auch die Darstellung der Frau als Sexualobjekt thematisiert und die Reduzierung auf ihre Geschlechtsteile beklagt. Diese Reduzierung findet nicht nur in den männlichen Köpfen statt, Claudia und Isolde sehen die ganze gefälschte Leistung der Frau auf dem fettigen Glanz ihrer Oberfläche abgebildet, mit einem Nichts aus Plastik zwischen den Beinen (vgl. Jelinek 1996: 187). Das sind Themen, die Elfriede Jelinek in ihren Werken mit Vorliebe behandelt. Die Jelinek-Forscherin und Literaturkritikerin Sigrid Löffler schreibt in ihrem Artikel über die österreichische Skandalautorin, sie habe in ihrem literarischen Schaffen die Missstände vorgeführt, die sie empören, Missstände wie Denkfaulheit, Bestialität, Machtmissbrauch und Barbarei. Themen wie Geschichtsvergessenheit und Gewaltstrukturen in der Gesellschaft habe sie wie niemand sonst zur Sprache gebracht (vgl. Löffler 2007: 13). Und der Literaturwissenschaftler Franz Norbert Mannemeier fügt hinzu, Elfriede Jelinek präsentiere in ihren Stücken aggressive und wüste Spektakel, von sadomasochistischem Potential durchsetzte Theater-Orgien (vgl. Mannemeier 2011: 283). *Raststätte oder Sie machens alle* ist geradezu überflutet von solchen Anspielungen. Jeder Satz ließe sich in pornografischer Symbolik deuten, jedes Bühnenbild als Darstellung erotischer Fantasien. Was daraus hervorgeht, ist eine starke Kritik an den zeitgenössischen Lebensbedingungen. Auf groteske Weise stellt Jelinek die Vermarktung des Menschen durch den ständig wachsenden Konsumzwang dar, mit dem ein völliger Identitätsverlust einhergeht. Die Figuren sind keine Individuen, sie bezeichnen sich als Organe, identifizieren sich mit Pornoplakaten und liefern sich, wie die Protagonistin Isolde, wehrlos aus: „Es ist mein Körper, den ich mitführe, nur damit er kurz angebunden wird wie ein Hund“ (Jelinek 1996: 189). Die Jelinek-Forscherin Eva Brenner bezeichnet dies in ihrer Studie (vgl. Brenner 2007: 2) als motivische Verkettung zentraler Themen wie Entindividualisierung, Subjektverlust und Konsumterror. Denn der Mensch ist wie ein Artikel ersetzbar und käuflich, sagt Herbert: „Wir mieten lieber einen neuen Menschen in einem Kleid, mit nichts drunter.“ (Jelinek 1996: 191) Mit dem neuen Menschen in einem Kleid ist die Frau gemeint, die auf ihren Körper reduziert als Sexualobjekt beliebig gekauft, getauscht, gebraucht werden kann. Noch schockierender ist etwa die Aussage „Es ist schon passiert, daß wir Frauen gerufen haben, und Menschen sind gekommen“ (Jelinek 1996: 201), des im Elchkostüm erscheinenden Mannes. Eine Anspielung auf Max Frischs berühmten Satz „Wir riefen Arbeitskräfte, und es kamen Menschen“ als Kritik der Ausbeutung des Menschen durch den Kapitalismus. Für den Kellner in *Raststätte* sind die Frauen Freiwild, ein Haufen Plastiksprengstoff, Ware, die gegen einen Groschen einzutauschen ist. Der Kellner verrät Kurt und Herbert das Vorhaben ihrer Ehefrauen, sie mit den als Bär und Elch verkleideten Männern zu betrügen (Jelinek 1996: 191):

Sie sollen nur mal sehen, wie Ihre Damen sich jetzt selbst vorauseilen! Damit ihnen von Fremden ein lehrsameres Unterhaltungsprogramm eingeführt werden kann, eine Bombe, die fast schon radioaktiv ist, so aktiv ist sie. Diese Frauen sind ja kaum da, aber kommen wollen sie immer! Alter zwecklos. Aussehen egal.

