



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**„Wo kommt das ganze Nichts auf einmal her?“**

Kapitalismus und Theater:  
Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*

Verfasserin

Susanne Berthold

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister



# „Wo kommt das ganze Nichts auf einmal her?“

## Kapitalismus und Theater: Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*

### Inhalt

<b>1. Einleitung</b>	4
<b>2. Die realen Ausgangsereignisse</b>	12
2.1. Der Fall BAWAG	12
2.2. Der Fall Meisl	14
2.2.1. Tradition und Qualität der Julius Meisl AG	15
2.2.1.1. Der gute Name	15
2.2.1.2. Der Meisl-Mohr	21
2.2.2. Doppelte Bedeutungen	24
2.2.3. Der Geschäftsbericht und seine Verarbeitung	27
<b>3. Der Chor in <i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i></b>	33
3.1. Einordnung in Jelineks Werk	33
3.2. Der Chor als Figur	35
3.3. Die Form des Chores in <i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i>	37
3.3.1. Die „Wir“-Form der Kleinanleger	37
3.3.2. Der Chor der Greise	39
3.3.2.1. Der antike Chor	40
3.3.2.2. Der Chor der Greise bei Euripides	41
3.3.2.3. Der Chor der Greise bei Jelinek	41
3.3.2.4. Gegenposition zum Chor der Greise	42
3.3.3. Engel der Gerechtigkeit	44
3.4. Das Kollektiv in der kapitalistischen Gesellschaft	47
3.5. Der Verlust der Individualität	49
3.6. Individualität in <i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i>	51
<b>4. Eine Wirtschaftskomödie</b>	53
4.1. Funktionsweisen der Komik	54
4.1.1. Komik durch Kalauer	54
4.1.2. Die Tradition des jüdischen Humors	56
4.2. Die Wirkung der Komik	57

4.2.1. Voraussetzungen	58
4.2.2. Tragödie in der Komödie	59
4.2.3. Kathartischer Effekt durch die Komödie	63
<b>5. Geld und Kapitalismus in <i>Die Kontrakte des Kaufmanns</i></b>	67
5.1. Die Frage nach dem Wert	67
5.2. Geld und Sprache	68
5.2.1. Geld und Sprache als Zeichensysteme	69
5.2.2. Die Sprache des Kapitalismus	70
5.3. Religiöse Bezüge	72
5.3.1. Sprachliche Beziehungen zwischen Religion und Kapitalismus	73
5.3.2. Geld als Gott	75
5.4. Die Zeitstruktur des Geldes	76
5.5. Personifiziertes Geld	79
5.6. Geld und Arbeit	81
5.7. Geld und Gesellschaft	83
5.7.1. Die kapitalistische Gesellschaft	84
5.7.2. Die Gier	85
5.8. Das „Nichts“	87
<b>6. Die Inszenierung von Nicolas Stemann</b>	90
6.1. Konzeptuelle Rahmenbedingungen	90
6.2. Die Darstellung des Geldes	94
6.3. Der Umgang mit dem Text	96
6.4. Das Kollektiv	100
6.5. Ein Hoffnungsschimmer	103
<b>7. Fazit</b>	105
<b>Bibliographie</b>	109
<b>Anhang</b>	119
Interview mit Benjamin von Blomberg	119
Einführungsrede von Nicolas Stemann	126
<b>Abstract</b>	129
<b>Lebenslauf</b>	130

## 1. Einleitung

Im September 2008 löste eine Kette von Ereignissen, die im Insolvenzantrag der amerikanischen Investmentbank Lehman Brothers Inc. einen vorläufigen Höhepunkt fand, eine weltweite Finanzkrise aus, die schließlich weitere Bankenpleiten mit sich brachte und unzählige Kleinanleger in ein persönliches finanzielles Debakel stürzte. Ungewöhnlich schnell reagierte das Theater auf diese Situation und schon im April 2009 wurde Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* am Schauspiel Köln unter der Regie von Nicolas Stemann uraufgeführt. Darin kommen die enttäuschten und verzweifelten Kleinanleger ebenso zu Wort wie die skrupellosen Banker. Jelineks Text, der wie eine Reaktion auf die weltweiten Ereignisse wirkt, war tatsächlich aber schon im August 2008 fertiggestellt und hat somit vorweggenommen, was letztendlich zur allgemeinen Krise führte.

Der Produktion in Köln folgten allein bis zum Ende der Spielzeit 2009/2010 acht weitere Inszenierungen an deutschen Theatern. Auch kurzfristige Spielplanänderungen wurden vorgenommen, um das Stück zur Stunde noch aufnehmen zu können und sich somit anhand eines aktuellen Textes mit diesem brisanten und umfassenden Thema auseinanderzusetzen. Die Tatsache, dass viele Menschen direkt von den Ereignissen auf unterschiedliche Art betroffen sind – sei es durch verlorenes Kapital oder die Gefährdung einer Arbeitsstelle –, eröffnet eine emotionale Ebene, die es für das Theater besonders interessant macht, einen Bereich zu hinterfragen, auf den die Finanzkrise unweigerlich aufmerksam macht: das Leben und die Situation des Menschen in einer Gesellschaft, die vom Kapitalismus geformt, geprägt und beherrscht ist. Das zu thematisieren gelingt Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* dadurch, dass sie Sprachmuster einsetzt, die der Kapitalismus hervorgebracht hat und die nun vom kapitalistisch bestimmten Menschen verwendet werden.

Das Aufgreifen vorgefertigter Sprachmuster ist ein Grundprinzip jelinekscher Texte: Sie zitiert Alltagssprache und Werbesprüche genauso wie philosophische Texte und literarische Quellen. Durch die Nebeneinander- und Gegenüberstellung und das Herauslösen einzelner Phrasen aus ihrem ursprünglichen Kontext ergeben sich neue Sinnzusammenhänge, die wiederum auf versteckte Bedeutungen aufmerksam machen; das verwendete Sprachmaterial wird „zur Distanznahme zu sich selbst genötigt.“<sup>1</sup> Im Falle der

---

<sup>1</sup> Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen, Basel: Francke 1996. S.17.

*Kontrakte des Kaufmanns* greift Jelinek Sprachstrukturen auf, die in einem kapitalistischen Zusammenhang entstanden sind und durchleuchtet sie so unerbittlich auf ihre verschiedenen Bedeutungen hin, dass sie schließlich zur Kenntlichkeit gebracht werden. Ein alleingültiger Sinn, der im ursprünglichen Zusammenhang suggeriert wurde, löst sich auf zugunsten einer Vervielfachung der Bedeutungen. Dadurch verschwimmt gleichzeitig die Eindeutigkeit eines kapitalistischen Werte- und Normensystems und sicher geglaubte Wahrheiten werden brüchig. Die Sprache, die sie hier vorführt, ist die Sprache einer ganzen Gesellschaft und konstituiert ein Kollektivbewusstsein. Individualität bleibt zugunsten eines kollektiven Glaubens an die Macht des ökonomischen Wachstumsprinzips auf der Strecke, der individuelle Wunsch jedes Einzelnen, teilzuhaben an diesem scheinbar unendlichen Wachstum kehrt sich um in ein kollektives Scheitern.

Schon 1982 konstatiert Hilde Schmölzer für das Schreiben Elfriede Jelineks: „Ihr Thema: die Entindividualisierung des Einzelnen in der modernen Konsum- und Freizeitgesellschaft“.<sup>2</sup> Das Individuum in der kapitalistischen Gesellschaft und damit einhergehend die Frage, inwieweit Individualität unter den gegebenen Umständen überhaupt existiert, durchzieht somit ihr gesamtes Werk. Ihre oftmals aufgegriffenen Themen Natur, nationale Identität und die Rolle der Frau im Verhältnis zum herrschenden Mann lassen in sich ebenfalls kapitalistische Strukturen erkennen, da sie sich bei ihr als Ausbeutungsverhältnisse darstellen. Dabei entwirft Jelinek „in ihren Werken kein positives Gegenmodell, das die mögliche Richtung einer gesellschaftlichen Veränderung indiziert, sondern sie bezieht Stellung zu aktuellen gesellschaftlichen und historischen Entwicklungen.“<sup>3</sup> Im Falle der *Kontrakte des Kaufmanns* wird die Aktualität durch die Entwicklungen im Zuge der Finanzkrise besonders evident.

Schon der Untertitel *Eine Wirtschaftskomödie* macht deutlich, womit sich Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* auseinandersetzt. Ihre eigene Sichtweise auf wirtschaftliche Vorgänge beschreibt sie in einem Interview mit Joachim Lux wie folgt:

Mir kommt die Wirtschaft (die zu den schwierigsten Gebieten überhaupt gehört) immer wie ein Mobile vor, beim geringsten Berühren, ja nur einem Atemzug, gerät das feine Gestänge, geraten die Fäden, an denen wir unten zappelnd hängen (was wir nicht wissen, wir glauben ja, dass wir das Rad drehen), in Bewegung, und man weiß nie, wo sie wieder zur Ruhe kommen, die Fäden. Da sind so viele Parameter, dass man sie im Grunde nicht

---

<sup>2</sup> Schmölzer, Hilde: Elfriede Jelinek. Ich funktioniere nur im Beschreiben von Wut. In: Schmölzer, Hilde: Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1982. S.84.

<sup>3</sup> Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt a. M.: Lang 2001. S.342.

fassen kann. Ich sehe überall nur Fehler, weil sich nichts von diesen Parametern festmachen und bestimmen lässt.<sup>4</sup>

Diese Fehler und Undurchschaubarkeiten fanden schließlich in den österreichischen Skandalen der Gewerkschaftsbank BAWAG und der Meinl Bank eine konkrete Verwirklichung und sind der Anknüpfungspunkt für *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Indem Jelinek diese beiden Fälle aufgreift, gelingt es ihr, Strukturen darzustellen, die viel allgemeingültiger und umfassender wirken als lediglich in diesen Einzelfällen, da darin Muster zutage treten, die über den Ereignissen stehen und etwas Allgemeines verdeutlichen. Dazu gehört die Skrupellosigkeit auf Seiten der Banker genauso wie der Wunsch eines jeden Kleinanlegers, von Spekulationen zu profitieren und das eigene kleine Kapital sich vergrößern zu lassen. Die Themen, die Jelinek anhand dieser beiden Beispiele anspricht, gewinnen durch die weltweite Finanzkrise an neuer Aktualität, ihr Vorausgriff zeigt allerdings, dass die Strukturen schon seit langem manifestiert sind und die jüngsten Ereignisse somit die Konsequenz auf ein tiefverwurzeltes Denken sind.

Die grundlegenden Fragen, die sich dabei stellen, lauten: Wie wirkt der Kapitalismus und wie beeinflusst er unsere Gesellschaft? Wie sieht das Sprechen und Denken einer kapitalistischen Gesellschaft aus? Ein wichtiger Faktor des Kapitalismus – wenn nicht sogar der wichtigste – ist die Rolle des Geldes; so wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* permanent über Geld gesprochen. In der Auseinandersetzung mit Geld bleibt allerdings erst einmal zu klären, was Geld eigentlich ist. Eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu geben, ist kaum möglich und so erscheint Geld einerseits als Ware oder Tauschmittel, ist andererseits lediglich ein scheinbar willkürlich festgelegter Wert. Es ist Objekt der Begierde und dabei doch nur – wenn es denn überhaupt real existiert und nicht nur in Form von Buchgeld oder virtuellen Zahlen zirkuliert – ein Stück Metall oder Papier, dem ein Wert eingeschrieben wird. Es übt eine gewaltige Faszination aus, der sich kaum jemand entziehen kann, löst den Wunsch nach mehr aus und kann seinen Wert doch eigentlich nur im Gebrauch und nicht durch bloßes Aufbewahren behalten. Im besten Fall – also bei der richtigen Anlage – arbeitet Geld von selbst und vermehrt sich ohne eigenes Zutun. Es bestimmt die Möglichkeiten eines jeden und gewinnt dadurch eine enorme Bedeutung: es ist ein Instrument der Macht.

---

<sup>4</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Lux, Joachim: Geld oder Leben! Das Schreckliche ist immer des Komischen Anfang. Im E-Mail-Verkehr mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft Thalia Theater Hamburg. Elfriede Jelinek: Die Kontrakte des Kaufmanns. Inszenierung: Nicolas Stemann. Premiere: 2. Oktober 2009. Spielzeit 2009/2010. Redaktion: Benjamin von Blomberg. S.15.

Gleichzeitig ist das Geld ein Teil klar strukturierter Vorgänge und ein Mittel dafür, ein Ordnungsprinzip zu etablieren. Es regelt Tauschverhältnisse und gewinnt dadurch Einfluss in alle gesellschaftlichen Bereiche, der Kapitalismus wird somit zur Basis des menschlichen Zusammenlebens. Die Fragen nach der Bedeutung von Geld und Kapitalismus sind nicht neu. Die wohl bekannteste und weitreichendste Analyse des Kapitalismus, seiner Mechanismen und seiner Auswirkungen auf den Menschen findet sich in Karl Marx' *Kapital*, doch das Thema eines derart umfassenden Ökonomiesystems, wie es der Kapitalismus ist, dessen Bedeutung sogar oftmals mit der einer Religion gleichgesetzt wird, spielt seit seinem Bestehen für eine Vielzahl von Wissenschaftlern und Philosophen in den verschiedensten Zusammenhängen eine Rolle. So ist beispielsweise erst vor kurzem der Essay *Das Gespenst des Kapitals* des Literatur- und Kulturwissenschaftlers Joseph Vogl erschienen, der nach dem Ausbrechen der jüngsten Finanzkrise die Fragen nach dem Geist des Kapitalismus, seiner Bedeutung und seiner Funktionsweise erneut aufwirft. Da die Ergebnisse, zu denen Vogl bei seiner Betrachtung des Kapitalismus kommt, auch in meiner Arbeit eine große Rolle spielen, möchte ich im Folgenden einige wesentliche Punkte kurz erläutern.

Vogl stellt in seiner Analyse die moderne Finanzökonomie als Konstrukt dar, das zwar vom Menschen erschaffen wurde, nun aber den Menschen beherrscht und als gegebenes System anerkannt wird. Krisen sind Teil dieses Systems, denn äußere Umstände lassen sich nicht ausschalten und so wird es immer wieder zu Problemen und unvorhergesehenen Ereignissen kommen. In dieser Undurchschaubarkeit liegt eine Eigenmächtigkeit, die vom Menschen nicht kontrolliert werden kann.

Sofern nämlich kapitalistische Ökonomie Schicksal geworden ist, sofern Gewinnerwartung und ökonomisches Wachstum zur Hoffnung auf einen Restbestand an irdischer Providenz gehören, kann auch moderne Finanztheorie der Rätselfrage nicht ausweichen, ob und wie scheinbare Irregularitäten und Anomalien mit einer vernünftigen Einrichtung ihres Systems korrespondieren, welche Ereignisse mit welchen anderen Ereignissen gemeinsam möglich und also kompossibel erscheinen, ob, wie und welche Gesetzmäßigkeiten sich darin artikulieren und wie die bestehende ökonomische Welt die beste aller möglichen sein kann.<sup>5</sup>

Den ökonomischen Menschen beschreibt Vogl als von seinen Interessen geleitet, darüber entstehen Tausch- und somit soziale Verhältnisse, die in ihrer anfänglichen Eigennützigkeit letztendlich zu Ausgleich, Gleichgewicht und sozialer Ordnung führen können. Diesem Gedanken entspricht das Prinzip deregulierter Märkte und der Glaube an

---

<sup>5</sup> Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: diaphanes 2010. S.28.



die unsichtbare Hand des Adam Smith, die das Marktgeschehen lenkt.<sup>6</sup> Außerdem geht er der Frage nach dem Wert des Geldes nach und unterstreicht die Bedeutung des Faktors Zeit, denn „Geld ist Kreditgeld und also Versprechen auf Geld. [...] Im Kreditgeld manifestiert sich der Akt des Versprechens, das sich im Vollzug selbst destituiert.“<sup>7</sup> Der Wert liegt also in der Referenz auf die Möglichkeit seiner Einlösung zu einem späteren Zeitpunkt.

Bei seiner Analyse des Finanzmarktes, wie er sich seit den 1970er Jahren entwickelt hat, zeigt Vogl auf, dass das ganze System, das eigentlich Sicherheit bringen soll, auf einer paradoxen Grundsituation aufbaut: auf Unsicherheit. Der spekulative Markt beruht auf dem immer nur bedingt absehbaren „Unterschied von gegenwärtigen und zukünftigen Preisen“<sup>8</sup> und versucht, „das Bedürfnis nach Absicherung mit der Suche nach Risiko und Gewinnchancen“<sup>9</sup> zu verbinden, immer also mit Bezug auf den Unsicherheitsfaktor Zukunft und im Zusammenhang mit spekulativen, das heißt nicht realen Werten.

Schließlich beschreibt Vogl den Kapitalismus als „eine bestimmte Art und Weise, das Verhältnis zwischen ökonomischen Prozessen, Sozialordnung und Regierungstechnologien nach den Mechanismen der Kapitalreproduktion zu organisieren.“<sup>10</sup> Damit verweist er auf den Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Finanzökonomie und gesellschaftlicher Muster, was wiederum den modernen Menschen zu einem vom Kapitalismus geformten und bestimmten Menschen macht und impliziert, dass alle menschlichen Beziehungen den Strukturen des Kapitalismus unterworfen sind.

Diese Problemfelder tauchen auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns* auf. So bin ich von meinem ursprünglichen Forschungsansatz, bei dem die Betrachtung verschiedener Inszenierungen im Mittelpunkt stand, auf die Frage gekommen, was die enorme Aktualität des Textes ausmacht. Sicherlich ist die Tatsache, dass sein Erscheinen und die Finanzkrise kurze Zeit hintereinander stattfanden ein Kriterium für die Beliebtheit bei der Planung des Spielplans. Doch davon ausgehend – und gerade wenn man dieses zeitliche Zusammentreffen, also die Voraussicht Jelineks, bedenkt – wird die Frage umso dringlicher, was diese allgemeinen Mechanismen und Strukturen des Kapitalismus sind, die Jelinek aufgreift. Daraus ergeben sich für meine Arbeit folgende Grundfragen: Welche Strukturen des Kapitalismus zeigen die österreichischen Fälle BAWAG und Meinl,

---

<sup>6</sup> Vgl.: Ebd. S.36ff.

<sup>7</sup> Ebd. S.79/80.

<sup>8</sup> Ebd. S.89.

<sup>9</sup> Ebd. S.89.

<sup>10</sup> Ebd. S.131.

einerseits spezifische, andererseits allgemeingültige? Wie hängen die Strukturen des Kapitalismus mit gesellschaftlichen Vorgängen zusammen? Wie wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* über Kapitalismus und Geld gesprochen? Und schließlich: Wie werden diese Strukturen in der Inszenierung von Nicolas Stemann auf die Bühne transformiert?

Zu Beginn meiner Arbeit betrachte ich zunächst die beiden Fälle BAWAG und Meinel auf ihre Verarbeitung in *Die Kontrakte des Kaufmanns* hin. Anspielungen auf reale Einzelereignisse kommen genauso vor wie Muster, die dem ganzen kapitalistischen System zugrunde liegen. Vor allem im Fall der Meinel Bank und des damit verbundenen Traditionsunternehmens der Julius Meinel AG greift Jelinek eine Vielzahl an Verbindungen und Verwicklungen auf, die über den konkreten Bezug hinaus Methoden und Mechanismen der Bankenbranche kenntlich machen.

Im dritten Kapitel beschäftige ich mich mit dem Einsatz der chorischen Form. Der Text ist bis auf wenige Ausnahmen durchgängig in einer „Wir“-Form verfasst und lässt dadurch auf eine Kollektivierung der Stimmen im Sprechen und im Denken schließen. Damit einher geht die Frage nach der Möglichkeit von Individualität in einer kapitalistischen Gesellschaft, der das gemeinsame Streben nach Geldvermehrung und Wirtschaftswachstum zugrunde liegt.

Das folgende Kapitel beleuchtet die Form der Komödie, die im Untertitel *Eine Wirtschaftskomödie* manifestiert ist. Dabei zeigt sich, dass die Komödie die wahrscheinlich einzig wirksame Möglichkeit ist, die schwerwiegenden Ereignisse und die damit verbundenen teilweise tragischen persönlichen Schicksale angemessen darzustellen. Die ohnehin schmale Grenze zwischen Komödie und Tragödie wird von Jelinek bis aufs Äußerste ausgereizt und scheint manchmal ganz zu verschwimmen, worüber sich aber wiederum ein kathartischer Effekt einstellen kann.

Das fünfte Kapitel setzt sich mit der Frage nach der Thematisierung von Kapitalismus und Geld im Text auseinander und bildet somit das zentrale Kapitel meiner Arbeit. Hierbei ist vor allem wichtig, wie in *Die Kontrakte des Kaufmanns* über Geld gesprochen wird, auf welche Art es thematisiert und wie es dargestellt wird. Dabei spielt also die Sprache, wie sie von Jelinek aufgegriffen wird, eine entscheidende Rolle. Gleichzeitig geht es darum, wie der Kapitalismus durch seine Strukturen und Mechanismen unsere Gesellschaft prägt.

Im sechsten Kapitel gehe ich schließlich auf die Uraufführungs-Inszenierung von Nicolas Stemann ein, da darin viele der Muster aufgegriffen und um die Möglichkeiten der Mittel, die die theatrale Transformation mit sich bringt, ergänzt werden. Mein Ziel ist es dabei nicht, eine komplette Inszenierungsanalyse zu machen, sondern mich auf einige aussagekräftige

Aspekte zu konzentrieren, in denen sich die Strukturen, die ich in der Betrachtung des Textes herausgearbeitet habe, wiederfinden.

#### Material und methodische Herangehensweise

Meinem ursprünglichen Ansatz entsprechend, bei dem es um die verschiedenen theatralen Transformationen des Textes ging, habe ich mir verschiedene Inszenierungen der *Kontrakte des Kaufmanns* angeschaut. Darüber hat sich einerseits mein eigentliches Erkenntnisinteresse herauskristallisiert, andererseits wurde mir einiges über die vielfältigen Möglichkeiten klar, mit einem Jelinek-Text auf der Bühne umzugehen. Demnach habe ich mich in meiner Literaturrecherche daraufhin mit Jelineks Themen, ihrer Schreibweise und der Dramaturgie ihrer Stücke beschäftigt. Diese Erkenntnisse beleuchte ich nicht separat in einem Kapitel, sie liegen der Arbeit aber als Basis zugrunde, da ich in meiner Herangehensweise und Betrachtung dieses speziellen Jelinek-Textes, *Die Kontrakte des Kaufmanns*, davon ausgehe und darauf aufbaue.

Weiters habe ich für die einzelnen Kapitel entsprechende weiterführende Literatur herangezogen. Dabei ist es nicht mein Ziel, die gesamten Ereignisse um BAWAG und Meinl aufzuarbeiten und aus ökonomischer Sicht zu betrachten, sondern mich lediglich auf die Punkte zu beschränken, die Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* aufgreift und die etwas über die allgemeinen Vorgänge in der Finanzökonomie aussagen. Gleiches gilt für die Kapitel drei und vier, in denen ich mich mit der Frage nach der Komik und dem Einsatz und der Bedeutung des Chores auseinandersetze. Mit der verwendeten Literatur geht es mir darum, das spezielle Auftauchen gewisser Muster in Jelineks Text zu zeigen und dabei auf einen Zusammenhang mit den Strukturen des Kapitalismus zu schließen. Vor allem für Kapitel fünf habe ich vielfältige Literatur herangezogen, die sich mit Geld und Kapitalismus beschäftigt. Die Komplexität dieses Bereiches und die Vielschichtigkeit, in der diese Themen in verschiedenen Disziplinen behandelt werden, erlauben es mir aber lediglich, einen kleinen Ausschnitt davon aufzugreifen und diesen Mustern in *Die Kontrakte des Kaufmanns* nachzuspüren. Dem abschließenden Kapitel, in dem es um die Inszenierung von Nicolas Stemann geht, liegen vor allem die Betrachtungen und Erfahrungen zugrunde, die ich selbst bei meinen Vorstellungsbesuchen gemacht habe. Um der ständigen Veränderung der Aufführungen bis zu einem gewissen Grad gerecht werden zu können, war es für mich außerdem hilfreich, zwei Aufzeichnungen zur Verfügung zu

haben, so dass ich den Grad der Improvisation und der festen Absprachen besser einschätzen konnte. Daneben hatte ich die Möglichkeit, mit dem Dramaturgen der Produktion ein Interview zu führen, in dem ich vieles über die Hintergründe und die Entstehung erfahren habe.<sup>11</sup>

Elfriede Jelinek hat noch vor der Uraufführung im April 2009 damit begonnen, an den *Kontrakten des Kaufmanns* weiterzuschreiben. Diese drei Ergänzungstexte sind allerdings speziell für die Inszenierung von Nicolas Stemann entstanden, in der Fassung des Verlages sind sie nicht enthalten.<sup>12</sup> Deshalb gehe ich in den Kapiteln zwei bis fünf auf diese Texte nicht ein, sondern berufe mich auf die im Juni 2009 erschienene Buchausgabe des Rowohlt-Verlages. Außerdem erwähnt Jelinek in ihren Quellenangaben das Vorwort zum Geschäftsbericht der Meinel Bank 2006, das nach anfänglicher Verfügbarkeit im Internet inzwischen nicht mehr online zu finden ist. Diesen Text habe ich, genau wie das Vorwort zum Geschäftsbericht 2005, aus dem sie ebenfalls zitiert, glücklicherweise erhalten; in der genaueren Betrachtung in Kapitel 2.2.3. gebe ich die relevanten Stellen in den Fußnoten wieder.

Weiters standen mir die Beiträge der vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum in Wien veranstalteten Tagung „Kunst und Kapitalismus. Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*“, die im November 2010 stattfand, zur Verfügung. Diese Texte sind bisher unveröffentlicht, erscheinen aber im *Jelinek-Jahrbuch 2011*, das vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum im Frühjahr 2011 herausgegeben wird.

Das Zitat im Titel meiner Diplomarbeit – „Wo kommt das ganze Nichts auf einmal her?“ – stammt aus dem Zusatztext *Aber sicher!*, den Jelinek anlässlich der Premiere der Inszenierung von Nicolas Stemann am Hamburger Thalia Theater im Oktober 2009 geschrieben hat.

---

<sup>11</sup> Dieses Interview ist im Anhang auf den Seiten 119-125 abgedruckt.

<sup>12</sup> Der erste Ergänzungstext *Schlechte Nachrede* ist auf Elfriede Jelineks Homepage veröffentlicht ([www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)), sowie in folgenden Publikationen: Flierl, Thomas (Hg.): *Weltenwenden*. 89/09. Berlin: Theater der Zeit 2009. S.84-89. Außerdem in: Honegger, Claudia; Neckel, Sighard; Magnin, Chantal (Hg.): *Strukturierte Verantwortungslosigkeit*. Berlin: Suhrkamp 2010. S. 317-332. Die weiteren Zusatztexte *Aber sicher!* und *Im Wettbewerb* sind nicht veröffentlicht.

## 2. Die realen Ausgangsereignisse

*Die Kontrakte des Kaufmanns* basieren auf den Fällen der beiden österreichischen Finanzskandale um die Gewerkschaftsbank BAWAG und die Meisl Bank. Es geht mir in diesem Kapitel nicht um eine detaillierte Dokumentation dieser Fälle,<sup>13</sup> sondern um ihre Verarbeitung im Text. Dadurch wird einzelnen Punkten Aufmerksamkeit geschenkt, die bei Jelinek eine besondere Beachtung finden. Die unterschiedliche Gewichtung beider Fälle hängt mit der vielschichtigeren und verzweigteren Geschichte Meisls zusammen, durch die Betätigung des Unternehmens in zwei Bereichen und seine besondere Bedeutung in Österreich. Bei Jelinek findet sich dazu eine Fülle von Anspielungen, der Skandal um BAWAG liegt dem Text eher dahingehend zugrunde, als die Machenschaften dieser Bank eine Haltung darstellen, die *Die Kontrakte des Kaufmanns* als Grundton vor allem in den Stimmen der Greise, also der Banker und Wirtschaftsvertreter, durchziehen; es finden sich dazu aber auch einige konkrete Verweise, wie ich im Folgenden ausführen werde.

### 2.1. Der Fall BAWAG

Der Skandal um die Gewerkschaftsbank BAWAG wurde 2006 bekannt, nachdem fragwürdige Spekulationsgeschäfte der Bank, die zu großen Verlusten führten, öffentlich gemacht wurden. Daraufhin folgte ein langwieriger gerichtlicher Prozess, der von Jelinek im Prolog aufgegriffen wird, außerdem nennt sie mehrmals die beteiligte Gewerkschaft und andere Details aus dem Umfeld der BAWAG-Affäre; so wird die Firma Refco erwähnt, eines der größten Investmenthäuser New Yorks, mit dem die BAWAG seit 1998 kooperierte. Diese geschäftlichen Verbindungen gründeten zu einem großen Teil auf der gegenseitigen Hilfe beim Vertuschen von Spekulationsverlusten, die es in beiden Häusern gab. Im Oktober 2005 wurde wieder ein Kredit an Refco von der BAWAG bewilligt, Refco meldete unmittelbar darauf allerdings Konkurs an, wodurch die BAWAG als größter Gläubiger nun vergeblich auf die Rückzahlung des Kredits und die Fortführung der Verschleierungsgeschäfte hoffen durfte.<sup>14</sup> Die unklaren Verhältnisse in der Beziehung Refco-BAWAG – und wer nun von wem mehr profitierte – werden von Jelinek wie folgt kommentiert:

---

<sup>13</sup> Zumal die juristischen Nachwirkungen bis heute noch nicht abgeschlossen sind.

<sup>14</sup> Vgl.: Okresek, Wilhelm; Swietly, Ernst A.: Der Bankkrach. Der große Absturz der Bawag. Wien: Edition Steinbauer 2007. S.32/33.

Wie kann es geschehen, daß eine Gewerkschaft eine Heuschrecke besitzt, sie dann dazu abrichtet, nicht zu singen, obwohl sie es doch können sollte, wie eine Grille singen, [...] und dann auch noch von einer andren Heuschrecke gefressen wird, der auch schon ganz schlecht ist [...] Sie muß üben, was im Bereich ihrer Möglichkeiten liegt, die Heuschrecke, sie will nämlich Kleinholz machen aus dieser Bank, aber erst in ein paar Jahren.<sup>15</sup>

Nach dem Aufliegen dieser Geschäftsverbindung kamen nach und nach auch die vorangegangenen Verwicklungen der Bank ans Licht: mehrmals wurde mit Geld von Anlegern in der Karibik spekuliert, mehrmals dabei Verluste eingefahren. Diese Transaktion des Geldes auf die Insel und der sorglose Umgang mit hart erarbeitetem Kleinanleger-Kapital durchziehen den gesamten Text. Konkret geht Jelinek dann auf den Prozess ein, der im Juli 2007 begann und bei dem sich neun Beteiligte vor Gericht zu verantworten hatten. In diesem Prozess war einer der Hauptvorwürfe des Staatsanwaltes gegenüber den Angeklagten,

unvertretbar riskante Geschäfte ohne annähernd ausreichende Sicherheiten und Abfederungsmaßnahmen mit Dr. Flöttl eingegangen zu sein. Bei für sie absehbar akut drohender Gefahr haben sie den Kapitaleinsatz sogar noch erhöht und die Fortsetzung der Spekulationen angeordnet und durchgeführt.<sup>16</sup>

Einer der Angeklagten war der ehemalige BAWAG-Generaldirektor Helmut Elsner, der während des Verlaufs des Prozesses stets über Schmerzen und die Strapazen, die man ihm in seinem Alter dadurch zumutet, klagte, wozu Jelinek die Frage aufwirft: „Das fortgeschrittene Alter wirkt sich auch strafmildernd aus? Also ich weiß nicht, wenn er das Ende seiner Strafe nicht mehr erlebt, wo bleibt da überhaupt die Strafe?“ (KK 214) Außerdem zeigt sich die Unersättlichkeit, mit der die Banker versuchten, ihre Gewinne zu erhöhen, in Anlehnung an Bertolt Brecht<sup>17</sup> fragt Jelinek nach dem Motiv für die übermäßig riskanten Spekulationen: „Der Mann war in der Position, aus der er sich Gehaltserhöhungen und Abfindungen fast schon im Alleingang bewilligen konnte, wozu sollte er die Mühe auf sich nehmen, zur Bereicherung ein Verbrechen zu begehen?“ (KK 213)

Somit liefert das Verhalten der Verursacher der BAWAG-Verluste ein Muster, anhand dessen Jelinek allgemein herrschende Verhaltensweisen aufzeigt. Die Gleichgültigkeit der

---

<sup>15</sup> Jelinek, Elfriede: Die Kontrakte des Kaufmanns. In: Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 2009. S.211/212. Im Folgenden abgekürzt mit KK.

<sup>16</sup> Zitiert nach: Okresk; Swietly 2007. S.25.

<sup>17</sup> „Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank?“ In: Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper. In: Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd.2. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S.305.

Banker gegenüber ihren Kleinanlegern – im Falle der Gewerkschaftsbank BAWAG zu einem großen Teil Arbeiter, die wirklich nur ein kleines Kapital hatten, von dem sie sich viel versprochen –, die Gier, die sie zu immer neuen dubiosen Geschäften antreibt, die falschen Versprechungen und Verschleierungen, durch die weiterhin Geld von Kleinanlegern in die Hände der Bank gelangt und die spätere Uneinsichtigkeit und fehlende Reue bestimmen die Rede der Greise in *Die Kontrakte des Kaufmanns* und geben dadurch den Grundton des Textes an.

## 2.2. Der Fall Meinel

Der Skandal um die Meinel Bank hängt zusammen mit einigen nur schwer zu durchschauenden Verwicklungen in den Beziehungen der Bank zu den Gesellschaften Meinel European Land (MEL), Meinel Airports International (MAI) und Meinel International Power (MIP). Der gleiche Name lässt zwar auf eine Zusammengehörigkeit schließen, doch ist diese nur bedingt vorhanden. Julius Meinel V. leitete zwar die Gründung der MEL in die Wege, investierte aber selbst nichts und schafft es über die ausgeklügelte Firmenstruktur dennoch, an Gewinnen teilzuhaben. Somit ist die Meinel Bank „Eigentümer der Managementgesellschaft der MEL, die das Geschäft der Immobiliengesellschaft führt und für diese Tätigkeit entlohnt wird. Zudem zahlt die MEL Geld für die Verwendung des Namens und die Leistungen der Meinel Bank als Investmentbank.“<sup>18</sup> Die beiden anderen Gesellschaften, MAI und MIP, wurden nach dem gleichen Prinzip aufgezogen.

Nach dem stagnierenden Erfolg auf dem Immobilienmarkt und dem folgenden Rückgang der Kurse, begann die Meinel Bank mit dem Rückkauf der MEL-Zertifikate und versuchte dadurch, den Kurs künstlich hoch zu halten, nachdem dieser Versuch allerdings fehlschlug und die Anleger mit dem Verlust ihres Kapitals konfrontiert wurden, stehen nun die Vorwürfe „Marktmanipulation, Verstoß gegen Publizitätsvorschriften, irreführende Werbung und Verstoß gegen das Bankwesengesetz“<sup>19</sup> im Raum. Zudem bringt der Firmensitz der MEL auf der Kanalinsel Jersey<sup>20</sup> mit sich, dass bei der Bewertung der Ereignisse andere rechtliche Grundlagen bedacht werden müssen.

---

<sup>18</sup> Nothegger, Barbara: Kurssturz in den Alpen. [http://www.zeit.de/2007/46/Kurssturz\\_in\\_den\\_Alpen](http://www.zeit.de/2007/46/Kurssturz_in_den_Alpen).  
Zugriff: 13.01.2011.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Mit dieser Maßnahme hat die Gesellschaft nach eigenen Angaben nur das Wohl ihrer Anleger im Auge. So fallen auf Jersey außer einem jährlichen Fixbetrag keine weiteren Steuern an, wie dies in Österreich der Fall wäre, außerdem spricht „neben dem Steuervorteil [...] auch die größere Flexibilität bei Kapitalmaßnahmen,

In *Die Kontrakte des Kaufmanns* sind es vor allem die Überschneidungen, die sich aus der Betätigung in zwei Feldern, also dem Lebensmittelhandel und dem Bankengeschäft, ergeben, die aufgegriffen werden. Der Umgang mit den Kleinanlegern und die Gleichgültigkeit gegenüber ihren Verlusten ähneln den Vorgängen bei der BAWAG und durchziehen dementsprechend den gesamten Text.

## 2.2.1. Tradition und Qualität der Julius Meinl AG

### 2.2.1.1. Der gute Name

Das Unternehmen Julius Meinl AG blickt auf eine lange Geschäftsgeschichte zurück: Bereits 1862 gründete Julius Meinl I. in Wien sein erstes Kolonialwarengeschäft, in dem er hauptsächlich Kaffee verkaufte. Sein bereits nach kurzer Zeit einsetzender Erfolg hing vor allem damit zusammen, dass er ein Verfahren entwickelte, bereits gerösteten Kaffee zu verkaufen, was bis dahin nicht üblich war; schnell war dadurch sein Name in aller Munde und er galt als „der beste Kaffeeröster Wiens“.<sup>21</sup> Daraufhin entwickelte sich das Unternehmen zur europaweit bekannten Ladenkette und Warenmarke, schon 1900 war es auf elf Filialen angewachsen, wodurch Julius Meinl zum größten Kaffee-, Tee- und Schokoladenimporteur und zum ersten Inhaber einer Filialkette der k. und k. Monarchie wurde, 1912 gab es bereits 100 Meinl-Filialen in Österreich-Ungarn.<sup>22</sup> In der Folge wurde der Betrieb jeweils vom nächsten Sohn Julius übernommen, die Namenskette riss also nie ab und so ist der Gründervater heute in seinem Urenkel Julius Meinl V. immer noch präsent.

Dieser Name Meinl macht einen wichtigen Teil des Erfolgs aus, denn er ist österreichweit bekannt und steht für Qualität und Tradition, für ein nationales Unternehmen, das vom kleinen Einzelladen angefangen aufgebaut wurde und das seither seiner Linie treu bleibt und gleichbleibend guten Kaffee verkauft. Diese große Bedeutung der Tradition wurde schon von Julius Meinl II. erkannt, der 1935 in der von der Meinl AG herausgegebenen Zeitschrift *Im Zeichen des Mohren* schrieb:

---

die wiederum vorteilhaft für Anleger ist, für die Beibehaltung des Firmensitzes auf Jersey“ (<http://www.meinfakten.com/tag/jersey/>. Zugriff: 15.12.2010.), wie von Seiten der Gesellschaft beteuert wird.

<sup>21</sup> Lehrbaumer, Margarete: Womit kann ich dienen? Julius Meinl. Auf den Spuren einer großen Marke. Wien: Pichler 2000. S.13.

<sup>22</sup> Vgl.: Ebd. S.9ff.