Der menschliche Körper wird von beiden Geschlechtern sexuell ausgebeutet. Die Figuren in Jelineks Komödie treiben Spielchen mit den Menschen wie mit Vergnügungsgegenständen. Innige Gefühle, Vertrautheit, ehrliche Zuneigung bleiben auf der Strecke. Der Elch führt uns die Parole der Unterhaltungsgesellschaft deutlich vor Augen: „Spaß und Vögeln!“ (Jelinek 1996: 198), mit der sich alles verkaufen lässt.

IV. Es liegt nahe, den dritten Gegenstand der vorliegenden Untersuchung einführend durch einen Vergleich mit seinem entfernten Vorbild aus der Epoche der Wiener Moderne und aus der Feder des tatsächlich reizenden, sprachlich virtuos, auch humorvollen

Anatomen der Psyche und der Sexualität Arthur Schnitzler vorzustellen. Im Gegensatz zum literarischen Idiolekt namens ‚Schwabisch‘ entwickelte Arthur Schnitzler seine intrinsisch psychoanalytisch durchzogene, präzise Sprachmeisterschaft zum Höhepunkt der Leistungen des deutschsprachigen literarischen Impressionismus, was zugleich zu einer enthusiastischen Rezeption in globalem Ausmaß führte (vgl. z. B. Uvanović 2006). Schnitzler nuancierte in seinem *Reigen* vollkommen einwandfrei sowohl stilistische Eigenschaften der Sprache der beteiligten Figuren als auch deren psychologische Konfigurationen (zu gestischen und verbalen Strategien in den Dialogen vgl. Prutti 1997 und Benthien 1997). Gerade diese charmant andeutende Art der Enthüllung der individuellen und kollektiven sexuellen Geheimnisse im Wien der Jahrhundertwende – inklusive latente Homoerotik und homosexuelle Sublimierung, so Bossinade (1984: 297, 309-315) –, war Auslöser der Skandale für diejenigen Rezipienten, die wohl ihre eigenen ins Unterbewusste verdrängten Lebensfälle nun beisspiellos und unglaublich auf der Bühne sehen konnten. Hinzu kommen noch die Begegnungen mit Prostituierten und süßen Mädels. Das tabuisierte und unterdrückte Verhalten wurde im bürgerlichen Gehirn auf das ‚Andere‘ projiziert, was Sebald (1983: 112) folgendermaßen auf den Punkt bringt:

Die archetypischen Hetären, die bei Kafka, Broch, Roth, Musil, Thomas Mann und anderen mehr die Bildung beziehungsweise die Deformation der bürgerlichen Protagonisten beeinflussen, sind in aller Regel mit einem indefiniten Balkan assoziierte Sumpfkreaturen, die das in der Emanzipation begriffene Individuum zurückholen suchen in den Bereich seiner eigenen Vorgeschichte.

Das promiskuitive, auch ehebrecherische, Spiel mit der Liebe versteht sich zugleich als Quelle des gesundheitlichen Risikos. Während die Syphilisgefahr bei Schnitzler gleichsam nur zwischen den Zeilen spukt, lässt Schwab seine Schauspielerin-Figur dem Dichter brutal männerhassend sagen: „[D]u hirnaidsleidender Dichterkrüppel“ (Schwab 1996: 49), auch ohne Anspielungen auf *memento mori* oder den mittelalterlichen Todestanz. Im Hinblick auf Schnitzlers *Reigen* betonen Schiffer (1994: 68-89) und Rovagnati (2004: 38ff) das Moment des Totentanzes in der Konzeption von Schnitzlers *Reigen*. Bei Schwab fehlt hingegen der indirekte intertextuelle Anspielungsapparat, der irgendetwas aus der europäischen Kulturtradition schöpfen würde. Bei ihm fehlt auch eine psychoanalytische Interpretationsmöglichkeit (vgl. Landa 1993: 222), die in Schnitzlers *Reigen* – vgl. hierzu z. B. Gutjahr (1988: 74) – als dominanter methodologischer Zugang fungieren könnte, was nochmals von Schwabs Postmodernität zeugt. Denn eventueller Wahnsinn (sowohl des Autors als auch seiner Produkte) ist im Rahmen einer postmodernistischen Denkweise nur eine der zur Verfügung stehenden Optionen. Es handelt sich bloß um eine moralisch neutrale Bereicherung des Angebots auf dem Kulturmarkt!