Ein großes kaufmännisches Unternehmen gleicht in Aufbau und Führung einem Staatswesen. Aufstieg und Verfall hängen hier wie dort von der richtigen Leitung ab. Eine solche Führung aber ist nur möglich bei ordentlicher Zusammenarbeit aller Beteiligten. Unter den Kräften, die Staaten sowie große Wirtschaftsunternehmungen erhalten und vorwärtsbringen, ist eines der stärksten und schönsten die Tradition. Aber wir nützen sie nicht, indem wir sklavisch nachahmen, was frühere Geschlechter schufen, sondern indem wir dieses Vermächtnis mit modernem, lebendigem Geiste erfüllen. Und was sollte besser imstande sein, dieser Aufgabe zu dienen, als die innige Zusammenarbeit aller derjenigen, welche die Räder unseres großen Unternehmens treiben.<sup>23</sup>

Auf diesen guten Namen, der für Qualität und Tradition steht, beruft sich auch die Meinel Bank. Gegründet wurde sie 1923 als „Spar- und Kreditverein der Angestellten und Freunde der Julius Meinel AG“. Zum einen sollten Angestellte und Kunden also die Möglichkeit erhalten, ihr Ersparnis anzulegen und Kredite zu günstigen Konditionen zu bekommen, zum anderen ermöglichten die dadurch entstandenen Einlagen es dem Unternehmen, nicht mit anderen Banken zusammenarbeiten zu müssen, sondern sich aus sich selbst heraus zu finanzieren.<sup>24</sup> 1979 fusionierte der Spar- und Kreditverein mit dem Bankhaus Brunner und Co. KG zur Meinel Bank, der Name des Traditionsunternehmens wurde zum Namen der Bank und zeigt den Kunden an, dass in dieser Bank mit der gleichen Seriosität und dem gleichen Unternehmensgrundsatz der nachhaltigen Qualität gearbeitet wird.

Auf ihrer Internetseite beruft sich die Meinel Bank schon auf der Startseite auf diese Tugenden, dort heißt es:

Und es ist vor allem der unbedingte Qualitätsanspruch der den Namen Meinel seit jeher gegenüber Mitbewerbern auszeichnete.

Diesen Grundsätzen, die den Erfolg von Julius Meinel ausmachen, ist die Meinel Bank AG seit dem Ursprung im Jahre 1923 bis heute treu geblieben. Die Meinel Bank AG ist heute eine der wichtigsten und größten Privatbanken Österreichs. [...]

Die Meinel Bank ist mehr als eine Privatbank.

Sie ist geprägt von der Tradition des Hauses Julius Meinel.<sup>25</sup>

In gewissen Punkten wird der Name Meinel von der Bank als Mythos verwendet, er ist behaftet mit Solidität, mit Werten wie Nachhaltigkeit, Familienbetrieb, Ehrlichkeit, Bodenständigkeit. In Jelineks 1970 entstandenem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* beschreibt sie die Trivialmythen und ihr Zustandekommen. Dieses Prinzip findet sich bei Meinel auch zu gewissen Teilen wieder: der Name Meinel, der mit Bedeutung aufgeladen ist und für etwas steht, wird in einen anderen Zusammenhang gebracht, weil genau diese Bedeutung genutzt werden soll. Dabei wird er aber seiner Geschichte beraubt und in eine

---

<sup>23</sup> Zitiert nach: Ebd. S.83/84.

<sup>24</sup> Vgl.: Ebd. S.44.

<sup>25</sup> <http://www.meinelbank.com/>. Zugriff: 15.12.2010.

reine Geste verwandelt, im Dienste einer bestimmten Aussage: der Kunde soll sich auf die Verlässlichkeit, die er mit dem Namen Meinl verbindet, berufen können. Das Meinl der Bank hat mit dem Meinl des Lebensmittelladens nur noch den Namen, die Existenz gemeinsam und wird dadurch vom Sinn zur Form, die dann wiederum anders aufgefüllt wird.<sup>26</sup>

Auf diese Betonung des guten Namens greift Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* immer wieder zurück. Dabei zeigt sie auf, dass der Name genutzt wurde, um ein Vertrauen zur Bank herzustellen, das auf dem Vertrauen aufbaut, das bisher den Produkten der Meinl-Läden entgegengebracht wurde. Dieser Name ist zwar verknüpft mit Lebensmitteln, doch die seit Beginn des Unternehmens durchgehend gepflegten Kategorien Tradition und Qualität werden auf ein anderes Gebiet umgelegt, in der Hoffnung, dass sich eine emotionale Bindung, die ein Kunde womöglich zur Marke Meinl durch eine lebenslange Verbindung hat, übertragen lässt auf eine rationale Geschäftsbeziehung zu einer Bank. Es geht also um dieses Vertrauen in den Namen, wenn Jelinek schreibt:

[...] so reicht unser Name also viel weiter als wir selber, unser Name reicht aus, um uns reich gemacht zu haben, unser Name reicht aus, um auch Sie reich zu machen, um elegant ins Fernsehen zu treten, aus dem Kapital unseres Namens noch mehr Kapital zu schlagen, dem Kapital unseres Namens ein weiteres, größeres Kapital hinzuzufügen, eine Bank, die vom Kapital unseres Käse-, Wurst-, Marmeladen- und Kaffeeimperiums zehrt. (KK 318)

Der gute Name ist selbst Kapital, das zwar in harter Arbeit entstanden ist, dann aber nur noch richtig eingesetzt werden muss, um als Bank allein in Berufung auf den Namen und die damit untrennbar mitgedachten, vertrauenerweckenden Fähigkeiten an das Geld-Kapital der Kunden zu kommen. Wie die Berufung auf einen Namen reicht, um damit Produkte zu verkaufen, denen diese Qualitätszuschreibung eigentlich gar nicht angedeihen würde, beschreibt Jelinek auch selbst noch einmal in einem Interview, das für das Programmheft der Uraufführung geführt wurde. Darin sagt sie:

Die Dialektik zwischen dem Offensichtlichen und dessen Verdrängung und Verleugnung, insbesondere der Beglaubigung eines Wertpapiers durch einen berühmten Namen, unter den man dann seinen eigenen, viel kleineren Namen setzen darf, und damit hat man dann Papiere als mündelsicher und mit Profitgarantie erworben, die nichts als impotente Zertifikate sind, die man als solche nicht, wie es sich in diesen Kreisen eigentlich gehören würde, mit ihrem richtigen Namen vorgestellt bekommen hat.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwäbinger: Schwäbinger Galerie-Verlag 1980. S.50/51.

<sup>27</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Lux 2009. S.16/17.

Wiederum sind es die verschiedenen Bedeutungen, die ein Name haben kann, auf die sie hier hinweist: der eigene Name, der nicht genug wert ist, um ihn ohne die Hilfe eines anderen Namens zu Profit zu machen – und die falsche Benennung dessen, wofür der gute Name Meinl eingesetzt wird.

Der hohe Wert des Namens wurde nicht nur von der Meinl Bank erkannt, die ihn sich angeeignet hat, um von seinem Kapital zu profitieren. Daneben trugen außerdem drei Gesellschaften, Meinl European Land, Meinl Airports International und Meinl International Power den Namen und wurden durch diese Namensgleichheit in Verbindung mit der Meinl Bank gebracht. Der Name wurde also auch hier dazu genutzt, Vertrauen zwischen Gesellschaften und Kunden herzustellen, in Berufung auf die altbewährten Tugenden des Namens Meinl. Nachdem es bei Meinl European Land allerdings zu fragwürdigen Geschäften und Verlusten der Anleger kam, distanzierte sich die Meinl Bank von einer Zusammengehörigkeit, die Namensgleichheit wird heute wie folgt erklärt:

Die Meinl Bank war an der Gründung der Gesellschaften maßgeblich beteiligt, war Namensgeber und später auf Basis von Verträgen mit diesen Gesellschaften verbunden. Eine gesellschaftsrechtliche Verbindung bestand jedoch – abgesehen von der kurzen Zeit zwischen Gründung und Börsegang – nicht. Seit der Auflösung der Verträge besteht keine Verbindung mehr zwischen der Meinl Bank und den drei Gesellschaften.<sup>28</sup>

Für die Nutzung des Namens auch nach der Auflösung der anfänglichen Zusammengehörigkeit verlangte die Meinl Bank eine Lizenzgebühr, was dem ideellen Wert des Namens auch noch einen zusätzlichen finanziellen Wert verlieh. Die Erlaubnis bezog sich sowohl auf den Namen als auch auf das Logo des Mohren.

Diese Namensgleichheit, die zusätzlich zum Nutzen für die Gesellschaften auch noch einen finanziellen Zuwachs, also den Nutzen durch die Lizenzgebühren für die Meinl Bank brachte, wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* immer wieder aufgeführt, in Verbindung mit der Unklarheit, wieweit die Gesellschaft zur Bank gehört oder sogar die Bank ist oder eben völlig unabhängig davon ist. Diese Verwirrung, die sich für einen Kunden, der nur den gleichen Namen bemerkt und darüber auf eine Zusammengehörigkeit schließt, ergibt, taucht auch bei Jelinek in allen Facetten auf, so heißt es beispielsweise zur Lizenzgebühr:

Wir erhalten etwas und erhalten uns zum Beispiel, indem wir uns eine Lizenzgebühr dafür, für was?, wofür?, dafür!, behalten, indem wir die Gebühr an eine Firma weitergeben, die uns gehört und uns auch gebührt, die unseren teuren, ja: teuren Namen trägt, aber nichts mit uns zu tun hat, jawohl, sie trägt unseren Namen, unsren guten alten Kaufmannsnamen, aber sie gehört uns nicht [...] (KK 242).

---

<sup>28</sup> <http://www.meinfakten.com/category/home/>. Zugriff: 15.12.2010.

Auch die doppelte Bedeutung des teuren Namens wird an dieser Stelle deutlich, der Firma Meinel ist der Name teuer, da er ein Garant für den Erfolg des Unternehmens ist. Dafür wiederum ist die lange Zeit verantwortlich, die es die Julius Meinel AG nun schon gibt, denn erst einmal muss ein Unternehmen über einen längeren Zeitraum erfolgreich geführt werden, um den Namen mit dieser Qualität in Verbindung zu bringen, bevor sich das Verhältnis umkehren und nun der Name eingesetzt werden kann, um einem Unternehmen Erfolg zu versprechen. Für den Anleger wird es teuer, wenn er sich auf den Namen verlässt und daraufhin sein Geld in Papiere der gleichnamigen Gesellschaft investiert.

Durch die bloße Verwendung des Namens durch Meinel European Land ohne eigentlich Teil der Julius Meinel AG zu sein, bildet sich eine Differenz zwischen „heißen“ und „sein“ – ein enormer Gegensatz zur Geschäftsphilosophie der Tradition, bei der die Weitervererbung des Namens Julius Meinel sich in fünfter Generation direkt im Geschäftsführer manifestiert. Die Gleichstellung von einem Namen und Werten, für die eine Bank oder ein Unternehmen stehen, wird dann unhaltbar, wenn man dieses Prinzip auf die Menschen überträgt, in diesem Fall werden Name und Persönlichkeit getrennt voneinander angesehen: „[...] Sie sind ja auch nicht Ihr Name, nicht wahr, Sie heißen zwar so, aber Sie sind viel mehr als Ihr Name!, Sie sind ein Mensch, das ist das Höchste, was es gibt, wir sind nur eine Bank, nicht wahr?“ (KK 248) Um dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen dem Namen einer Firma und dem Familiennamen der Kaufmannsfamilie Meinel geht es, wenn es heißt:

Eine Firma, die doch schließlich heißt wie wir, aber nicht wir sind und uns auch nicht gehört, obwohl der Name irreführend ist, als wären das wir, wir sind es aber nicht, wir heißen nur so, wir sagten es schon, reiner Zufall, daß wir so heißen, Generationen von Kaufleuten hießen schon vor uns so, und wir sind es jetzt!, es ist ja auch reiner Zufall, daß Sie so heißen, wie Sie heißen [...] (KK 243).

Einerseits lässt sich die Namensgleichheit also als Zufall darstellen und andererseits hört man vom Chor der Greise, dass der teure Name als Kapital eingesetzt wurde, um seinen Wert für die Gesellschaft nutzbar zu machen. Nach dem gleichen Prinzip ist die Meinel Bank tatsächlich verfahren, wenn der Name Meinel gegen Gebühr als Wert ausgeliehen wird, im Ernstfall eine tiefergehende Verbindung zwischen Bank und Gesellschaft aber abgestritten werden kann. Der scheinbare Zufall ist zwar dann kein Zufall, wenn für ihn Gebühren erhoben werden, doch bei Jelinek erfolgt die Argumentation so, dass sie Zufall und gleichzeitiges Kassieren für den Zufall möglich macht, allein dadurch, dass sie dem Namen noch eine weitere Funktion zukommen lässt: „Die Namensgleichheit ist rein

zufällig, Lizenzgebühren kassieren wir dafür aber trotzdem, wir müssen dem Zufall ja einen Namen geben, und zwar den Namen dieser Firmen, die wir gar nicht sind.“ (KK 253) Der Name bekommt dadurch verschiedene Bedeutungen eingeschrieben: ideeller Wert, materieller Wert, natürliche Begebenheit und Zufall, sogar auf die Stufe eines treuen Haustieres wird er gehoben: „Sie tragen nur unseren guten alten treuen Namen, der uns folgt wie ein Hund. Wir schicken ihn zurück, doch er kommt wieder, der Hund, der brave. Der Name, der gute.“ (KK 244)

Im August 2008 wurde Meinel European Land schließlich umbenannt in Atrium European Real Estate. Auch diese Umbenennung greift Jelinek auf, die Diskrepanz zwischen der Wichtigkeit des Namens und der wiederholten Feststellung: „[...] Namen sind Schall und Rauch [...]“ (KK 247). Dabei wird die Gesellschaft in *Die Kontrakte des Kaufmanns* umbenannt in Herakles, oder auch Herkules<sup>29</sup> – Anspielungen auf den Mythos um die zwölf Arbeiten des Herakles durchziehen den gesamten Text. Dass der Name je nach Bedarf entweder traditionsbeladen sein oder für einen Neuanfang stehen soll, zeigt sich im folgenden Beispiel:

Wir brauchen rasch neue Großaktionäre, und auch die Abnabelung von der Bank, die gestern noch geheißen hat wie wir, aber heute immer noch so heißt, ich meine, die niemals nichts heißt, sondern heute wie gestern und vorgestern, wie wir aber nicht mehr, wir heißen jetzt anders, wir können nicht anders, aber wir heißen jetzt Herakles, Namen sind schließlich Knall und Fall, denn alles dient allem [...] (KK 283).

Die Verwirrungen und Unklarheiten ergeben sich sowohl aus dem veränderten Namen als auch aus der ungeklärten Frage, wie stark zu welchem Zeitpunkt Gesellschaft und Bank zusammenhängen. Wiederum stellt Jelinek diesen veränderten Namen neben die undeutliche Trennung zwischen dem Namen, dem Besitzer und der eigentlichen Aussage der Gesellschaft, sodass unklar bleibt, ob man sich nun auf den Namen verlassen kann oder eben gerade nicht:

Der Name seit kurzem weg, aber jeder kennt ihn noch. Jeder kennt den Namen immer noch. Keiner kennt noch den Namen Herakles, aber bald werden sie wissen, bald werden alle wissen, daß Herakles jetzt unser Name, doch wir sind es nicht, wir hießen vorher zwar

---

<sup>29</sup> Zwar ist das nicht der neue Name von Meinel European Land, doch lässt sich an dieser Stelle eine Verbindung zu BAWAG herstellen: Nach Bekanntwerden der unlauteren Vorgänge innerhalb der Gewerkschaftsbank und den daraufhin folgenden schwierigen Zeiten, wurde die Bank im Mai 2007 von „einem Konsortium unter der Führung von Cerberus Capital Management L.P. übernommen.“ ([https://www.bawag.com/BAWAG/Ueber\\_uns/Unsere\\_Bank/Firmengeschichte/12032/Firmengeschichte\\_BAWAG\\_P.S.K.\\_2005\\_-\\_2010.html](https://www.bawag.com/BAWAG/Ueber_uns/Unsere_Bank/Firmengeschichte/12032/Firmengeschichte_BAWAG_P.S.K._2005_-_2010.html). Zugriff: 15.12.2010.)

Der Name Cerberus wiederum taucht im Mythos um Herakles auf: Die letzte der zwölf Arbeiten für Herakles besteht darin, den dreiköpfigen Hund Kerberos, der am Tor zur Unterwelt wacht, zu entführen.

wie wir, doch wir waren es nicht, jetzt heißen wir anders, doch wir sind es, wir sind es, wir sind es! (KK 252)

Diese Umbenennung erfolgte allerdings erst, als der Name Meinl seinen Wert verloren hatte; ein neuer Name bedeutete dann für die Gesellschaft einen neuen Anfang, der Name, für den man einst sogar bereit war, Lizenzgebühren zu bezahlen, war zum Ballast geworden, und zwar dadurch, dass die fehlende Deckungsgleichheit vom Namen auf der einen Seite und Qualität und Vertrauenswürdigkeit auf der anderen Seite deutlich geworden war.

#### 2.2.1.2. Der Meinl-Mohr

Der Erfolg Julius Meinls und der hohe Bekanntheitsgrad in Österreich hängt zu einem großen Teil damit zusammen, dass schon früh damit begonnen wurde, Meinl als Marke zu etablieren. Das deutlichste Merkmal dafür ist der Mohr, der als Symbol für Meinl steht und einen enormen Bekanntheitsgrad hat. Oftmals findet man auf Schildern und Werbetafeln sogar nur den Mohren, ohne dass der Name Meinl dabeisteht – allein die Silhouette genügt für die Wiedererkennung.

Entworfen wurde das Bild des Mohren 1924 von Joseph Binder, anfangs lediglich für die Kaffeewerbung, nach und nach wurde er aber das Markenzeichen des ganzen Unternehmens und steht heute sowohl für die Produkte als auch für die Filialen. Vor dem Siegeszug des Mohren benutzte Meinl das Schiff als Gütezeichen, das dann später als Symbol zur Meinl Bank wechselte und dort für weltweite Handelsbeziehungen steht.<sup>30</sup> Auf der Internetseite der Meinl Bank erscheint neben dem Schiff aber trotzdem auch der Mohr, und zwar dann, wenn es um die Philosophie des Unternehmens geht. Dort werden die Begriffe Individualität, Innovation, Sicherheit und Kompetenz aufgeführt,<sup>31</sup> im Zeichen des Mohren präsentiert sich die Bank als traditionsbewusstes, solides, dabei aber auch zukunftsorientiertes Unternehmen.

Auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns* taucht der Mohr mehrmals auf, so heißt es zum Beispiel an einer Stelle:

---

<sup>30</sup> Vgl.: Lehrbaumer 2000. S.204.

<sup>31</sup> Vgl.: <http://www.meinlbank.com/Company/Philosophie/tabid/97/language/de-AT/Default.aspx>. Zugriff: 15.12.2010.

[...] dieser Firmenaufdruck auf dem Sack, der unser Freund war, der hat uns viel versprochen, der Mohr, der seine Schuldigkeit getan hat und schon gegangen ist, der Aufdruck, der liebe, hat uns viel versprochen, bis jetzt zumindest, wo wir doch so lang schon zusammenwohnen, gut Freund mit seinen Marmeladen, Kuchen, Kaffeesorten, so viele, unübersehbar sein Feld, der Greißler als Bankier, der Bauer als Millionär: viel versprochen, nichts gehalten! (KK 218)

Jelinek verbindet hier eine Fülle verschiedener Zitate und Anspielungen: zum einen bezieht sie sich auf Friedrich Schiller, aus dessen *Verschwörung des Fiesco zu Genua* das inzwischen in leicht abgewandelter Form zum Sprichwort gewordene Zitat „Der Mohr hat seine Arbeit getan, der Mohr kann gehen“<sup>32</sup> stammt. Im Vergleich zum schillerschen Mohr ist der Mohr bei Jelinek allerdings schon gegangen und bürgt nicht mehr für die Werte Qualität, Freundlichkeit und Zuverlässigkeit, die ihm eingeschrieben wurden. Seine Versprechen hat er also nicht gehalten, ebenso wie die Bank ihre Versprechen gegenüber den Kleinanlegern nicht gehalten hat.

Der Begriff der Schuldigkeit steht im Zusammenhang mit den Schulden, die das Kreditwesen und Zahlungsunfähigkeiten mit sich bringen. Walter Benjamin zieht seinen fragment gebliebenen Aufsatz *Kapitalismus als Religion* am Begriff der Schuld auf: neben anderen Begriffen, die mit doppelten Bedeutungen besetzt sind,<sup>33</sup> ist es gerade die Schuld, die eine große Bedeutung im religiösen wie auch im kapitalistischen Bereich hat und es deswegen erlaubt, Verbindungen zwischen Kapitalismus und Religion herzustellen.<sup>34</sup>

Außerdem werden der Greißler, der in das Metier des Bankiers gewechselt hat, und Ferdinand Raimunds *Der Bauer als Millionär* nebeneinander gestellt. Bei Raimund erweist sich der Reichtum als Hindernis, nur wenn die Figuren wieder in ihren ursprünglichen und ihnen eigenen Verhältnissen leben, können sie glücklich zueinander finden; so kann auch der Greißler die positiven Eigenschaften, die ihm gerade in seinem ursprünglichen Metier so hoch angerechnet werden, im Bankgeschäft nicht erfüllen.

Auch der Verweis auf die Tradition fehlt nicht, Mohr und Kunde wohnen schon so lange zusammen, dass man eigentlich weiß, worauf man sich verlassen kann; doch gleichzeitig ist der Mohr eben nur ein inhaltsloser Aufdruck auf einem Sack. Der Aufdruck funktioniert

---

<sup>32</sup> Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Stuttgart: Reclam 1970. S.69.

<sup>33</sup> Darauf gehe ich in Kapitel 5.3.1. näher ein.

<sup>34</sup> Bei Walter Benjamin heißt es dazu: „Der Kapitalismus ist vermutlich der erste Fall eines nicht entschuldigenden, sondern verschuldigenden Kultus. Hierin steht dieses Religionssystem im Sturz einer ungeheuren Bewegung. Ein ungeheures Schuldbewußtsein das sich nicht zu entschuldigen weiß, greift zum Kultus, um in ihm diese Schuld nicht zu sühnen, sondern universal zu machen, dem Bewußtsein sie einzuhämmern und endlich und vor allem den Gott selbst in diese Schuld einzubegreifen.“ (Benjamin, Walter: *Kapitalismus als Religion*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. VI. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S.100/101.)

hier wie früher eine Münzprägung funktionierte: ein Herrscher war auf einer Münze abgebildet und bürgte somit sichtbar für den Wert der Münze – ob er den Gegenwert aber tatsächlich aufbringen konnte, war nur eine Frage des Glaubens und des Vertrauens.<sup>35</sup> Die Bezeichnung des Mohren als Freund erinnert wiederum an Herakles: hier ist die Familie von den Freunden im Stich gelassen, auf deren Hilfe sie sich so sehr verlassen hatte. An anderer Stelle taucht dieses Zitat<sup>36</sup> beinahe wörtlich auf, dort erscheint der Mohr als falscher Freund, der mit dem Ersparten fortgegangen ist:

Denn manche Freunde, Freunde wie dieser Mohr, der gegangen ist, wenn auch nicht dahingegangen, doch, dahingegangen mit unserem Ersparten, unser Knecht, der sich zum Herrscher aufgeschwungen, was wollte ich sagen?, also manche Freunde sind nicht echt und wahr, die treugesinnten ohne Macht, uns beizustehn [...] (KK 219).

Die Anweisung, der Mohr solle gehen, bekommt hier die zusätzliche Bedeutung des Wortes „dahingehen“, der Mohr ist aber nicht gestorben, lediglich das Geld ist für seine Besitzer dahingegangen, und zwar weil der Mohr mit dem Geld nun weg ist.

Gleichzeitig scheint die Frage nach dem Verhältnis Knecht und Herrscher auf, da Meinel als Geschäft, das Kolonialwaren verkauft, gegründet wurde, war auch der Mohr ursprünglich ein Symbol für die Unterdrückung der Einwohner der Kolonien, aus denen diese Waren stammen. Bei Jelinek hat sich der Knecht aber zum Herrscher aufgeschwungen, da er über die bedeutenderen finanziellen Mittel verfügt und Teil der Bank ist, die in einem Machtverhältnis auch über ihren Kunden steht. Schon allein das Symbol des Mohren ist also inzwischen mit so großer Bedeutung aufgeladen, dass es dadurch mächtig wird und die Kleinanleger dieser Macht des Symbols unterwerfen kann – durch das Vertrauen, das diese der Bank samt ihrem Symbol entgegenbrachten, haben sie die Mächtigkeit der Marke und ihres Symbols in Form des Mohren-Bildes bestätigt.

Das Schiff als Symbol der Meinel Bank findet sich in *Die Kontrakte des Kaufmanns* nur vereinzelt wieder, interessant ist dabei das Bild des Geldes als Zahlungsflüsse, in die das Boot der Bank gelassen wird; die zu breitem Strom vereinigten Zahlungsflüsse führen direkt zur Karibikinsel Aruba und zur Kanalinsel Guernsey (Vgl.: KK 279), ein Hinweis auf Meinel European Land: wegen steuerlicher Vorteile hat die Gesellschaft ihren

---

<sup>35</sup> Vgl.: Vogl, Joseph. In: Wirtschaft und Finanzkrise in Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Gespräch zwischen Evelyne Polt-Heinzl und Joseph Vogl, am 20.11.2010 im Rahmen der Tagung „Kunst und Kapitalismus. Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*“ in Wien. Veranstaltet vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Transkription von Susanne Berthold. Bisher unveröffentlicht.

<sup>36</sup> In *Herakles* heißt es an der entsprechenden Stelle: „Denn manche Freunde, seh‘ ich, sind nicht echt und wahr, die treugesinnten ohne Macht, uns beizustehn.“ (Euripides: Herakles. Übers. v. J. J. C. Donner. In: Euripides: Tragödien. Wiesbaden, Berlin: Vollmer o.J. S.8. Im Folgenden abgekürzt mit H.)



Firmensitz auf der Kanalinsel Jersey. Außerdem floss ein Teil des verlorenen Geldes der BAWAG-Anleger in dubiose Karibikgeschäfte.

In Erwartung, dass das angelegte Geld eines Tages zurückkommt, beruft Jelinek sich auf den Liedtitel *Ein Schiff wird kommen*, eine hoffnungsvolle Aussicht, die es für die Kleinanleger aber nur in ihrer Vorstellung geben kann: „Ihr Geld kommt zu Ihnen zurück, keine Frage, das Transportband rollt, einmal wird es kommen, ein Schiff wird kommen, es kommt schon, es kommt, na, kommt es Ihnen schon, wenn Sie sich vorstellen, wie Ihr liebes Geld wieder zu Ihnen zurückkommt?“ (KK 329) Das sichere Schiff der Bank verwandelt sich durch den Verlust des Geldes ihrer Kunden allerdings zum Schiffbruch, der aber vor allem Folgen für die Anleger hat, wie die Stimmen der Greise feststellen: „[...] einmal kann man Schiffbruch erleiden, damit muß man rechnen, aber wenn man rechnen kann, ist das nicht so schlimm, im Schnitt gewinnen wir immer.“ (KK 339)

### 2.2.2. Doppelte Bedeutungen

In den zwei Bereichen, in denen die Julius Meinl AG tätig ist, also der Handel mit Lebensmitteln und das Bankgeschäft, verdoppeln sich manche Begriffe; hervorstechend sind dabei der Kaufmann und der Markt.

Der Kaufmann ist schon im Titel nicht klar einem Bereich zuzuordnen, die Mehrzahl der Kontrakte, die er eingegangen ist, deutet darauf hin, dass es dabei um einen Kaufmann geht, der mit Verschiedenem handelt. Somit ist der Titel ein Verweis auf Meinl, der ein mehrfacher Kaufmann ist. Laut österreichischem Handelsgesetz ist derjenige ein Kaufmann, der „ein Handelsgewerbe betreibt“, und als Handelsgewerbe gilt gleichermaßen „die Anschaffung und Weiterveräußerung von beweglichen Sachen (Waren) oder Wertpapieren, ohne Unterschied, ob die Waren unverändert oder nach einer Bearbeitung oder Verarbeitung weiterveräußert werden“,<sup>37</sup> außerdem sind auch „die Bankier- und Geldwechslergeschäfte“ ein Handelsgewerbe.

Der zweite wichtige Begriff, der Markt, findet sich sowohl im Warenmarkt, also im Lebensmittelmarkt, als auch im Finanzmarkt wieder, der Markt ist also ein Ort des Handels, welcher Art auch immer. In seiner ursprünglichen Bedeutung steht der Markt, und damit einhergehend der Marktplatz, außerdem für einen Ort der sozialen Beziehungen

---

<sup>37</sup> Nowotny, Christian; Zetter, Peter (Hg.): Handelsgesetzbuch. Wien: Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung 2003. S.1.

und der Kommunikation. Der Marktplatz ist ein Ort, an dem sich öffentliches Leben abspielt, an dem Beziehungen entstehen und gepflegt werden, der überhaupt erst durch Beziehungen untereinander entstehen kann. Damit birgt schon der ursprüngliche Begriff des Marktes in sich die doppelte Bedeutung der menschlichen Beziehungen und der Handels- und Tauschbeziehungen.

Bereits 1923 verband Julius Meinl II. mit der Gründung des „Spar- und Kreditvereins der Angestellten und Freunde der Julius Meinl AG“ die zwei Sparten, auch wenn es bis zur Gründung der heutigen Meinl Bank noch etwas dauerte. Doch ab diesem Zeitpunkt konnte er seine doppelte Kaufmannschaft und seine Beteiligung an zwei Märkten gewinnbringend für sich einsetzen, da er unabhängiger von anderen Banken wurde.<sup>38</sup>

Die Vermischung zeigte sich aber auch für die Kunden in ganz praktischer Weise, denn der Spar- und Kreditverein sollte nicht nur das eigene Unternehmen finanziell unabhängiger machen, sondern war „auch zur Entgegennahme, Verzinsung und Verwaltung von Spareinlagen in Filialen von Julius Meinl berechtigt.“<sup>39</sup> Der Lebensmittelladen wurde also gleichzeitig zur Bank, der Warenmarkt gleichzeitig zum Finanzmarkt. Dieses Prinzip wurde auch noch nach der Entstehung der Meinl Bank 1979 beibehalten, die Kunden konnten weiterhin in den Lebensmittel-Filialen ihre Bankgeschäfte tätigen.<sup>40</sup>

Diese verschwimmende Grenze zwischen den Tätigkeiten, Märkten und Waren zeigt Jelinek darüber auf, dass sie zusätzlich weitere Begriffe in ihren verschiedenen Bedeutungen einfließen lässt. Im folgenden Beispiel kommt sie von Berichten, die zur Lektüre einladen auf das Unternehmen, das für die Bewirtung einer Einladung verantwortlich ist durch seine Waren, also wieder ein Zusammenhang mit dem Lebensmittelhändler Meinl:

[...] da liegen keine Prüfberichte konsequenzlos in irgendwelchen Schubladen herum und laden zur Lektüre ein!, nein, nein, die laden nicht ein, wir müßten es doch wissen, wenn zur Lektüre eingeladen würde, wir sind schließlich das Cateringunternehmen, wir müssen ja den Tisch für Sie decken, der bislang nur für uns gedeckt war, uns würde man doch zuerst verständigen, wenn jemand zur Lektüre von Prüfberichten einlude, wir würden dann ja für Speisen und Getränke sorgen, das machen wir doch gern, es kommt ja alles aus einem Topf und in einen Topf! (KK 289)

Die Passage schließt wiederum mit dem Hinweis auf den einheitlichen Topf, also der Durchmischung, die bei Meinl auf vielen verschiedenen Ebenen stattfindet: Zu den schon

---

<sup>38</sup> Vgl.: Lehrbaumer 2000. S.45.

<sup>39</sup> <http://www.meinlbank.com/Company/Geschichte/tabid/130/language/de-AT/Default.aspx>. Zugriff: 15.12.2010.

<sup>40</sup> Vgl.: Lehrbaumer 2000. S.145.

erwähnten geteilten Räumlichkeiten kommt außerdem der gleiche Name und das gleiche Markenzeichen des Mohren, damit einhergehend die gleichen Unternehmensgrundsätze und das gleiche Zielpublikum. Denn genau das kann erreicht werden: wer in den bewährten Meinl-Läden einkauft, bringt auch sein Geld zu dieser Bank und bleibt dem Unternehmen in mehreren Bereichen treu. Warenmarkt und Finanzmarkt unterscheiden sich aber in der Form ihrer Funktionsweisen, was sich schon in der einfachen Begebenheit zeigt, dass eine Bank eben kein Lebensmittelladen ist, in dem sich jeder Einkäufer die Produkte selbstgewählt aus dem Regal nimmt, was zur Verwirrung bei den Kleinanlegern führt, wenn sie klagen:

Von nichts kommt aber nichts, doch wenn es in die richtige Richtung kommt, die nicht die unsre ist, denn wir sind richtungslos, führungslos und orientierungslos auf den Märkten, dann kommt vielleicht doch was, aber was?, wir wissen nicht, ob wir Kürbis, Zitronen oder Paprika kaufen sollen, Hauptsache andere wissen es, doch oje, was sollen wir in unseren Einkaufskorb [...] jetzt legen? (KK 231)

Zum Einkauf bei der Bank braucht man den Berater, der im Idealfall erklärt, welche Anlage für welchen Anleger die richtige ist. Dafür wiederum ist das Vertrauen des Anlegers gegenüber diesem Berater Grundvoraussetzung, auch hier versucht Meinl, das Vertrauen, das der Verbraucher seinem Kaffee entgegenbringt auf die Zertifikate und Portefeuilles zu übertragen. Das eine (Lebensmittel-)Produkt wird dem anderen (Finanz-)Produkt gleichgestellt, deutlich gemacht wird das am konkreten Beispiel des Fonds, der diese doppelte Bedeutung zusätzlich noch im Begriff selbst trägt: „[...] die Hedgefonds, die Tigerfonds, die Leopardenfonds, die Leopoldfonds und die Suppenfonds, die hinter Ihrem Anlegervertreter stehen, den Sie gewählt haben, vierzehn verschiedene Sorten Suppenfonds oder sogar mehr, alle in unserem Geschäft auch erhältlich [...]“ (KK 260).

Weitere Überschneidungen finden sich in den Anlagen, Auslagen und der Mündelsicherheit, bei Jelinek gehen alle Bereiche soweit ineinander über, dass Bank und Einkaufsladen beinahe ununterscheidbar eins werden, der gleiche Name und die Berufung auf die gleichen Bedeutungen des Namens führen zur Einheitlichkeit. Diesen Effekt erzielt Jelinek, indem sie von einer Wortbedeutung auf eine andere schließt, sie ineinander übergehen lässt und nebeneinander stellt und dadurch eine Trennung aufhebt, wenn es heißt:

[...] für naturreine Nahrung und mündelsichere Angelegenheiten, welche aber Anlagen sind, haben wir Sie, damit Sie uns später wieder was zurückgeben können, mit unserer Lebensmittelkette aufgepäppelt und hochgezüchtet, [...] wir haben Ihre Anlagen, wir haben unser Auslagen, wir haben Auslagen gehabt, und wir haben natürlich Auslagen für unsere

natürlichen, mündelsicheren Lebensmittel, die todsicher den Weg in Ihre Mäuler finden werden [...] (KK 294/295).

Die vielbeschworene Freiheit des Marktes – oder der Märkte – wird von Meinl direkt aufgegriffen, indem der Markt einfach gewechselt, dem einen, ursprünglichen Markt noch ein zweiter hinzugefügt wird, dabei aber gleichzeitig die Regeln des einen Marktes auch auf den anderen übertragen werden sollen. Handelbetreibender Kaufmann ist und bleibt Julius Meinl in beiden Fällen, die Kontrakte, die diesen Handel jeweils besiegeln, sind aber verschiedene. Wie aber Unternehmen, Firma, Gesellschaft und Bank nicht mehr voneinander zu trennen sind, so durchkreuzen sich auch die Märkte und die Kaufmann-Bedeutungen, die Greise führen das auf eine einfache Formel zurück:

[...] dafür sagen wir Ihnen jetzt, daß die Namensgleichheit eine zufällige ist, daß diese Firma, daß unsere gute Gesellschaft nur zufällig so heißt wie unsere Bank, die wir sehr wohl sind, um es uns wohl ergehen zu lassen auf Erden, auf dem Land, das auf den Namen unserer Firma im universellen Handelsregister der menschlichen Gesellschaft eingetragen ist [...] (KK 246/247).

Letztendlich bestimmen also alle diese Märkte die Gesellschaft, eine strikte Trennung lässt sich gar nicht aufrechterhalten, da alle Bereiche von den Regeln der freien Marktwirtschaft durchdrungen sind.

### 2.2.3. Der Geschäftsbericht und seine Verarbeitung

Wie schon in ihren vorangegangenen Stücken gibt Jelinek auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns* am Ende ein paar Quellen an, die dem Text – neben vielen anderen – zugrunde liegen. In diesen „*Dank- und Bitt- und Versagungen*“ heißt es: „*Danke, Meinl-Bank, für die Wahrheit und für das Vorwort zum Geschäftsbericht 2006.*“ (KK 349) Daneben zitiert sie außerdem auch aus dem Geschäftsbericht des Jahres 2005, der allerdings nicht von ihr angegeben ist.

Im Vorwort des Geschäftsberichtes 2006 wird die Wichtigkeit der Freiheit mehrmals betont, vor allem der individuellen Freiheit, denn Individualität und die Möglichkeit, sich frei zu entfalten, bringt laut Meinl Bank die Lebenssituation in Österreich als starkem Land inmitten der Europäischen Union mit sich. Ähnliches besagt auch das Vorwort zum Geschäftsbericht 2005, hier wird Europa definiert als „spirituelles Konzept“, dessen Grenzen davon bestimmt werden, was die Kultur Europas ausmacht. Vor allem die

Osterweiterung der EU wird positiv hervorgehoben, diese neu hinzugewonnenen Märkte wurden – und werden immer noch – von der Meinel Bank vielfältig genutzt. Da diese beiden Einleitungen thematisch und stilistisch in die gleiche Richtung gehen und außerdem beide von Jelinek nicht trennscharf voneinander aufgegriffen werden, werde ich, wenn ich im Folgenden auf die konkrete Verarbeitung eingehe, nicht immer zwischen den beiden Jahren trennen, sondern die beiden Texte als eine Quelle betrachten.

Der Geschäftsbericht wird auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns* direkt benannt, wenn es darum geht, das eine entscheidende Wort, das die ganze Geschäftsphilosophie der Meinel Bank erklärt, zu nennen. Genau mit dieser Konzentration auf einen Begriff, Europa, in dem sich die großen Ziele und Versprechungen bündeln, arbeitet der Geschäftsbericht. Die Sprache in ihrer Verdichtung auf ein einzelnes Wort soll ausdrücken, mit welchem idealistischem Denken zum Wohle ihrer Kunden und gleichzeitig zum Wohle Europas die Bank ihre Geschäfte betreibt. Sie ordnet sich hier selbst der überwältigenden Wirkung Europas unter, die das einzelne Wort besser ausdrücken kann als lange Erklärungen. Jelinek zitiert eine längere Passage des Vorwortes fast wörtlich und unterstreicht zusätzlich die Macht, die dem einzelnen Wort hier verliehen wird, indem sie die Bedeutung, die dem Wort von der Bibel als Ursprungsmedium zugesprochen wird, danebenstellt:

Habe ich Ihnen schon gesagt: Alle großartigen Dinge sind einfach, und viele davon können mit einem Wort umschrieben werden, ich glaube, das habe ich Ihnen schon gesagt, nicht aber habe ich Ihnen das Wort gesagt, mit dem Sie das, was Sie nicht haben, nicht kennen und nicht benennen können, endlich aussprechen können, also, Achtung!, hier kommt es: Freiheit, Gerechtigkeit, Ehre, Pflicht, Vergebung, Hoffnung, das sagt das Vorwort zu unserem nagelneuen Geschäftsbericht, der alles schlägt, der alles sticht, und wenn schon das Vorwort so wunderbar ist, wie wunderbar wird erst das Wort selbst sein, das im Anfang war und immer sein wird und überall sein wird, denn man kann jedes Wort sagen, und schon ist es bei Gott, im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott [...] Wir können unsere Bestimmung mit einem einzigen Wort beschreiben: Europa. (KK 238/239)<sup>41</sup>

Die Sprache gewinnt die Bedeutung eines mächtigen Instruments darüber, dass sie in Begriffen, die wie Schlagwörter eingesetzt werden, scheinbar unumstößliche Wahrheiten verkündigt. Das nutzt die Meinel Bank, um darzustellen, dass sich auch eine Bank, genau wie ihre Kunden, also auf Augenhöhe, diesen Gegebenheiten nicht entgegenstellen kann. Die Bedeutung, die sich im Wort Europa manifestiert, wird von der Meinel Bank als wegweisende Chance erkannt. Die gleichzeitige Nennung mit den Tugenden und Idealen

---

<sup>41</sup> An der entsprechenden Stelle im Geschäftsbericht heißt es: „Alle großartigen Dinge sind einfach und viele davon können mit einem Wort umschrieben werden: Freiheit, Gerechtigkeit, Ehre, Pflicht, Vergebung, Hoffnung. [...] Auch wir können unsere Bestimmung mit einem einzigen Wort beschreiben: Europa.“

Freiheit, Gerechtigkeit, Ehre, Pflicht, Vergebung und Hoffnung macht deutlich, dass die Meinel Bank die Möglichkeiten Europas redlich zum Wohle ihrer Kunden nutzen möchte.