Schwabs Ringeltanz verketteter Figuren wirkt keineswegs sympathisch und die Destruktion der geschlechtlichen Liebe wird sowohl auf der verbalen als auch auf der Handlungsebene in ihrer Ganzheit realisiert. Statt plaudernder Koketterie und witzigem Charme Schnitzlers begegnet der Rezipient von Schwabs unbequemem, ermüdendem und erzürnendem Neo-Volksstück – Höfler (1994) erfindet dafür das Genre „postmodernes Volksstück“ – einem Pop-Heavymetal der ‚zerwirklichten‘ Sprache (so Horvat 1994) und einem vulgären Ton. Experimente des Dadaismus und des Absurden Theaters scheinen in Schwabs Stück bis zum Extrem radikalisiert zu sein – sogar bis zum Mord an der Sprache, was der Autor schon in der Einführung zum Drama definiert wie folgt: „DIE unerhörte Sprache gehört einfach standrechtlich erschossen von EINER Sprache.“ (Schwab 1996: 4) Es wundert deshalb nicht, dass sich die Mehrheit der bisherigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Schwab gerade diesem Aspekt seines Dramenschaffens widmete: Zu nennen sind hier noch Landa (1993), Jablkowska (1998), Herzog (2000), Miesbacher (2003) und Kargl (2005: 84-96). Was als Quintessenz der Figurenrede auch in Schwabs *Reigen*-Variante

gelten könnte, ist ein ermüdender, absurder und zugleich abstumpfender Austausch von monologisierenden Beschimpfungen, die man im Rahmen einer üblichen Psychologie leider nicht interpretieren kann.

Der „Punk-Postmodernist“ Schwab, wie ihn Landa (1993: 221) nennt, ermordete auf der Bühne also die Sprache der geschlechtlichen Liebe zwischen Mann und Frau. Aber es gibt noch eine Leiche: Schwab kastrierte den Körper der Männer und der Frauen – und implantierte ihm abschraubbare bzw. austauschbare Geschlechtsprothesen aus Plastik. Es handelt sich nicht nur um ein dramaturgisches Mittel, Sexszenen ohne den Vorwurf des Pornographischen auf der Bühne zeigen zu können. Der fragmentären, beliebig austauschbaren Künstlichkeit der Sprache entspricht nämlich die fragmentäre, mobile Künstlichkeit der Genitalien. Ametsbichler (1998: 295) kommentiert die Genitalien aus Plastik sowie die Art und Weise, wie Schwab den Geschlechtsverkehr inszeniert folgendermaßen:

The characters are dehumanized by their detachable genitalia and their physical – and consequently emotional – distance from each other. The underlying social fear (can one ever be sure?) of such a deadly, and in itself disfiguring, disease such as AIDS necessarily dehumanizes and isolates.

Signalisiert werden hier die Entfremdung des Menschen von seiner biologischen, emotional verwurzelten Libidostruktur sowie die Angst vor Überbrückung der Grenze zum anderen Menschen und dessen Geschlecht infolge der Infektionsgefahr. Schwab lässt seine Figuren den Koitus auf der Bühne als etwas Mechanisches vollführen, bestenfalls als Dildo-Vergnügen für Frauen bei Abwesenheit des Mannes, der zugleich vorübergehend als geschlechtsloses, kastriertes Wesen der ‚plastischen‘ Lust der Frau zuschaut oder zuhört. Wenn wir nun die Anrede der Angestellten durch die Hure aus der ersten Szene hinzufügen würden – „du schönes schnelles Auto“ (Schwab 1996: 5) –, würde vor unseren Augen ein Androide entstehen, allesding ohne sein „Plastikding“. Dem Androiden entspräche dann ein emotionsloser Galimathias, eine komplizierte, fehlerreiche, profitorientierte Robotersprache ohne Kommunikationsauthentizität, und zwar sowohl vor als auch nach dem merkwürdigen Geschlechtsakt. Tatsächlich könnte die folgenden Sätze, die Schwab den Hausherrn in der vierten Szene reden lässt, auch ein kaputter Roboter stammeln: „Wissen Sie, mein Gehirn, mein abgetakeltes Gehirn, im Grunde das Ihrige Gehirn. Mein deiniges Gehirn entrüstet sich, erklärt mich dir, erzählt mir die deinige Existenz.“ (ebenda, 19) Und: „Ich habe doch keinen wirklichen Menschen in meinem Seelenstall.“ (20) Schwabs Reigen kommt ohne Eros aus, dafür aber verfügt er über totale Finsternis der Sinnggebung, über leblose, verbalisierte Ideen in simulierten Welten der Wortspiele, die wohl in Parlamenten der Politiker dafür sorgen, dass auch diese demokratische Institution als eine „nekrophile Anstalt“ (ebenda, 54) oder „Todeszelle“ (57) bezeichnet werden kann.