Jelinek dagegen zeigt, dass diese Wörter eingesetzt werden, um Illusionen aufzubauen, der damit verbundene Sinn stellt sich über das bloße Aussprechen noch nicht ein und so stellt die Stimme der Greise nach der großen Ankündigung Europas fest:

O Gott, jetzt fehlt mir dieses Wort auch noch, ich hab es grad sinnlos an Unverständige verwendet! Ein Glück, daß ich es ausgesprochen habe, als ich es noch hatte, und kein Wunder, daß es mir jetzt fehlt, ich hatte mich an das Wort schon so gewöhnt, aber jetzt ist es bei Gott [...] (KK 239).

Dem Wort an sich wird hier der größere Wert beigemessen als der eigentlichen Bedeutung des Wortes; doch schon nach einmaligem Gebrauch hat es seinen Wert eingebüßt und ist verschwunden.<sup>42</sup>

Ein weiterer wichtiger und viel betonter Begriff des Geschäftsberichtes ist die Freiheit, auch in Zusammenhang mit der Freiheit, die die EU-Osterweiterung mit sich bringt, gleichzeitig geht es im Sprechen über Europa aber auch um Grenzen.<sup>43</sup> Diese Vermischung geographischer und kultureller Grenzen der Meinel Bank greift Jelinek auf und entlarvt es als Konstrukt, das eine übergeordnete Spiritualität dazu nutzen soll, Europa als Grund für erweiterte Investitionen und auch Spekulationen zu legitimieren:

[...] die wirkliche Demarkationslinie zwischen Europa und Asien ist kein Gebirgszug, kein schöner Zug, kein schlechter Zug, nein, es ist vielmehr ein System des Glaubens und der Ideen, das wir westliche Zivilisation nennen. Na, ist das nicht eine gute Idee? Europa als spirituelles Konzept? Das kostet uns gar nichts, das kostet Sie alles! (KK 241)

Jelinek überträgt den Begriff der Grenze außerdem noch auf andere Gebiete, kommt dadurch auf das grenzenlose Streben, dem alle durch die grenzenlosen Möglichkeiten, die Europa verspricht, verfallen sind und findet dafür wiederum eine Entsprechung im Geschäftsbericht, wo vehement gefordert wird, dass „dieses spirituelle Konzept Europas nicht stirbt, wie dies manche vorhersagen“. Durch die Vermischung der Bedeutungen zeigt sich bei ihr die Überlegenheit der Bank gegenüber ihren Kunden:

---

<sup>42</sup> Auf die Zusammenhänge zwischen Sprache und Geld gehe ich im Kapitel 5.2. näher ein.

<sup>43</sup> Im Geschäftsbericht wird diese Grenze Europas wie folgt definiert: „In der Schule lernten wir von an der Wand hängenden Landkarten und dem Hinweis unserer Lehrer, dass es einen Kontinent namens Europa gibt. Es gibt nun aber Geographen, die uns erzählen, dass der europäische Kontinent nur eine Halbinsel des asiatischen Kontinents sei. Dies wäre eine sehr trockene und uninspirierende Erklärung und man sollte lieber bei dem bleiben, was man in der Schule beigebracht bekam. Die wirkliche Demarkationslinie zwischen Europa und Asien ist kein Gebirgszug, keine natürlich Grenze, sondern vielmehr ein System des Glaubens und der Ideen, das wir westliche Zivilisation nennen.“

Europa. Eine wirkliche Grenze zu allem anderen, was es gibt, während Ihre Gewinnerwartungen natürlich grenzenlos sind, doch wir werden Ihnen Ihre Grenzen schon zeigen, derzeit zeigen wir Ihnen noch die Grenzen Europas, und die sind viel größer als die Grenzen Ihres Gewinnstrebens, na ja, streben können Sie ja, wir fördern Ihr Streben, und wir fördern Ihr Sterben auch [...] (KK 240).

Die viel gepriesene Freiheit wird gleichermaßen auf Europa, Österreich, die Freiheit jedes Einzelnen und auch die Freiheit der Wirtschaft übertragen. Die Meinel Bank betont die Notwendigkeit einer völlig freien Wirtschaft, um Wohlstand erreichen zu können, und zwar nicht nur für ein paar wenige, die von einer wachsenden Wirtschaft profitieren können, sondern explizit für alle. Der Wohlstand ist demnach die entscheidende Ressource „für bessere Leistungen für die Gemeinschaft und bessere Leistungen für jene, die bedürftig sind.“ Jelinek stellt diese gute Absicht aber als doch nicht so selbstlos dar und macht deutlich, dass die Bank von wachsendem Wohlstand in erster Linie selbst profitiert. Dieser anfängliche Versprecher wird dann zwar revidiert, aber es wird klar, dass das persönliche Gedeihen nicht automatisch mit dem Wachsen und Gedeihen des allgemeinen Wohlstandes zusammenhängt:

Wir möchten eine völlig freie Wirtschaft, nicht nur, weil sie Freiheiten garantiert, sondern auch weil es der beste Weg ist, Wohlstand und Prosperität für das ganze Land, für das europäische Land, für das Land, das so heißt wie wir und es auch ist, zu erzeugen, Prosperität zu erzeugen, und es ist der Wohlstand alleine, der unsere Ressource ist für unser Gedeihen, nein, für Ihr Gedeihen, nein, für unser aller Gedeihen, denn Wohlstand an sich ist gedeihlich, aber nur wenn er gedeiht, wenn er mehr wird, wenn er wächst, nicht wahr? (KK 327/328)

Außerdem spielt Jelinek in dieser Passage wieder auf die Namensgleichheit an, auch wenn es in dem Fall nicht die Julius Meinel AG ist, die mit ihrem Namen mehrere Unternehmen versorgt, sondern Europa als „[...] das Land, das so heißt wie wir [...]“ (KK 327). Einerseits zeigt sich dabei die Namensgleichheit zwischen Europa und Meinel European Land, andererseits macht Jelinek, wenn sie den Geschäftsbericht der Meinel Bank mit Meinel European Land in Zusammenhang bringt auch diese Namensgleichheit wiederum zum Thema.

Europa wird aber nicht nur als ein Garant für Freiheit bezeichnet, sondern auch für Frieden, die Europäische Union sogar als „das größte Friedensprojekt aller Zeiten“. Da nun alle vom Wohlstand profitieren sollen und gleichzeitig von der Investitionsmöglichkeit Europa, bietet sich jedem die Chance, Teil dieses Friedensprojektes zu werden, bei Jelinek heißt es sogar: „Sie sind Europa! Sie müssen es sein! Sie sind das größte Friedensprojekt unserer Zeit, Europa!“ (KK 279) Von der großen, idealistischen Rede bleibt allerdings

nicht mehr viel übrig, wenn man die tatsächlichen Machenschaften der Bank betrachtet. Europa wird dann vom Friedensprojekt doch vielmehr wieder reduziert auf die Anlagemöglichkeit und damit die persönliche Gewinnsteigerung, die Rede der Greise klingt dann schon ganz anders: „Europa!, das ist gut fürs Geschäft, denn alle, die diese riesige Leistung erbringen, das Friedensprojekt Europa zustande bringen, werden belohnt werden, wenn auch nicht von uns allerdings, gewiß nicht von uns.“ (KK 280) Hier wird deutlich, dass die Meisl Bank zwar das grenzenlose Europa preist, das dann in seiner Grenzenlosigkeit ja auch genutzt wurde; der Gewinn, den aber alle daraus ziehen sollen und der im Geschäftsbericht mit den Begriffen Frieden und Freiheit verbunden ist, wird dagegen nicht so grenzenlos geteilt.

An anderer Stelle wird schließlich das Ideal der Freiheit überhaupt in Frage gestellt, denn die Freiheit ist das Einzige, das den Anlegern nach ihren Verlusten überhaupt noch bleibt. Diese Freiheit erscheint aber als nicht sehr erstrebenswert, denn ohne Geld ist auch die Freiheit nichts wert. Gleichzeitig greift Jelinek in diesem Zusammenhang die Wichtigkeit der Individualität auf, die von der Meisl Bank gefordert wird.<sup>44</sup> Bei ihr wird diese Individualität aber zu den Individuen der Bank und damit einhergehend zu den Fehlern, die Individuen machen, die sich aber darüber rechtfertigen, dass ihre Kunden die Freiheit zu wählen dafür genutzt haben, die Meisl Bank als die ihre zu wählen:

Die Freiheit zu wählen ist etwas, was wir als gegeben nehmen, daher haben Sie sie uns gegeben, Sie haben uns gewählt, Sie haben es als gegeben genommen, daß wir Ihnen mehr geben, als Sie uns gegeben haben, und zwar bis zum Moment, da wir im Begriff sind, es zu nehmen, zu verlieren, ja, zu verlieren auch, wir sind ja Individuen, keine seelenlosen staatlichen Computer, äh, die Freiheit zu verlieren, die haben wir zum Glück, ohne uns würden Sie Ihre Freiheit an den Staat verlieren, mit uns jedoch gewinnen Sie auch nicht, Sie werden nie gewinnen, Sie werden nichts gewinnen außer Ihrer Freiheit, nichts zu gewinnen, aber die werden Sie gewinnen! (KK 331)

Insgesamt greift Jelinek diese beiden Geschäftsberichte also auf, um zu zeigen, wie die Bank sich über die Sprache, die im Vorwort entsprechend eingesetzt wird, selbst darstellt. Im Vordergrund stehen Ideale, die jeder teilt – niemand würde abstreiten, dass Freiheit und Individualität erstrebenswerte Zustände sind, zumal sie explizit für alle Menschen gefordert werden. Diese Ideale werden als unumstößlich und als oberste Vorsätze für die Bank und ihr daraus folgendes Handeln gezeigt. Indem die großen Leistungen, die das Streben nach diesen Grundsätzen mit sich bringt, betont und in klarer, pathetischer Sprache

---

<sup>44</sup> Im Geschäftsbericht heißt es dazu: „Wir dürfen auch nie wieder Nummern in einem staatlichen Computer werden. Wir sind alle individuell.“ Außerdem wird die Wahlfreiheit betont: „Die Freiheit zu wählen ist etwas, was wir als gegeben nehmen, bis zum Moment, wo wir im Begriff sind sie zu verlieren.“



als übergeordnete Selbstverständlichkeit ausgedrückt werden, stellt sich die Meinh Bank als ganz im Dienste dieses Strebens stehend dar – vertrauenerweckend, solide, aber dabei auch mit dem Wunsch, noch mehr für die Kunden zu erreichen und die Zeichen der Zeit zu erkennen. Dass diese Sprache mit vielen Begriffen arbeitet, die diesen Eindruck erwecken und durch klare, fordernde Formulierungen verstärken soll, zeigt Jelinek dadurch, dass sie genau diese Begriffe immer wieder aufgreift und in ihren verschiedenen Bedeutungen einsetzt. Dabei ergibt sich oftmals ein anderer Sinn, bei dem nicht mehr den Anlegern – oder noch allgemeiner der ganzen Bevölkerung – und deren Wohl die größte Bedeutung beigemessen wird, sondern eher das Wohl der Bank im Vordergrund steht.

### 3. Der Chor in *Die Kontrakte des Kaufmanns*

Elfriede Jelinek greift in *Die Kontrakte des Kaufmanns* vom Kapitalismus hervorgebrachte Sprachstrukturen auf, gleichzeitig verzichtet sie auf individuelle Charaktere, die Personen dieser Sprache repräsentieren. Dieses unpersönliche Sprechen hat also „kein Gesicht, keinen begrenzten Körper. Es können 2, 5 oder 500 Stimmen sprechen“,<sup>45</sup> durchgängig erscheint die Sprache als Sprache eines Kollektivs. In diesem gemeinsamen, nicht-individuellen Sprechen spiegelt sich das Phänomen wider, dass sowohl die Kleinanleger, die ihr Geld für sich arbeiten lassen wollen, als auch die Greise, die die Stimmen der Bank vertreten, letztendlich die gleiche Sprache benutzen. Dieser allgemeine Sprachgebrauch führt schließlich zu einem kollektiven Denken, was Jelinek darüber aufzeigt, dass sich die Sprache der Kleinanleger nur dadurch von derjenigen der Greise unterscheidet, dass sie sich in einer Opferrolle sehen und einen klagenden Ton anschlagen. Auf beiden Seiten dreht sich das Sprechen aber unaufhörlich um den Markt und das Geld.

Nach einem kurzen Prolog ist der restliche Teil des Textes als „Das Eigentliche“ bezeichnet. Der erste Abschnitt davon ist keiner Sprecherinstanz zugeordnet, allerdings in einer „Wir“-Form verfasst, ein weiterer Abschnitt ist mit Chor der Greise überschrieben, außerdem tritt der Engel der Gerechtigkeit – die einzige benannte Einzelfigur – auf, zu dem schließlich noch weitere Engel dazustoßen. Somit kann man also auch die versammelten Engel als Chor bezeichnen, auch sie sprechen in einer „Wir“-Form und stellen sich nicht als voneinander abgrenzbare Charaktere dar. Das kollektive Sprechen, und dadurch das völlige Verschwinden von Individuen, ersetzt im gesamten Text den Auftritt von konkreten Figuren.

#### 3.1. Einordnung in Jelineks Werk

Schon in ihren früheren Theatertexten hat Jelinek immer wieder Chöre oder, wenn nicht explizit als solche bezeichnet, Sprechen in „Wir“-Form eingesetzt. Antje Johanning nennt das die „Entindividualisierung des dramatischen Personals“<sup>46</sup> und stellt für das Verhältnis von Chorkörper und Sprache fest:

---

<sup>45</sup> Schmidt, Christina: SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen.  
<http://www.einarschleef.net/texte/sprechen.html>. Zugriff: 24.08.2010.

<sup>46</sup> Johanning, Antje: KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks.  
Dresden: w.e.b. 2004. S.92.

Einerseits wird das dialogische Sprechen zu einem chorischen Monolog gebündelt, der sich ebenfalls durch Dialogizität und Polyphonität auszeichnet, und andererseits gehen die einzelnen Figuren im Massenkörper des Chores auf und lösen sich nur punktuell aus ihm heraus.<sup>47</sup>

Diese Herauslösung einzelner Figuren gibt es in *Die Kontrakte des Kaufmanns* zwar nicht mehr, trotzdem steht der Text in der Tradition der bisherigen jelinekschen Chorformen, was ich im Folgenden kurz einordnen möchte. Dabei geht es mir nicht darum, alle Möglichkeiten des Chor-Einsatzes im Werk Jelineks darzustellen, sondern mich auf die Beispiele zu beschränken, die als direkte Vorläufer des chorischen Sprechens in *Die Kontrakte des Kaufmanns* auffallen.

Der Einsatz eines Chores, der zwar nicht als solcher bezeichnet ist, aber durch ein beständiges Sprechen in „Wir“-Form als Kollektiv erscheint, taucht besonders deutlich in *Wolken.Heim.* auf. Hier gibt es keinerlei Benennung einer Sprecherinstanz, der Text ist „gänzlich von akustisch oder visuell wahrnehmbaren Körpern separiert“.<sup>48</sup> Dabei zeugt die Sprache aber – auch unabhängig vom verwendeten „Wir“ – von einem kollektiven Denken, einer gemeinsamen Rede, von einer Gruppe, die von einer gemeinsamen Geschichte und Vergangenheit zusammengehalten wird und sich gerade darüber von anderen abgrenzt. Die kollektive Identität konstituiert also ein gemeinsames Sprechen, eine allen gemeinsame Sprache, die gleichzeitig immer impliziert, dass eine andere Sprache und das Sprechen der Anderen daneben keinen Platz haben.<sup>49</sup> Deutlich zeigt sich hier also, wie wichtig, grundlegend, vielleicht als Voraussetzung sogar entscheidend, eine gemeinsame Sprache für die Bildung einer Gruppe ist. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* ist diese gemeinsame Sprache, die zu kollektivem Sprechen führt, die Sprache des kapitalistischen Systems und Kollektive entstehen dadurch, dass ihnen die gleichen, von diesem System geprägten oder sogar erst entwickelten Werte zugrunde liegen.

In *Ein Sportstück* setzt Jelinek dann einen konkret so benannten Chor ein. Sie fordert in ihren Anweisungen sogar den Einsatz „griechische[r] Chöre“,<sup>50</sup> verweist also deutlich auf ihre Bezugnahme zum antiken Theater und die Rolle des Chores darin. Der Chor ist hier somit „eine Referenz an die antike Kunstfigur des Theaters, die Jelineks Grundauffassung des Nichtschauspielens entspricht.“<sup>51</sup> Gleichzeitig stellt sich dieser Chor „als postmoderne

---

<sup>47</sup> Ebd. S.92.

<sup>48</sup> Ebd. S.94.

<sup>49</sup> Vgl.: Jaeger, Dagmar: Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller. Bielefeld: Aisthesis 2007. S.88.

<sup>50</sup> Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek: Rowohlt 1998. S.7.

<sup>51</sup> Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2007. S.122.

Diskursformel gegen eine Vorstellung des Individuums (im Theater)<sup>52</sup> dar. Das wird in *Ein Sportstück* über die thematisierten Massenphänomene Sport und Krieg, die hier dazu führen, dass Kollektive sich vereinen, besonders deutlich.<sup>53</sup> In *Die Kontrakte des Kaufmanns* ist das Massenphänomen, dem sich alle unterwerfen, die Diktatur des freien Marktes; die Bezeichnung Chor der Greise verweist außerdem auch hier deutlich auf den Ursprung des Chores – zumindest eines Chores, der repräsentativ für einen bestimmten Bevölkerungsausschnitt steht – in der antiken Tragödie.

Sind in *Die Kontrakte des Kaufmanns* der Chor der Greise und der Engel der Gerechtigkeit die einzigen benannten Sprecher, so tauchen diese Bezeichnungen – neben anderen Einzelfiguren – auch schon in *Ulrike Maria Stuart*<sup>54</sup> auf. Der Chor der Greise prangert hier die Gier der Unternehmer an und adressiert das Publikum, auch wenn er sich im Text an die Kinder wendet, in schon fast prophetischer Voraussicht, „wenn er den Bogen von der Arbeit zu Europa schlägt und fragt: ‚Ihr glaubt mir nicht, ihr kleinen Prinzen? [...] Ihr werdet noch an meine Worte denken‘ (UMS S.9).“<sup>55</sup> Werden diese Verweise auf die Lage der Wirtschaft hier noch in Verbindung zum Terror der RAF gesetzt, etwa wenn es heißt: „Wolln nicht länger hören, was wir dauernd hören, oh, die Wirtschaft steckt in Schwierigkeiten, nicht möglich! [...] Bedeutets diesmal Revolution?“<sup>56</sup> so vertritt der Chor der Greise in *Die Kontrakte des Kaufmanns* diejenigen, die dazu beigetragen haben, eben diese Wirtschaft in Schwierigkeiten zu bringen.

### 3.2. Der Chor als Figur

Ein Chor wird vorwiegend dann eingesetzt, wenn die Stimme eines Kollektivs erklingen soll. Dabei ist sein Ursprung in der griechischen Tragödie wesentlich, hier hat der Chor

---

<sup>52</sup> Ebd. S.122.

<sup>53</sup> Hier ist vor allem die Unterscheidung zwischen dem Chor, wie Jelinek ihn im Text einsetzt und dem Chor, wie er in der Uraufführungs-Inszenierung von Einar Schleaf, die v.a. in der Forschung wesentlich für die Betrachtung des Chores auf der Bühne geworden ist (auch in Hinblick auf Schleafs grundsätzlichen Einsatz für eine Chor-Theorie; vgl. *Droge Faust Parsifal* und die Entwicklung einer eigenständigen Chor-Ästhetik), wichtig. Im Text inhärent sind viel weniger als solche benannte Chorstellen als in der Inszenierung, auch wenn die Grundanlage des Textes auf chorische Formen schließen lässt.

<sup>54</sup> Da *Ulrike Maria Stuart* nicht publiziert wurde und auch vom Verlag nur für eine Inszenierung zur Verfügung gestellt wird, muss ich mich hier in meinen Betrachtungen auf die Sekundärliteratur beziehen, die auf den Chor im Text eingeht. Das ist vor allem: Lücke, Bärbel: *Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie*. Wien: Passagen 2007.

<sup>55</sup> Lücke 2007. S.279.

<sup>56</sup> *Ulrike Maria Stuart*. S.8, zitiert nach: Ebd. S.280.

erst den Protagonisten hervorgebracht, indem dieser dem Chor gegenübergestellt wurde.<sup>57</sup> Es ist also diese Differenz zwischen individuellen Einzelstimmen und Stimmen, deren Individualität im Zusammenschluss zu einer Gruppe verloren geht, die den Chor auch noch nach der Antike und vor allem vermehrt im zeitgenössischen Theater so interessant machen, und zwar sowohl für den Autor als auch für den Regisseur. Dabei ist die strenge Chorform des antiken Theaters, also

die Geschlossenheit der Gruppe ‚Chor‘, die kaum Individuelles zulässt und hervorhebt, schließlich seine eher passive Rolle und reflexive Funktion als Betrachter und Kommentator, die nur selten durchbrochen wird, um den Chor zeitweilig oder im besonderen Fall als Akteur in Szene zu setzen<sup>58</sup>

einem Individualitäts-Denken, wie es sich seit der Moderne immer weiter entwickelt hat, eigentlich fremd; gerade dadurch bietet der Einsatz des Chores aber die Möglichkeit, diese vermeintliche Individualität dem Kollektiv gegenüber- und in Frage zu stellen.

Weil der Chor nicht eine individuelle Meinung, ein individuelles Schicksal vertritt, kann er sich über die Handlung, die von den Einzelfiguren bestimmt wird, hinwegsetzen, „um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen.“<sup>59</sup> Was Friedrich Schiller hier sehr weltumfassend formulierte, lässt sich auch konkreter bestimmen: der Chor kann eine Situation, in die er nicht direkt eingebunden ist, aus einer außenstehenden Position heraus beurteilen und so eine verallgemeinernde, da eben nicht nur von einer Einzelperson vertretene Meinung repräsentieren. Im Gegensatz zu einem Theater der Protagonisten kann der Chor somit als ein Instrument eingesetzt werden, das gesellschaftliche Realitäten und soziale Möglichkeiten erforscht,<sup>60</sup> gerade durch seine übergeordnete Stellung.

Bei Jelinek entsteht oftmals der Eindruck eines chorischen Textes oder einer chorischen Form, ohne dass sie den Text explizit einem so benannten Chor zuordnet.<sup>61</sup> Sie verwendet den Chor als Figur, indem sich bei ihr Stimmen zusammenschließen und dadurch eine Sprache entsteht, „die sich aus vielen Stimmen zusammensetzt und in diesem Sinne bereits

---

<sup>57</sup> Vgl. Kurzenberger, Hajo: Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität. Bielefeld: transcript 2009. S.90.

<sup>58</sup> Ebd. S.89/90.

<sup>59</sup> Schiller, Friedrich: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (1803). In: Hammer, Klaus (Hg.): Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts. Berlin: Henschel 1968. S.479.

<sup>60</sup> Vgl.: Kurzenberger 2009. S.19.

<sup>61</sup> Dann weist allerdings trotzdem das „Wir“ im Text darauf hin, dass es keinen Einzelsprecher gibt, sondern eine Gruppe von Stimmen.

in ihrer Anlage chorisch ist.“<sup>62</sup> Es muss also nicht ein formierter Chor auf der Bühne stehen um eine chorische Figur auftreten zu lassen. Der Eindruck des Chorischen entsteht dann über die sinnliche Erfahrung des Stimmgemenges, Jelinek nutzt den Chor als „eine Form der Rede, die mächtiger und variabler ist als ein einzelner Sprecher.“<sup>63</sup>

Auch wenn sich in ihren chorisch erscheinenden Texten verschiedene Diskurse vermischen, so treten darin dennoch keine voneinander abgrenzbaren Einzelfiguren auf, die Sprecher vereinen ihre Stimmen in diesem Diskursgemisch und finden eine einheitliche Sprache. Dagegen setzt sie aber auch eine Form des chorischen Sprechens im Sinne des Stimmgemenges ein, dem wiederum gerade nicht eine einheitliche Sprachordnung zugrunde liegt, sondern das genaue Gegenteil: in mehreren Texten (so auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns*) schlägt sie in ihren Anmerkungen vor, den Text von mehreren Personen sprechen zu lassen, allerdings nicht in einem aufeinander abgestimmten Chor. Auch ihre Aufforderung, unterschiedliche Textstellen parallel zu sprechen, kann zu einem Eindruck des Chorischen führen, bei dem nicht mehr der Inhalt der Rede im Vordergrund steht, sondern das physische und sinnliche Empfinden des Sprechens, die Inhalte „überlagern sich und stören sich bis zur Unkenntlichkeit, so daß das Publikum nur noch feststellen kann, daß gesprochen wird, und nur noch die akustische Qualität der mündlichen Rede – Klang, Rhythmus, Lautstärke – wahrnehmen kann.“<sup>64</sup> Der Chor entsteht in diesem Fall also nicht über ein synchrones Sprechen des gleichen Textes, sondern über das Erlebnis eines chorischen Stimmgewirrs.

### 3.3. Die Form des Chores in *Die Kontrakte des Kaufmanns*

#### 3.3.1. Die „Wir“-Form der Kleinanleger

Die Frage, wer im ersten Teil nach dem Prolog, genannt „Das Eigentliche“, spricht, wird schon im ersten Satz beantwortet:

Entblößt von allem hüten wir Kleinanleger die Stätte hier, an der uns entschlüpften die Mittel für Speise, Trank und Kleider und Haushaltsmaschinen und Eigenheime und Eigentumswohnungen in Ost und West, mehr in Ost, dort ist noch was zu holen. Auf dem rauhen Grund der eigenen Glieder lagern wir jetzt, denn das neue Sofa können wir uns nicht leisten, obwohl es fast nichts kostet: Ausgeschlossen! (KK 217)

---

<sup>62</sup> Meurer 2007. S.122.

<sup>63</sup> Ebd. S.122.

<sup>64</sup> Pflüger 1996. S.24.

Das sind also die Stimmen der Kleinanleger, die ihr Geld durch Anlagen verloren haben – es ist anzunehmen, dass viele Zuschauer ebenfalls dieser Gruppe zuzuordnen sind und in diesen Stimmen ihre Vertreter finden. Jelinek zitiert an dieser Stelle aus Euripides' *Herakles*, bei dem diese Textpassage der Familie des Helden zugeordnet ist, die auch scheinbar jegliche Absicherung verloren hat und nun mit dem Leben dafür bezahlen soll. Für die Kleinanleger bedeutet der Verlust des Lebens den Verlust des abgesicherten Lebens, gleichzeitig haben sie zuvor im Leben schon auf so einiges verzichtet, um sich dieses abgesicherte Leben überhaupt einmal leisten zu können: „[...] wir haben unser Leben schon hineingebuttert, wir haben jahrzehntelang auf unser Leben verzichtet und gespart, damit wir diese Papiere kaufen konnten, und jetzt das!“ (KK 230)

Zwar ist die Sprache in diesem Teil die Sprache eines Kollektivs, des Kollektivs der klagenden Opfer, doch finden sich im Text noch manch vereinzelt „Ich“-Stellen, die sich hauptsächlich in einem immer wiederkehrenden „Was wollte ich sagen?“ äußern. Diese Einschübe sind also nicht Einzelfiguren zuzuordnen, am ehesten entsprechen sie der Stimme der Autorin, die sich hier im Text selbst kenntlich macht. Die eigentlichen Klagen dagegen werden von einem „Wir“ vorgebracht, auch die Selbstbezeichnungen beziehen sich auf eine Gruppe, beispielsweise wenn es heißt: „Müßig lehnen wir Unmündigen, die kein Stimmrecht haben, uns ins Geschirr, müssen wir halt noch zwanzig Jahre arbeiten, denn unsere Pension ist jetzt weg, ist jetzt hin, ist dahin, wir haben auf das falsche Pferd gesetzt“ (KK 217/218).

Vor allem in der Gegenüberstellung zum darauf folgenden Teil des Chores der Greise, in dem die Verursacher und gleichzeitig Profiteure der Finanzskandale sprechen, erscheinen diese Kleinanleger hier als Opfer, eine Rolle, die sie sich meistens selbst zuschreiben:

[...] nur am Nichts, am bloßen Nichts, da dürfen wir noch Anteil nehmen, da dürfen wir noch Anteile erwerben, an den Paralympics des Nichts dürfen wir Beinlose, Kopflose, Uferlose, Namenlose, Ortlose, Trostlose, die nicht einmal den Trostpreis gewinnen, teilnehmen, ja, meinetwegen, Lose dürfen wir auch kaufen, aber gewinnen werden wir nie, nie, nie. (KK 232)

So vereinen sie sich also zu einem Kollektiv, das seine Rolle als Kleinanleger anerkennt. Was ihnen allerdings früher, als sie dieses kleine Kapital als die große Chance ansahen, um sich die Träume vom Eigenheim, Urlaubsreisen und der gesicherten Altersvorsorge zu erfüllen, als Möglichkeit zu größerer Freiheit erschien, erkennen sie im Nachhinein als wertlos an. Doch zu einer Zeit, als mit diesem kleinen Kapital die Welt offen stand und es

so leicht erschien, zu mehr zu kommen, nahm die Gier Überhand; dass sie zu den Verlierern des Systems werden könnten, kam den Kleinanlegern nicht in den Sinn:

[...] die Krise breitet sich also aus und erfasst alle Segmente des Finanzmarkts, für dessen Gewinner wir uns hielten, für dessen einzige Gewinner wir uns hielten, wir Glücklichen, die Armen können arm bleiben, wir Armen aber werden jetzt reich!, jawohl, wir Armen sind die einzigen Armen, die jetzt reich werden, wenn auch nicht durch unsrer Arme Arbeit!, [...] und wir werden zu den Gewinnern gehören, nicht wahr?, nein, nicht wahr! (KK 224/225)

Die klare Trennung in Opfer und Täter ist also fragwürdig: die Kleinanleger waren genauso Teil des Systems wie die andere Seite, die Banker und Finanzberater. Zwar treten sie nun als Geschädigte auf, die dem großen Schwindel der Finanzwelt aufgefressen sind, doch hatten sie ursprünglich das Ziel, von diesem System der Finanz- und Wirtschaftswelt zu profitieren und haben dabei ihr Ersparnis mit dem Wissen um mögliche Verluste aufs Spiel gesetzt – wenn auch nicht mit dem Glauben daran.

Der Kleinanleger ist der ehrliche Bürger, der sein Leben lang arbeitet und nun die Chance sieht, für diese ehrliche Arbeit einen Extra-Erwerb zu bekommen. Seine Werte sind geprägt von Bodenständigkeit und Solidität, es geht ja gar nicht um den großen Gewinn, sondern lediglich um kleine Annehmlichkeiten, die er sich durch seine ehrliche Arbeit verdient hat. Doch er selbst erkennt:

Unser Wert ist nichts, unser Wert ist nicht unser, wir haben unseren Wert abgegeben und gegen nichts eingelöst, wir haben nichts erlöst, wir haben keine Erlösung, wir haben keinen Wert, und wir haben keine Werte, unsere Werte sind nichts wert, und unser Wert ist erst recht keiner [...] (KK 219).

So ist das Annehmen der Opferrolle naheliegend.

### 3.3.2. Der Chor der Greise

Die Bezeichnung Chor der Greise geht zurück auf Euripides' *Herakles*, auf das Jelinek in ihren Danksagungen als Referenztext verweist und in dem ebenfalls ein Chor der Greise auftritt. Stellt Detlev Baur allerdings fest, dass die Charakterisierung als Greise im antiken Chor eher auf eine passive Rolle in den Aktionen und in den Stücken hinweist,<sup>65</sup> so fällt bei Jelinek auf diese Chorgruppe der Großteil des Textes, im Gegensatz zum Anfangsteil,

---

<sup>65</sup> Vgl.: Baur, Detlev: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor. Tübingen: Niemeyer 1999. S.18.



in dem die geschädigten Kleinanleger zu Wort kommen. Hier treten dagegen die Verantwortlichen, die Banker, Manager und Finanzberater auf.

### 3.3.2.1. Der antike Chor

Der antike Chor – in der Komödie wird die Form nicht immer so streng eingehalten wie in der Tragödie – zeichnet sich aus als „klar definierte, eng begrenzte, homogene Gruppe[...]“.<sup>66</sup> Er steht einem Protagonisten gegenüber, ist dabei allerdings meistens nicht wie dieser direkt von den Geschehnissen betroffen und an den entscheidenden Entwicklungen der Dramen auch nicht direkt beteiligt. Er nimmt allerdings emotional Anteil am Schicksal des Protagonisten und spürt – da die Chormitglieder gleichzeitig Mitglieder der Polis sind – oftmals die Auswirkungen der Tragödie des Helden.

Die Wertevorstellungen der antiken Chöre sind stark geprägt von Tradition, „[s]ie glauben an die althergebrachte Religion, haben das Wohl der Polis im Auge und vertreten allgemein anerkannte Werte der Gesellschaft wie Götterglauben, Bescheidenheit, Maßhalten.“<sup>67</sup> Damit steht der Chor nicht für das Handeln einer Gruppe von individuellen Mitgliedern, die ihre Interessen vereinen, sondern stellt eine einheitliche Gemeinschaft dar, „in denen die einzelnen Mitglieder an sich ohne jedes Interesse sind.“<sup>68</sup>

Der Komödienchor wendet sich in seiner Ansprache oft direkt ans Publikum, außerdem finden sich in seinen Textpassagen immer wieder intertextuelle Verweise auf andere Komödien, Tragödien und lyrische Dichtungen.<sup>69</sup> Noch stärker als in der Tragödie kann der Chor hier also in eine Rolle als Kommentator des Geschehens verfallen, der von außen auf das Schicksal des Helden schaut und trotzdem mit ihm in direkter Verbindung und Kommunikation steht.

Reiht man den Chor in *Die Kontrakte des Kaufmanns* – der durch seine Betitelung als Chor der Greise so stark auf sein antikes Vorbild verweist – also nun in diese Tradition ein, so stellt er sich als eine Gruppe dar, die ein wirtschaftliches System repräsentiert, das von einer homogenen Gruppe vertreten wird. In diesem Kollektiv sprechen die Gewinner des kapitalistischen Systems.

---

<sup>66</sup> Ebd. S.18.

<sup>67</sup> Ebd. S.21.

<sup>68</sup> Ebd. S.20.

<sup>69</sup> Vgl.: Ebd. S.22.

### 3.3.2.2. Der Chor der Greise bei Euripides

Euripides lässt in seinem *Herakles* einen Chor auftreten, dessen Mitglieder thebanische Greise sind. Wie diese Charakterisierung schon vermuten lässt, erscheint der Chor hier als passive Rolle, zu Beginn beklagt er das Schicksal Megaras, Herakles' Frau, und ihrer Kinder, die dem tyrannischen Herrscher Lykos zum Opfer fallen sollen, kurz darauf jubelt er über die Rückkehr Herakles' und dessen Sieg über Lykos um schließlich wieder ins Klagen zu verfallen, wenn Herakles von kurzzeitigem Wahnsinn umnachtet, seine eigenen Kinder ermordet. Der Chor kommentiert das Geschehen also dadurch, dass er emotional das Schicksal der Protagonisten verfolgt und sich klar auf ihre Seite stellt. Die Tragödie schließt mit den Worten des Chores:

Tieftrauernd und leidvoll gehen wir hin,  
Von dem mächtigsten Freunde verlassen. (H 54)

Diese Greise sind also von den Geschehnissen tief betroffen, allerdings nie als einzelne Personen, sondern als Kollektiv, indem sie alle gleichermaßen leiden und klagen, als Greise auch alle ungefähr seit der gleichen Zeit mit Herakles und seinem Schicksal vertraut. Mit dem direkten Bühnengeschehen und den Handlungen der Protagonisten haben sie allerdings nichts zu tun.

### 3.3.2.3. Der Chor der Greise bei Jelinek

Ist bei Jelinek zwar bis auf wenige Ausnahmen das ganze Stück in Wir-Form geschrieben, so verwendet sie trotzdem nicht durchgängig die Bezeichnung Chor. Der Chor der Greise erscheint bei ihr als der Part, in dem die Täter – so man diese Zuschreibung wählen möchte – zu Wort kommen; im Gegensatz zum Beginn, in dem die Kleinanleger – also dementsprechend die Opfer – auftreten. Anders als bei Euripides sind diese Greise keine passiven, altersschwachen Männer, sondern Wirtschaftsverbrecher, die nun in einem Textfluss, der einen Großteil des Gesamttextes ausmacht, ihre Taten thematisieren. Joseph Vogl erkennt in dieser Betitelung der Banker, deren Bild in den letzten Jahren doch zunehmend das des jungen, dynamischen, erfolgreichen Mannes geworden ist, als Greise eine Parallele zwischen der Endlosigkeit der Kapitalwirtschaft und den Vertretern, die Jelinek vorführt. Genau wie das Kapital den Anspruch auf seine Unsterblichkeit in sich

trägt, wird die Bank repräsentiert durch Greise, „die ihr Alter aufschieben und aufschieben und gewissermaßen ins Ewige altern.“<sup>70</sup>

Dabei erscheint der Beginn dieses Chores durchaus ähnlich dem euripideischen Klagechor, wenn es heißt: „Der Börsenkurs ist gefallen, weh, weh, weh!“ (KK 232) Doch direkt im nächsten Satz zeigt sich, dass die antike Anteilnahme am Schicksal der Geschädigten bei den jelinekschen Greisen nicht mehr vorhanden ist: „Uns ist das zwar egal, aber vielleicht unsren Kunden nicht, was sagen wir ihnen nun?“ (KK 232) Auch bezieht sich das Ende der Chor der Greise-Replik wieder klar auf die Vorlage *Herakles*, wenn es heißt: „Man sieht, es gebricht uns nicht an Stoff zum Reden, sind wir ungeübt mit Worten auch.“ (KK 300):<sup>71</sup> ein Verweis darauf, dass diese Greise in dem mächtigen Instrument des Kapitalismus, also der Sprache, zwar ungeübt sind, aber dennoch nicht auf ihre Rede verzichten. Letztendlich werden auch sie von kapitalistischen Sprachmustern gelenkt.

Die Greise stellen ein Kollektiv dar, das genau wie der antike Chor keine heraustretenden Einzelfiguren beinhaltet, allerdings lässt Jelineks Anweisung nicht auf einen konventionell einheitlichen Chor schließen, wenn dies beinhaltet, dass er als synchron sprechendes Kollektiv auftritt. In ihren dem Text vorangestellten Regieanweisungen erläutert sie:

[...] ich stelle mir vor, daß drei oder vier Männer ihn möglichst laut schreien. Sie müssen dabei nicht präzise vorgehen, das heißt, sie müssen nicht unbedingt immer im gleichen Rhythmus bleiben, es können sich ruhig Verschiebungen und Ungenauigkeiten bilden, aber bitte nicht mit Absicht! (KK 209/210)

Hier treten also durchaus Einzelfiguren auf, die sich aber zu einer Gruppe zusammenschließen, in der keine Individualität erkennbar ist. Alle sind gleichermaßen von der Gier getrieben und von wirtschaftlichen Strukturen geprägt und alle haben gleichermaßen das Ziel verfolgt, sich unter dem Deckmantel einer Traditionsbank persönlich zu bereichern.

#### 3.3.2.4. Gegenposition zum Chor der Greise

Der antike Chor ist dem Protagonisten gegenübergestellt, beide repräsentieren verschiedene Positionen, wodurch sich ein Dialog zwischen ihnen entwickeln kann und

---

<sup>70</sup> Zitat Vogl, Joseph. In: Polt-Heinzl; Vogl 2010.

<sup>71</sup> Bei Euripides ist diese Stelle ein Kommentar des Chorführers, mit dem er sich auf *Amphitryons* Argumentation gegen Lykos bezieht, wenn es heißt: „Seht da! Dem edlen Manne beut sich immer Stoff zum Reden, ist er ungeübt in Worten auch.“ (H 14)

Austausch entsteht. Gleichzeitig ist der Chor immer auch ein Zuschauer der Protagonisten, steht also in einem engeren Verhältnis zum Publikum und bewegt sich zwischen Bühnengeschehen und Zuschauern hin und her.<sup>72</sup> Außerdem wird – zumindest zunehmend im Komödienchor – das Publikum immer wieder direkt angesprochen. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* gibt es unter den Figuren – was in diesem Fall die verschiedenen Kollektive, allenfalls noch der Engel der Gerechtigkeit als Einzelfigur wären – keine Dialogsituationen, dem jeweils sprechenden Kollektiv ist somit keine Gegenfigur gegenübergestellt.

Im ersten Teil sprechen die Stimmen der Kleinanleger niemanden direkt an, der durchgängige Klagegesang spricht vom „Wir“, das sich allerdings an niemanden wendet. Der Chor der Greise richtet sich dagegen durchgängig an ein „Sie“: da auch hier kein direkter Ansprechpartner im Text bezeichnet ist, bleibt die Frage offen, ob dieses „Sie“ sich auf die vorangegangenen Kleinanleger bezieht oder die Ansprache dem Publikum gilt. Wie auch schon in den früheren Stücken Jelineks nehmen die Figuren „keinen Einfluß auf ihre ‚Dialogpartner‘, engagieren sich nicht im Gespräch, sondern stellen nur ihre Sicht der Dinge in den Raum.“<sup>73</sup> Somit entsteht der Eindruck einer monologhaften Rede, in der sich allerdings verschiedene Positionen, Sprecher und Angesprochene zusammenschließen, „[d]as Du wird Teil des Ich, die Anderen Teil des Wir – alle Figuren sprechen gleichsam im vereinnahmenden Kollektivsingular. Sie konstituieren sich als Rolle und Gegenrolle, indem sie gegensätzliche Spielmöglichkeiten auf sich vereinen.“<sup>74</sup>

Scheint in *Die Kontrakte des Kaufmanns* also durch die Gegenüberstellung der Kleinanleger mit dem Chor der Greise erst einmal eine Trennung aufrecht erhalten zu werden – plakativ könnte man hier von der Trennung zwischen Tätern und Opfern sprechen –, so vermischen sich spätestens im dritten Teil, der durch den Engel der Gerechtigkeit eingeleitet wird, die Positionen so stark, dass nicht mehr zwischen zwei konträren Seiten unterschieden werden kann. Hier werden „über Widersprüchlichkeiten und Paradoxien verschiedene unvereinbare Stimmen hörbar“<sup>75</sup>, und durchmischen sich derart, dass wiederum die Widersprüchlichkeit kapitalistischer Sprachmuster erkennbar wird.

Die von beiden Chören – Kleinanleger und Greise – vertretenen populären Ansichten und gesellschaftlich etablierten Strukturen lassen durch ihre letztendliche Vermischung darauf

---

<sup>72</sup> Vgl.: Baur 1999. S.26.

<sup>73</sup> Pflüger 1996. S.23.

<sup>74</sup> Ebd. S.23.

<sup>75</sup> Ebd. S.29.

schließen, dass es keine Alternative gibt. Der Chor als Vertreter eines Massenphänomens, des Massenphänomens der scheinbar persönlichen individuellen Freiheit und unbegrenzten Wachstumsmöglichkeit, ist in beiden Ausprägungen, sowohl bei den Gewinnern als auch bei den Verlierern des Systems, den gleichen Regeln und gleichen Strukturen, nämlich denen des freien Marktes, unterworfen.

Sieht man die Verwendung des „Sie“ als direkte Ansprache an das Publikum, so gibt es damit zwar einen Ansprechpartner, allerdings keinen Gegenpart. Vielmehr wird dem Publikum als stummem Gegenüber das eigene Involviert-Sein am System aufgezeigt. Durch diese Verbindung, die so zwischen dem Zuschauer und den jelinekschen Chor-Figuren hergestellt wird, wird der Zuschauer selbst zum Teil des Chores und erfährt seine Zugehörigkeit.<sup>76</sup> Verstärkt wird der direkte Bezug zum Publikum als Ansprechpartner durch das „Fehlen eines binnendramatischen Kommunikationspartners“,<sup>77</sup> der Zuschauer erfährt sich also verstärkt als Bezugspunkt und gleichzeitig wird ihm sein eigener „ideologische[r] Sprach- und Subjektentwurf vor Augen geführt“,<sup>78</sup> der dem des Chores entspricht.

### 3.3.3. Engel der Gerechtigkeit

Der Engel der Gerechtigkeit tritt nach dem langen Chor der Greise-Abschnitt als erste benannte Einzelfigur auf; seine Bezeichnung erinnert an Walter Benjamins Engel der Geschichte, auf den sich Jelinek schon in früheren Texten bezogen hat. In Benjamins Thesen *Über den Begriff der Geschichte*<sup>79</sup> ist es der Engel, der vom Sturm des Fortschritts unaufhaltsam in die Zukunft getrieben wird.<sup>80</sup> Der Kapitalismus stellt sich als ein System dar, das unter anderem auf einer ständigen Berufung auf die Zukunft beruht, dadurch, dass der Wert von Geld davon abhängig ist, dass dieser Wert auch in Zukunft besteht und außerdem über das Streben nach Wachstum, also dem andauernden Wunsch nach einer Verbesserung der gegenwärtigen Verhältnisse. Insofern lässt sich der Engel, der

---

<sup>76</sup> Vgl.: Kurzenberger 2009. S.65.

<sup>77</sup> Jaeger 2007. S.156.

<sup>78</sup> Ebd. S.156.

<sup>79</sup> Benjamin, Walter: *Über den Begriff der Geschichte*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S.691-704. Benjamin beruft sich in diesen Thesen unter anderem auf das *Gothaer Programm* (Vgl.: S.699.), das auch Jelineks Engel der Gerechtigkeit zitiert.

<sup>80</sup> Vgl.: Ebd. S.693/694.

unfreiwillig vom Fortschrittssturm mitgezogen wird und doch eigentlich erst die Trümmer der Vergangenheit zusammenfügen will,<sup>81</sup> als ein Opfer des Kapitalismus begreifen.

Mit seinem ersten Satz zitiert der Engel das 1875 von der Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands beschlossene *Gothaer Programm*:

Die Arbeit ist die Quelle alles Reichtums und aller Kultur, und da nutzbringende Arbeit nur in der Gesellschaft und durch die Gesellschaft möglich ist, gehört der Ertrag der Arbeit unverkürzt, nach gleichem Rechte, allen Gesellschaftsgliedern. (KK 300)<sup>82</sup>

Dieses Programm, das kurz nach seinem Erscheinen schon von Karl Marx heftig kritisiert wurde,<sup>83</sup> wird auch bei Jelinek vom Engel der Gerechtigkeit sofort in Frage gestellt: „Das ist alles nicht wahr, ist alles nicht wahr, ist alles nicht wahr, wo ist der Engel der Zufriedenheit, der das wieder richtigstellt?“ (KK 300/301) Dieser Engel ist also kein Heilsbringer, der Rettung für die geschädigten Kleinanleger und eine Alternative zum herrschenden System bieten kann. Schnell gesteht er ein: „[...] was wollte ich sagen, gebrauchen Sie bitte auch Ihr Hirn, denn ich weiß jetzt nicht weiter, ich habe meins verlegt [...]“ (KK 301).

Gleichzeitig ist er somit der erste individuelle Sprecher des Textes, er gebraucht eine „Ich“-Form. Bereits nach wenigen Sätzen gesellt sich ein wandernder Stein zu ihm, zusammen sprechen sie aber nicht als voneinander abgegrenzte Figuren, es entwickelt sich keine Dialogform zwischen ihnen, sie sind nicht als zwei Charaktere auszumachen. Nach und nach tauchen außerdem noch weitere Engel der Gerechtigkeit auf, sodass es letztendlich in der Benennung des Sprechers heißt: „Engel der Gerechtigkeit, ich weiß jetzt aber nicht mehr, welcher“ (KK 317), oder sogar: „Noch mehr Engel, die bislang nicht aufgetreten sind, oder es tritt jemand ganz anderer auf, mir doch egal“ (KK 327). Die anfängliche Individualität der Engel-Figur wird also widerlegt, auch hier entsteht eine chorische Form, die zwar nicht explizit so genannt wird, doch wird das „Ich“ nach und nach durch ein „Wir“ ersetzt.

Der Engel zitiert nach dem *Gothaer Programm* auch aus Marx' Kritik daran, stellt daraufhin aber sofort wieder alles in Frage. Auch ein zweiter Engel der Gerechtigkeit

---

<sup>81</sup> Vgl.: Ebd. S.693/694.

<sup>82</sup> Im Original von 1875 heißt es: „Die Arbeit ist die Quelle allen Reichtums und aller Kultur, und da allgemein nutzbringende Arbeit nur durch die Gesellschaft möglich ist, so gehört der Gesellschaft, das heißt allen ihren Gliedern, das gesamte Arbeitsprodukt, bei allgemeiner Arbeitspflicht, nach gleichem Recht, jedem nach seinen vernunftgemäßen Bedürfnissen.“

(<http://www.marxists.org/deutsch/geschichte/deutsch/spd/1875/gotha.htm>. Zugriff: 06.09.2010.)

<sup>83</sup> Marx, Karl: Randglossen zum Programm der deutschen Arbeiterpartei. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: Kritik des Gothaer Programms. Berlin: Dietz 1984. S.23-45.

versucht es mit einem Gegenentwurf, er zitiert aus Nietzsches *Ursprung der Gerechtigkeit*.<sup>84</sup> Darin findet sich eine Parallele zwischen dem Grundgedanken der Gerechtigkeit und dem Tauschgeschäft, das im Idealfall dazu dient, beide Tauschpartner dadurch zufrieden zu stellen, dass sie für sich selbst von dem Tausch profitieren.<sup>85</sup> Diese Idee sollte eigentlich auch einem modernen Tauschgeschäft, also Geldgeschäften und darauf aufbauend auch Anlagegeschäften, innewohnen, doch der zweite Engel der Gerechtigkeit kann selbst nicht glauben, dass dieser Ursprung der Gerechtigkeit, „Vergeltung und Austausch unter der Voraussetzung einer ungefähr gleichen Machtstellung“ (KK 312), noch sichtbar ist. Darüber, „daß der Wert der aufgewandten Mühe und Plage von jedem einzelnen, der sich abmühen muß, noch zum Wert des geschätzten Dinges hinzugeschlagen wird“ (KK 312), kann er nur noch lachen, er „[...] kann nicht weitersprechen. Er bekommt immer wieder einen Lachkrampf und torkelt ab, stößt im Taumeln nur noch Satzketzen hervor.“ (KK 312) Bevor er vollends lachend zusammenbricht stößt er noch hervor: „[...] wir heizen euch dann ein, damit ihr wißt, daß in diesem Land nicht irgendein Politiker, sondern wir, wir, wir die Herrscher sind!“ (KK 313)

Im gesamten dritten Teil, der den Engeln zugeordnet ist, vermischen sich die Stimmen aller Seiten zu einem untrennbaren Stimmgewirr, der Zusammenschluss der Stimmen und die Einheitlichkeit der Sprache wird deutlich, beispielsweise wenn es heißt:

Zuerst soll die Arbeit die Quelle alles Reichtums gewesen sein, was wir schon vollkommen unsinnig finden, denn dann wäre folgerichtig ja das Geld die Quelle unseres Reichtums, und das Geld haben wir ja gar nicht mehr, das haben wir vorhin doch Ihnen gegeben, erinnern Sie sich nicht mehr, gewiß, Sie können sich nicht an jeden erinnern?!, und dann? Und dann? Ich erinnere mich nicht mehr, was dann ist und wer jetzt spricht, aber das können Sie entscheiden, irgendwas werden Sie doch auch entscheiden können [...] (KK 309).

Weder ist hier also eine Sprecherinstanz auszumachen, die einer Seite zuzuordnen ist, noch ist das ein Engel, der mit seinem anfänglich sozialistischen Text einen Gegenentwurf aufrecht erhalten könnte. Schließlich überwiegen auch in diesem Teil nach und nach die

---

<sup>84</sup> Nietzsche, Friedrich: *Ursprung der Gerechtigkeit*. In: Nietzsche, Friedrich: *Menschliches, Allzumenschliches*. Bd.2. München: dtv 1999. S.89/90.

<sup>85</sup> Vgl.: Ebd. S.89. An der entsprechenden Stelle, die Jelinek zum Teil zitiert, heißt es: „der Charakter des Tausches ist der anfängliche Charakter der Gerechtigkeit. Jeder stellt den Anderen zufrieden, indem Jeder bekommt, was er mehr schätzt als der Andere. Man giebt Jedem, was er haben will als das nunmehr Seinige, und empfängt dagegen das Gewünschte. Gerechtigkeit ist also Vergeltung und Austausch unter der Voraussetzung einer ungefähr gleichen Machtstellung“.

alles beherrschenden Sprachstrukturen des Kapitalismus und die kritischen Stimmen werden verdrängt.

### 3.4. Das Kollektiv in der kapitalistischen Gesellschaft

Das Auftreten eines Chores – und somit im Extremfall einer gleichgeschalteten anonymen Masse - ist seit der Moderne oftmals negativ konnotiert; er erscheint immer wieder

als formierte Massen im Marschrhythmus, als gleichgeschaltete Meute, die die Verantwortlichkeit des Einzelnen außer Kraft setzt. Chor ist oft das Terrain der Mitläufer und Trittbrettfahrer oder ein Raum für Allmachtsphantasien und blinde Gewalt. Chor kennen wir als Staffage und Resonanzboden der Führerprotagonisten, er kann Gleichmacherei und Erstarrung bedeuten, den Einzelnen als Teilchen funktionalisieren.<sup>86</sup>

Gleichzeitig beinhaltet der Auftritt des Chores aber unweigerlich auch die Frage nach dem Einzelnen, entweder durch eine direkte Gegenüberstellung oder gerade durch das Fehlen eines individuellen Charakters und das Aufgehen aller im Kollektiv. Schon für das antike Theater bedeutet dies, dass die Einzelfigur zur dauernden Auseinandersetzung mit der Gruppe gezwungen wird, „die Individuen, die sich vor dem Chor erst richtig entwickeln, [werden] in einen größeren Kontext gestellt, es geht nicht um ihre privaten Einzelschicksale, sondern um ihr Schicksal im Rahmen der Polis und damit auch um das Verhältnis zu den Göttern.“<sup>87</sup>

Vor allem bei Brecht taucht der Gedanke des Chors als Mittel der Gegenüberstellung des Einzelnen zur Gruppe dann wieder vermehrt auf. Bei ihm werden Konflikte zwischen Einzelnen und der Gesellschaft (für die ein Chor als Masse steht) dargestellt, ohne dass es zu einer Lösung kommt.<sup>88</sup> Chöre geraten somit schnell zur Darstellung von Klassen, der Chor als Menschengruppe „entspricht Brechts ideologisch begründetem Konzept antiindividualistischer Kollektive als zentraler Figur seines Theaters“,<sup>89</sup> Gegenüberstellungen und Konflikte zeigen dann klassenbedingte Unterschiede.

---

<sup>86</sup> Kurzenberger 2009. S.74.

<sup>87</sup> Baur 1999. S.24.

<sup>88</sup> Vgl.: Ebd. S.58.

<sup>89</sup> Baur, Detlev: Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick. In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard (Hg.): Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998. S.228.



In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, das gerade zu Zeiten der Finanzkrise wieder vielfach inszeniert wird, treten die kleinen Spekulanten auf, die stark an Jelineks Kleinanleger erinnern. Wenn sie klagen

Die Papiere sinken! Die Packhöfe in Gefahr!  
Was wird aus uns, den Aktieninhabern?  
Dem kleinen Sparer, der sein Letztes drangab  
Dem ohnehin geschwächten Mittelstand?<sup>90</sup>

dann klingen sie beinahe wie die heute klagenden Kleinanleger, die auch ihr Letztes dreingaben, weil sie den Verlockungen des freien Marktes erlegen sind.

Dem Zusammenschluss dieser Chöre liegt auch bei Brecht eine gemeinsame Sprache zugrunde, die die Zusammengehörigkeit verdeutlicht. In seiner Schrift *Über Chöre* stellt er fest: „Prinzipiell werden sich verschiedene Personen eines Stückes dann zu einem Chor zusammenschließen, wenn bestimmten gemeinsamen Interessen (darunter auch vermeintlichen) Ausdruck verliehen werden soll.“<sup>91</sup> Diese gemeinsamen Interessen gründen in der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse, und sind somit bei allen Mitgliedern des Chores aus den gleichen politischen und ökonomischen Ursachen und Bedingungen hervorgegangen.

Jelinek verzichtet auf Einzelfiguren, da es ihr nicht um psychologisch ergründbare Ängste und Wünsche einzelner Charaktere geht,<sup>92</sup> sondern um das Aufzeigen der „allgemeinen, gesellschaftlichen Mechanismen, die da wirksam sind“,<sup>93</sup> wie sie schon in einem 1982 gegebenen Interview für ihr Schreiben diagnostiziert. Somit zeigen ihre Figuren – oder eben ihre Chöre – Rollenbilder, die aus den gesellschaftlichen Strukturen heraus entstanden sind und die nun durch ihre Sprache, die ihre Zuschreibung zu einer Rolle mitbegründet und schließlich kenntlich macht, zu Gruppen zusammengefasst werden. Dass die Individualität durch ein System verhindert wird, zieht sich durch Jelineks gesamtes Werk, im selben Interview sagt sie dazu:

Individualismus ist ja durch die Geschlossenheit eines Systems nur mehr scheinbar möglich, die Freiheiten sind sehr klein geworden. Und mich interessieren eben viel mehr

---

<sup>90</sup> Brecht, Bertolt: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Berlin: Suhrkamp 1955. S.99.

<sup>91</sup> Brecht, Bertolt: *Über Chöre*. In: Brecht, Bertolt: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 22.2. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S.675.

<sup>92</sup> Vgl.: Sander, Margarete: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996. S.33.

<sup>93</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Schmölzer 1982. S.88.

Figuren als Produkte ihrer gesellschaftlichen Erfahrungen, als irgendwelche Leute mit einem ganz außerordentlichen Schicksal.<sup>94</sup>

Mit dem Verzicht auf dramatische Rollenfiguren reflektiert Jelinek also die herrschenden gesellschaftlichen Strukturen,<sup>95</sup> wobei sowohl die Kleinanleger als auch der Chor der Greise Rollenbilder aufzeigen, die den jeweiligen Vertretern von diesen Strukturen auf einer sprachlichen Ebene eingepägt wurden.

### 3.5. Der Verlust der Individualität

In *Die Kontrakte des Kaufmanns* weist das völlige Fehlen von individuellen Einzelfiguren hin auf ein Auflösen des Einzelnen in der Masse, im Kollektiv der vom kapitalistischen System bestimmten Gesellschaft, die geprägt ist von persönlichem Streben nach Gewinnsteigerung. So individuell dieses Streben zunächst anmutet, so stark liegt ihm doch ein gemeinsames Denken zugrunde, ein Denken, das von Strukturen geprägt ist, die eben dieses kapitalistische System diktiert und vorgibt. 1991 stellt Jelinek in einem Gespräch fest:

[E]s ist natürlich die Illusion eines gigantischen Marktes, den Menschen zu suggerieren, sie wären einmalig und unverwechselbar und imstande, individualistisch zu handeln. Nur ist das eine Illusion und das System ist in der Zwischenzeit so geschlossen, daß keiner mehr von sich behaupten kann, daß er wüßte, wer er ist und was sein individuelles Handeln ausmachen würde.<sup>96</sup>

Es ist also diese scheinbare Freiheit, in diesem System individuell handeln zu können, die die chorische Struktur in *Die Kontrakte des Kaufmanns* anzweifelt: weder aus der Gruppe der Kleinanleger noch aus dem Chor der Greise und somit der den Kleinanlegern gegenüberstehenden Finanzberatern und Bankern treten Einzelfiguren heraus. Alle sind gleichermaßen in einem Wertesystem verankert, das zwar ein großes Gewicht auf persönliche Freiheit legt und diese als erstrebenswert und verteidigungswürdig suggeriert, das aber dennoch dazu führt, dass niemand sich die persönliche Freiheit nehmen kann, sich diesem Wertesystem zu entziehen. Bei Jelinek ist der Grund der Kollektivierung – und

---

<sup>94</sup> Ebd. S.88.

<sup>95</sup> Vgl.: Jaeger 2007. S.157.

<sup>96</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek. Graz: Droschl 1991. S.14.

damit das Annehmen der gleichen Sprache – gerade das Streben nach Individualität, nach persönlicher Freiheit, die sich aber ins genaue Gegenteil verkehrt.

Jelineks Figuren sind im grenzenlosen und undurchschaubaren Kapitalismus verloren, sie können sich dort nicht mehr verorten, ihre Position nicht mehr bestimmen. Darüber kommt es zum Zusammenschluss von Kollektiven, die einen Platz bieten, einen scheinbaren Halt oder zumindest den Versuch einer Orientierung für das Individuum. Bei diesem Zusammenschluss, der aus dem Glauben an eine Ideologie und – im Falle der Kleinanleger – dem Scheitern an dieser Ideologie heraus begründet ist, ist es klar, dass es nicht um eine „Subjektconstitution *jenseits* der Versprachlichung von Ideologie“<sup>97</sup> geht, sondern gerade um die Unmöglichkeit einer Aufrechterhaltung des Subjektstatus in dieser Ideologie.

Der Chor ist nicht mehr, wie in der Antike, eine Gruppe, die aufgrund von religiösen Bindungen und politischer Gemeinschaft entsteht, die Chormitglieder sind auch nicht verbunden durch das Fundament einer gemeinsamen Lebensform und Begründung, und somit als theatrales Mittel nur ein gewolltes Konstrukt.<sup>98</sup> Verbindend ist der Glaube an die gleichen Werte, die wiederum aber auch nur ein Konstrukt sind. So gesehen ist also eigentlich keine echte Gemeinschaft mehr möglich, gleichzeitig aber auch kein Dasein außerhalb dieser konstruierten Gemeinschaft. Trotzdem zeigt dieses Chorkonstrukt, dass das Heraustreten aus dem Kollektiv wenn überhaupt nur dann möglich wäre, wenn man die Sprache, die dem System zugrunde liegt, überwindet.

Außerdem stellt der Chor „[d]ie überkommenen Vorstellungen zum Beispiel von der Einheit und Ganzheit des einzelnen Körpers, seine Abgeschlossenheit und Konsistenz, die der Ideologie vom autonomen Individuum korrespondiert“<sup>99</sup> in Frage, indem nicht ein einzelner gescheiterter und geprellter Kleinanleger auftritt, der einem einzelnen Finanzberater gegenübersteht, sondern anonyme Sprecher in einem verallgemeinernden „Wir“ berichten.

Konrad Paul Liessmann bezeichnet in Berufung auf Marx die Menschen als bloße „Träger ökonomischer Strukturen“<sup>100</sup> und erkennt im Annehmen einer Rolle, die jedem Einzelnen durch seinen entsprechenden Status in der Gesellschaft zukommt, den „*Tod des Subjekts*, [das] Ende der Individualität, [die] Auflösung des Einzelnen ins abstrakt Allgemeine.“<sup>101</sup> Durch die Einbindung in ökonomische Prozesse und kapitalistische Mechanismen wird der

---

<sup>97</sup> Jaeger 2007. S.155.

<sup>98</sup> Vgl.: Kurzenberger 2009. S.73.

<sup>99</sup> Ebd. S.66.

<sup>100</sup> Liessmann, Konrad Paul: Karl Marx 1818-1989. Man stirbt nur zweimal. Wien: Sonderzahl 1992. S.110/111.

<sup>101</sup> Ebd. S.111.

Mensch „zur reinen Personifikation der ökonomischen Verhältnisse“,<sup>102</sup> zumal sein scheinbar individuelles Streben Teil dieser Verhältnisse ist.

### 3.6. Individualität in *Die Kontrakte des Kaufmanns*

In *Die Kontrakte des Kaufmanns* zeigt Jelinek die ökonomischen Prozesse und die davon geprägten gesellschaftlichen Strukturen auf, die zu einer Ent-Individualisierung führen. Jeder ist Teil dieser Prozesse und involviert in ein System, das Entscheidungsfreiheit vorgaukelt, die Jelinek aber als Freiheit entlarvt, die nicht für alle gilt, wenn es vom Chor der Greise heißt: „[...] der Mensch ist frei zu tun oder zu lassen, wir tun, Sie lassen [...]“ (KK 274).

Zwar sind dabei alle Menschen gleich, wie auch im Vorwort des Meinel-Geschäftsberichts betont wird, doch sogar die individuellen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich daraus für jeden ergeben sollten, spricht Jelinek ihren Figuren ab:

[...] doch wir, wir reden jetzt, von uns redet keiner, also reden wir, wir sind alle gleich, vergleicht man uns mit dem Geld, das ungleich verteilt ist, wir sind doch alle nur Menschen und gleich, wir gleichen einander wie die Eier und sprechen, wies gemeinen Menschen ziemt, die auf die Mahnungen anderer nicht hören, sprechen auf nichts mehr an, keine Saite in uns spricht an, auf keine Hand, keine Hand springt auf unsere besseren Seiten auf, eigensinnig vermählen wir uns, eigensinnig bekommen wir Kinder, eigensinnig sterben wir, nicht wahr?, nein, nicht wahr [...] (KK 225/226).

In der persönlichen Freiheit gibt es also keine Individualität mehr, auch wenn wieder das Meinel-Vorwort auf genau dieser Individualität beharrt und vor der Gefahr der Anonymisierung warnt, was Jelinek wiederum aufgreift:

Wir dürfen nie Nummern in einem staatlichen Computer werden, lieber keine Nummer bei uns als eine Nummer in einem staatlichen Computer! Lieber eine kleine Nummer bei uns als eine Nummer in einem seelenlosen staatlichen Computer! Wir sind alle individuell. Sie sind auch alle individuell, das sollen Sie ja auch sein. Und da vertrauen Sie Individuen wie uns, vielleicht weil wir so heißen, wie wir nicht sind? Vielleicht weil Sie sich in uns getäuscht haben? Ohne Sie gäbe es keine Nation. Ohne Sie gäbe es nur seelenlose Computer, ohne Sie, mit dem kein Staat zu machen ist, gäbe es nur Staat, nichts als Staat, äh... da stimmt was nicht! (KK 330/331)

Aber ist das Werden zur Nummer im staatlichen Computer der Verlust der Individualität, hat es diese denn überhaupt gegeben? Dann hätte das widerspruchslose Unterwerfen unter

---

<sup>102</sup> Ebd. S.112.

das Glaubensdiktat des Kapitalismus diesen Verlust hervorgerufen, der sich, solange das System funktionierte und auch für die Kleinanleger arbeitete, nicht bemerkbar machte. Oder ist die Individualität von vornherein ausgeblieben, durch das Aufgehen in einem Kollektiv, das von den gesellschaftlichen Normen und Werten bestimmt ist? Sich diesem System entzogen zu haben, bleibt den Sprechern Jelineks im Nachhinein nur zu wünschen übrig: „[...] wir machen Ferien, jetzt aber nicht mehr, wir können uns Ferien nicht mehr leisten, höchstens Ferien vom Ich, ach, wären wir es bloß nicht gewesen! wären es bloß andere als wir gewesen!“ (KK 226)

Die individuelle Entscheidung, sich aus diesen Prozessen herauszuhalten, sich also gegen das herrschende System zu stellen, solange es noch funktionierte und persönliches ökonomisches Wachstum förderte, vertritt keine Stimme in *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Eine Einteilung in eine Täter- und eine Opferseite, die Kleinanleger, Verlierer des Systems als „die Guten“, dagegen die Seite der Wirtschafts-Vertreter, die wissentlich Schaden zugefügt haben, als „die Bösen“, wird somit hinfällig, denn der Gier, vom System zu profitieren, waren beide Seiten verfallen.

#### 4. Eine Wirtschaftskomödie

Elfriede Jelinek nennt *Die Kontrakte des Kaufmanns* eine Wirtschaftskomödie; sie sieht schon in den Fällen BAWAG und Meinl selbst etwas Komisches, das sie bezeichnet als „die Parodie der Verdrängung des Offensichtlichen, nämlich des ‚guten‘ Namens, mit dem die Anleger angeworben wurden.“<sup>103</sup> Der Wunsch, den eigenen Namen mit diesem guten Namen zu verbinden und dadurch Gewinne zu erzielen, scheiterte allerdings und führte im Gegenteil zu Verlusten; es ist also das Scheitern und Missgeschick der Kleinanleger, das hier schon eine komische Ausgangssituation entstehen lässt. Diese Komik verstärkt Jelinek dann noch zusätzlich durch sprachliche Mittel, wobei sie – wie in vielen ihrer Texte – eher das Niedrig-Komische verwendet, also eine derbe Sprache, die keine Bereiche scheut. Dadurch gelingt es ihr, bestehende Werte zu hinterfragen und ein etabliertes System herabzusetzen, indem sie „durch Umkehrung des Blickpunkts die Mächtigen und Herrschenden in menschlicher, allzu menschlicher Situation [zeigt] und somit entsakralisiert.“<sup>104</sup>

Schon in früheren Komödien setzt Jelinek Komik zum einen auf der sprachlichen Ebene ein, zum anderen aber auch auf einer nonverbalen Handlungsebene, also durch Regieanweisungen, die eine sehr körperbetonte Komik beschreiben, durch Slapstick-artige Elemente und stark übertriebene Aktionen. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* gibt es allerdings im Großteil des Textes keinerlei Nebentexte. Lediglich im letzten Teil, in dem der Engel der Gerechtigkeit spricht, finden sich einzelne Anweisungen, die übertriebene, und dadurch komisch wirkende Situationen beschreiben, beispielsweise beim Auftritt des wandernden Steins, wenn es heißt: „*Während der Engel spricht, kommt ein wandernder Stein auf die Bühne und trippelt, wie aus einem schlechten Kindertheaterstück herausgerollt, im Kreis herum, der Engel läßt sich nicht irritieren.*“ (KK 301)

Zum größten Teil bezieht der Text seine Komik aber aus der Verwendung der Sprache.

---

<sup>103</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Lux 2009. S.14.

<sup>104</sup> Banoun, Bernard: Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Schmidt 1996. S.289.

## 4.1. Funktionsweisen der Komik

### 4.1.1. Komik durch Kalauer

Es sind vor allem die Kalauer, die in der Beschreibung der jelinekschen Komik immer wieder genannt werden und deren Funktion sie selbst in ihrer Dankesrede zur Verleihung des Lessing-Preises beschreibt: „Ich liebe Kalauer! Dagegen können Sie nichts machen, das sage ich Ihnen gleich, da müssen Sie bei mir durch! Denn durch Kalauer verliert man rapide an Wirkung, und das wird schließlich von mir angestrebt.“<sup>105</sup> Die Kalauer ermöglichen also eine veränderte Wahrnehmung der Sprache: zum einen wird die Sprache entschärft, indem sie ins Lächerliche gezogen wird, andererseits bewirken die Kalauer, einen Sinn aufzudecken, der in einer Phrase oder Floskel neben der vordergründigen Bedeutung ebenfalls liegt. Dieser von Jelinek angesprochene Wirkungsverlust funktioniert darüber, dass sich durch die Aufdeckung und Gegenüberstellung der verschiedenen Bedeutungsebenen der ursprünglich erkannte und intendierte Sinn einer Aussage als nicht alleingültig darstellt.

Damit einher geht eine Infragestellung des herrschenden (Sprach-)Systems, dessen Obszönität kenntlich gemacht wird durch die Zurschaustellung der Sprache.<sup>106</sup> Mit dem Einsatz von „Kalauer[n] und Unsinnswitz [...] lässt sich die Rechtfertigungsstruktur der sogenannten Entscheider darstellen“,<sup>107</sup> da die zuvor unangezweifelte Sprache ihre Ausschließlichkeit verliert und so auch ein damit verbundener Machtanspruch obsolet wird. Eine Rechtfertigung, die auf der Eindeutigkeit der Sprache beruht, lässt sich nicht mehr aufrecht erhalten, sobald die Eindeutigkeit widerlegt ist.

Bedeutungsverschiebungen können sich schon durch kleinste Umstellungen ergeben, wenn es beispielsweise heißt: „der Kleinanlegervertreter, der ist ein Reinlegervertreter“ (KK 259). Der Austausch von wenigen Buchstaben kann hier neben dem Moment des komischen Wortspieles gleichzeitig die Frage aufwerfen, welches Interesse ein Anlagenvertreter tatsächlich an Kunden hat, die nur ein kleines Kapital zur Verfügung haben und somit wohl nicht das gleiche Ansehen genießen wie ein Großanleger.

Auch Doppelbedeutungen einzelner Wörter greift Jelinek auf, stellt sie nebeneinander und bringt dadurch zwei Felder in Zusammenhang. Zum Beispiel stellt sich im Fall der

---

<sup>105</sup> Jelinek, Elfriede: Das Wort, als Fleisch verkleidet. <http://www.elfriedejelinek.com>. Zugriff: 08.08.2010.

<sup>106</sup> Vgl.: Röggl, Kathrin: Die Wut und die Gier. In: Die Presse 13.11.2010.

<sup>107</sup> Ebd.

doppelten Bedeutung von „Fond“ dar, wie Meinl einerseits als Lebensmittelgeschäft mit Fonds handelt, andererseits auch in seiner zweiten Betätigung als Bank mit ganz anderen Fonds umgeht, wenn sie schreibt: „die Hedgefonds, die Tigerfonds, die Leopardenfonds, die Leopoldfonds und die Suppenfonds, die hinter Ihrem Anlegervertreter stehen, den Sie gewählt haben, vierzehn verschiedene Sorten Suppenfonds oder sogar mehr“ (KK 260). Über eine Assoziationskette zeigt sich hier, wie die erst einmal unabhängig voneinander auftretenden Gebiete des Warenhandels und des Finanzgeschäftes bei Meinl vereint und veruntreut wurden.

Ein weiteres häufig auftretendes Mittel ist die Nebeneinanderstellung von Begriffen, die durch Alliterationen in Zusammenhang gebracht werden. Auch hierüber wird der ursprünglich feststehende Gehalt einer Aussage in Frage gestellt, da sich zeigt, wie schnell sich die Bedeutung ändert, sobald kleine sprachliche Verschiebungen auftreten wie im folgenden Beispiel:

Sie als Staat haben von uns die Kompetenz bekommen, uns zu komplettieren, äh, hinauszukomplimentieren, äh, nein, uns zu komponieren, äh, zu kontrollieren, genau, das wollte ich sagen! Zu kontrollieren! Das ist das Wort, das uns gefehlt hat, aber sonst fehlt uns nichts, danke. (KK 288)

Diese Kalauer und Sprachverschiebungen sind aber nicht einfach bloß Elemente, die einen kurzen Moment des Lachens erzeugen sollen. Jelinek sagt in einem Interview zu ihrer Entstehung und Bedeutung:

Diese Sprachspiele entstehen ja erst im Verfertigen des Textes. Die Sprache zerrt mich hinter sich her, wie ein Hund seinen Besitzer an der Leine hinter sich herzerrt, und schnüffelt an jeder Ecke. Das sind dann die Sprachspiele, die Kalauer, die aber nicht einfach sinnloses Spiel mit Sprache sind, sondern in eine bestimmte Richtung weisen. Also ich richte dann in den Kalauern, die eigentlich das Ausweichen sind, die Sprache wieder wie ein Papierschiff in die Strömung. Und dann geht es erneut ein Stück voran.<sup>108</sup>

So gelingt es ihr, sich mithilfe der Komik der Kalauer durch die gefestigten Sprachstrukturen des kapitalistischen Systems zu manövrieren und dabei die vorgegebenen Sinngehalte, mit denen diese aufgeladen sind, soweit zu entstellen, dass als darunterliegende Bedeutungen Gier und Eigennutz zum Vorschein kommen.

---

<sup>108</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Heinrichs, Hans-Jürgen: Die Sprache zerrt mich hinter sich her. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Heinrichs, Hans-Jürgen: Schreiben ist das bessere Leben. München: Kunstmann 2006. S.23.



#### 4.1.2. Die Tradition des jüdischen Humors

Jelinek betont immer wieder ihre Herkunft aus der jüdischen Kultur, wenn es um ihre Komik geht, die sie in die Tradition des jüdischen Humors stellt. Vor allem in *Die Kontrakte des Kaufmanns* ist diese Art von Komik eine Möglichkeit, den geschädigten Kleinanlegern eine Stimme zu geben, da für Jelinek „diese Art von ironisch spitzelnder Brechung und das Gleich-wieder-Zerstören dessen, was man als Pathos aufbaut und gleich wieder fallen läßt, dieser Begriff der Chuzpe, das ist so etwas, das Schwache, das das Pathos oder das Starke zu Fall bringen kann.“<sup>109</sup> Durch diese Art Komik haben die schwachen Kleinanleger also trotz ihrer ganzen Verluste und ihres persönlichen Schadens, den sie erlitten haben, den mächtigen, gewinnenden Bankern etwas entgegenzusetzen. Die Sprache, die zuvor noch das mächtige Instrument der Finanzwelt war, wird durch den Einsatz der jelinekschen Komik – und dabei eben vor allem durch die jüdische Prägung des selbstironischen Sprachwitzes – umgekehrt: sind die Kleinanleger den Greisen zwar weit unterlegen was materielle Werte betrifft, so können sie sie doch wenigstens über das Aufgreifen und die Entstellung ihrer Sprache entlarven.