V. Zusammenfassend ließen sich aus den obigen Interpretationen der ausgewählten Dramen die folgenden Schlussfolgerungen ziehen: Erstens werden alle drei Texte durch Gleichgültigkeit angesichts stattgefundener zwischenmenschlicher Veränderungen im Kontext des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Postmodernismus charakterisiert. Die Figuren akzeptieren die neuen Spielregeln, sind bereit auszunutzen und wegzuworfen, um dabei möglichst große Dosis Spaß und/oder Profit einzukassieren. Zweitens verwandelt sich die geschlechtliche Liebe zu einem intelligent zu investierenden Kapital der Figuren, ohne Vorhandensein der psychoanalytisch interpretierbaren Triebe, was als Tod der romantischen, bürgerlichen Liebe verstanden werden kann, die nicht einmal als Wort gebraucht wird. Darüberhinaus sind die Figuren widerstandlos und ohne die Fähigkeit zu trauern bereit, gegen einen entsprechenden Ausgleich selbst die Sex-Waren zu werden. Drittens dominieren ein Porno-Vokabular und eine Porno-Bilderwelt, mit unterdrückter Barbarei im Inneren. Die

Figuren leiden an Identitätsverlust, aber diesen Umstand erleben sie als etwas Amüsantes. Viertens gibt es nur bei Schwab eine Innovation, die als ein differierendes Merkmal fungiert, und zwar die Kastration der Figuren und Einfügen von mobilen Geschlechtsteilen aus künstlichem Material. Der Zirkel hat sich geschlossen: Während Turrinis Figuren Gummivaginas in einem Pornoladen kaufen können, haben Schwabs weibliche Figuren solche Hilfsmittel als Implantate. Die letzteren inszenieren dann den Geschlechtsakt in Trennung von Männern mit den Dildos der Männerfiguren! Eine größere Gradation der Ermordung der geschlechtlichen Liebe auf der Bühne wäre wohl kaum denkbar.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Jelinek 1996: E. Jelinek, Raststätte oder Sie machens alle. Eine Komödie, in: *Spectaculum 61. Sechs moderne Theaterstücke. Edward Albee – Edward Bond – Bertolt Brecht – Tankred Dorst – Elfriede Jelinek – David Mamet*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 179-228.
- Schwab 1996: W. Schwab, *Der reizende Reigen nach dem Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler*, Graz, Wien: Literaturverlag Droschl.
- Turrini 1994: P. Turrini, *Grillparzer im Pornoladen*, Wien: Thomas Sessler Verlag.