Peter L. Berger sieht die Besonderheit des jüdischen Humors in der großen Widersprüchlichkeit des jüdischen Volkes begründet: auf der einen Seite gilt das Judentum als das auserwählte Volk, auf der anderen Seite waren die Lebensumstände der Juden in Osteuropa – und vor allem dort liegt ja auch wiederum Jelineks jüdische Herkunft – alles andere als angenehm. Die großen Versprechungen, die von der Religion gemacht werden, also im Zusammenhang mit der hebräischen Sprache stehen, wurden durch die Wirklichkeit im Alltag der Menschen widerlegt. Daraus entstand die ironische Kommentierung, die dem jüdischen Humor zugrunde liegt, und die im Gegensatz zur hebräischen Gelehrtensprache von der jiddischen Alltagssprache geprägt ist. Das Tragikomische dieses Humors basiert also auf den Lebensumständen der Menschen, von denen dieser Sprachgebrauch ausging.<sup>110</sup>

Die Ironisierung, der Rückgriff auf die Komik, ist auch das, was es den Kleinanlegern ermöglicht, ihre Situation anzunehmen. Die jüdisch-komische Qualität liegt dabei „in einer besonderen Sensibilität [...], einer Perspektive, einem Tonfall.“<sup>111</sup> Für Jelinek beinhaltet diese Qualität „Witz und Schlagfertigkeit, so kann auch ein Schwacher gegen einen

---

<sup>109</sup> Ebd. S.53.

<sup>110</sup> Vgl.: Berger, Peter L.: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin: de Gruyter 1998. S.140.

<sup>111</sup> Ebd. S.106.

Mächtigen gewinnen allein durch das Wort.“<sup>112</sup> Für die Kleinanleger bedeutet es aber vielmehr ein resignierendes Abfinden und ein Kommentieren der eigenen Lage; sie haben keinerlei Aussicht darauf, gegen die Mächtigen zu gewinnen. Doch diese Möglichkeit, überhaupt sprechen zu können, gibt ihnen Jelinek immerhin: die Verlierer kommen genauso zu Wort wie die Gewinner, und die Sprache beider Seiten entstellt die herrschenden Strukturen zur Kenntlichkeit.

#### 4.2. Die Wirkung der Komik

Vor allem durch die veränderten Umstände, die sich nach der Entstehung des Textes weltweit entwickelt haben, wird es schwierig, die Komik in *Die Kontrakte des Kaufmanns* genauer zu bezeichnen. Die Kalauer und Witze, die sie einsetzt, haben jegliche Harmlosigkeit verloren, auch das stark Übertriebene, das man darin noch erkennen konnte, solange es auf Einzelfälle der Finanzwelt beschränkt war, ist erschreckend treffend geworden. Die komischen Elemente tendieren immer mehr zum Grotesken,<sup>113</sup> da der persönliche Bezug, den viele Zuschauer vor der Finanzkrise so nicht gehabt hätten, sich enorm gesteigert hat. Gleichzeitig gewinnt die Komik dadurch neue Reize:

das Aufheben aller Grenzen, das Mischen, Durcheinandergehen, unbekümmert um Gebote der ‚Sitte‘ und Normen, damit auch eine verschmelzende, den Einzelnen in seiner Besonderheit zum Verschwinden bringende Partizipation, das Entstehen und ordnungslose Sich-Ausbreiten von Lachgemeinden aus dem Einvernehmen im Freisetzen von Affekten.<sup>114</sup>

Die Uneindeutigkeit hängt also zusammen mit der Frage nach dem Zeitpunkt der Entstehung und des Erscheinens des Textes, wodurch sich das Verhältnis der Nähe von der

---

<sup>112</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Tiedemann, Kathrin: Das Deutsche scheut das Triviale. Im Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Theater der Zeit. H.6, Jg.49 (1994). S.39.

<sup>113</sup> Geht man nach der Definition der Groteske im Rowohlt Theaterlexikon, dann finden sich durchaus einige groteske Elemente in *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Dort heißt es: „[...] Komischer Mischeffekt der Verzerrung des Realen bis zur Skurrilität, zum Alpträumenhaften, zur Deformation, durch dessen Ambivalenz beim Zuschauer zugleich Lachen und Grauen erzielt werden. [...] [Friedrich Dürrenmatt] definiert das G. philosophisch als einzig mögliche Vision in einer chaotischen, fragwürdig gewordenen und rätselhaften Welt (‚unsere Welt hat ebenso zur G. geführt wie zur Atombombe‘) und ästhetisch als ‚sinnliches Paradox, die Gestalt einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt‘ (*Theaterprobleme*, 1955), als Mittel zur kritischen Genauigkeit, Erkenntnis und Darstellung.“ (Schneilin, Gérard. In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt 1986. S.427/428.)

<sup>114</sup> Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 2006. S.89.

Komödie zur Tragödie verschiebt. Auf diese Punkte möchte ich deswegen im Folgenden näher eingehen.

#### 4.2.1. Voraussetzungen

Die Komik in *Die Kontrakte des Kaufmanns* ist wesentlich durch drei Faktoren bedingt: zum einen durch den Zeitpunkt, zu dem der Text entstanden ist, außerdem durch den regionalen Bezug und letztendlich durch die gesellschaftlichen Klassen, die in den Stimmen des Textes repräsentiert werden und die ein Gesellschaftssystem wiedergeben, das dem entspricht, dem auch die Zuschauer angehören.

Der Zeitpunkt ist dabei mit dem Platzen der Finanzblase verbunden: Vor der weltweiten Finanzkrise – oder im konkreten Fall Österreichs vor den Finanzskandalen BAWAG und Meindl – hätte die Bezeichnung *Eine Wirtschaftskomödie* nichts über den Bezugspunkt eines solchen Textes ausgesagt. Zum Komödienstoff konnte das Thema erst durch diese Einschnitte werden, da das Komische „auf einem bestimmten Kontext, auf den Kulturcodes einer Gesellschaft aufbaut“.<sup>115</sup> Den Kontext bildet also die Situation, in der sich die Kleinanleger nach dem Auffliegen der dubiosen Machenschaften der Banker und Finanzberater befinden, das verlorene Vertrauen in ein System, das das Denken geprägt hat und damit das Infragestellen der Mechanismen, die großen Einfluss auf gesellschaftliche Zusammenhänge haben. Jelinek geht von einem gemeinsamen Wissen, oder sogar von einem gemeinsamen Erleben aus – wer über die Situation auf den Finanzmärkten nicht informiert ist, wird über den Text nicht lachen können,<sup>116</sup> genauso wenig, wie man wohl noch vor zwei Jahren darüber gelacht hätte.

Der regionale Bezug hängt mit dem deutlichen Verweis auf österreichische Ereignisse zusammen. Da der Text vor der weltweiten Aktualität des Themas entstanden ist, lässt sich an dieser Stelle spekulieren, ob ihm bei einem anderen Verlauf, nämlich lediglich basierend auf einer österreichischen Situation, überhaupt diese Aufmerksamkeit entgegengebracht worden wäre. Die Referenz wäre dann bloß lokal lesbar gewesen<sup>117</sup> –

---

<sup>115</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin; Zeyringer, Klaus: Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einführung. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Schmidt 1996. S.9.

<sup>116</sup> Vgl.: Schrödl, Jenny: Vom Scheitern der Komik. In: Maske und Kothurn. H.4, Jg.51 (2006). S.35.

<sup>117</sup> Vgl.: Ahnen, Helmut von: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Utz 2006. S.57.

doch diese hypothetische Überlegung ist hinfällig, die globale Ausweitung des Themas hat auch ein allgemeineres Verständnis des Jelinek-Textes mit sich gebracht.

Schließlich ist die gesellschaftliche Schicht, von der Jelinek ausgeht und die sie anspricht, entscheidend; diese Voraussetzung ist grundlegend, um aus dem Thema der Finanzkrise eine Komödie und nicht bloß eine Dokumentation machen zu können. Man kann davon ausgehen, dass komisch ist,

was soziologisch abgrenzbare Gruppen zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer bestimmten Ethnie komisch finden: Komik ist also ein Gruppenphänomen, ist geprägt u.a. von der Werturteilkategorie des Geschmacks, von Tabugrenzen, dient auch dazu, sich selbst sozial einzugrenzen und andere auszugrenzen, also zur Selbstidentifikation.<sup>118</sup>

Entscheidend für die Analyse der Rezeption der *Kontrakte des Kaufmanns* ist also, dass das Publikum derselben soziologischen Gruppe angehört, der auch die geschädigten Kleinanleger entspringen. Der Text basiert auf einem Norm- und Regelsystem einer bestimmten Zeit und Kultur,<sup>119</sup> das vom Publikum repräsentiert wird und dessen inkongruente Abweichungen, die Jelinek aufzeigt, erkennbar und dadurch komisch werden.

#### 4.2.2. Tragödie in der Komödie

Vereinfacht lässt sich sagen, dass man als Zuschauer über eine Situation lachen kann, in der einer Person ein Missgeschick passiert, ohne dass größerer Schmerz oder Schaden entsteht. „Harmlosigkeit ist die Grundlage jeder Komik“<sup>120</sup> – nach dieser Annahme wird zwar über Opfer gelacht, aber eben nur über Opfer von harmlosen Situationen.

Die Harmlosigkeit, die hier als Voraussetzung angesehen wird, ist in *Die Kontrakte des Kaufmanns* allerdings stets fragwürdig; die zeitliche Nähe der Ereignisse und der starke Realitätsbezug – der gleichzeitig immer wieder verfremdet wird durch die Verzerrung der Sprache – bewirken, dass ein Zuschauer emotional nah am Geschehen ist, was Harmlosigkeit schwierig werden lässt. Zwar liegen Komödie und Tragödie oftmals dicht beieinander, doch scheint der Grad bei Jelinek hier besonders schmal, da es kaum möglich ist, in Distanz zum Text zu gehen.

---

<sup>118</sup> Schmidt-Dengler; Zeyringer 1996. S.10.

<sup>119</sup> Vgl.: Schrödl 2006. S.38.

<sup>120</sup> Ahnen 2006. S.8.

Die eindeutige Zuordnung, wie sie Aristoteles in der *Poetik* formuliert und nach der die Komödie schlechtere, die Tragödie dagegen bessere Menschen nachzuahmen versucht, als sie in der Wirklichkeit vorkommen,<sup>121</sup> trifft bei Jelinek nicht mehr zu – die gezeigten Figuren verkörpern den Typus eines Menschen, der von den Strukturen des Kapitalismus geprägt ist, und repräsentiert somit einen Großteil der Gesellschaft, ohne dabei als besser oder schlechter dargestellt zu werden. Wenn auch im Teil des Chores der Greise die Finanzberater als skrupellose und lediglich macht- und geldversessene Menschen erscheinen, so spiegeln sie doch das Bild wider, das sich von ihnen nach dem Aufliegen ihrer gewinnorientierten Machenschaften verfestigt hat.

Allgemein lässt sich feststellen, dass in Situationen des Scheiterns oftmals gelacht wird, sei es ein peinlich berührtes Lachen, das helfen soll, die Situation zu überspielen oder ein Verlachen der gescheiterten Person. In welcher Form es auch auftritt, es hat befreienden Charakter, sowohl für den Gescheiterten, wenn er über sich selbst lachen kann, als auch für den Zuschauer. Somit lässt sich das Lachen „auch als eine Möglichkeit verstehen, mit Krisen umzugehen, als eine Form der (Über-)Lebensstrategie“,<sup>122</sup> gerade wenn die Situation für sich genommen tragisch erscheint. Diese Gleichzeitigkeit von Grauen und Komik setzt Jelinek in vielen ihrer Texte ein.

Im Falle der persönlichen Tragödien, die die Finanzkrise mit sich gebracht hat, wäre es wohl naheliegender, das Thema auch in der Form einer Tragödie zu behandeln. Wenn allerdings „die Wirklichkeit alles Vorstellbare übertreffende Horrorbilder liefert, angesichts derer die künstlerischen Mittel des Tragödientheaters versagen“,<sup>123</sup> dann bietet der Rückgriff auf die Komödie die Möglichkeit, diese Tragödien in verfremdeter, sogar verzerrter und dadurch grotesker Form wiederzugeben. Das nahe Beieinanderliegen von Glück und Unglück, Gewinnen und Verlieren, das ein Grundmerkmal des Kapitalismus ist und das gerade durch die Finanzkrise so spür- und erlebbar wurde, lässt sich durch das Verwischen der Grenze zwischen Tragödie und Komödie deutlich erkennen.

Gegen Ende des Textes greift Jelinek schließlich auf eine reale Tragödie zurück: 2008 erschlug ein 39-jähriger Wiener seine Frau, seine Tochter, seine Eltern und seinen Schwiegervater,<sup>124</sup> weil er durch Spekulationen 300.000 Euro verloren hatte und „seiner

---

<sup>121</sup> Vgl.: Aristoteles: *Poetik*. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982. S.9.

<sup>122</sup> Schrödl 2006. S.33.

<sup>123</sup> Haider-Pregler, Hilde; Marschall, Brigitte; Meister, Monika; Beckmann, Angelika; Blaser, Patric: Vorwort. In: *Maske und Kothurn*. H.4, Jg.51 (2006). S.9.

<sup>124</sup> In diesem realen Fall liegt wiederum eine Parallele zu *Herakles*: Da Lyssa Herakles auf Befehl Heras mit kurzzeitigem Wahnsinn belegt, bringt er seine eigenen Kinder um.

Familie die Folgen ersparen [wollte], wenn seine materielle Welt zusammenbricht“,<sup>125</sup> wie sein Verteidiger erklärte. Diesen Gedanken, die Familie vor der Schmach zu schützen, greift Jelinek auf, indem sie den Verlust von Geld und den Verlust von Menschenleben nebeneinander stellt:

[...] das hätte unendliche Traurigkeit über die Familie gebracht, ist ja klar, daher weg mit der Familie, hinterher dem Geld, dem verlorenen, fort mit der Familie, sie soll den Weg des Geldes gehen, sie soll den Weg alles Irdischen gehen, fort! Weg!, eins nach dem anderen, eins hinter dem anderen, dem Verlust Verluste nachgeworfen, tragische Verluste von Menschenleben dem tragischen Verlust von Geld nachgeschmissen (KK 343).

Jelinek bewegt sich in *Die Kontrakte des Kaufmanns* immer auf der schmalen Grenze zwischen Tragödie und Komödie, durch den Rückgriff auf diesen konkreten Fall geht sie aber noch einen Schritt weiter, denn nun sind es nicht mehr bloß Sprachmuster, die das Sprechen einer ganzen Gesellschaft prägen; letztendlich gibt sie dem Elend, das die Finanzkrise mit sich bringt, einen konkreten Bezugspunkt. Auch hier hat der Text allerdings wieder komische Elemente, so greift sie sogar wenn es um Mord geht noch auf die Floskeln der Individualität und Besonderheit jedes Einzelnen zurück, die in der Werbung von Banken propagiert wird, indem der Mörder direkt angesprochen wird: „Sie sind doch kein gewöhnlicher Mörder, Sie sind ein besondrer Mörder!“ (KK 342)

Die Tragik, die schon mit dem Verlust des Geldes für den Mörder und seine Familie groß gewesen wäre, verbindet sich noch zusätzlich mit der persönlichen Tragik des fünffachen Mordes, was Jelinek wiederum folgendermaßen kommentiert: „der Mörder [...], dem mißglückt der Mord nicht, dem mißglücken die Börsengeschäfte allerdings schon“ (KK 343). So birgt diese Gegenüberstellung, die durch ihre Prägnanz komisch wirkt, die ganze Tragödie dieses Schicksals.

Vor allem im ersten Teil des Textes zeigt Jelinek die Gescheiterten des herrschenden Systems, die am großen Gewinn teilhaben wollten, aber nun mit weniger als zuvor dastehen. Ihre dadurch offenbarte Gier, die Selbstüberschätzung, ohne große Kenntnisse trotzdem profitieren zu können, führt im ersten Moment dazu, dass man über diese Figuren lachen kann. Das Publikum, das „den komischen Helden an Normen misst und an diesen als scheiternd erkennt“,<sup>126</sup> fühlt sich überlegen, das Lachen ist ein herabsetzendes Verlachen.

---

<sup>125</sup> Peyerl, Ricardo: Von Bawag bis Westenthaler. Die Prozesse des Jahres 2008. Wien: Verlag Österreich GmbH 2008. S.76.

<sup>126</sup> Greiner 2006. S.89.

Im nächsten Moment kann es aber passieren, dass ein Zuschauer sich selbst in den Gezeigten wiedererkennt, schließlich vertreten die Kleinanleger genau jene Gruppe von Menschen, die einen Teil ihres durch harte Arbeit ersparten Geldes investieren wollten, um sich beispielsweise die bürgerlichen Wünsche einer abgesicherten Altersvorsorge oder eines Eigenheimes zu erfüllen – genau damit wurden sie durch die Werbestrategien der entsprechenden Finanzunternehmen geködert. Seriöse Aufmachung, ein überschaubares Risiko und das Versprechen, dass Geld sich in einem realistisch angegebenen Rahmen von selbst vermehrt, wenn man es nur richtig anlegt:<sup>127</sup> das waren Verheißungen, die dem bodenständigen Mittelstands-Bürger sicher genug erschienen, um selbst an den Möglichkeiten des unbegrenzten Finanzmarktes teilhaben zu können. Diese Sicherheiten sind nun allerdings unsicher geworden, was einst verlässlich erschien und von soliden Bankhäusern vertreten wurde, hat auf einmal ehrliche, unschuldige Bürger in finanzielle Notsituationen geführt. Genau diesen plötzlichen Verlust von Sicherheiten und das damit einhergehende Infragestellen-Müssen eines Denkens, dem man Glauben geschenkt hat, wird von den Kleinanlegern in *Die Kontrakte des Kaufmanns* repräsentiert.

Somit folgt einem ersten herabsetzenden Verlachen die Erkenntnis, dass es genau dieser Sicherheitsverlust ist, den Jelinek aufzeigt. Der Zuschauer erkennt also sein eigenes Glaubenssystem wieder, wodurch sich die Wirkung der Komik verändert, denn „einer ihrer Werte und Normen unsicheren Gesellschaft bleibt beim Anblick ihres eigenen Portraits das Lachen im Halse stecken. Komik wird zu einer der bösesten Waffen.“<sup>128</sup> Dabei muss der Zuschauer nicht selbst sein angespartes Vermögen verloren haben, um sich wiederzuerkennen; das kapitalistische Denken hat die gesellschaftlichen Werte und Normen so weit durchdrungen, dass in Folge eigentlich die Grundstrukturen dieser Gesellschaft angezweifelt werden müssten.

Dann ist eine Situation erreicht, bei der „das Komische plötzlich ins Unkomische kippt, einem das Lachen quasi im Halse stecken bleibt und eine Unsicherheit und Ungewissheit bezüglich der Situation aufkommt“.<sup>129</sup> Man lacht nun über die eigene Situation, über die Gesellschaft, der man angehört und über Werte, nach denen man höchstwahrscheinlich selbst gelebt hat. Das Lachen ist kein Verlachen mehr, hat nichts mehr mit Überlegenheit

---

<sup>127</sup> Ein Versprechen, mit dem viele Banken auch nach Bankenpleiten und Finanzkrise weiterhin werben; so zum Beispiel die Sparkasse in Deutschland, die auf ihrer Internetseite wirbt: „Lassen Sie Ihr Geld für sich arbeiten. Mit dem Zukunftssparen der Sparkasse. Es ist ein gutes Gefühl, eine bestimmte Summe für die hohe Kante zusammengespart zu haben. Wenn Sie Ihr Geld nun auf eine zuverlässige Weise kontinuierlich vermehren wollen, sind Sie bei der Sparkasse genau richtig. Dort gibt es beste Arbeitsbedingungen für Ihr Geld.“ (<http://www.sparkasse.de/zukunftssparen/zinseszinsseffekt.html>. Zugriff: 15.11.2010.)

<sup>128</sup> Banoun 1996. S.299.

<sup>129</sup> Schrödl 2006. S.31.

zu tun. Die Komik entspringt der geteilten Situation, eventuell sogar der Erkenntnis, dass das Scheitern dieses Systems unvermeidlich war und damit der Frage, wie man dem überhaupt Glauben schenken konnte.

Jelinek erzielt diesen Effekt außerdem darüber, dass sie das Sprachmaterial, auf das sie zurückgreift, entstellt und überfordert, indem sie es teilweise wörtlich nimmt.<sup>130</sup> Die Sprache gewinnt dadurch eine Ambivalenz, ihr komischer Gehalt wird zwar erkennbar, dieses Erkennen beinhaltet aber gleichzeitig etwas Aggressives, sogar gegen den Leser oder Zuschauer Gerichtetes, da ihm ein Spiegel vorgehalten wird. Geht man nun davon aus, dass die Kleinanleger keine unschuldigen Opfer sind, da sie dem System Vertrauen entgegengebracht haben, solange sie nicht auf der Seite der Verlierer standen, so gilt das Gleiche auch für das Lachen des Lesers/Zuschauers: das ist die Erkenntnis, nicht nur auf Kosten der vermeintlichen Opfer zu lachen – auch wenn man sich selbst zu diesen Opfern zählen könnte –, sondern dass es keine Trennschärfe zwischen Tätern und Opfern gibt, dass das kapitalistische System alle Werte und Normen umfasst.

#### 4.2.3. Kathartischer Effekt durch die Komödie

Wolfgang Iser beschreibt das Komische als ein Kipp-Phänomen, bei dem sich im Komischen zusammenschlossene Positionen wechselseitig negieren oder zumindest in Frage stellen, wodurch ein wechselseitiges Zusammenbrechen der Positionen erreicht wird.<sup>131</sup> Dieses Kippen zieht sich bei Jelinek durch den gesamten Text, am Ende gibt es nicht eine Position, die gegenüber der anderen triumphiert, weder die Sichtweise der Kleinanleger noch die der Greise.<sup>132</sup> Zwar erscheint der Chor der Greise mächtiger, hier sprechen die Gewinner des Systems in der Sprache der herrschenden Verhältnisse und wirken dadurch den Kleinanlegern, Verlierern, die sich selbst als Opfer darstellen, überlegen – zunächst also eine triumphierende Position, die die gegenüberliegende negiert und kippen lässt. Doch die gekippte Position erlaubt es nun,

etwas an der anderen zu sehen [...], durch das die scheinbar triumphierende ebenfalls zum Kippen gebracht wird. Denn ihr Triumph war nur möglich, solange die negierte Position

---

<sup>130</sup> Vgl.: Pflüger 1996. S.10.

<sup>131</sup> Vgl.: Iser, Wolfgang: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976. S.399.

<sup>132</sup> Innerhalb dieser beiden Gruppen vermischen sich zwar nochmals verschiedene Diskurse und Stimmen, für die Darstellung des Kippens bietet es sich aber an, auf die grobe Einteilung zweier sich gegenüberstehender Positionen zurückzugreifen.



das war, was sie war. Ihr Kippen verändert sie, wodurch sie nicht nur die andere Position, sondern die gesamte Orientierung des entstandenen Verhältnisses kippen lässt.<sup>133</sup>

Die Position der Kleinanleger zeigt also auf, dass die Position der Greise sich ebenfalls negiert; das System, das ihr Sprechen repräsentiert, wird entlarvt, und zwar durch den Einsatz der Komik.

Der entlarvende Effekt der Komik entsteht durch die Erkenntnis, über eine Sprache zu lachen, der man kurz zuvor noch Vertrauen entgegengebracht hat. Diese Erkenntnis wiederum bringt mit sich, festgefügte Wertesysteme, Ordnungsstrukturen und Herrschaftsverhältnisse zu hinterfragen, indem man über sie lacht und dadurch ihre Unumstößlichkeit anzweifeln kann, denn schließlich kann eine Erkenntnis zu einem weiterführenden Denken oder sogar Handeln führen. Das Lachen kann somit befreienden Charakter haben, da es zunächst einen „Sieg über die Krise“<sup>134</sup> darstellt.

Gleichzeitig führt es aber auch dazu, ein sicher geglaubtes Wertesystem von sich zu weisen, das Lachen bestätigt also einerseits die Krise, kann andererseits aber auch zu ihrer Verarbeitung beitragen. In diesem Sinne könnte die Funktion des Lachens sogar so weit gehen, über die Entlarvung, die Erkenntnis und die Verarbeitung „die Wiederherstellung einer Ordnung [anzustreben], wo die Personen am Ende ‚kuriert‘ und wieder auf den ‚rechten Weg‘ gebracht werden.“<sup>135</sup> Im Falle der *Kontrakte des Kaufmanns* lässt sich diese wiederherzustellende Ordnung allerdings nicht festmachen, denn einen Gegenentwurf zum herrschenden System liefert Jelinek nicht mit.

Das Bild, das vom herrschenden kapitalistischen System in der Gesellschaft dominierte, wurde zu einem großen Teil von seinen Vertretern selbst aufgebaut und geprägt, nämlich durch den massiven Einsatz der Werbung. Über dieses Mittel – und letztlich mit den gleichen verheißungsvollen Versprechungen – wird auch nun wieder versucht, neues Vertrauen bei potenziellen Anlegern aufzubauen. Jelinek zeigt durch das Aufgreifen dieser Sprachmuster und -floskeln der Werbung die Abweichungen auf, die in diesem Bild gegenüber den Verlusten der Kleinanleger auftreten. Diese Abweichungen und Inkongruenzen bestätigen sich im Lachen – in der Theatersituation dazu noch im gemeinsamen Lachen und können weitergehend zu einer Reflexion führen:

Es entwickelt sich ein gemeinsamer und im besten Fall auch lustvoller Lernprozess, der über das aktuell Erlebte hinausreichen kann. Aus dem Entschlüsseln des ästhetischen Angebotes entsteht mehr als das einfache Vergnügen am Bewältigen dieser Aufgabe. Die

---

<sup>133</sup> Iser 1976. S.399/400.

<sup>134</sup> Schrödl 2006. S.32.

<sup>135</sup> Banoun 1996. S.294.

Zuschauer werden kompetenter, wobei es im Falle des komischen Theaters um eine Auseinandersetzung mit Regeln und Regelverletzungen, um Inkongruenzen geht.<sup>136</sup>

In *Die Kontrakte des Kaufmanns* sind das die Regeln, die über lange Zeit das Bankensystem aufrecht erhalten haben und die über Werbung als kundenorientiert und sicher dargestellt wurden; die Regelverletzungen führten dann dazu, die eigentliche Unsicherheit kenntlich zu machen, zumal sie innerhalb des Systems begangen wurden.

Helmut von Ahnen betrachtet in seinen Ausführungen über *Das Komische auf der Bühne* detailliert die Möglichkeiten einer Komischen Katharsis.<sup>137</sup> In diesem Zusammenhang beschreibt er die Wirkung der Komödie als „intellektuelle[n] Klärungsprozess“,<sup>138</sup> der beim Zuschauer einsetzt, nachdem er über die erkannten Inkongruenzen gelacht hat. Das durch das Lachen entstehende Vergnügen bewirkt somit einen „Prozess des Lernens, der sich zwar nicht im Augenblick des komischen Erlebnisses dem lachenden Subjekt erschließt, der aber einer anschließenden Reflexion verfügbar ist.“<sup>139</sup> Diese Reflexion – die vor allem auch eine Selbstreflexion ist – führt schließlich dazu, das Erlebte zu verstehen und darüber eine Befreiung von dem Regelsystem, in dem man als Zuschauer bis dahin verankert war, zu erfahren.<sup>140</sup>

Für *Die Kontrakte des Kaufmanns* kann das bedeuten, das Regelsystem des kapitalistischen Systems nicht mehr anzuerkennen, oder zumindest in Frage zu stellen. Das könnte im schlimmsten Fall den Verlust aller sicher geglaubten Werte bedeuten und eine Orientierungslosigkeit ob der fehlenden Alternativangebote. Der optimistische Gedanke,

---

<sup>136</sup> Ahnen 2006. S.121.

<sup>137</sup> Dabei beruft von Ahnen sich auf die Handschrift „Tractatus Coislinianus“, die 1839 im von John Anthony Cramer herausgegebenen Band *Anecdota Graeca e codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisienis* veröffentlicht wurde und in der auf wenigen Seiten von einem unbekanntem Verfasser eine Komödientheorie dargestellt wird. Über die Vermutung, dass es sich dabei um eine Zusammenfassung des nicht überlieferten zweiten Teiles der *Poetik* von Aristoteles über die Komödie handelt, gibt es einige Fürsprecher, die vermeintliche Beweise aufzuführen, aber auch Bestreiter. Diese Debatte möchte ich hier weder darstellen noch fortsetzen. In dieser Handschrift wird die Komische Katharsis wie folgt definiert: „Die Komödie ist die Nachahmung einer lächerlichen und Größe nicht beanspruchenden, vollständigen Handlung, in kunstmäßig erhöhtem Ausdruck, in für jeden ihrer Teile verschiedener Verwendung der Arten desselben, durch Aktion und nicht durch Erzählung, welche Wohlgefallen und Lachen erregt und durch beide die ihnen entsprechenden Empfindungsäußerungen zu klären die Kraft hat. Die Komödie hat das Lachen zur Mutter.“ (zitiert nach: Ahnen 2006. S.90.) Für meine Ausführungen möchte ich aber lediglich auf die befreiende Wirkung der Komödie zurückgreifen, die von Ahnen mit Berufung auf den „Tractatus Coislinianus“ beschreibt.

<sup>138</sup> Ahnen 2006. S.268.

<sup>139</sup> Ebd. S.268.

<sup>140</sup> In Bezugnahme auf den „Tractatus Coislinianus“ stellt von Ahnen – ohne sich dabei zu sehr befürwortend festzulegen – fest: „Dieses lustvoll-vergnügeliche Gedankenspiel auf der Grundlage geschauter und selbst entworfener Abduktionen, der gleichzeitige Verstehensprozess von Bühnenaktion und Selbstreflexion, die damit verbundene Erfahrung von Freiheit und Befreiung könnte – vorsichtig gedeutet – die Komische Katharsis sein.“ (Ahnen 2006. S.276/277.)

durch die Komödie „eine als absurd erfahrene Welt dennoch als erträglich“<sup>141</sup> schildern zu können, erscheint zwar im ersten Moment des Lachens möglich. Jelinek belässt es aber nicht auf dieser harmlosen Stufe, sondern geht so weit, dass dem Lachen über das Abgründige und Verzerrte eigentlich nur noch die Erkenntnis folgen kann, dass dieses System in seiner bisherigen Form nicht mehr funktionieren kann – ohne den Vorschlag einer Alternative mitzuliefern.

---

<sup>141</sup> Hentschel, Ingrid: Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater. In: Maske und Kothurn. H.4, Jg.51 (2006). S.215.

## 5. Geld und Kapitalismus in *Die Kontrakte des Kaufmanns*

### 5.1. Die Frage nach dem Wert

Beim Umgang mit Geld stellt sich als grundlegende Frage der Zusammenhang zwischen Geld und seinem Wert: Welchen Wert hat Geld? Und darauf aufbauend: Worin besteht dieser Wert und wodurch wird er gewährleistet?

Nur ein geringer Bruchteil des sich in Umlauf befindlichen Geldes ist in Form von Münzgeld erhältlich, bei dem der Materialwert des Metalls den Wert des Geldes zumindest zu einem Teil sicht- und fühlbar macht. Schwieriger wird es schon beim Papiergeld, das aber immerhin noch real existiert. Der größte Teil des Geldes zirkuliert dagegen lediglich in Form von Zahlen, darunter fallen auch die von der Bank verkauften Wertpapiere. Besonders bei dieser Form des Geldes stellt sich die Frage nach dem Wert.

Als Ende des 18. Jahrhunderts in Europa die ersten Papiergeldsysteme eingeführt wurden, galt als Grundvoraussetzung, dass die Summe der ausgegebenen Papiere den Wert der Güter, die dafür als Pfand standen, nicht überschreiten darf, um die Schaffung von Reichtum über die tatsächlichen Maße hinaus zu verhindern. Ein Papier bezog seinen Wert also aus dem Verhältnis der Zeichen zu den realen Reichtümern, unter rechtlicher Garantie des Pfandes.<sup>142</sup> Heute steht die Zentralbank als Institution dafür ein, dass die Geldschöpfung kontrolliert und in entsprechenden Maßen gehalten wird. Der Wert des Geldes besteht nicht mehr in einer Referenz auf ein reales Gut, sondern „in einer von aller konkreten Stofflichkeit abgelösten Weise.“<sup>143</sup>

Das bedeutet nun, dass der Wert des Geldes nur Gültigkeit hat, solange alle an ihn glauben. Erst dadurch, dass ein Wert von allen am Markt Beteiligten als solcher anerkannt wird, ist es möglich, auf diese Weise Geld herzustellen und in Umlauf zu bringen. Dazu gehört neben dem Glauben auch Vertrauen: „Vertrauen der Wirtschaftssubjekte in die Politik der Zentralbank sowie in die Akzeptanz des Geldes durch die anderen Akteure“;<sup>144</sup> außerdem das Vertrauen darin, dass auch die anderen Beteiligten das Vertrauen teilen. Umgekehrt wird Geld in dieser Form nur anerkannt und angenommen, „weil jedermann glaubt, dass es

---

<sup>142</sup> Vgl.: Vogl, Joseph: 1797. Geld als Versprechen. In: Schneider, Manfred (Hg.): Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht – Institution – Sprechakt. München: Fink 2005. S.320/321.

<sup>143</sup> Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008. S.169.

<sup>144</sup> Deutschmann, Christoph: Kapitalismus, Religion und Unternehmertum: eine unorthodoxe Sicht. In: Deutschmann, Christoph (Hg.): Die gesellschaftliche Macht des Geldes. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.88.

von sich her einen Wert besitze.“<sup>145</sup> Das Funktionieren erfolgt also aus einem wechselseitigen Verhältnis heraus.

Einen großen Wert bezieht das Geld auch über die Möglichkeiten, die es eröffnet, gerade dadurch, dass es nicht einer bestimmten Verwendung zugeordnet ist. Insofern dient es als „Werkzeug, in dem die Möglichkeit der nicht vorausgesehenen Verwendungen auf ihr Maximum gekommen ist und das dadurch den maximalen, auf diese Weise überhaupt erreichbaren Wert gewonnen hat.“<sup>146</sup> Die unendlichen Einsatzmöglichkeiten hängen wiederum damit zusammen, dass alle am System Beteiligten die Universalität des Geldes anerkennen.

Diese Voraussetzungen – Glauben und Vertrauen – verleihen dem Geld eine religiöse Komponente. Etwas nicht Greifbares, nicht Fassbares, das Geld, das nur noch als Zahlen scheinbar willkürlich eingeschriebener Werte existiert, beherrscht dennoch die Märkte und das tägliche Leben. Offenbar wird dieses Phänomen vor allem in Zeiten von Krisen, wenn das System und die Werte, denen man seinen Glauben geschenkt hat, auf einmal unsicher werden und sich als haltlos erweisen.

Genau daran knüpft Elfriede Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* an: Die Kleinanleger waren überzeugt von der Sicherheit der Werte, die ihnen von der Bank verkauft wurden, so sicher, dass sie ihr real erarbeitetes kleines Kapital hergaben, um diese größeren Werte für sich beanspruchen zu können. Ihr Vertrauen wurde allerdings enttäuscht, ihr Glauben erwies sich als fehlinvestiert. Der Verlust dieses Glaubenssystems kommt dem Verlust alles bisher sicher Geglaubtem gleich – sowohl des sicher geglaubten eigenen Geldes, als auch der Werte, auf denen sie ihr Leben aufgebaut haben.

## 5.2. Geld und Sprache

Sowohl Geld und sein Wert als auch das System des Kapitalismus stehen in einer Beziehung zum Sprachsystem. Das heißt zum einen, dass sich Zusammenhänge auf der Ebene des Gebrauchs und der Wirkung von Geld und Sprache erkennen lassen. Zum anderen gibt es spezifische Begriffe, über die sich innerhalb dieses herrschenden kapitalistischen Systems kommunizieren lässt und die eine anerkannte Gültigkeit haben,

---

<sup>145</sup> Brodbeck, Karl-Heinz: Geldwert und Geldgier. Zur Macht einer globalen Illusion. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.224.

<sup>146</sup> Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S.267.

dazu gehört auch der Einsatz der Sprache auf der Seite der Wirtschafts- und Finanzinstitutionen, um ihren Kunden etwas zu vermitteln.

In *Die Kontrakte des Kaufmanns* finden sich diese beiden Mechanismen wieder, so werden sowohl die Gemeinsamkeiten zwischen den Zeichensystemen Geld und Sprache deutlich, als auch der bewusste Einsatz der Sprache im Dienste des Kapitalismus.

### 5.2.1. Geld und Sprache als Zeichensysteme

Sprache erzeugt Bewusstsein und führt so zu einer Gesellschaftlichkeit, die notwendig ist, um ein kapitalistisches System hervorzubringen und am Leben zu erhalten. Insofern ist der Kapitalismus nur in Verbindung mit Sprache als Bedingung für die Produktion von Gemeinschaften und Abhängigkeitsverhältnissen möglich,<sup>147</sup> ähnliches gilt für die Struktur des Geldes.

Sowohl das Geld als auch die Sprache sind abstrakte Zeichensysteme, die nur darüber funktionieren können, dass es Einigungen und Festlegungen gibt, die gleichermaßen für alle Gültigkeit haben. Nur wer das akzeptiert, kann Teil einer Gemeinschaft werden, in der diese Systeme gebraucht werden; dabei ist das Geld das universellere, weltweit gleich anerkannte System. Was für den Wert des Geldes gilt – also seine Abhängigkeit von Glauben und Vertrauen –, das lässt sich auch für die Sprache sagen: ein Wort wird wertlos, wenn niemand an seine Bedeutung glaubt, wenn Signifikat und Signifikant nicht mehr als zusammengehörig betrachtet werden.

Dagegen lässt sich ein Wort beliebig oft gebrauchen, im Gegensatz zum Geld, das – einmal ausgegeben – zwar nicht seinen Wert verliert, aber diesen Wert nun für jemand anderen hat. Diese Unterscheidung weicht bei Jelinek allerdings auf, nachdem die Greise das entscheidende Wort „Europa“ ausgesprochen haben, fehlt es ihnen, sie haben es ausgegeben wie Geld:

Wir können unsere Bestimmung mit einem einzigen Wort beschreiben: Europa. O Gott, jetzt fehlt mir dieses Wort auch noch, ich hab es grad sinnlos an Unverständige verwendet! Ein Glück, daß ich es ausgesprochen habe, als ich es noch hatte, und kein Wunder, daß es mir jetzt fehlt, ich hatte mich an das Wort schon so gewöhnt, aber jetzt ist es bei Gott [...] (KK 239).

---

<sup>147</sup> Vgl.: Liessmann 1992. S.27/28.

Wie Sybille Krämer feststellt, lassen sich Geld und Sprache beliebig oft reproduzieren, da sie aus Stoffen<sup>148</sup> sind, die sich nicht abnutzen; die Fähigkeit, Geld herzustellen, ist allerdings nicht jedem gegeben, sondern nur ausgewählten Institutionen.<sup>149</sup> Der Produktionsprozess an sich ähnelt sich aber in beiden Fällen: aus Material, das für sich genommen keine besondere Bedeutung hat – seien es Buchstaben oder Laute einerseits, Papier oder Zahlen andererseits – wird dadurch ein Wert, dass er ihm verliehen und daraufhin von allen anerkannt wird. Dieses Prinzip erscheint in *Die Kontrakte des Kaufmanns* in extrem entgegengesetzter Form: Im Falle des Geldes wird beklagt, dass es weg ist und dass es sich nicht wiederbringen oder wiederherstellen lässt; Sprache dagegen wird ununterbrochen produziert. Beinahe ohne Unterbrechungen durch Regieanweisungen wird von Beginn an gesprochen, es wird produziert im absoluten Überfluss, in Wiederholungen und Variationen und ohne Ende in Sicht. Dieses endlose Weiterproduzieren der Sprache setzt sich dann sogar nach dem vorläufigen Ende des Textes fort, und so hat Elfriede Jelinek mehrmals Ergänzungstexte für die Inszenierung von Nicolas Stemann geschrieben.<sup>150</sup> Ganz im Gegensatz zum begehrten, aber nicht vorhandenen Geld ist die Sprache hier also kein kostbares Gut, sondern ein Massenprodukt, das auch von den enttäuschten Kleinanlegern noch gebraucht werden kann.