Sekundärliteratur

- Ametsbichler 1998: E. G. Ametsbichler, „Der Reiz des Reigens“: *Reigen Works by Arthur Schnitzler and Werner Schwab*, in: *Modern Austrian Literature*, Bd. 31, Nr. 3/4, 288-300.
- Barthofer 1997: A. Barthofer, Neue Dramatiker in Österreich, in: H. A. Glaser (Hrsg.): *Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte*, Bern / Stuttgart / Wien: Verlag Paul Haupt, 443-454.
- Benthien 1997: C. Benthien, Masken der Verführung – Intimität und Anonymität in Schnitzlers *Reigen*, in: *The Germanic Review*, Bd. 72, Nr. 2, 130-141.
- Böhmisch 2008: S. Böhmisch, Jelinek'sche Spiele mit dem Abjekten, in: Rétif / Sonnleitner (Hrsg.), *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 33-46.
- Bossinade 1984: J. Bossinade, „Wenn es aber... bei mir anders wäre.“ Die Frage der Geschlechterbeziehungen in Arthur Schnitzlers *Reigen*, in: Kluge (Hrsg.), *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Amsterdam: Rodopi, 273-328.
- Brenner, Eva. *Jelinek inszenieren – Die Dekonstruktion des Subjekts*.
<<http://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/brenner.pdf>>. 03.08.2013.
- Bruns / Walter 2004: C. Bruns / T. Walter, Einleitung. Zur Historischen Anthropologie der Sexualität, in: dies. (Hrsg.), *Von Lust und Schmerz. Eine Historische Anthropologie der Sexualität*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 1-22.
- Burkart 1997: G. Burkart, *Lebensphasen – Liebesphasen. Vom Paar zur Ehe, zum Single und zurück?*, Opladen: Leske+Budrich.
- Casper 1973: B. Casper, Liebe, in: Krings / Baumgartner / Wild (Hrsg.), *Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Bd. 3: Gesetz-Materie*, München: Kösel-Verlag, 860-967.
- Comte-Sponville 1996: A. Comte-Sponville, *Ermutigung zum unzeitgemäßen Leben. Ein kleines Brevier der Tugenden und Werte*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Dormagen 1993: Ch. Dormagen, Scheitern: sehr gut. Elfriede muß sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zur Feuilletonkritik, München: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117, München, 86-94.
- Fleischanderl 1994: K. Fleischanderl, *Des Kaisers neue Kleider. Schreiben in Zeiten der Postmoderne*, Wien: Wespennest.
- Gutjahr 1988: O. Gutjahr, Im Wechselspiel von Enthusiasmus und Melancholie. Zu Arthur Schnitzlers „Reigen“, in: Sauerland (Hrsg.), *Melancholie und Enthusiasmus. Studien zur Literatur- und Geistesgeschichte der Jahrhundertwende. Eine internationale Tagung, veranstaltet vom Österreichischen Kulturinstitut in Bachotek / Polen, Oktober 1985*. Frankfurt a.M. et al: Verlag Peter Lang, 69-83.
- Habers 2002: H. Habers, Postmoderne Liebesdarstellungen: eine Contradictio in adjecto?, in: Wiesinger (Hrsg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses in Wien. Zeitenwende – die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*, Bd. 7: *Gegenwartsliteratur, Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen*, Bern et al: Peter Lang Verlag, 127-132.