### 5.2.2. Die Sprache des Kapitalismus

Der Kapitalismus und die Finanzökonomie haben eine Vielzahl an Begriffen hervorgebracht, die in alle Bereiche des Lebens vorgedrungen sind. Jelinek greift diese Sprache in *Die Kontrakte des Kaufmanns* auf und zeigt dadurch die unausweichliche Übernahme dieser vorgeprägten Sprachmuster.<sup>151</sup> Dabei wiederholt sie aber nicht einfach nur das schon Bestehende, sondern führt

---

<sup>148</sup> Da diese „Stoffe“ nicht von materieller Art sind, kann man auch sagen, dass sowohl Sprache als auch Geld aus dem Nichts entstehen; mehr zum „Nichts“ in Kapitel 5.8.

<sup>149</sup> Vgl.: Krämer 2008. S.172.

<sup>150</sup> Wenige Tage vor der Uraufführung in Köln entstand *Schlechte Nachrede*; zur Premiere in Hamburg schrieb Jelinek *Aber sicher!* und zum Berliner Theatertreffen *Im Wettbewerb*. Mehr zum Umgang der Inszenierung mit diesem fort dauernden Produktionsprozess in Kapitel 6.3.

<sup>151</sup> Vgl.: Dürbeck, Gabriele: Ideologiekritik im postdramatischen Theater: Thirza Brunckens Uraufführung von Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*. In: Lützeler, Paul Michael; Schindler, Stephan K. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Tübingen: Stauffenberg 2006. S.104.

das Gegenteil dessen, was semantisch mit einem Ausdruck der Finanzsprache gemeint ist [vor]. Indem man das Gegenteil eines Wortes auf die Bühne bringt, wird es gewissermaßen zernichtet. Insofern ist das Wort auch eine sprachliche Zernichtungsmaschine bezogen auf das finanzökonomische Vokabular.<sup>152</sup>

Das gelingt Jelinek durch Bedeutungsverschiebungen und das Nebeneinanderstellen mit Anspielungen und Zitaten aus anderen Zusammenhängen. Indem sie die Sprache auf diese Weise in ihre Einzelteile zerlegt, macht sie deutlich, dass diese als Werkzeug funktioniert. Besonders im Teil des Chores der Greise, in dem sich die Stimmen der Wirtschaftsriesen und Banken vermischen, zeigt sich, dass Sprache gezielt eingesetzt werden kann, um beim Anleger das so entscheidende Vertrauen hervorzurufen. Gerade für eine Bank ist es wichtig, wie sie sich dem Anleger gegenüber präsentiert, sie muss ihre Aktivitäten so darstellen, dass sie nachvollziehbar und akzeptabel sind und sich dabei ein klares Profil geben.<sup>153</sup>

Sebastian Eschenbach, der das Verhältnis zwischen Banken und ihren Kunden untersucht hat, stellt das Vertrauen an die höchste Stelle und rät Banken, sich an drei Regeln zu halten: „(1) Banken müssen Zusagen verlässlich einhalten. (2) Sie müssen ihre Geschäfte diskret abwickeln und (3) sie müssen mit Risiken vorsichtig umgehen.“<sup>154</sup> Um dieses Bild von sich zu präsentieren, ist es für Banken wichtig, sich über Werbung entsprechend darzustellen.

Die Sprache der Werbung und die dazugehörigen Floskeln und Begriffe sind es schließlich, die Jelinek wiederum in *Die Kontrakte des Kaufmanns* aufgreift. Versprechungen, die einst gemacht wurden, sind nichts mehr wert, wenn der Markt schwach ist, und auch die garantierten Gewinne verlieren ihre Gültigkeit,<sup>155</sup> wenn der Bank das Vertrauen entzogen wird. So heißt es beispielsweise:

Was, Sie geben uns nichts mehr, Sie vertrauen uns nicht mehr? Dann geben wir auch nichts. Vertrauen gegen Vertrauen. Unsere Kursentwicklung entspricht der des Gesamtmarkts, und der Markt ist schwach. [...] Würde man Ihrer Logik folgen, daß Sie zurückhaben wollen, was Sie eingezahlt haben, plus 15% Gewinn natürlich, den wir Ihnen fix und fox und fest versprochen, dann könnten Sie auch gleich einpacken [...] (KK 233).

---

<sup>152</sup> Zitat Vogl, Joseph. In: Polt-Heinzl; Vogl 2010.

<sup>153</sup> Vgl.: Bernays, Edward: Propaganda. Die Kunst der Public Relations. Freiburg: orange press 2007. S.63.

<sup>154</sup> Eschenbach, Sebastian: Wenn Kunden ihrer Bank vertrauen... Das Vertrauen zwischen Banken und ihren Geschäftskunden – empirisch untersucht. Wien: Bank Verlag 1997. S.41.

<sup>155</sup> So wurde die Klage mehrerer Anleger gegen die MeInl-Bank abgewiesen, in der es um die Irreführung durch Werbefolder ging. Das Gericht urteilte mit dem Argument, „dass hoher Betrag auch hohes Risiko bedeutet.“ Außerdem hätten die Anleger laut Gericht wissen müssen, „dass positive Inhalte gegenüber negativen stärker hervorgehoben würden, was für jede Werbung ja letztlich typisch sei.“ (<http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/590198/Klagen-von-MELAnlegern-gegen-MeInl-Bank-abgewiesen?from=suche.extern.google.at>. Zugriff: 07.01.2011.)



Gerade die Sicherheit, die für die Anleger so wichtig ist und die dementsprechend oft in der Werbung betont wird, konnte nicht gewährleistet werden, wird aber deswegen von den Greisen im Nachhinein als sehr eingeschränkte Sicherheit dargestellt: „Was brauchen Sie eine Sicherheit dafür, was brauchen Sie für eine Sicherheit, etwa für sich selbst? Das haben wir Ihnen nicht versprochen, wir haben Ihnen keine Selbstsicherheit versprochen, sondern Mündelsicherheit [...]“ (KK 234). Die Erweiterung von der Sicherheit zur Selbstsicherheit macht auch deutlich, dass auf Seiten der Kleinanleger der Bank teilweise ein übermäßiges Vertrauen entgegengebracht wurde, mit dem Ziel des großen Gewinnes vor Augen wurde so manch unrealistisches Angebot und überhöhtes Risiko nicht wahrgenommen.

Wenn das, wofür die Werbung eingesetzt wird, nämlich das Vertrauen der Kunden, und im Idealfall das gerechtfertigte Vertrauen zu gewinnen, erreicht werden soll, dann sind für die Banken die übermäßigsten und verlockendsten Versprechungen ein gutes Mittel dafür – löst sich dann nicht jede Zusicherung ein, bleibt nur noch festzustellen: „[...] wir haben Ihnen etwas versprochen, das wir gar nicht haben versprechen können, Entschuldigung, wir haben uns versprochen!“ (KK 235)

### 5.3. Religiöse Bezüge

Vor allem der erste Teil des Textes, in dem die Kleinanleger zu Wort kommen, erinnert an einen Klagegesang, das verlorene Geld wird betrauert, in ständiger Wiederholung und durch das sprachliche Kreisen um das immer Gleiche bekommt der Text einen litaneihaften Charakter. Auch der Chor der Greise beginnt mit dem Klageruf: „Der Börsenkurs ist gefallen, weh, weh, weh!“ (KK 232) Später wird dieser Klagegesang aber revidiert, die Klage erhält die Bedeutung der gerichtlichen Klage und dem zwischenzeitlich zum Gott stilisierten Geld werden die übernatürlichen Fähigkeiten aberkannt, wenn es heißt:

Wir singen dem Herrn ein kleines Lied, ein seliges Lied, wir werden nicht klagen, wir werden gegen niemand klagen, und auch uns wird niemand klagen, wieso denn auch? Es wäre sinnlos. Wir können Tote nun mal nicht erwecken, und totes Kapital kann nicht auferstehen [...] (KK 332).

Zusammenhänge zwischen Religion und Kapitalismus, auch die Bezeichnung vom Kapitalismus als Religion,<sup>156</sup> sind ein vielbesprochenes Thema, seien es die strukturellen Gemeinsamkeiten,<sup>157</sup> die sprachlichen Beziehungen oder die „Frage nach dem Einfluss religiöser Überzeugungen auf wirtschaftliches Handeln“.<sup>158</sup> In *Die Kontrakte des Kaufmanns* sind diese Bezüge vor allem in der Verwendung der sprachlichen Muster und dem Vergleich des Geldes mit Gott – hierunter fallen auch biblische Vergleiche, die die Greise zur Bank ziehen – zu erkennen, deshalb möchte ich mich im Folgenden auf diese beiden Punkte konzentrieren.

### 5.3.1. Sprachliche Beziehungen zwischen Religion und Kapitalismus

Viele Begriffe, die im Zusammenhang mit Kapitalismus und Finanzwirtschaft gebraucht werden, finden auch in der Religion Verwendung, Begriffe wie beispielsweise Schuld und Schulden, scheinen und Schein, Glaube und Gläubiger, Kredit und Credo, die heilige und die kommerzielle Messe und viele weitere.<sup>159</sup> Diese mit mehreren Bedeutungen aufgeladenen Begriffe greift Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* auf, wobei das Prinzip, ein Wort in seinen verschiedenen Facetten zu zeigen, sowieso ein Teil der jelinekschen Schreibweise ist, wodurch sie scheinbar unumstößliche Festschreibungen in Frage stellt.

In der folgenden Passage wird das Begriffspaar Erlös und Erlösung in allen Variationen aufgegriffen, außerdem stehen der Erlösung irdische Forderungen gegenüber:

[...] mit unserem Häuschen klein haben wir angefangen, das haben wir verkauft und den Erlös, um später selber erlöst zu werden, in forderungsbesicherten Wertpapieren angelegt, denn wir haben Forderungen ans Leben, wir haben noch etliche Forderungen ans Leben, die nicht eingelöst worden sind, bis jetzt jedenfalls nicht, aber da es ja Forderungen sind, wird ein Vielfaches von ihnen vom Leben eingelöst werden, bis der Erlöser uns von allem

---

<sup>156</sup> Diese Formulierung geht zurück auf Walter Benjamins Aufsatz *Kapitalismus als Religion*, doch Zusammenhänge wurden schon früher hergestellt, vor allem Max Weber und seine Herleitung des Kapitalismus aus dem Protestantismus ist hier zu nennen.

<sup>157</sup> Ein wichtiger Punkt dieser gemeinsamen Strukturen hängt mit der Frage des Wertes zusammen, die ich schon in Kapitel 5.1. näher erläutert habe: die Grundvoraussetzungen Glauben und Vertrauen gelten sowohl für das Geld und seinen Wert, als auch für das Funktionieren der Religion. Geld und Gott lassen sich nicht an beobachtbaren Erscheinungen festmachen - zwar kann Geld in Form von Münzen und Scheinen materiell vorliegen, doch konstituiert sich sein Wert über andere Faktoren. Christoph Deutschmann macht die Gemeinsamkeit von Geld und Gott in beider grundsätzlichem Wesen aus: „Wie Gott verweist [das Geld] auf nichts Bestimmtes, auf Wirkliches wie Mögliches, Positives wie Negatives. Es *ist*, was es bedeutet und tritt selbst an dessen Stelle.“ (Deutschmann, Christoph: *Die Verheißung absoluten Reichtums: Kapitalismus als Religion?* In: Baecker, Dirk (Hg.): *Kapitalismus als Religion*. Berlin: Kadmos 2003. S.150.)

<sup>158</sup> Deutschmann 2002. S.85.

<sup>159</sup> Vgl. dazu u.a.: Ebd. S.85.

erlöst, und wenn wir den Erlös erst einstreifen können, wenn wir endlich erlöst sind, wenn wir das Haus endlich los sind und in etwas Besseres als das Haus investiert haben, etwas viel Besseres!, da geht das Erlösen schneller, da kommt der Erlöser schneller, schauen Sie, nein, lieber nicht, Sie werden derzeit nur Forderungen, aber keine Erlösung sehen [...] (KK 236).

Der Erlös soll also die Erlösung bringen, die für die Kleinanleger im vermehrten Geld und der abgesicherten Zukunft liegt, wenn sich der Erlös allerdings nicht einstellt, wird die Erlösung zur Forderung und dadurch wiederum zur Schuld.

Die Begriffsüberschneidungen zeigen auch die teilweise ähnlichen Funktionsweisen und Prinzipien, wie sich an der Erschaffung und der Schöpfung erkennen lässt. Die biblische Schöpfungstheorie geht davon aus, dass aus dem Nichts die Welt erschaffen wurde, gleiches passiert bei der Erschaffung von Geld und Wertpapieren, die ebenfalls aus dem Nichts heraus entstehen und denen durch eine übergeordnete Instanz ihre Bedeutung eingegeben wird. Bei Jelinek wird das Geld dann in einem weiteren Schritt auch wieder vernichtet, in sprachlicher Übereinstimmung „weggeschafft“, und die Bank ist stolz darauf, dass sie diese rückwirkende Erschaffung geschafft hat. (Vgl.: KK 321)

Franz Segbers überträgt das Prinzip der sprachlichen Gemeinsamkeiten weitergehend auf den Markt und seine Mechanismen und wendet in diesem Zusammenhang theologische Begriffe an. Auch hier sind es wieder das Vertrauen und der Glaube an den Markt, aber auch die Demut vor der Allmächtigkeit des Marktes und das Wunder des Marktes.<sup>160</sup> Dadurch wird dem Markt eine Unangreifbarkeit verliehen, die ihn in einen sakrosankten Zustand erhebt, „wie in der Religion Gott dem Einfluss der Menschen entzogen ist, so sind auch die Geldverhältnisse dem Einfluss des Menschen entzogen.“<sup>161</sup> Das erschwert die Legitimation von regulierenden Maßnahmen, über die sprachlichen Bezüge erhält der Markt somit eine unantastbare Sicherheit, die sonst nur Gott gegenüber ihre Berechtigung hat.

### 5.3.2. Geld als Gott

Schon das unentwegte Sprechen über Geld, das Klagen nach seinem Verlust und das Streben nach immer mehr Geld zeugen davon, dass es sowohl von den Kleinanlegern als

---

<sup>160</sup> Vgl.: Segbers, Franz: Geld – der allergewöhnlichste Abgott auf Erden (Martin Luther). Die Zivilreligion des Alltags im Kapitalismus. In: Deutschmann, Christoph (Hg.): Die gesellschaftliche Macht des Geldes. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.142.

<sup>161</sup> Ebd. S.142.

auch von den Greisen in einen übergeordneten Status erhoben wird. So drückt die direkte Bezeichnung – „Geld unser Gott, bei dem wir sind, nur das Geld werden wir dort nicht wiederfinden, obwohl es doch unser Abgott war.“ (KK 240) – das aus, worum das Sprechen durchgängig kreist. Die Gleichstellung von Geld und Gott hat einerseits mit der Anbetung und Unterwerfung, die man beiden entgegenbringt zu tun, andererseits mit den Eigenschaften, die Geld und Gott teilen: beide sind „omnipotent, omnipräsent und universal“<sup>162</sup> und erlangen dadurch eine unumstößliche Allgemeingültigkeit, der sich alle unterordnen.

Die größte Verehrung wird dabei dem Zuwachs des Geldes entgegengebracht, also dem Gewinn; über die Verbindung zur immer wiederkehrenden Frage nach dem Namen der Bank kommt Jelinek über „heißen“ zur „Verheißung“ – einer weiteren Begriffsanalogie – und das Zugeständnis an den Gewinn, sich durch seine Gotthaftigkeit alles erlauben zu können. So heißt es dazu: „[...] wir heißen wie die gleichnamige Bank und die gleichnamigen Firmen und verheißen uns, ich meine Ihnen hohen Gewinn, der Gewinn ist unser Gott, der kann dann selber verheißen, was er will, auch gar nichts, wenn er will [...]“ (KK 299).

Mit dem Aufgreifen biblischer Zitate stellt die Bank sich schließlich sogar selbst als gottgleich dar, in Anlehnung an die unbedingte und allumfassende Allmächtigkeit, die im Vers Johannes 14,6<sup>163</sup> steckt, wird proklamiert:

Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben, sagt dieser Herr, der so heißt wie wir, aber nicht wir sind, weil er jetzt Herakles heißt, aber immer noch wir sind, wir sind der Weg, die Wahrheit und das Leben, wer an uns glaubt, der folge uns nach, es wird ihm aber nichts nützen [...] (KK 284).

Gleichzeitig mit diesem Aufruf, der das Vertrauen der Anleger erfordert, der aber durch die Berufung auf die Wahrheit auch versichert, dass dieses Vertrauen gerechtfertigt ist, wird hier im Nachsatz sofort die Unhaltbarkeit dieser Versicherung mitgeliefert, im Vertrauen in die Bank liegt für die Anleger keine Errettung.

An anderer Stelle greift Jelinek das nach einem Bibelspruch entstandene Sprichwort: „Der Mensch denkt, Gott lenkt“ auf.<sup>164</sup> Die Fähigkeit Gottes, den Menschen durch seine Macht zu lenken, überträgt die Bank auf sich selbst und stellt fest: „[...] der Staat hat die

---

<sup>162</sup> Ebd. S.132.

<sup>163</sup> „Jesus sagte zu ihm [Thomas]: Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater außer durch mich.“ Johannes 14,6. In: Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1980. S.1202.

<sup>164</sup> „Des Menschen Herz plant seinen Weg, doch der Herr lenkt seinen Schritt.“ Buch der Sprichwörter 16,9. In: Ebd. S.703.

Kompetenz, wir aber lenken, der Staat denkt, wir aber lenken, von uns aus, unsretwegen!“ (KK 289) Das Denken wird aber nicht immer dem Staat überlassen, sondern auch für die Bank selbst beansprucht – „[...] mit Hilfe einer Bank, welche denkt und lenkt [...]“ (KK 282) –, sie übernimmt dann alle Aufgaben und stellt sich dadurch sogar noch über Gott, der immerhin dem Menschen das eigenständige Denken überlässt.

Bringt der Anleger dieser mächtigen Bank sein Vertrauen entgegen und überträgt ihr sein Geld, dann kommt das einem Teufelspakt gleich, bei dem die Seele übertragen wird, eine Gleichstellung also von Geld und Seele, durch die das Geld zu etwas zutiefst Wertvollem und Persönlichem des einzelnen Anlegers stilisiert wird. Dieser Teufelspakt – auch ein weiterer Kontrakt des Kaufmanns – kann nur ein schlechtes Ende für den Anleger nehmen und so lautet die Schlussfolgerung: „Sie verdienen es nicht besser, daß wir an Ihnen verdienen, da Sie sich uns mit Ihrem Leib und Ihrer Seele, die man im Volksmund, der nichts versteht, aber immer redet, Geld nennt, Geld, Ersparnisse, Vermögen, anvertraut haben [...]“ (KK 285). Die Kleinanleger sind demnach selbst schuld, wenn sie der Bank vertrauen und ihr wertvolles Ersparnis preisgeben.

#### 5.4. Die Zeitstruktur des Geldes

Geld besitzt eine Eigenschaft, die vielen wie ein Wunschtraum erscheint: in gewisser Weise ermöglicht es, die Zeit zu regulieren. Die beiden Faktoren, die dazu befähigen, sind „Sparen“ auf der einen Seite und „einen Kredit aufnehmen“ auf der anderen Seite. Somit lässt sich bis zu einem gewissen Grad „die Gegenwart zur Zukunft oder die Zukunft zur Gegenwart machen.“<sup>165</sup> Das Sparen erfordert es zwar, in der Gegenwart auf etwas verzichten zu müssen, doch nimmt man diese Bürde auf sich, in der Hoffnung, dafür in der Zukunft umso mehr Geld zur Verfügung zu haben, da es sich im Idealfall durch gewinnbringende Anlagen vermehrt. Der Kredit hingegen erlaubt es, sich in der Gegenwart schon die Wünsche zu erfüllen, die man sich eigentlich erst durch Sparen in der Zukunft leisten könnte.

Der Kredit bringt es mit sich, Geld auszugeben, das man eigentlich nicht besitzt, und eröffnet dadurch eine Fülle an Möglichkeiten, idealistisch betrachtet kann er den Menschen durch die erreichte Uneingeschränktheit zu seiner vollen persönlichen Entfaltung bringen.

---

<sup>165</sup>Liessmann, Konrad Paul: Eine kleine Philosophie des Geldes. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.18.

Gleichzeitig impliziert diese Annahme aber, dass diese Freiheit eben nur jenem zusteht, der uneingeschränkten Zugriff auf Kredite, also auf Geld hat.<sup>166</sup>

Das ersparte Geld anzulegen, soll den Gewinn für die Zukunft steigern; wird dieser Einsatz von der Bank verspekuliert, wird der Gewinn allerdings zum Verlust, was die Kleinanleger in *Die Kontrakte des Kaufmanns* aber erst merken, als es schon zu spät ist und daraufhin klagen: „[...] wir sitzen auf Verlusten, die wir jedoch für Gewinne hielten, für die Zukunft als Gewinne bereits verbuchten und die Forderungen des derzeitigen Lebens an uns ignorieren zu können glaubten [...]“ (KK 224). Das hart erarbeitete kleine Kapital und seine Rendite wurden von den Kleinanlegern sicher geglaubt und fest eingeplant, der Verlust ist dann insofern ein doppelter, als das Ersparte genauso verloren ist wie die Vermehrung des Ersparten.

Das Sparen in Hinblick auf die Zukunft hängt oftmals zusammen mit dem Wunsch, ein finanziell abgesichertes Alter zu erleben. Dieser Gedanke wird sowohl unterstützt von einer gesetzlich verordneten Altersvorsorge, als auch von vielfältigen Angeboten der Banken, private Zusatzvorsorgen fürs Alter abzuschließen. Alle diese Angebote funktionieren über den Mechanismus, im Moment weniger zu akzeptieren, um später einerseits mehr zu haben, andererseits aber vor allem die Sicherheit zu garantieren, in der Zukunft Geld zur Verfügung zu haben. Diese Sicherheit ging nun durch den Verlust des angelegten Geldes verloren, dazu heißt es bei Jelinek:

[...] wir haben viel investiert, wir haben alles investiert, was nicht unser Leben war, aber unser Leben einmal werden sollte, in der Pension, im Alter, wir haben in dieses Nichts investiert, das unser Alter sein würde, hätten wir uns nicht fürs Alter aufgespart, wenn das Leben erst beginnt, obwohl es bereits abgelaufen ist. (KK 226)

Im Gegensatz dazu bedeutet den Greisen die existenzielle Bedrohung ihrer Kunden nicht viel, sie haben Größeres im Blick, für sie liegt die Zukunft weiterhin in den Möglichkeiten Europas und so stellen sie fest: „[...] dann zeigen wir Ihnen gleich Ihre natürlichen Grenzen, die natürlich nicht mit denen Europas zusammenfallen, Sie sind ja viel kleiner. Aber Sie und Ihre Zukunftspläne, die werden zusammenfallen, egal, welche Pläne Sie hatten, sie werden zusammenfallen [...]“ (KK 240).

Neben der Altersvorsorge hat Geld sogar die Eigenschaft, zu überdauern und besteht über den Tod seines Besitzers hinaus. In dem Fall kann es vererbt werden und reicht somit die Möglichkeiten und Lebenschancen, die ungenutzt geblieben sind, an die Nachkommen

---

<sup>166</sup> Vgl.: Müller, Rudolf Wolfgang: *The Coming Only is Sacred – Rush to the Future. Über Zeit, Geld und Zukunft heute.* In: Deutschmann, Christoph (Hg.): *Die gesellschaftliche Macht des Geldes.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.161-163.

weiter.<sup>167</sup> Grundvoraussetzung dafür ist die Annahme, dass das Geld auch in der Zukunft seinen Wert behält, weitergehend ist damit auch wieder das Ziel verbunden, den Wert für die eigenen Erben zu steigern, also das Geld gewinnbringend anzulegen. Auch die Greise bestätigen, dass das Geld seinen Wert behält, doch fällt dieser Wert nicht den Kindern der Kleinanleger zu: „Sie können sich jetzt Ihre Papiere abholen, beim Leben Ihrer Kinder, bei Ihrem eigenen Leben im Alter, aber noch besser für die Kinder, für die diese Papiere bestimmt waren, das waren ja Ihre Ersparnisse, nun sind es unsere Ersparnisse.“ (KK 328) Sogar der eigene Tod lässt sich als gar nicht so schlimm darstellen, wenn man bedenkt, dass das ersparte Geld bestehen bleibt und weiter als Wert existiert. In gewisser Hinsicht wird dadurch sogar die Sehnsucht erfüllt, etwas von sich selbst überdauern zu lassen und so lässt sich als gute Nachricht feststellen: „[...] aber Ihr Kapital lebt doch noch!, was beklagen Sie sich?, es lebt auf einer schönen Insel, ja freut Sie das denn nicht, daß es lebt?, leben wird, während Sie sterben, lebt Ihr Kapital, und es lebt bei uns [...]“ (KK 251). Dieser Ewigkeitscharakter des Geldes steht im Gegensatz zur Endlichkeit des Lebens, in dem es „Fälligkeitstermine, Zahlungstermine, beschränkte Fristen“<sup>168</sup> gibt, die Endlosigkeit der Kapitalwirtschaft einerseits und des zerbrechlichen, irdischen, menschlichen Lebens andererseits ist eine der Verwicklungen, um die Jelinek in *Die Kontrakte des Kaufmanns* immer wieder kreist,<sup>169</sup> beispielsweise wenn es heißt:

Ihr Kapital lebt weiter, es lebt ewig, es lebt über Ihren Tod hinaus, und zwar lebt es in unserer Gesellschaft, die die Gesellschaft aller ist, Sie waren nur sein Gastwirt, Sie konnten es vorübergehend beherbergen, Ihr nettes kleines Kapital, doch abgeschlossen jetzt dieses Kapitel, es wohnt jetzt auf Dauer bei uns [...] (KK 251).

Gleichzeitig steckt in dieser Passage die Formel, dass das Geld nur dann weiterlebt, wenn es nicht ewig am gleichen Ort bleibt; tut es das, wird es irgendwann wertlos, es muss zirkulieren, um seinen Wert zu behalten und zu vergrößern.

Rudolf Wolfgang Müller geht sogar noch einen Schritt weiter und konstatiert, dass der Prozess der Erzeugung von Zukunft, den der Kapitalismus mit sich bringt, einhergeht mit einer ständigen „Entwertung und Zerstörung jeweils vorhandener Bestände, Technologien, Organisationsstrukturen, Qualifikationen, Bedürfnisse, Charakterstrukturen, von Hoffnungen und Hemmung.“<sup>170</sup> Das Geld eröffnet fortwährend neue Wünsche und Ziele, zum einen auf der Ebene des Konsums, aber auch in Bereichen wie Unternehmertum,

---

<sup>167</sup> Vgl.: Deutschmann, Christoph: Geld – die verheimlichte Religion unserer Gesellschaft? In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.245/246.

<sup>168</sup> Zitat Vogl, Joseph. In: Polt-Heinzl; Vogl 2010.

<sup>169</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>170</sup> Müller 2002. S.167.

Wissenschaft und Technologie. Zukunft wird dadurch zum höchsten Wert, Tradition und Vergangenheit werden immer schneller unkenntlich und verlieren an Bedeutung.<sup>171</sup>

Dieser Bedeutungsverlust widerfährt auch den Zertifikaten und Portefeuilles, die als ewig gepriesene Werte – „[...] denn Immowerte währen ewig [...]“ (KK 217) –, doch vergänglich werden und so bleibt den Kleinanlegern lediglich die Erkenntnis: „[...] als ins Portefeuille ich geschaut, da war noch was drin, jetzt ist immer noch was drin, doch es ist nichts mehr wert, nicht soviel, wie wir einst dafür gaben [...]“ (KK 218/219).

### 5.5. Personifiziertes Geld

Versucht man, Geld, seine Funktionsweisen und seine Bedeutung zu beschreiben, stellt man schnell fest, dass es schwierig ist, für dieses abstrakte Phänomen Ausdrücke zu finden. Kompensieren lässt sich das darüber, dass man Bilder und Metaphern für das Geld findet, wodurch dem Geld eine Sinnlichkeit verliehen wird, die leichter zu begreifen ist. Somit können Vorstellungen entstehen, die es ermöglichen, Geldprozesse nachvollziehbar zu machen.<sup>172</sup>

Von diesem Prinzip macht Jelinek Gebrauch. Sie verknüpft die Karibikgeschäfte der BAWAG und den Firmensitz der Gesellschaft Meinl European Land auf der Kanalinsel Jersey mit den menschlichen Wünschen, auf einer Insel Urlaub zu machen, Spaß zu haben, Sport zu treiben und dabei auch noch abzunehmen. Dieses Bild überträgt sie dann auf das Geld, das nun auf der Insel ist und es sich dort gut gehen lässt und unterstellt dadurch, „dass wir das Geld nach denselben Überlegungen auffassen und modellieren, nach denen wir in der modernen Gesellschaft mit unserem Körper umzugehen haben.“<sup>173</sup>

Die Greise betonen, dass sie sich auf der Insel gut um das Geld kümmern, es lebt dort den Traum, den manch Kleinanleger sich vielleicht tatsächlich mit ihm erfüllen wollte, der aber nun, da das Geld weg ist, in weite Ferne gerückt ist. Das Geld wird aber nicht nur in einer Situation geschildert, die eigentlich menschlichen Vorstellungen entspricht, sondern bekommt auch menschliche Eigenschaften und Fähigkeiten verliehen, etwa wenn es heißt:

---

<sup>171</sup> Vgl.: Ebd. S.172.

<sup>172</sup> Vgl.: Liessmann, Konrad Paul. In: Kunst und Finanzwelt – Ein Widerspruch? Diskussion mit Konrad Paul Liessmann, Gerald Matt, Rudolf Scholten und Joseph Vogl, Moderation: Norbert Mayer, am 19.11.2010 im Rahmen der Tagung „Kunst und Kapitalismus. Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*“ in Wien. Veranstaltet vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Transkription von Susanne Berthold. Bisher unveröffentlicht.

<sup>173</sup> Ebd.



[...] jetzt ist [das Geld] bei uns soviel glücklicher und froher, bitte, manchmal sieht es uns mit einem fragenden, sinnenden Blick an, aber gleich beruhigen wir es, gleich beruhigen wir Ihr Geld, es muß zwar arbeiten, aber es hat auch Anspruch auf Spiel, Spaß und Sport auf dieser schönen Insel, nicht wahr, dafür haben Sie jetzt keinen Anspruch mehr auf eine Zusatzpension, nicht wahr, wahr!, sonst hätte es ja gleich zu Hause bei Ihnen bleiben können [...] (KK 270).

Dieser Verweis, dass das Geld mit dem Ort auch seinen Besitzer gewechselt hat, wird noch einmal mit der Bemerkung verstärkt, dass es seinen Sport jetzt „[...] im Trikot der Firma [...]“ (KK 269) macht und dabei gegen seinen früheren Inhaber antritt.

In einem weiteren Bild stellt Jelinek dem Geld einen wandernden Stein gegenüber, der auftritt und im Kreis herumtrippelt (Vgl.: KK 301), beschrieben wird er als einer der mysteriösen Steine aus dem Death Valley, die sich dort ohne erkennbaren Einfluss von außen selbständig bewegen. Ist Geld ein zutiefst abstraktes Konstrukt, das oftmals sogar in keinerlei materiell greifbaren Formen vorliegt, sondern nur durch virtuelle Wert verkörpert wird, so ist ein Stein im extremen Kontrast dazu ein Gegenstand aus hartem Material, der beinahe Ewigkeit sowohl in seinem bisherigen als auch in seinem weiteren Bestehen ausstrahlt. Dieser Stein wird nun durch seine Fähigkeit zu wandern und die Anweisung: „*Ungefähr ab hier könnte der Stein selber sprechen [...]*“ (KK 302) genau wie zuvor schon das Geld personifiziert. Durch den Vergleich Geld und Stein greift Jelinek einen Punkt auf, der wichtig für das Funktionieren des Geldsystems ist: die Bewegung.

Zum einen wird darüber festgestellt, dass sich Geld, solange es nicht angelegt wird, auch nicht vermehrt, erst in den Händen der Bank wird es in Bewegung gesetzt: „Sogar Steine können, wandern sie erst einmal, sieben Kilometer pro Stunde erreichen! Und was hat Ihr Geld bei Ihnen erreicht? Nichts! Was hat es in der Karibik erreicht? Einen Weltrekord im Kraulen [...]“ (KK 302). Außerdem wird die notwendige Zirkulation des Geldes darüber thematisiert, dass es im Kreis geschickt wird. Wie sogar manche der Steine bei ihren Wanderungen Kreisbahnen hinterlassen (Vgl.: KK 303), so zirkuliert auch das Geld und wandert immer im Kreis herum, „[...] es wandert jetzt, das Geld, gut, es wandert, kommt aber nirgends an, weil es wie im Nebel im Kreis läuft, immer ringsherum, rundherum, und jedesmal wird es weniger [...]“ (KK 305). Die angestrebte Vermehrung darüber, dass es in Geschäfte auf der Insel angelegt wurde, hat sich also nicht erfüllt, es verirrt sich schon bei der Bank und nimmt dort ab, durch die vielen Runden, die es immer wieder drehen muss, zu den Kleinanlegern kommt es überhaupt nicht mehr zurück.

## 5.6. Geld und Arbeit

Das Geld, das nun also auf der Insel ist, muss dort arbeiten, bei diesem Bild des personifizierten Geldes lässt sich auch die Arbeit als körperliche Arbeit des Geldes vorstellen. Insofern ist diese Arbeit vergleichbar mit der jahrelangen Arbeit der Kleinanleger, die dadurch erst zu ihrem kleinen Kapital kommen konnten. Hier verwischt die Grenze zwischen „echter“ Arbeit, von Menschen verrichtet, und der Arbeit des Geldes, die darin besteht, dass es sich durch entsprechende Anlagen vermehren soll. Für die Kleinanleger stellt die Arbeit des Geldes dadurch eine Weiterführung der eigenen Arbeit dar, die Vermehrung des selbst erarbeiteten Geldes ohne weiteres eigenes Zutun. Der Verlust des Geldes bedeutet für sie den Verlust der Pension, also der abgesicherten arbeitsfreien Zeit, und damit die Rückkehr zur tätigen Arbeit, die sie wie folgt kommentieren: „Müßig lehnen wir Unmündigen, die kein Stimmrecht haben, uns ins Geschirr, müssen wir halt noch zwanzig Jahre arbeiten, denn unsere Pension ist jetzt weg [...]“ (KK 217/218). Dabei wollten sie eigentlich am großen Gewinn teilhaben, Geld über ihre Arbeitsverhältnisse hinaus und somit mehr Möglichkeiten erhalten, darüber, dass sie – genau wie Börsenspekulanten, deren Arbeit ausschließlich darin besteht – ihr Geld für sich arbeiten lassen wollten: „[...] wir Armen sind die einzigen Armen, die jetzt reich werden, wenn auch nicht durch unsrer Arme Arbeit!“ (KK 225)

Allerdings haben sie ihr Geld einer Bank gegeben, die es nun nicht für seine früheren Besitzer arbeiten lässt, sondern für sich selbst, unerbittlich wird es zur Arbeit getrieben, ganz im Gegensatz zu seinen bisherigen Verhältnissen: „[...] Ihr Geld schläft nicht, das gibts nicht, sowas gibts bei uns nicht, bei Ihnen hat es vielleicht geschlafen, bei uns schläft es nicht, bei uns wird nicht geschlafen!“ (KK 269), und falls es auf der Insel doch einmal schläft, dann arbeitet es sogar im Schlaf weiter, denn um vermehrt zu werden, muss Geld ständig im Umlauf, in Bewegung sein und eingesetzt werden, nur dadurch kann ein stetiges Wachstum erreicht werden.

Die Bank vergleicht ihren Einsatz immer wieder mit den Arbeiten des Herakles, eine weitere Angleichung verschiedener Arbeitsformen, bei der die „abstrakten Geldgeschäfte [...] den großen physischen Leistungen dieses Helden parallelisiert und damit durchaus als ‚Arbeiten‘ begriffen“<sup>174</sup> werden. Dabei sind die Arbeiten des Herakles nicht nur Arbeiten

---

<sup>174</sup> Schößler, Franziska: Die Arbeiten des Herkules als Schöpfung aus dem Nichts: Jelineks Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns* und das Popkonzert von Nicolas Stemann. 2010. Bisher unveröffentlichter Beitrag, erscheint im *Jelinek Jahrbuch 2011*, herausgegeben vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.

völlig anderer Art als Geldgeschäfte, sie wurden von ihm auch unter keinerlei finanziellen Aspekten verrichtet.<sup>175</sup>

An anderer Stelle werden die Arbeiten des Herakles darüber thematisiert, dass sie materialisiert werden und auf der Bühne erscheinen, dazu heißt es in der Regieanweisung: „[...] sie können symbolisiert werden durch Haushaltsgegenstände, aber auch paketierte Eßwaren, Teekannen, Kaffeepackungen etc., die die SchauspielerInnen wie Sandwichleute um sich gebunden haben, wie lebende Litfaßsäulen oder so.“ (KK 332) Sie stellen sich hier also als sichtbare, durch die Körper der SchauspielerInnen auftretende körperliche Arbeiten dar – eine zusätzliche Sichtbarmachung der Körperlichkeit –, ganz im Gegensatz zum Geld, dass zwar in verschiedensten Formen beschrieben wird, aber niemals in Form von real existierendem Geld auf die Bühne kommt.<sup>176</sup> Außerdem erinnert die Verkleidung der Arbeiten als Kaffeepackungen wiederum an die verschiedenen Arbeitsformen des Kaffeeverkäufers Julius Meinl, die Arbeit im Verkauf von konkreten Gegenständen und die Arbeit mit dem abstrakten Geld.

Jelinek greift außerdem die Frage nach dem Wert und der Bedeutung der Arbeit auf, wie sie 1875 im Zuge des *Gothaer Programms* der Sozialistischen Arbeiterpartei Deutschlands und von Karl Marx in seinen *Randglossen zum Programm der deutschen Arbeiterpartei* aufgeworfen wurde. Dabei zitiert sie einige Stellen wörtlich, auch die erste These des *Gothaer Programms*: „Die Arbeit ist die Quelle alles Reichtums und aller Kultur [...]“ (KK 300). Nach diesem Prinzip sind die Kleinanleger zwar zu einem kleinen Kapital gekommen, allerdings meint der Arbeitsbegriff, der diesem Programm zugrunde liegt, die tatsächliche Arbeit des Arbeiters, nicht die Arbeit, die das Geld von selbst verrichtet. Mit den Worten Marx‘, der dieses *Gothaer Programm* in vielen Punkten kritisierte, stellt Jelinek somit diese erste Aussage schon in Frage, mit dem Hinweis auf die notwendige Berücksichtigung der Natur: „[...] die Arbeit ist nicht die Quelle alles Dings, alles Reichtums. Die Natur ist ebensosehr die Quelle der Gebrauchswerte, der Grauwerte, der, äh... woraus sollte denn der sachliche Reichtum bestehen, wenn nicht aus Gebrauchswerten?“ (KK 301)<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> In der Version von Euripides, auf die sich Jelinek explizit beruft, hat Herakles gerade seine Heldentaten vollbracht und kommt nach langer Abwesenheit nach Hause zu seiner Familie. Nach seiner Rückkehr wird er aber von Lyssa mit kurzzeitigem Wahnsinn belegt und tötet seine Frau und seine Kinder. In diesem Punkt weicht Euripides von der gängigen Version des Mythos ab, in der zuerst der Mord an der Familie steht und die zwölf Heldentaten von Herakles als Buße verrichtet werden müssen.