- Heinrichs 1987: J. Heinrichs, *Die Liebe buchstabieren. Stichworte zu einem Menschheitsthema*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Herzog 2000: A. Herzog, Volksvernichtung oder meine Sprache ist sinnlos. Werner Schwab und die Gewalt der Sprache in der neuesten österreichischen Literatur, in: Corbineau-Hoffmann (Hrsg.), *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hildesheim: Olms, 265-293.
- Höfler 1994: G. A. Höfler, „Stop making sense“. Werner Schwabs Pop-Stück *Mesalliance aber wir ficken uns prächtig* – ein postmodernes Volksstück?, in: Berger / Moser (Hrsg.), *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen, 323-336.
- Horvat 1994: D. Horvat, Zersprachlichung der Wirklichkeit – Zerwirklichung der Sprache: Werner Schwab, in: *Zagreber germanistische Beiträge*, Bd. 2, 101-106.
- Jablkowska 1998: J. Jablkowska, sprachspiele. das postmoderne unwissen. zu werner schwab, in: Goltschnigg / Höfler / Rabelhofer (Hrsg.), „Moderne“, „Spätmoderne“ und „Postmoderne“ in der österreichischen Literatur. Beiträge des 12. Österreichisch-Polnischen Germanistiksymposiums. Graz 1996. Wien: Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur im Literaturhaus, 219-231.
- Jäger 1988: L. Jäger, Ist Liebe nur ein Wort? Anmerkungen zur Bedeutungsgeschichte eines Gefühlwortes, in: Spinner / Hausmann (Hrsg.), *Eros – Liebe – Leidenschaft. Meisterwerke der Weltliteratur. Bd. II. Ringvorlesung der Phil. Fakultät der RWTH Aachen im SS 1987*, Bonn: Romanistischer Verlag, 114-131.
- Kargl 2005: E. K. Kargl, *Arthur Schnitzlers „Reigen“ und seine Bearbeitung durch Werner Schwab*, Karl-Franzens-Universität Graz, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Institut für Germanistik, Diplomarbeit zur Erlangung des akademischen Grades einer Magistra der Philosophie, Februar 2005.
- Landa 1993: J. Landa, „Königskomödien“ oder „Fäkaldramen“? Zu den Theaterstücken von Werner Schwab, in: *Modern Austrian Literature*, Bd. 26, Nr. 3/4, 215-229.
- Løegreid 2007: S. Løegreid, „mit Ironie, ohne Unschuld“. Rückblick auf die Moderne/Postmoderne, in: Sagmo / Nordgreen (Hrsg.), *Moderne, Postmoderne – und was noch? Akten der Tagung in Oslo, 25.-26.11.2004*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 29-46.
- Löffler 2007: S. Löffler, Die Masken der Elfriede Jelinek, München: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* 117/Januar 1993, München, 3-14.
- Luhmann 1982: N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mannemeier 2011: F. N. Mannemeier, *Brennpunkte der Literatur. Von der deutschen Frühromantik bis zur Gegenwart. von Friedrich Schlegel bis zu Elfriede Jelinek und Botho Strauß*, Berlin: Weidler Buchverlag.
- Miesbacher 2003: H. Miesbacher, *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*. Graz, Wien: Droschl.
- Moser 1996: G. E. Moser, Zum Bild der Sexualität in der Gegenwartsliteratur: Elfriede Jelinek und Werner Schwab, in: *Ide*, 20 (1996), 2: Sprache und Sexualität, 130-137.
- Ortheil 1995: H.-J. Ortheil, Texte im Spiegel von Texten. Postmoderne Literaturen, in: Grimminger / Murašov / Stückrath (Hrsg.), *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 800-823.
- Pelka 2005: A. Pelka, *Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab*, Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.
- Prutti 1997: B. Prutti, Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers *Reigen*, in: *Orbis Litterarum*, 52, 1-34.
- Rahde 1999: F. Rahde, *Romantische Liebesemantik im Wandel. Diskussion soziologischer Diagnosen zum Umbau des Liebesideals*, Technische Universität Dresden, Philosophische Fakultät, Institut für Soziologie, Magisterarbeit, Januar 1999.
- Rovagnati 2004: G. Rovagnati, Ewige Wiederkehr des Gleichen. Arthur Schnitzler und sein »Reigen«, in: Rovagnati (Hrsg.), *Arthur Schnitzler. Ein Liebesreigen. Die Urfassung des »Reigen«*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 9-95.

- Sandberg 2007: B. Sandberg, *Moderne, Postmoderne – und was weiter?*, in: Sagmo / Nordgreen (Hrsg.), *Moderne, Postmoderne – und was noch? Akten der Tagung in Oslo, 25.-26.11.2004*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2007, 185-195.
- Schiffer 1994: H. Schiffer, *Die frühen Dramen Arthur Schnitzlers. Dramatisches Bild und dramatische Struktur*, Amsterdam, Atlanta: Editions Rodopi.
- Sebald 1983: W. G. Sebald, *Die Mädchen aus der Feenwelt – Bemerkungen zu Liebe und Prostitution mit Bezügen zu Raimund, Schnitzler und Horvath*, in: *Neophilologus*, Bd. 67, 109-117.
- Uvanović 2006: Ž. Uvanović, *Hrvatska recepcija Kola Arthura Schnitzlera u kontekstu međunarodne recepcije*, in: Hećimović (Hrsg.), *Krležini dani u Osijeku 2005. Tijelo, riječ i prostor u hrvatskoj drami i kazalištu*. Zagreb, Osijek: HAZU Zagreb, HNK Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, 100-122.
- Vietta 1992: S. Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Žmegač 1991: V. Žmegač, *Zur Diagnose von Moderne und Postmoderne*, in: Fischer-Lichte / Schwind (Hrsg.), *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktionaler Veränderungen*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 17-27.

Rezime

Predmet istraživanja su elementi postmoderne i tema erotske ljubavi u dramskim tekstovima Petera Turrinija, Elfriede Jelinek i Wenera Schwaba. Odabrane drame prikazuju snažnu reifikaciju i komercijalizaciju čovjeka, njegova tijela i njegovih (ljubavnih) veza. Ujedno ironični, besramni i tužni, ovi kazališni tekstovi sadrže temeljne značajke postmoderne: groteskno prikazivanje, brisanje granica između umjetnosti i kiča, kritiku masovnog društva i masovnog konzumiranja, gubitak identiteta u nepreglednoj stvarnosti. Dramski tekst *Grillparzer im Pornoladen* (1993) Petera Turrinija osvrće se na tematiku zamjenljivosti čovjeka, reduciranja na pojedine organe te seksualnog iskorištavanja ljudskoga tijela. I u ovome djelu figure nastoje izaći izvan okvira u kojem je njihovo postojanje svedeno na potrošnju i u svijetu kojim upravljaju strojevi pokušavaju pronaći djelić ljudske topline. Djelo Elfriede Jelinek *Raststätte oder Sie machens alle* (1994) donosi priču o dvjema kućanicama, koje muškarce nastoje iskoristiti za susrete u seksualne svrhe. Sastanak s dvojicom kostimiranih muškaraca ugovaraju putem oglasa, ali će ih pritom zateći njihovi muževi. Komad se bavi kritikom kapitalizma i kritizira način života usmjeren ka konzumiranju. *Der reizende Reigen des reizenden Herrn Arthur Schnitzler* (1995) Wenera Schwaba, austrijskog skandaloznog autora, djelo je nastalo prema uzoru na kazališni komad *Reigen* Arthura Schnitzlera, ali Schwab u njemu prezentira šarolik ansambl petero muških i petero ženskih likova međusobno povezanih lančanom strukturom. Oni se pokušavaju približiti kao parovi jedno drugome, ali ipak ostaju posve udaljeni od prave povezanosti na svim razinama ličnosti. U kaotičnoj potrazi za blizinom i intimom Schwabovi likovi ostaju u svojim mehaničkim, bezosjećajnim protu-snošajima reducirani na spolne organe, koje je autor začudno zamislio kao odjeljive i zamjenljive plastične proteze. Stoga svi ostaju i pri takvom spolnom odnosu iza svoja četiri zida vlastite samoće odnosno u začaranom krugu svojevrskih „razjezičavajućih“, krajnje očuđujućih, usiljeno izvještačenih, autističnih poigravanja riječima.

Ključne riječi: Peter Turrini, Elfriede Jelinek, Werner Schwab, tema ljubavi, drama, postmoderna

Kurzbiografie

Željko Uvanović

Geboren 1967 in Đakovo. Diplomstudium der Anglistik und Germanistik an der Universität Osijek, Postgraduiertenstudium der Literaturwissenschaft an der Universität Zagreb, DAAD-Jahresstipendium im akademischen Jahr 1996/1997 (UGh Kassel und FU Berlin) und ESKAS-Jahresstipendium im akademischen Jahr 1999/2000 (Universität Zürich), Magister-Scientiae-Arbeit über Gerhart Hauptmanns Dramen im Zeitraum 1914-1945, Doktorarbeit über das Motiv des vermissten Vaters in deutscher Prosa nach dem Zweiten Weltkrieg (beides verteidigt an der Philosophischen Fakultät Zagreb). Außerordentlicher Professor für Deutsche Literaturwissenschaft an der Philosophischen Fakultät der J.-J.-Strossmayer-Universität Osijek, Gastprofessuren an der Universität Mostar und Universität Zenica, Erasmus-Dozenturen in der Tschechischen Republik, in Spanien und Deutschland. Zahlreiche Publikationen zu diversen Themen (recherchierbar durch die Web-Seite der Kroatischen Wissenschaftlichen Bibliographie: <http://bib.irb.hr>). Weiteres auf der persönlichen Web-Seite: <https://sites.google.com/sites/zeljkouvanovic>

Daniela Čančar

Geboren 1982 in Travnik. Diplomstudium der Germanistik an der Philosophischen Fakultät Sarajevo. Anschließend besuchte sie das Kolleg für Literaturwissenschaft an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Džemal Bijedić in Mostar. Von 2004 bis 2006 arbeitete sie für das Goethe-Institut Sarajevo, von 2006 bis 2011 war sie als Assistentin für deutschsprachige Literatur an der Pädagogischen Fakultät Zenica tätig. Seit 2012 promoviert sie an der Universität Zadar über die Romanfiguren von Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Sie ist Autorin mehrerer literaturwissenschaftlicher Artikel u. a. über das Werk von Goethe, Thomas Bernhards und Gottfried Benn sowie Koautorin an einem Text zur Gesellschaftskritik in Erich Kästners *Fabian*.