<sup>176</sup> Zumindest nicht in Jelineks Textfassung, in der Inszenierung wird es dagegen auch sichtbar, dazu mehr in Kapitel 6.2.

<sup>177</sup> Karl Marx formuliert seine Kritik wie folgt: „Die Arbeit ist *nicht die Quelle* alles Reichtums. Die *Natur* ist ebensosehr die Quelle der Gebrauchswerte (und aus solchen besteht doch wohl der sachliche Reichtum?) als

Hält sie sich bis dahin also noch an den Diskurs, wie er Ende des 19. Jahrhunderts geführt wurde, so wird kurz darauf dieser Arbeitsbegriff dadurch aufgeweicht, dass die Arbeit des Geldes der realen Arbeit gleichgestellt wird, wodurch wiederum der Begriff des Reichtums fragwürdig wird, so heißt es an dieser Stelle: „Zuerst soll die Arbeit die Quelle alles Reichtums gewesen sein, was wir schon vollkommen unsinnig finden, denn dann wäre folgerichtig ja das Geld die Quelle unseres Reichtums, und das Geld haben wir ja gar nicht mehr [...]“ (KK 309). Die Begrifflichkeiten und Zuschreibungen geraten bei diesen Überschneidungen und Undurchschaubarkeiten schließlich vollends durcheinander, wenn mitbedacht wird, dass die verrichtete Arbeit der Kleinanleger gar keinen Wert mehr hat, da ihr Ertrag verloren gegangen ist:

[...] die Arbeit ist vernichtet worden, und der Verdienst für diese Arbeit auch, und zwar von Ihnen, wie soll also eine Gesellschaft ohne Arbeit möglich sein, da doch das Geld ganz alleine arbeiten kann und sogar soll, wenn auch nicht bei Ihnen und ganz ohne uns, die wir das Geld im Kreis schicken, und wie sollen wir damit umgehen, daß keine nutzbringende Arbeit ohne Gesellschaft möglich sein soll? (KK 309)

Diese Passage zeigt die Uneindeutigkeit, die sich heute bei der Frage nach einem Arbeitsbegriff ergibt. Welche Art von Arbeit welchen Wert hat und was überhaupt Arbeit ist, lässt sich nicht mehr klar benennen, vielmehr stellt sich für jeden Einzelnen die Frage, wieviel Arbeit man selbst verrichten will und wieviel Ertrag man aus der Arbeit seines Geldes ziehen kann.

## 5.7. Geld und Gesellschaft

Jelinek beschreibt in *Die Kontrakte des Kaufmanns* keinerlei Verhältnisse und Beziehungen einzelner Menschen untereinander und keine individuellen Bedürfnisse. Die Zugehörigkeit zu einem der Kollektive und deren Sprache wird bestimmt über das Haben oder Nicht-Haben von Geld. Dieses vorhandene oder nicht-vorhandene „Geldvermögen überbrückt die Differenz zwischen dem Wirklichen und dem Möglichen und versetzt alle aktuellen Weltbezüge des Individuums in die Perspektive des ‚Als-ob‘, des Vergleichs mit anderen Möglichkeiten.“<sup>178</sup> Der Mensch als Mitglied einer kapitalistischen Gesellschaft identifiziert sich über das Geld und die sich dadurch bietenden Möglichkeiten –

---

die Arbeit, die selbst nur die Äußerung einer Naturkraft ist, der menschlichen Arbeitskraft.“ (Marx 1984. S.23.)

<sup>178</sup> Deutschmann 2003. S.155.

entsprechend konstituieren sich seine Verhaltensweisen. Damit hängen einerseits allgemeine Mechanismen zusammen, die das soziale Leben und gesellschaftliche Vorgänge betreffen, und andererseits im Speziellen die Gier, die sich daraus entwickelt, dass mehr Geld mehr Möglichkeiten verspricht.

### 5.7.1. Die kapitalistische Gesellschaft

In den Mechanismen, Funktions- und Wirkweisen des Geldes spiegeln sich Grundmuster unserer kapitalistischen Gesellschaft wieder, also zum Beispiel das Aufbauen von Beziehungen, Absicherungen oder die Frage nach Wertigkeiten. Diese Mechanismen werden zwar von Menschen bedient, beherrschen sie aber gleichzeitig und man kann sich – egal, an welchem Punkt im System man selbst steht – ihnen nicht entziehen. Das macht eine Zuschreibung von Begriffen wie „Täter“, „Opfer“ oder „Schuld an der Krise“ so problematisch; auch Jelinek fällt darüber kein Urteil.

Ein wichtiger Faktor beim Zustandekommen dieses Phänomens ist der Markt, der schon in seiner ursprünglichen Form ein Ort war, an dem sich Handel und soziales Leben mischten, und der heute ein „Schnittpunkt der ökonomischen, politischen, sozialen, emotionalen und reflexiven Beziehungen der Menschen“<sup>179</sup> ist. Dieses Prinzip hat sich ausgeweitet auf alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens; sie sind geprägt von persönlichem Geldvermögen, Schuldverhältnissen und Abhängigkeiten. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* bestimmt das eigene Kapital den Standpunkt in der Gesellschaft und die sich daraus ergebenden Forderungen, Ansprüche und das soziale Umfeld.

Die Struktur des Geldes als Mittel in Tauschbeziehungen wird erweitert auf seine Funktion als Vermittler „zwischen den Tätigkeiten, den Bedürfnissen, den Aktionen der Menschen.“<sup>180</sup> Zwischenmenschliche Verhältnisse transformieren sich in Geldverhältnisse, das Geld übernimmt die Rolle eines abstrakten, zwischengeschalteten Mediums. Konrad Paul Liessmann stellt in Berufung auf Marx fest, dass im Tauschverhältnis die gesellschaftlichen Verhältnisse zum Ausdruck kommen, und zwar darüber, dass die „Menschen, indem sie mit Waren tauschen, sich selber [austauschen]. *Nur im Tauschakt leben wir, und wenn wir leben, tauschen wir.*“<sup>181</sup> Gesellschaftliche Vorgänge sind ohne Bezug zum Vermittler Geld und dem Tauschverhältnis kaum denkbar, was sich bei Jelinek

---

<sup>179</sup> Liessmann 1992. S.109.

<sup>180</sup> Ebd. S.80.

<sup>181</sup> Ebd. S.93.

in der Ausschließlichkeit zeigt: die Ausschließlichkeit des Sprechens über Geld und die Ausschließlichkeit der vom Geld abhängigen Lebensverhältnisse.

### 5.7.2. Die Gier

Die Frage danach, wer wieviel Geld hat, entscheidet „ganz wesentlich über die Partizipationsmöglichkeiten am ökonomischen, sozialen und geistigen Leben“<sup>182</sup> und ist deshalb zentral für das alltägliche Leben in einer kapitalistischen Gesellschaft. Die Kleinanleger beginnen ihren Part mit der Feststellung, dass sie das Geld zuerst einmal dafür benötigen, ihre elementaren körperlichen Bedürfnisse zu befriedigen, als „[...] Mittel für Speise, Trank und Kleidung [...]“ (KK 217).<sup>183</sup> Doch gleich darauf gehen die Wünsche weiter, Geld wird darüber hinaus dann auch noch benötigt für „[...] Haushaltsmaschinen und Eigenheime und Eigentumswohnungen in Ost und West [...]“ (KK 217). Darin zeigt sich also gleich zu Beginn des Textes eine entscheidende Wirkung des Geldes: es löst im Menschen den Wunsch nach immer mehr aus, die Gier. Sie setzt ein, sobald man erkennt, dass Geld Möglichkeiten eröffnet, Jelinek stellt dazu in einem Interview fest: „Die Erfahrung, schon etwas zu haben, scheint zu genügen, immer mehr davon haben zu wollen.“<sup>184</sup>

Diese Gier findet sich sowohl bei den Kleinanlegern, die von den Gewinnmöglichkeiten, die ihnen die Bank verheißen hat, profitieren wollen, als auch bei der Bank und ihren Vertretern, in den Stimmen der Greise, die nicht nur auf die großen Summen ihrer Kunden aus sind, sondern auf alles, was sie kriegen können: „[...] sogar den Mist nehmen wir noch, wir nehmen sogar Ihr Kleingeld noch, das läppert sich ja auch alles zusammen [...]“ (KK 258). Dieser allgemeine Wunsch hat seine Wurzel im Zusammenhang zwischen Geld und den Möglichkeiten, die es bietet, und die sich gleichzeitig mit dem Geld vermehren. Dadurch wird Geld zum Träger einer Utopie, in der man sich – wenn man nur genug Geld hat – alles kaufen kann, was die Menschheit herzustellen in der Lage ist, und sogar über alle Güter hinaus auch noch Schönheit, Gesundheit, Intelligenz und Bildung.<sup>185</sup>

Dem Wachstum des Geldes ist theoretisch keine Grenze nach oben gesetzt, was gleichzeitig bewirkt, dass man nie genug haben kann, da immer noch mehr erreichbar

---

<sup>182</sup> Liessmann 2009. S.15.

<sup>183</sup> In *Herakles* beklagt Amphitryon seinen Zustand mit diesen Worten: „Entblößt von allem hüten wir die Stätte hier, von Speise, Trank und Kleidern, auf den rauhen Grund die Glieder lagernd [...]“ (H 8).

<sup>184</sup> Zitat Jelinek, Elfriede. In: Lux 2009. S.16.

<sup>185</sup> Vgl.: Deutschmann 2009. S.247.

erscheint. Damit einher geht das Prinzip der Zinsen: Geld, das sich nicht vermehrt, gilt als uneffektiv, die Erwartung, dass es sich verzinsen und dadurch ständig mehr werden muss, ist selbstverständlich geworden.<sup>186</sup> Karl-Heinz Brodbeck nennt dieses Zinssystem die Verwirklichung der reinen Geldgier, denn durch die Möglichkeit, dass Geld ohne weiteres Zutun und rein aus sich selbst heraus mehr werden kann, ist der unbedingte Wunsch und die Erwartung nach Vermehrung schon im Prinzip der Zinsen verankert, die Maßlosigkeit ist zur Regel geworden.<sup>187</sup>

Das Geld birgt eine unendliche Steigerungsfähigkeit in sich selbst, dem Wesen des Kapitals ist somit eine Unersättlichkeit inhärent, die sich auf die Welt, in der es wirkt, überträgt, also auf den Menschen, dem dieses Kapital gehört.<sup>188</sup> Diese Annahme bedeutet, dass der Mensch vom Geld gelenkt wird, sich seine Prinzipien aneignet und auf seine eigenen Verhaltensweisen überträgt. Da in einer kapitalistischen Gesellschaft alle von diesen Mechanismen beeinflusst sind, werden auch alle von dem Wunsch getrieben, ihr Geld zu vermehren, was wiederum zu einer „entfalteten Konkurrenz aller gegen alle“<sup>189</sup> führt.

Dieses Konkurrenzdenken zeigt sich in *Die Kontrakte des Kaufmanns* besonders deutlich in den sich gegenüberstehenden Kollektiven Kleinanleger und Greise: vor allem die Greise betonen in ihrer Rede unablässig, dass sie den Kleinanlegern nichts zurückgeben werden, was sich auch in ihrer herablassenden Ausdrucksweise zeigt, etwa wenn sie in einer Tirade, die an Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* erinnert, sagen: „[...] Sie können immer schon einpacken, Sie Vollkoffer Sie, Sie Idiot, Sie unbelehrbarer Trottel [...]“ (KK 233). Wenn nun zwar die Greise als Profiteure erscheinen, so waren doch auch die Kleinanleger von Gier und Konkurrenzdenken getrieben, wodurch sie erst in ihre missliche Lage kommen konnten. Da alle Teil der gleichen kapitalistischen Gesellschaft sind, unterliegen auch alle den gleichen gesellschaftlichen Prägungen und Mechanismen, und handeln nach Mustern, die von den gleichen Einflüssen bestimmt sind.

---

<sup>186</sup> Vgl.: Brodbeck 2009. S.228.

<sup>187</sup> Vgl.: Ebd. S.228.

<sup>188</sup> Vgl.: Binswanger, Hans. In: Beuys, Joseph; Bethmann, Johann Philipp von; Binswanger, Hans; Ehrlicher, Werner; Willert, Rainer: „Was ist Geld?“ Eine Podiumsdiskussion. Am 29.11.1984 im „Haus der Begegnung“ in Ulm. In: Meyer, Michaela; Rappmann, Rainer E. (Hg.): Was ist Geld? Wangen: FIU 1991. S.27.

<sup>189</sup> Brodbeck 2009. S.228.

## 5.8. Das „Nichts“

Immer wieder drehen sich *Die Kontrakte des Kaufmanns* um das „Nichts“, in allen Facetten werden seine Bedeutungsebenen aufgegriffen. Vor allem auf der Seite der Kleinanleger taucht es im Zusammenhang mit dem Nicht-Vorhandensein des Geldes auf, sie müssen feststellen, dass ihr Geld zu „Nichts“ geworden ist:

[...] erst muß natürlich das Nichts, welches Forderungen an unsere Sicherheit hat, bezahlt werden, die Schuld des Nichts an das Weniger als nichts muß erst beglichen werden, nicht wahr, und dann kommen wir dran, unser Nichts endlich ausbezahlt zu bekommen. Na, das hat sich ausgezahlt! Nichts bekommen wir! Für uns hat es sich nicht ausgezahlt [...] (KK 228).

Dabei fing der Verlust der Kleinanleger damit an, in Zertifikate investiert zu haben, deren Wert sie nicht einschätzen konnten, im Gegensatz zu ihrem Kapital, dessen Wert sie kannten, den sie aber steigern wollten. Diese Zertifikate wiederum waren zwar besichert, aber auch diese Sicherheiten stellten sich als nichts wert heraus, und so beschreiben sie ihre Investitionen als eine Kette des verfallenden Wertes, angefangen bei den Wertpapieren, „[...] ein Nichts, durch einen Mangel besichert, ein Mangel, durch nichts besichert als saugende Leere, selbst wenn die Sicherheiten griffen, griffen wir in Scheiße, griffen wir bestenfalls ins Nichts [...]“ (KK 220).

Der fehlende Wert hängt damit zusammen, dass diesen Zertifikaten ein Wert eingeschrieben war, der seine Gültigkeit verloren hat; es handelt sich also um einen Wert, dem vormals Vertrauen und Glauben entgegengebracht wurde, die ihm nun entzogen sind, und der somit als „Nichts“ erscheint. Das führt wiederum zurück auf die Frage nach dem Wert des Geldes, die ich schon in Kapitel 5.1. gestellt habe. Das Geld „entsteht aus dem ‚Nichts‘ durch staatliches Dekret.“<sup>190</sup> Sein Wert wird ihm also verliehen und bleibt bestehen, solange alle daran glauben und Einigkeit darüber herrscht; ist diese Voraussetzung nicht mehr erfüllt, wird es wieder zu „Nichts“. Existiert es dazwischen nur in Zahlen als Buchgeld und nicht als real existierende Scheine oder Münzen, war es nie ein materialisiertes „Etwas“. Die Frage, was das Geld schließlich wert ist, und unter welchen Voraussetzungen es diesen Wert hat, wirft auch Jelinek durchgehend auf: „Wir können zurückverlangen, was wir wollen, es ist nichts mehr da, das Geld gibt es nicht mehr. Das Geld hat es nie gegeben, das Geld hat es nur solange gegeben, wie wir es Ihnen gegeben haben [...]“ (KK 305).

---

<sup>190</sup> Deutschmann 2003. S.150.



Andererseits behält das Geld seinen Wert nur dann, wenn es angelegt oder ausgegeben wird, ist es nicht mehr in Bewegung, verliert es seinen eingeschriebenen Wert und wird zu bloßem Papier oder Metall und stellt dann auch eine Form des „Nichts“ dar.<sup>191</sup> Somit kann sein Wert eigentlich nur durch den Tausch – und dadurch den Verzicht auf das Geld als Geld – gesichert werden, das bloße Aufbewahren des Geldes im Sinne der Werterhaltung macht es letztendlich wertlos. Auch im Falle des Kaufes von Wertpapieren oder Zertifikaten müssen die Anleger ihr Geld erst einmal aus der Hand geben, um es im Idealfall gesteigert zurückzubekommen. Die Kleinanleger bei Jelinek dagegen „[...] müssen [...] feststellen, daß es sich nur für das Nichts ausgezahlt hat, daß nur das Nichts nichts auszahlt, daß es sich für uns nicht ausgezahlt hat, forderungsbesicherte Wertpapiere zu kaufen [...]“ (KK 221).

Durch den Verlust des Geldes werden die Kleinanleger selbst zu „Nichts“, vor allem für die Bank sind sie dadurch wertlos, und so werden sie beschimpft: „[...] Sie werden schon sehen, Sie sind nichts, Sie sind ein Niemand, aber vertreten wollen Sie sich lassen! Das schaut Ihnen ähnlich, einen Vertreter für Nichts haben Sie, Sie Habenichts Sie, von dem Sie sich als Kleinanleger vertreten lassen [...]“ (KK 259). Die Bank hat dabei zwar das Geld zunichte gemacht, das wirkt sich aber nur für ihre Kunden aus und so tragen die Greise das „Nichts“ nicht selbst mit, sondern konstatieren: „[...] das Nichts mag kommen, von uns aus gesehen mag es kommen, aber es kommt nichts, zu uns kommt davon nichts, vielleicht kommt das Nichts zu Ihnen, aber zu uns kommt es nicht, obwohl es von uns aus kommen mag, wenn auch nicht zu uns.“ (KK 280)

Jelinek umkreist das „Nichts“ hauptsächlich in Bezug auf das Geld, doch wie Evelyne Polt-Heinzl meint, findet es sich auch in anderen Bereichen wieder, vor allem den Verlust des „gesellschaftliche[n] Kapital[s] an moralischen Grundwerten“<sup>192</sup> kreidet sie in diesem Zusammenhang an. So wird man also definiert über das Haben oder Nicht-Haben von Geld, davon hängt die Stellung in der Gesellschaft genauso ab, wie die Einschätzung, angesehen oder eben ein „Nichts“ zu sein. In der Schlusspassage der *Kontrakte des Kaufmanns* zeigt sich dieses „Nichts“ darin, dass die Bank den Kleinanlegern zwar das Grab noch zugesteht, doch auch nur solange, bis sich die Erde als wertvoll durch Bodenschätze erweist – dann wird das „Nichts“ mit den abschließenden Worten des Textes

---

<sup>191</sup> Vgl.: Ebd. S.158.

<sup>192</sup> Polt-Heinzl, Evelyne: Minus-Nichts, aber mündelsicher oder Besser eine Taube im Mündel als ein MEL-Zertifikat im Portfolio. Über Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Wien: Praesens 2010. S.104.

allumfassend, denn „[...] dann gehört Ihnen nichts, nichts mehr, nichts mehr. Gar nichts mehr. Nichts.“ (KK 348)

## 6. Die Inszenierung von Nicolas Stemann

Die Uraufführung der *Kontrakte des Kaufmanns* fand im April 2009 am Schauspiel Köln unter der Regie von Nicolas Stemann statt, als Koproduktion mit dem Thalia Theater Hamburg. 2010 wurde die Inszenierung zum Berliner Theatertreffen, den Mühlheimer Theatertagen und den Wiener Festwochen eingeladen. Schon vor der Uraufführung, im März 2009, war der Text erstmalig als Urlesung am Akademietheater Wien zu hören, daran beteiligt waren neben dem Produktionsteam um Nicolas Stemann und den Schauspielern, die sowohl aus dem Kölner als auch aus dem Hamburger Ensemble stammen, zusätzlich noch weitere Schauspieler des Burgtheater-Ensembles. Die theatrale Form, die sich bei der Urlesung durch die Situation eines improvisierten Abends ergab, dessen einzige Verabredung darin bestand, den Text in seiner vollen Länge zu lesen, sollte daraufhin auch der Inszenierung zugrunde gelegt werden.

In diesem Kapitel möchte ich zuerst einige grundlegende Aspekte des Konzepts der Inszenierung erläutern, mich dann aber vor allem darauf konzentrieren, wie einige der Strukturen des Kapitalismus, die Jelinek im Text thematisiert und die ich in den vorangegangenen Kapiteln besprochen habe, in der Inszenierung aufgegriffen und um eine zusätzliche Ebene, die die Möglichkeiten der Aufführung bieten, erweitert werden.

### 6.1. Konzeptuelle Rahmenbedingungen

Zu Beginn jeder Vorstellung betritt Nicolas Stemann selbst die Bühne und erläutert in einer kurzen Einführung die Funktionsweise der Inszenierung, die er „keine Inszenierung im herkömmlichen Sinne“<sup>193</sup> nennt. Vielmehr bezeichnet er das Bühnengeschehen als „Textumsetzungsmaschine“, durch die die Textfassung von 99 Seiten zum Klingen gebracht, gelesen oder „auf irgendeine Art zum Leben erweck[t]“<sup>194</sup> werden soll. Ein paar festgelegte Faktoren sollen den Rahmen für die Ausgangskonstellation bieten: Auf der Bühne agieren nicht nur Schauspieler, auch andere an der Produktion Beteiligte – Musiker, Videokünstlerin, Souffleuse, Regieassistentin, Dramaturg und schließlich auch der

---

<sup>193</sup> Stemann, Nicolas: Einführungsrede zu Beginn der Vorstellung der *Kontrakte des Kaufmanns*. S.126. Inhaltlich erläutert Stemann in dieser Rede jedes Mal das Gleiche, wobei er sich an kein festgeschriebenes Manuskript hält, der Wortlaut variiert also. Wenn ich im Folgenden daraus zitiere, beziehe ich mich auf eine von mir verfasste Transkription der Rede zu Beginn der Vorstellung am 02.10.2009 im Thalia Theater Hamburg. Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Abdruck der Transkription im Anhang der Arbeit.

<sup>194</sup> Ebd. S.126.

Regisseur selbst – sind auf der Bühne vertreten und bilden alle gemeinsam das Kollektiv, das den Text in eine theatrale Situation transformiert. Der Text ist stets sichtbar als Textbuch in den Händen der Akteure auf der Bühne, jede gelesene Seite wird aus dem Textbuch herausgerissen. Die Seitenzahl der aktuell gelesenen Seite ist auf einem Display, der beginnend bei 99 entsprechend bis zur null abwärtszählt, für jeden Zuschauer einsehbar. Das Licht im Zuschauersaal ist beinahe während der gesamten Spieldauer an, die Saaltüren bleiben geöffnet und die Zuschauer werden in Stemanns Einführung explizit aufgefordert, den Saal nach Belieben für eine Pause zu verlassen. Gemäß der Regieanweisung Jelineks – „*Man kann das auch aufnehmen und die Toiletten oder die Garderobe damit beschallen, egal...*“ (KK 210) – wird der Text auch in die restlichen zugänglichen Bereiche des Theaters übertragen; mit dieser Warnung gibt Stemann den programmatischen Ansatz der Inszenierung wider: „selbst wenn Sie sich eine Pause genehmigen, werden Sie diesem Text nicht so ohne Weiteres entgehen.“<sup>195</sup>

Der Versuch, die Freiheit, die die Urlesung in dieser Einmaligkeit bot, wiederherzustellen, wird einerseits als „Inszenierungsverweigerung“<sup>196</sup> bezeichnet, dann aber auch wieder als „mühselige Inszenierungsarbeit“, durch die sich eine improvisierte Situation ergeben soll, in der sich die Beteiligten „größte Mühe geben, den Eindruck von normalem Theaterspiel zu vermeiden“.<sup>197</sup> Dem Zuschauer drängt sich somit die Frage auf, wieviel Wahrheit in der Behauptung steckt, dass die Aufführung keinen klaren Absprachen folgt und improvisiert ist, in der Ankündigung heißt es: „wir wissen auch nicht so genau, was passiert.“<sup>198</sup> Diese scheinbare Freiheit spiegelt die Freiheit des Menschen in einer kapitalistischen Gesellschaft wider. Strukturen und Mechanismen, die das kapitalistische System mit sich bringt, lenken das Denken und Handeln, das doch eigentlich als individuelle Entscheidung erlebt wird. Die Erkenntnis, wie sehr Geld und Kapitalismus jegliche Bereiche des Lebens durchdrungen haben, geht einher mit dem Zweifel an der individuellen Freiheit, Sicherheit wird zu Unsicherheit, genau wie die Inszenierung die Grenze zwischen Sicherheit und Unsicherheit verwischt und die angekündigte Freiheit immer wieder negiert. Die Rahmenbedingungen lassen von vornherein darauf schließen, dass keine Illusion aufgebaut wird, die Rede Stemanns kommt sogar einer bewussten Illusionsverweigerung gleich, da die Akteure genau wie die Zuschauer erst im jeweiligen Moment mit dem Text konfrontiert werden. Gleichzeitig wird aber die Ankündigung des nicht Geplanten dann zur

---

<sup>195</sup> Ebd. S.127.

<sup>196</sup> Heine, Matthias: Freundliche Folter. In: Die Welt. 18.04.2009.

<sup>197</sup> Ebd.

<sup>198</sup> Stemann 2009. S.126.

Illusion, wenn der Zuschauer beginnt, den Glauben darin zu verlieren und meint, inszenierte und fest abgesprochene Passagen zu erkennen.<sup>199</sup>

Durch Jelineks Aufforderung, mit dem Text in einer Inszenierung zu verfahren, wie man will, durch die Ansage: „*Es ist egal, wie man ihn realisiert*“ (KK 209), verurteilt sie den Regisseur zur Freiheit.<sup>200</sup> Auf diesen aufgezwungenen freien Umgang reagiert Stemann damit, dass jeder Abend als Premiere angekündigt wird. Der Eindruck der sich beständig verändernden und nie feststehenden, abgeschlossenen Inszenierung wird zusätzlich dadurch verstärkt, dass auch der Text nicht abgeschlossen ist. Nach der Erfahrung der Urlesung entstand der Gedanke, eine „schnelle theatrale Eingreiftruppe“<sup>201</sup> zu gründen, bei der Jelinek zu aktuellen Anlässen einen neuen Text schreibt, der dann direkt, ohne Proben und Vorbereitung, in die Aufführung einfließt.

Teil des Konzeptes ist es also, die Einmaligkeit der Aufführung auf die Spitze zu treiben. Die Flüchtigkeit ist eine Grundannahme der Aufführung, die immer eine

nur bedingt beeinfluss- und kontrollierbare [...] Konstellation [ist], aus der heraus etwas geschieht, das sich so nur dieses eine Mal ereignen kann – wie es eben unvermeidlich ist, wenn eine Gruppe von Akteuren mit einer Zahl von Besuchern mit unterschiedlichen Gemütsstimmungen, Launen, Wünschen, Vorstellungen, Kenntnissen etc. zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort konfrontiert werden.<sup>202</sup>

Die Einmaligkeit wird aber noch zusätzlich thematisiert, in den Mittelpunkt gerückt und dadurch dem Zuschauer direkt bewusst gemacht. Dieser Anspruch steckt schon in der Grundansage des zumindest teilweise improvisierten Abends, wird aber durch den sich stets erweiternden und verändernden Text noch verstärkt.

In dieser offenen Form, bei der jeder Zuschauer frei entscheiden kann, wann er gehen und wieder zurückkommen möchte, bei der das ganze Produktionsteam auf der Bühne agiert und bei der sich viel Zeit für den gesamten Text genommen wird, liegt nach Stemann eine Entsprechung zum Text, in dem er eine Maßlosigkeit Jelineks sieht, der er nun „eine theatrale Gestalt“<sup>203</sup> zu geben versucht. Die Maßlosigkeit des Textes liegt dabei in der

---

<sup>199</sup> Vgl. Blomberg, Benjamin von. In: Berthold, Susanne: Interview mit Benjamin von Blomberg, geführt im Rahmen dieser Diplomarbeit am 21. Juni 2010 in Wien. S.123. Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Abdruck des Interviews im Anhang dieser Arbeit.

<sup>200</sup> Vgl.: Stemann, Nicolas. In: Zimmermann, Hans-Christoph: Neoliberalismus als Sprachfolter. Interview mit Nicolas Stemann. In: Stadt-Revue Köln. April 2009.

<sup>201</sup> Zitat Stemann, Nicolas. In: Blomberg, Benjamin von: Ein Theater jenseits der Angst. Im Gespräch mit Nicolas Stemann. In: Programmheft Thalia Theater Hamburg. Elfriede Jelinek: Die Kontrakte des Kaufmanns. Inszenierung: Nicolas Stemann. Premiere: 2. Oktober 2009. Spielzeit 2009/2010. Redaktion: Benjamin von Blomberg. S.25.

<sup>202</sup> Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. Suhrkamp 2004. S.53/54.

<sup>203</sup> Zitat Stemann, Nicolas. In: Berger, Jürgen: Die Komödie zur Krise. Interview mit Nicolas Stemann. In: Süddeutsche Zeitung. 15.04.2009.

ständigen Wiederholung des gleichen Themas, des Sprechens über Geld, den Markt und das „Nichts“. Die Inszenierung durchbricht dieses Sprechen zwar immer wieder durch musikalische Nummern und Slapstick-artige Einlagen, kehrt aber jedes Mal zum Text zurück, er wird in verschiedenen Variationen vorgetragen, beispielsweise als chorische Passagen, doch bleibt er durchgängig die Grundlage. In dieser Ausschließlichkeit des Textes als einzig sichere Komponente jeder Aufführung, zu dem die Akteure immer wieder zurückkommen und der die gesamte Dauer über präsent ist, zeigt sich wiederum die Ausschließlichkeit dieser Sprache, eine Alternative zum kapitalistischen System stellt sich genauso wenig dar, wie es möglich ist, dieser Sprache zu entkommen.

Durch die Anwesenheit des ganzen Teams auf der Bühne thematisiert die Inszenierung außerdem den Theaterrahmen und die Entstehung einer Aufführung. Wenn der Regisseur und sein Team für den Zuschauer sichtbar die Aufführung erst während sie stattfindet hervorbringen, wird der Prozess, der im Normalfall für den Zuschauer unsichtbar schon zuvor, also während der Probenzeit, vollzogen wird, zumindest zu einem Teil nachvollziehbar gemacht. Gleichzeitig hinterfragt Stemann seine eigene Rolle als Regisseur, indem er selbst auf der Bühne an der Aufführung teilnimmt. Während üblicherweise zwar jeder Schauspieler, Techniker, Musiker und Bühnenarbeiter in die Autopoiesis der Aufführung eingreift, „ist der Regisseur, der an der Aufführung weder als Akteur noch als Zuschauer teilnimmt, von ihr ausgeschlossen. Das heißt, das Ereignis der Aufführung zu beeinflussen, während es stattfindet, ist er in diesem Fall ganz außerstande.“<sup>204</sup> Dieser Punkt wird durch Stemanns Beteiligung an jeder Aufführung obsolet. Außerdem geht er noch einen Schritt weiter und tritt nicht nur als Regisseur auf, sondern gibt sich in seiner Funktion als Regisseur gleichzeitig die Rolle eines Akteurs: Er hält einerseits die erläuternde Rede zu Beginn, führt auch zwischendurch durch den Abend und lenkt bis zu einem gewissen Grad das Geschehen, tritt gleichzeitig aber auch als Musiker auf und spricht gemeinsam mit den Schauspielern den Text.

Durch die gewählte theatrale Form, die zumindest behauptet, zu improvisieren und nicht mit festen Absprachen zu arbeiten, stellt er sich als Regisseur selbst in Frage, denn als derjenige, dessen Aufgabe es eigentlich ist, im Vorhinein Verabredungen zu treffen, tritt er in einen Widerstreit mit einer „Form, die eine Durchlässigkeit, eine Freiheit und eine Souveränität im Umgang mit etwas nicht Kalkulierbarem fordert“.<sup>205</sup> Dadurch stellte sich während der Proben über die Thematisierung seiner eigenen Position für Stemann die

---

<sup>204</sup> Fischer-Lichte 2004. S.286.

<sup>205</sup> Zitat Blomberg, Benjamin von. In: Berthold 2010. S.120.

Frage, inwieweit diese offene Form, die die Unsicherheit eines krisengebeutelten kapitalistischen Systems wiedergibt, erfüllt werden kann. Der Dramaturg Benjamin von Blomberg beschreibt die Situation folgendermaßen:

Irgendwann war klar: er muss auf die Bühne gehen, um diese Form zu erfüllen. Dadurch wird er einer von vielen, der um die Wirkung des Moments auch nur bedingt weiß. Außerdem muss er damit umgehen, dass Impulse gesetzt werden, auf die er reagieren muss, und zwar eigentlich als Spieler und nicht als Regisseur. Genau dieser Schritt ermöglichte die Form, und der Bühne fern zu bleiben hätte das verhindert.<sup>206</sup>

Somit stellen sich der Umgang mit dem Text und der Zusammenschluss zu einer Gemeinschaft während der Aufführung als Komponenten dar, die in Bezug zu den verhandelten Strukturen des Kapitalismus stehen, und auf die ich deswegen nun näher eingehen werde. Außerdem ist die Darstellung des Geldes ein weiterer Punkt, den ich aufgreifen möchte, da dabei die theatralen Möglichkeiten der Versinnlichung eingesetzt werden und dem Sprechen über Geld eine weitere Ebene hinzugefügt wird.

## 6.2. Die Darstellung des Geldes

Jelinek vollzieht in *Die Kontrakte des Kaufmanns* nach, was unser heutiges Verhältnis zu Geld in einem hohen Grad bestimmt: der Großteil des sich in Umlauf befindlichen Geldes existiert lediglich als Zahlen und als Wert, nicht aber als reale Münzen oder Scheine. So wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* ständig über Geld gesprochen, doch geht es dabei immer nur um eine Vorstellung von Geld, nicht um solches, das konkret auftaucht. Gerade die Kleinanleger müssen feststellen, dass das Geld nicht mehr vorhanden ist, doch auch die Greise, die im Namen der Bank das Geld besitzen, können letztendlich nur über etwas reden, das ihnen nicht materiell vorliegt. Im Gegensatz zu diesem abstrakten Geldbegriff, wie er im Text verwendet wird, setzt die Inszenierung theatrale Mittel ein, um Geld neben dem darüber-Sprechen auch auf andere Art zu thematisieren. Somit ist die Darstellung des Geldes gerade deswegen interessant, weil Geld als materiell vorhandenes Geld dargestellt wird.

In dieser Möglichkeit des Theaters erfüllt sich der Reiz, den unmittelbar vorhandenes Geld trotz aller Tendenz zum Buchgeld auch weiterhin für Menschen hat.<sup>207</sup> Ein Geldschein

---

<sup>206</sup> Ebd. S.120.

<sup>207</sup> Vgl.: Gabriel, Gottfried: Die Ästhetik des Geldes. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.268/269.

oder eine Münze sind, auch wenn sie nur einen kleinen Wert haben, Objekte der Begierde, die über die Bedeutung, die ihrem Wert eingeschrieben ist, Faszination ausüben. Der Wunsch, real existierendes Geld zu besitzen, hängt also eher mit einer Vorstellung der damit verbundenen Möglichkeiten als mit dem ästhetischen Wert des Materials zusammen. Die Sehnsüchte, die Geld im Menschen weckt, werden in der Inszenierung darüber angesprochen, dass Geld in Form von Scheinen immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen verwendet wird. So tritt es über weite Strecken der Inszenierung in großen, scheinbar unerschöpflichen Mengen auf, wird achtlos behandelt, auf den Boden geworfen und erscheint dabei als bloßes, wertloses Requisite. Es verteilt sich unkontrolliert und wird maßlos vermehrt, indem die Akteure jederzeit aus den Theatergeld-Vorräten der Requisite schöpfen können, dadurch verliert es nach und nach den Wert der Bedeutung und wird zu bloßem Papier.

Im Gegensatz zu diesem verschwenderischen Umgang mit Geld wird es an manchen Stellen auf besondere Weise hervorgehoben. So setzt Stemann die Geldscheine beispielsweise so ein, dass sie auf der Gitarre dunkel-schwingende, schwer getragene Klänge erzeugen und bringt damit eine ganz eigene Art von Finanzinstrument hervor. Außerdem versetzt das Geld die Akteure in rauschhafte Zustände: Die Situation zweier Schauspieler, die sich vor einem Flipchart wie zwei Banker bei der Präsentation auf der Hauptversammlung verhalten, gerät zu einem wilden Exzess, sobald sie Geldscheine in die Hand nehmen und daraufhin beginnen, ein Actionpainting zu veranstalten. Das Geld setzt sie in körperliche Erregung und bringt ihre ungezügelte, triebhafte Lust an den Scheinen zutage. Dabei geht es nicht um die Erstellung eines Kunstwerks mit und aus Geld, sondern um das Berauschte des Umgangs mit Geld. An dieser Stelle bestätigt sich, was Gottfried Gabriel über die Beschaffenheit der Sinnlichkeit des Geldes schreibt, die nicht ästhetischer Herkunft ist: „Die ‚Lust‘, die sie bereitet, erfüllt kein ästhetisches Bedürfnis, sondern befriedigt lediglich die Gier nach dem Geld.“<sup>208</sup>

Eine weitere Variante der sinnlichen Darstellung ist die Verbindung von körperlichen Bedürfnissen und Geld. Wenn im Normalfall das Geld die Gefühle Hunger und Durst stillt, indem man damit Nahrung kauft, so wird dieser Zwischenschritt in der Inszenierung ausgelassen und das Geld direkt gegessen. Dabei steckt sich eine Schauspielerin einen Schein nach dem anderen in den Mund, bis sie kaum noch etwas in sich aufnehmen kann. Das Ganze scheint allerdings keine tatsächliche Befriedigung des Hungergefühls zu sein,

---

<sup>208</sup> Ebd. S.269.



das Geld wirkt eher unappetitlich<sup>209</sup> und so wird diese Mahlzeit zum Bild für das gierige Verlangen, immer mehr Geld in sich aufnehmen zu wollen, gleichgültig, auf welche Art und mit welchen Folgen.

In einer weiteren Passage treten die Akteure mit stark vergrößerten Euromünzen und Geldscheinen auf, die ihnen um den Hals liegen. Dadurch entsteht der Eindruck lebenden Geldes, als Geldherde hüpfen sie geschlossen über die Bühne, bis sie schließlich einer Schauspielerin alle Münzen und Scheine auf die Schultern legen. Sie erscheint kurzzeitig als reiche Gewinnerin, die mit den überdimensionalen Münzen und Scheinen versehen wurde, doch wenn sie daraufhin ein Glas Wein verlangt und man es ihr bringt, stellt sich heraus, dass ihr Geldschmuck sie daran hindert, das Glas zum Mund zu führen. Sie kann also ihr Durstgefühl nicht stillen, weil sie zu viel Geld hat, von einem Moment auf den anderen wird somit das Geld zur Last und zum Fluch. In dieser Umsetzung des Midas-Mythos, der durch seinen Wunsch, dass alles, was er berührt, zu Gold wird, nicht mehr in der Lage ist, Essen und Trinken zu sich zu nehmen und darum bitten muss, dass der unbegrenzte Reichtum ihm wieder genommen wird, sieht Franziska Schöbler eine Entsprechung der Behinderung zwischen Geld und körperlichen Bedürfnissen.<sup>210</sup> Diese Unstimmigkeiten entstehen dann, wenn das Geld als materielle Größe aufgefasst wird, dessen Besitz alleine es schon ermöglichen soll, sich nicht mehr um den eigenen Körper kümmern zu müssen.

Stemann nutzt in seiner Inszenierung die Sichtbarmachung vor allem dafür, die sinnliche Komponente des Geldes zu unterstreichen und es neben seiner abstrakten Größe um die Wirkung der Sehnsucht nach seinem materiellen Besitz zu erweitern. Es ist also die Ästhetik, die das Geld durch die ihm zugeschriebenen Möglichkeiten in sich birgt, die fürs Theater eingesetzt wird, um dem Text Jelineks und dem reinen Sprechen über Geld eine körperlich-sinnlich erfahrbare Dimension hinzuzufügen.

### 6.3. Der Umgang mit dem Text

Die offene Form der Inszenierung wird unter anderem dadurch ermöglicht, dass Jelineks Text – wie auch ihre vorangegangenen Theatertexte – nicht vorgibt, wie er auf der Bühne

---

<sup>209</sup> In den Vorstellungen, die ich besucht habe, hat das Publikum jedes Mal mit leicht angewidertem Aufstöhnen reagiert, da die Passage von der Schauspielerin Franziska Hartmann sehr lange gesteigert wird und sie dabei eine schier unerträglich große Menge Papierscheine in den Mund nimmt.

<sup>210</sup> Vgl.: Schöbler 2010.

zu realisieren ist. Der Vielschichtigkeit, die in ihm steckt, versucht Stemann dadurch gerecht zu werden, dass er nicht festlegt, wie an einem bestimmten Punkt des Textes auf der Bühne agiert werden soll, er lässt im Gegenteil eher den Text bestimmen, wie er im jeweiligen Moment von den Beteiligten aufgegriffen wird. In seiner Einführungsrede spricht Stemann davon, eine „Textumsetzungsmaschine“<sup>211</sup> installiert zu haben, in einem Interview nennt er das Geschehen eine „Text-Werkstatt, in der auch aus dem Augenblick heraus immer wieder neu, immer wieder anders gearbeitet wird.“<sup>212</sup> Bei all dieser Offenheit jeder einzelnen Aufführung gibt es aber eine klare Absprache, die jedes Mal gültig ist: die 99-seitige Fassung des Textes wird von vorne bis hinten umgesetzt.

Um das zu erfüllen, hat jeder Beteiligte auf der Bühne ein Textbuch, von den Schauspielern wird es meistens in der Hand gehalten und ist somit die ganze Zeit über sichtbar und der Text als Grundlage kenntlich. Jede vorgetragene Seite wird aus jedem Textbuch herausgerissen, wodurch sich im Laufe der Aufführung der Bühnenboden mehr und mehr mit Papier bedeckt, das einerseits an die wertlos gewordenen Wertpapiere und Zertifikate erinnert, von denen immer wieder die Rede ist, das andererseits aber auch verdeutlicht, dass sich hier am Text abgearbeitet wird. Daran zeigt sich, was ich schon in Kapitel 5.2.1. zum Zusammenhang zwischen Geld und Sprache erläutert habe: Jelinek produziert Text im Überfluss, im Gegensatz zum Geld, das weg ist und dann nicht mehr zur Verfügung steht, bleibt die Sprache den Kleinanlegern genauso erhalten wie den Greisen und den Engeln der Gerechtigkeit. Das greift die Inszenierung darüber auf, dass der Text im Überfluss wiedergegeben wird, fast durchgängig wird er gesprochen, gesungen oder von einer elektronischen Stimme vorgetragen, die nicht einmal dann zu stoppen ist, wenn die Schauspieler versuchen, den Lautsprecher, aus dem sie tönt, so abzudecken, dass der Text unhörbar wird. Er bleibt also ständig präsent und mit ihm die Sprache des Kapitalismus, von der es kein Entkommen gibt. Weder die Akteure können sich ihr verweigern, da der Text die einzig feststehende Regel ist, noch können die Zuschauer ihr entfliehen, da sie auch bei einer Pause im Foyer weiterhin damit beschallt werden.

Genau wie das Geld seinen Wert nur dadurch erhält, dass es zirkuliert und in Bewegung bleibt, muss auch die Sprache benutzt werden und ständig fließen, um ihre Gültigkeit zu bewahren, denn Sprache als Machtinstrument des Kapitalismus kann nur dann wirksam sein, wenn sie ununterbrochen gehört wird und darüber ihre Wirkung entfalten kann. Dadurch wird sie allgegenwärtig, und das ist sie auch in der Inszenierung, der Text „ist das

---

<sup>211</sup> Stemann 2009. S.126.

<sup>212</sup> Zitat Stemann, Nicolas. In: Blomberg 2009. S.25.

Totale, total in seiner Permanenz, total in seiner Überforderung, dem enervierenden immer und immer wieder, dem viel zu viel, und viel zu lang.<sup>213</sup> Doch beide Seiten, Akteure und Zuschauer müssen sich dem Text in seiner Ausschließlichkeit stellen, verstärkt noch durch die Ziffernanzeige, die für alle immer bewusst macht, dass die Aufführung erst zu Ende ist, wenn alle 99 Seiten einmal durch die „Textumsetzmaschine“ zirkuliert sind. Erhält der Text also seinen Wert erst darüber, dass er ausgesprochen und in Bewegung gesetzt wird, so zeigen die Seiten, die nach dem Lesen fallen gelassen werden, gleichzeitig seine Entwertung, einmal ausgesprochen wird er nicht weiter eingesetzt, und so wird auch „die Dichtung [zu] Papier, das den Wertverlust an sich selbst vollzieht, das verwertet und aufgebraucht wird.“<sup>214</sup>

Das Aufbrauchen des Textes geht einher mit einem Aufbrauchen der Textfassung, die, nachdem sie für eine Aufführung gültig war, beim nächsten Mal schon ganz anders aussehen kann. Sie verändert sich immer wieder, da Jelinek zu ihrer ursprünglichen Fassung der *Kontrakte des Kaufmanns* inzwischen drei Erweiterungen geschrieben hat. Diese zusätzlichen Texte sind speziell für die Inszenierung Nicolas Stemanns entstanden, zu passenden Anlässen und in Absprache mit ihm. Um die 99-seitige Fassung beibehalten zu können und außerdem die Dauer eines Theaterabends nicht über die Maßen zu sprengen, müssen für neuhinzukommende Texte Stellen aus der bis dahin bestehenden Fassung gestrichen werden.

Der Text *Im Wettbewerb*, den Jelinek für die Aufführungen beim Berliner Theatertreffen im Mai 2010 geschrieben hat, wurde nach den beiden Vorstellungen in Berlin wieder aus der Fassung entfernt, da er nur für diesen speziellen Anlass vorgesehen war. Darin wird der Wettbewerb in Bezug auf den Markt und das wirtschaftliche Wachstum thematisiert, gleichzeitig aber auch in seiner Bedeutung für den Rahmen, in dem dieser Zusatztext zur Aufführung kam, aufgegriffen, dem Wettbewerb des Berliner Theatertreffens. Außerdem wurde für die Aufführungen bei den Wiener Festwochen im Juni 2010 die Fassung dahingehend verändert, dass bestimmte Stellen des ursprünglichen Textes *Die Kontrakte des Kaufmanns*, die einen starken Bezug zu Österreich haben, der für ein Publikum in Deutschland nur schwer verständlich ist, wieder aufgenommen wurden. So wird mit der Fassung auf den jeweiligen Ort der Aufführung in der spezifischen Situation, in der sie

---

<sup>213</sup> Blomberg, Benjamin von: Der Markt ist das Totale. Zu Elfriede Jelineks „Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“. In: Flierl, Thomas (Hg.): *Weltenwenden*. 89/09. Berlin: Theater der Zeit 2009. S.83.

<sup>214</sup> Schöblier 2010.

stattfindet, reagiert.<sup>215</sup> Dieser Umgang mit dem Text führt dazu, dass die Einmaligkeit der Aufführung noch weiter verstärkt wird, als es die Form der angekündigten Improvisation ohnehin schon bewirkt, allein dadurch, dass die Rahmenbedingungen der jeweiligen Aufführungssituation angepasst werden.

Die Aktualität, die den *Kontrakten des Kaufmanns* durch die Situation der Finanzkrise innewohnt und die durch Zusatztexte, die sich wiederum auf aktuelle Ereignisse beziehen noch gesteigert wird, findet eine Entsprechung in der Grundsituation einer Aufführung, in der Erika Fischer-Lichte immer eine inhärente Aktualität konstatiert: „Theater ist eine Zeitmaschine. Alles, was es berührt und auf die Bühne bringt, verwandelt es in Gegenwart. Es schafft seine Produktionen nicht für die Ewigkeit, sondern allein für das Hier und Heute.“<sup>216</sup> Das bedeutet gleichzeitig Vergänglichkeit und wieder Entwertung, sobald der Moment der Aufführung vorüber ist.

Durch die Sichtbarmachung des Textes, das Herunterzählen der Anzeige bis zu seinem Ende, die sich verändernde Fassung und den Einsatz der Zusatztexte für nur wenige Vorstellungen wird der Text in der Inszenierungsanordnung als Material behandelt. Dazu passt Jelineks Aufforderung, ihn frei einzusetzen: „*Der Text kann an jeder beliebigen Stelle anfangen und aufhören.*“ (KK 209) Dieser Befund entspricht nach Hans-Thies Lehmann dem Einsatz des Textes im Sinne eines postdramatischen Theaters, in dem „der Text, der [...] in Szene gesetzt wird, nur mehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen [wird]“.<sup>217</sup> Das kann im Fall dieser Inszenierung sogar so weit gehen, dass die Materialität des Textes vor die Bedeutung des Inhalts tritt, zumal die zwar in Variationen, aber doch immer wiederkehrenden gleichen Phrasen des Textes dazu führen können, als Zuschauer einerseits von dieser Sprachfülle überfordert zu sein und sich andererseits nach einem Ende zu sehnen. Dieses beinahe Unerträgliche des Textes wird von Stemann in seiner Einführungsrede schon dadurch angesprochen, dass er ankündigt: „Wenn dieser Display auf null steht, dann haben wir es geschafft.“<sup>218</sup>

Gleichzeitig ist der Text aber neben seiner Beschränkung, das Material der Inszenierung und jeder Aufführung zu sein, die einzig sichere Komponente: Trotz der Unsicherheit, die die fehlende Fixierung der Fassung mit sich bringt, konstituiert sich die gesamte

---

<sup>215</sup> Vgl.: Blomberg, Benjamin von. In: Berthold 2010. S.122/123.

<sup>216</sup> Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Das Drama und seine Inszenierung*. Tübingen: Niemeyer 1985. S.37.

<sup>217</sup> Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999. S.73.

<sup>218</sup> Stemann 2009. S.127.

Inszenierung ausschließlich über den Text und seine Allgegenwärtigkeit. Er ist somit die einzige Stütze und das einzig Sichere<sup>219</sup> und bildet den Rahmen der Inszenierung. So unterschiedlich jede einzelne Aufführung ausfallen kann, sie wird doch erst vom Text in den Gang gebracht und ihr Verlauf von ihm gelenkt. Über die Thematisierung, mit dem Text umzugehen und ihn auf die verschiedensten Arten umzusetzen, wird die Aufführung überhaupt erst möglich gemacht; da die Transformation des Textes in Theater der Inhalt ist, gewinnt die Inszenierung darüber erst ihre Bedeutung. Neben der scheinbaren Beschränkung auf seine Materialität wird also deutlich, dass der Text gleichzeitig die Voraussetzung für jede Aufführung ist.

Die Ausschließlichkeit des Textes rückt die Ausschließlichkeit der Sprache des Kapitalismus noch weiter ins Zentrum. Der sichere Faktor der Inszenierung, das Textbuch in den Händen der Akteure, das gleichzeitig der Leitfaden und die Rahmung für die Aufführung ist, baut darauf auf, dass die Sprache, die Sicherheit ausdrücken soll und dabei doch verunsichert, im Mittelpunkt steht und dadurch in ihrer ganzen Bedeutung kenntlich wird. Die Unumgänglichkeit, die sie für die Akteure besitzt, korrespondiert mit der Macht, die sie in einer kapitalistischen Gesellschaft ausübt: Es gibt keine Alternative zu dieser Sprache und keinen Ausweg, kapitalistisch geprägte Sprachmuster werden von Kleinanlegern genauso gebraucht wie von Großaktionären und Vorstandsvorsitzenden, sie bestimmt das alltägliche Leben und beeinflusst dadurch das Denken. So kommt das Abarbeiten am Text, die Entwertung der einzelnen Textseiten und das ständige Bewusstmachen eines absehbaren Endes auch dem Versuch gleich, sich dieser Sprache gerade dadurch zu erwehren, dass man sie als Material benutzt. Was Jelinek also schon durch den Einsatz und die Verarbeitung dieser Sprache vollzieht, wird durch die Transformation des Textes in ein theatrales Erlebnis und die damit einhergehende Bedeutungserweiterung auf einer sinnlich-atmosphärischen Ebene noch verstärkt.

#### 6.4. Das Kollektiv

Wie ich in *Kapital* drei ausgeführt habe, sprechen in *Die Kontrakte des Kaufmanns* Kollektive, seien es die Kleinanleger, die gemeinsam die Klage anstimmen, der Chor der Greise, der sogar schon als Kollektiv betitelt ist oder die Engel der Gerechtigkeit, die zwar

---

<sup>219</sup> Auch auf inhaltlicher Ebene wird die Diskrepanz zwischen Sicherheit und Unsicherheit thematisiert, wenn das sicher geglaubte Geld fort ist, ein System, das Sicherheit versprochen hat auf einmal unsicher geworden ist und gefestigte, gesicherte Werte ihre Gültigkeit verloren haben.

zuerst einzeln auftreten, deren Stimmen sich dann aber zusammenschließen. Das wird in der Inszenierung von Nicolas Stemann zwar ganz direkt darüber aufgegriffen, dass manche Stellen chorisch von mehreren Schauspielern gesprochen werden,<sup>220</sup> doch findet eine Kollektivierung auch noch auf anderen Ebenen statt.

So fällt zuerst die ungewöhnliche Anordnung auf, bei der nicht nur die Schauspieler auf der Bühne sind, sondern fast das ganze Produktionsteam, somit muss auch der Regisseur, dessen Aufgabe üblicherweise nach der Premiere abgeschlossen ist, jedes Mal aufs Neue den ganzen Text durchlaufen. Gemeinsam stellen sich alle dem Text, und wenn zwar die Schauspieler und der Regisseur die präsentesten Akteure sind, so ist doch klar, dass die Aufführung von einem Kollektiv bestritten wird, in dem alle Beteiligten ihre Bedeutung haben. Diese unkonventionelle Situation wird von Beginn an etabliert, Stemann verwendet in seiner Einführungsrede eine „Wir“-Form, wenn er die Rahmenbedingungen der Inszenierung schildert und gleich darauf betreten alle die Bühne, die nun ihr Gemeinschaftsraum ist, in dem es Sitzcken für Zusammenkünfte gibt und Wein bereit steht wie für ein harmonisch-gemütliches Beisammensein.

Der Text wird zwar oftmals von einem einzelnen Akteur gesprochen, dennoch entsteht nicht der Eindruck einzelner Hervorhebungen und individueller Rollen. Immer wieder bilden sich kleine Gruppen, in denen sich die Sprecher gegenseitig ablösen und ins Wort fallen, der Text ist nicht aufgeteilt und so kann jeder jederzeit das Wort ergreifen. Chöre kommen einerseits bei gelegentlichem chorischem Sprechen zustande, vor allem aber auch in musikalischen Passagen, in denen einzelne Textstellen als Chor gesungen werden oder auch zusätzliche Liedtexte eingebaut werden. So wird das getragene gesungene „[...] der Rest von uns ist Bank [...]“ (KK 257) zum Choral, bei dem sich alle zu einer singenden Gemeinde zusammenschließen.

Diese Gemeinschaft stellt sich der Unsicherheit, die das Konzept der improvisierten Form mit sich bringt. So verlassen gerade diejenigen, die normalerweise nicht auf der Bühne stehen, ihren geschützten Raum und geben sich gemeinsam mit Schauspielern, für die auch jede Aufführung eine neue Herausforderung darstellt, dieser unsicheren Situation preis. Dadurch steht die Unsicherheit der Form der Sicherheit der Gemeinschaft gegenüber.<sup>221</sup> Das Kollektiv wirkt dabei wie ein schützender Hort für den Einzelnen, verhindert aber

---

<sup>220</sup> Das Chorische wird von Stemann in mehreren seiner Inszenierungen als ein Prinzip eingesetzt, durch das ein Text und das Sprechen in einer Intensität gesteigert werden, die schließlich in einem Punkt kulminiert, nach dem die aufgebaute Spannung in einem plötzlichen Moment abfällt. Diese chorischen Passagen werden dabei oftmals vorne an der Rampe direkt in den Zuschauerraum skandiert.

<sup>221</sup> Vgl.: Blomberg, Benjamin von. In: Berthold 2010. S.120.

auch jegliche Individualität, wie auch das Sprechen eines Einzelnen, individuelles Begehren und persönliche Anliegen in Jelineks Text nicht vorkommen.

Genau wie die Akteure auf der Bühne werden auch die Zuschauer mit dem Text und seiner Ausschließlichkeit konfrontiert. Der Eindruck einer befristeten Gemeinschaft, durch die am gleichen Ort gemeinsam verbrachte Zeit, die ein Grundbestandteil jeder Aufführungssituation ist, wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* dadurch verstärkt, dass Zuschauer und Akteure scheinbar gleichermaßen der Unsicherheit der Situation und der Macht des Textes ausgeliefert sind. Diese kollektive Erfahrung, die während der Aufführung gemacht wird, geht zurück auf die kollektive Erfahrung, die alle mit dieser Sprache und dem Kapitalismus haben. Der Kapitalismus ist an sich schon eine kollektive Erfahrung, da er zum einen nur aus einem Kollektiv heraus entstehen und aufrecht erhalten werden kann, er funktioniert also nur, wenn genügend Beteiligte an diesem System festhalten. Zum anderen wird er dadurch zur kollektiven Erfahrung, dass er das Leben in der Gemeinschaft der kapitalistischen Gesellschaft bestimmt. Die Gemeinschaft während der Aufführung bildet sich über die kollektive Erfahrung der Unausweichlichkeit des Textes und des kapitalistischen Sprechens, der Text nimmt dabei eine übergeordnete Rolle ein, da ihm alle gleichermaßen ausgeliefert sind.

Um dem Geschehen auf der Bühne wenigstens kurzzeitig entkommen zu können, wird dem Zuschauer freigestellt, zu kommen und zu gehen wann er möchte. Diese Freiheit findet allerdings auch unter einer gewissen Einschränkung statt, die der Rahmen des Theaterraumes mit sich bringt. So müssen andere Zuschauer aufstehen, wenn jemand durch die Reihe geht und es entsteht Unruhe, die wiederum die Wahrnehmung der anderen Zuschauer beeinflusst. Bei der individuellen Entscheidung, den Zuschauerraum zu verlassen, muss somit das kollektive Erlebnis mitbedacht werden.

Zusätzlich zu der bereits beschriebenen Gemeinschaft von Akteuren und Zuschauern wird versucht, durch das Ansprechen und Einbeziehen des Publikums eine direkte Verbindung herzustellen. Am deutlichsten wird das, wenn Stemann als Dirigent nicht nur den Chor der Beteiligten auf der Bühne leitet, sondern auch von den Zuschauern eine Beteiligung am gemeinsamen Gesang einfordert. Dass für diese Chorstelle gerade der Textausschnitt „Wir sind alle individuell.“ (KK 330) gewählt wird, macht zusätzlich deutlich, wie schwer sich die Individualität in einer kapitalistisch ausgerichteten Gesellschaft herstellen lässt, und so singen alle vereint als Kollektiv, vom Wunsch, individuell zu sein. Die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum wird teilweise auch räumlich aufgehoben, wenn die Akteure durch die Zuschauerreihen und sogar durchs Foyer gehen. Andererseits bleibt die

Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern aber deutlich erhalten, denn auch wenn alle durch den gesamten Text hindurch müssen, so sind es doch nur die Akteure, die den Verlauf und das Tempo der Aufführung steuern können, die Zuschauer bleiben in einer passiven Rolle und sind dem ausgesetzt. Die Gemeinschaft, die durch die kollektive Erfahrung des Kapitalismus und die Unterordnung unter Jelineks Text zwischen Schauspielern, Produktionsteam und Zuschauern etabliert wird, ist also keine gleichberechtigte Gemeinschaft. In dieser Erkenntnis wiederum liegt eine Entsprechung zu der Erkenntnis, die die Kleinanleger machen mussten, als ihnen beim Verlust ihres kleinen Kapitals klar wurde, dass die Hierarchien des Kapitalismus nur denjenigen zu einem gleichberechtigten Marktteilnehmer macht, der über genügend Geld, und dadurch Macht, verfügt.

#### 6.5. Ein Hoffnungsschimmer

Trotz der Ausschließlichkeit, die Jelinek in Bezug auf den Kapitalismus und das kapitalistische Sprechen und Denken in Aussicht stellt und die fehlende Alternative im Text, erscheint in der Inszenierung ein Hoffnungsschimmer, dieser „Programmierung unseres Denkens“<sup>222</sup> dennoch etwas entgegengesetzt zu können. Gerade in der Form des Kollektivs und des damit verbundenen Verlustes des individuellen Denkens liegt die Möglichkeit, dass die Kraft dieses Kollektivs etwas Verheißungsvolles in sich birgt, eine Sicherheit, die auch in Situationen der Unsicherheit, die das kapitalistische System mit sich bringt – wie es die Finanzkrise wieder überdeutlich gezeigt hat – erhalten bleiben kann.<sup>223</sup>

Diese Konstellation gilt sowohl für die Akteure auf der Bühne, die gemeinsam durch den ganzen Text hindurch müssen, sich dabei aber auch ergänzen und zur Seite stehen, als auch für die Gemeinschaft zwischen Akteuren und Zuschauern. Die gemeinsam erlebte Situation der Unausweichlichkeit bringt einen Prozess des Verstehens mit sich: der Text und seine Sprache erscheinen zwar alternativlos, und tatsächlich findet kein anderes Sprechen statt, doch es kann der Gedanke zum Vorschein kommen, dass neben der Ebene der kapitalistischen Sprache eine Ebene der Gemeinschaft existieren kann, die sich über das Streben nach Geld erhebt.

Neben dem hoffnungsvollen Erleben des Kollektivs liegt aber auch in der Anordnung, sich dem ganzen Text stellen zu müssen die Chance, über die Erkenntnis, die sich über die

---

<sup>222</sup> Ebd. S.124.

<sup>223</sup> Vgl.: Ebd. S.120.



Dauer und die Variationen des immer Gleichen in Bezug auf ein allgemeines Denken einstellt, ein Ende dieser Sprache zu erreichen. Stemann sieht in der Verbindung von Jelineks Sprache und der Inszenierung, eine „Art Deprogrammierung, [die] wie ein künstlerisches Mantra gegen die Gehirnwäsche“<sup>224</sup> wirken kann.

Im besten Fall bleibt diese Wirkung auch über die Aufführung hinaus bestehen. Da die Situation der Kleinanleger und die Auswirkungen eines skrupellos betriebenen Kapitalismus durch die Finanzkrise so real Einzug in das alltägliche Leben – auch vieler Zuschauer – gehalten haben, kann die sinnliche Umsetzung eine Nachhaltigkeit erzeugen, die über den Zusammenschluss zu einer Gemeinschaft entsteht, in der man auf einer emotionalen Ebene erkennt, dass das bisherige kapitalistische Denken so nicht mehr möglich sein sollte. Das Verführerische des Geldes kehrt sich über die Dauer der Aufführung und die Erfahrung, dass es kein Entkommen und keine Alternative gibt, ins Gegenteil, und zwar „nicht darüber, dass man das Verführerische zeigt, sondern darüber, dass man dasselbe Mittel benutzt und irgendwann so zur Kenntlichkeit entstellt, dass darunter ganz andere Wirkmechanismen hervortreten.“<sup>225</sup>

Diese Kenntlichmachung der Sprache und des Denkens des Kapitalismus vollzieht Jelinek bereits in ihrem Text, die Inszenierung fügt dem die Erkenntnis auf einer sinnlichen Ebene hinzu. Während der Aufführung wird im Gegensatz zum Text eine eventuell mögliche alternative Gegenwelt spürbar, durch das hoffnungsvolle Erlebnis der Gemeinschaft. Doch die Aussicht bleibt auf die Dauer der Vorstellung beschränkt, denn in diesem Fall wird deutlich, was Erika Fischer-Lichte für die Wirkung der Aufführung konstatiert: das Ereignis „erschöpft sich in seinem Vollzug.“<sup>226</sup> Das erlebte Kollektiv zerbricht nach dem Ende der Vorstellung und so bleibt auch bei der Inszenierung der Kapitalismus als alternativloses System bestehen.

---

<sup>224</sup> Zitat Stemann, Nicolas. In: Blomberg 2009. S.23.

<sup>225</sup> Zitat Blomberg, Benjamin von. In: Berthold 2010. S.125

<sup>226</sup> Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.): Performativität und Ereignis. Tübingen, Basel: Francke 2003. S.17.

## 7. Fazit

Die Fragen nach der Bedeutung von Kapitalismus und Geld, der Beeinflussung des Menschen durch die sich daraus ergebenden Strukturen und Mechanismen und einer eventuellen Alternative zu diesem System durchziehen Jelineks Werk schon seit ihren literarischen Anfängen. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* wird die Ausschließlichkeit dieser Fragen zum Thema, die enorme Aktualität wurde zwar durch die Finanzkrise des Jahres 2008 erst einmal verstärkt, dieses Ereignis bestätigt aber letztendlich nur, was Jelinek ohnedies in den herrschenden Verhältnissen bereits erkannt und aufgegriffen hat.

Die Strukturen des Kapitalismus zeigen sich in *Die Kontrakte des Kaufmanns* einerseits auf inhaltlicher, andererseits auf formaler Ebene. So kreist das Sprechen unermüdlich um das Haben oder Nicht-Haben von Geld, jeder thematische Zusammenhang wird durchleuchtet und führt letztendlich immer wieder zu den Fragen zurück, wo das Geld geblieben ist, wie sich Gewinne steigern lassen und wem das Geld gehört. Formal ist es das durchgängige Kollektiv, das die Unmöglichkeit von Individualität unterstreicht und die Bezeichnung als Komödie, wodurch die Tragik der Situation noch deutlicher wird.

Elfriede Jelinek legt sowohl den Kleinanlegern, die ihr hart erarbeitetes Kapital in Erwartung hoher Rendite aufs Spiel gesetzt und verloren haben, als auch den Greisen, die die Sicht der Bank repräsentieren, eine Sprache in den Mund, die von kapitalistischem Denken geprägt und durchzogen ist. Durch diese von allen verwendeten Sprachstrukturen zeigt sie auf, dass eine Unterteilung in Täter und Opfer nicht möglich ist, da alle gleichermaßen vom Streben nach Geld und Kapitalvermehrung getrieben sind.

Die Fälle BAWAG und Meinl haben gezeigt, dass die Versprechungen der Banken nur dann einen Wert haben, solange die Märkte ungestört funktionieren. Kommt es zu Verlusten bei den Spekulationen der Bank, sind die Kleinanleger sofort die Leidtragenden. Vor allem der Fall Meinl hat dabei deutlich gemacht, wie sehr das Traditionsunternehmen Meinl auf seinen guten Namen setzt, um Vertrauen auf Seiten der Anleger aufzubauen. Bewusst wurde die Öffentlichkeit im Unklaren gelassen, wie die Zusammenhänge zwischen dem Unternehmen Julius Meinl AG, der Meinl Bank und den gleichnamigen Gesellschaften im Detail aussahen. Anhand dessen führt Jelinek unerbittlich vor, wie einerseits die Berufung auf Tradition und Qualität ausgenutzt wurde, andererseits aber von den Kleinanlegern zwecks Profitsteigerung bereitwillig dieser Bank Vertrauen und Geld entgegengebracht wurden.

Jelinek greift also diese österreichischen Einzelfälle auf, doch belässt sie es nicht bei einer Darstellung der Ereignisse, sondern erkennt darin Mechanismen, Verhaltensweisen, Strukturen und Sprachmuster, die sie verarbeitet und weiterführt zu einer allgemeinen Darstellung der Verhältnisse, in denen wir in der herrschenden kapitalistischen Gesellschaft leben. Dabei fällt vor allem auf, dass persönliche Schicksale und Individualität im Text nicht vorkommen, da die Auseinandersetzung mit dem kapitalistischen Denken diese Kategorien nicht zulässt: das Verschwinden des Einzelnen im Kollektiv, das Ausbleiben individueller Bedürfnisse zugunsten des funktionierenden gesellschaftlichen Wohls sind Muster, die sich in den Stimmen der Kleinanleger und der Greise zeigen. Zwar geht es um Verluste auf der einen, Profit auf der anderen Seite, doch betrifft das nicht einzelne Personen, sondern Gruppen, die eine ganze Gesellschaftsklasse und deren jeweilige Situation wiedergeben.

Durch den Einsatz von Komik, die vor allem durch die für Jelinek typischen Kalauer und Bedeutungsverschiebungen zustande kommt, wird klar, wie wenig hinterfragt Phrasen und Floskeln in einen allgemeinen Sprachgebrauch übergegangen sind. So wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* deutlich, was schließlich auch durch die Finanzkrise offensichtlich wurde: Die suggerierte Sicherheit, mit der sich das Geld durch die richtige Anlage vermehrt, besitzt nur solange Gültigkeit, wie die vielbeschworene Freiheit des Marktes uneingeschränkt funktioniert. Kommt es dagegen zu Unregelmäßigkeiten, so werden Versprechungen haltlos, vermeintliche Sicherheiten zu Risiko und der felsenfeste Glaube an die selbständige Vermehrung des Geldes enttäuscht. Damit hängt zusammen, was Karl-Heinz Brodbeck über die Funktionsweise des Geldes konstatiert:

Das Geld herrscht auf den Märkten, weil die vielen Marktteilnehmer an seinen Wert glauben; sie glauben an seinen Wert, weil es herrscht. Dieser Zirkel wird nur in Krisen oder Inflationen offenbar. Alltäglich bleibt dieser Zusammenhang verborgen. Was aber ist die Natur eines Dings, das nur dadurch existiert, dass alle daran glauben? Es ist eine Illusion. Allerdings eine Illusion, die objektiv herrscht, die durch die Köpfe der Menschen hindurch Macht ausübt.<sup>227</sup>

Die Frage danach, was Geld ausmacht und was es bei den Menschen bewirkt, wird auch von Jelinek aufgeworfen: Sowohl im Sprechen der Kleinanleger als auch in dem der Greise ist es das zentrale Thema, um das sich alles dreht, gleichsam aber auch ein ungeklärtes Rätsel – so wird es einmal als fleißig arbeitender Inselurlauber, dann wiederum als heilsbringender Gott und schließlich immer wieder als angestrebter, aber abwesender Wert, als „Nichts“, dargestellt. Die Vielschichtigkeit, mit der es unermüdlich beschrieben wird,

---

<sup>227</sup> Brodbeck 2009. S.225.

macht zu einem großen Teil seine Faszination aus: Für alle ist es das Objekt der Begierde, wiewohl niemand klar erfassen kann, was das Geld tatsächlich ist; es bleibt trotz seiner ordnungschaffenden Wirkung – dadurch, dass es Tauschgeschäfte und somit Beziehungen regelt – ein rätselhaftes, gleichzeitig aber absolut universelles Mittel im kapitalistischen System.

Um zu erkennen, wie stark unsere Gesellschaft von diesem kapitalistischen System dominiert ist, genügt ein Blick auf die enormen Auswirkungen, die die Finanzkrise mit sich gebracht hat: Es sind nicht wenige Einzelne, die ihr Kapital den Banken in die Hände gegeben haben, um mehr zurück zu erhalten und die österreichischen Bankenskandale sind auch nicht die einzigen Fälle, bei denen eine Bank unverantwortlich risikofreudige Spekulationsgeschäfte eingegangen ist. Vielmehr zeigt sich darin ein kollektiver Glaube an die unbedingte Macht des Marktes und nicht ein individuelles Streben. Deutlich wird das im kollektiven Sprachgebrauch und somit ist die Sprache, die Jelinek ihren Figuren – oder eben Chören – in den Mund legt, nicht die Sprache von Einzelfiguren, die deren Hoffnungen, Wünsche und Sehnsüchte ausdrückt, es ist eine Sprache, die das allgemeine Denken und Sprechen beherrscht, und die darüber jeden Einzelnen im Sinne dieses allgemeinen Diskurses konstituiert. Über die Sprache lässt sich Individualität ausdrücken, darüber gewinnt der Einzelne seine Subjektivität, die dann aber wiederum im herrschenden Diskurs verortet ist, der „die Macht über die gesellschaftlichen Praktiken inne [hat], indem er diese konstituiert und aufrechterhält.“<sup>228</sup> So sind Persönlichkeit und Gesellschaftsform untrennbar miteinander verbunden. Da unsere Gesellschaftsform nun vom Kapitalismus, seinem Denken und seinen Handlungsmustern beherrscht und durchdrungen ist, lässt sich auch keine Figur darstellen, die nicht Teil dieser Strukturen ist. So zeigt Jelinek zwar auf, was der Kapitalismus gesellschaftlich bewirkt, doch bietet sie keinen Gegenentwurf an, das System bleibt letztlich alternativlos.

Diese Alternativlosigkeit beherrscht auch die Uraufführungs-Inszenierung von Nicolas Stemann. Die Unumgänglichkeit der Sprache wird genauso nachvollzogen wie das völlige Fehlen individueller Einzelschicksale. Das Kollektiv des Produktionsteams stellt sich in jeder Aufführung erneut gemeinsam mit den Zuschauern der Macht der Sprache und der Ausschließlichkeit des Textes; dabei kann das Kollektiv zwar als Sicherheit in der ganzen Unsicherheit des kapitalistischen Systems erscheinen, doch bleibt auch dieser mögliche Gegenentwurf nicht über die Dauer der Aufführung hinaus bestehen. Somit bestätigt sich

---

<sup>228</sup> Caduff, Corina: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Bern: Lang 1991. S.161.

in der Inszenierung der *Kontrakte des Kaufmanns*, was Jelinek schon im Text aufzeigt: Wenn alle Bereiche des Lebens, gesellschaftliche Ordnungen, Werte- und Regelsysteme und der allgemeine Sprachgebrauch so stark von einem System durchdrungen sind, wie es in unserer heutigen vom Kapitalismus beherrschten Gesellschaft der Fall ist, dann gibt es aus diesen Mustern keinen Ausweg. Die Strukturen, die sie in den beiden österreichischen Fällen erkennt und in der Sprache der Kleinanleger und Greise verdeutlicht, sind allgemeingültige Strukturen, die nicht nur gesellschaftliche Prozesse bestimmen, sondern die die kapitalistische Gesellschaft erst hervorgebracht haben.

## Bibliographie

Ahnen, Helmut von: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Utz 2006.

Annuß, Evelyn: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: Eder, Thomas; Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München: Fink 2010. S.49-69.

Aristoteles: Poetik. Übers. und hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.

Baecker, Dirk: Die Form der Zahlung. In: Deutschmann, Christoph (Hg.): Die gesellschaftliche Macht des Geldes. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.73-82.

Bähr, Christine; Schößler, Franziska: Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater. In: Bähr, Christine; Schößler, Franziska (Hg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript 2009. S.9-20.

Banoun, Bernard: Komik und Komödie in einigen Stücken Elfriede Jelineks. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Schmidt 1996. S.285-299.

Baur, Detlev: Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick. In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard (Hg.): Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart, Weimar: Metzler 1998. S.227-246.

Baur, Detlev: Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor. Tübingen: Niemeyer 1999.

Benjamin, Walter: Kapitalismus als Religion. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. VI. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S.100-103.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I/2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. S.691-704.

Berger, Peter L.: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin: de Gruyter 1998.

Bernays, Edward: Propaganda. Die Kunst der Public Relations. Freiburg: orange press 2007.

Blomberg, Benjamin von: Der Markt ist das Totale. Zu Elfriede Jelineks „Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“. In: Flierl, Thomas (Hg.): Weltenwenden. 89/09. Berlin: Theater der Zeit 2009. S.83.

Böhmisch, Susanne: Jelinek'sche Spiele mit dem Abjekten. In: Rétif, Françoise; Sonnleitner, Johann (Hg.): Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S.33-45.

Boenisch, Vasco: Der schönen Scheine schöner Schein. In: Theater der Zeit H.6, Jg.64 (2009). S.38-39.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt 1986.

Brecht, Bertolt: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Berlin: Suhrkamp 1955.

Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper. In: Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd.2. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S.229-308.

Brecht, Bertolt: Über Chöre. In: Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 22.2. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. S.675/676.

Brodbeck, Karl-Heinz: Geldwert und Geldgier. Zur Macht einer globalen Illusion. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.207-238.

Caduff, Corina: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Bern: Lang 1991.

Deutschmann, Christoph: Die Verheißung absoluten Reichtums: Kapitalismus als Religion? In: Baecker, Dirk (Hg.): Kapitalismus als Religion. Berlin: Kadmos 2003. S.145-174.

Deutschmann, Christoph: Geld – die verheimlichte Religion unserer Gesellschaft? In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.239-263.

Deutschmann, Christoph: Kapitalismus, Religion und Unternehmertum: eine unorthodoxe Sicht. In: Deutschmann, Christoph (Hg.): Die gesellschaftliche Macht des Geldes. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.85-108.

Die Bibel. Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt 1980.

Dürbeck, Gabriele: Ideologiekritik im postdramatischen Theater: Thirza Brunckens Uraufführung von Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*. In: Lützel, Paul M.; Schindler, Stephan K. (Hg.): Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Tübingen: Stauffenberg 2006. S.102-123.

Eschenbach, Sebastian: Wenn Kunden ihrer Bank vertrauen... Das Vertrauen zwischen Banken und ihren Geschäftskunden – empirisch untersucht. Wien: Bank Verlag 1997.

- Euripides: Herakles. Übers. v. J. J. C. Donner. In: Euripides: Tragödien. Wiesbaden, Berlin: Vollmer o.J. S.5-54.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Fischer-Lichte, Erika: Performativität und Ereignis. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (Hg.): Performativität und Ereignis. Tübingen, Basel: Francke 2003. S.11-37.
- Fischer-Lichte, Erika: Was ist eine „werkgetreue“ Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Das Drama und seine Inszenierung. Tübingen: Niemeyer 1985. S.37-49.
- Fischer, Michael: Trivialmythen in Elfriede Jelineks Romanen „Die Liebhaberinnen“ und „Die Klavierspielerin“. St. Ingberg: Röhrig. 1991.
- Gabriel, Gottfried: Die Ästhetik des Geldes. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.264-289.
- Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. Tübingen: Francke 2006.
- Haider-Pregler, Hilde; Marschall, Brigitte; Meister, Monika; Beckmann, Angelika; Blaser, Patric: Vorwort. In: Maske und Kothurn. H.4, Jg.51 (2006). S.9/10.
- Haß, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Text + Kritik. H.117 (1999). S.35-44.
- Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von „Ein Sportstück“. In: Text + Kritik. H.117 (1999). S.51-62.
- Heine, Matthias: Freundliche Folter. In: Die Welt. 18.04.2009.
- Hentschel, Ingrid: Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater. In: Maske und Kothurn. H.4, Jg.51 (2006). S.214-226.
- Heyer, Petra: Von Verklärern und Spielverderbern. Eine vergleichende Untersuchung neuerer Theaterstücke Peter Handkes und Elfriede Jelineks. Frankfurt a.M.: Lang 2001.
- Hoff, Dagmar von: Straße. Bühne. Internet. Die Dramatikerin Elfriede Jelinek. In: Ästhetik und Kommunikation. H.110, Jg.31 (2000). S.43-48.
- Honegger, Claudia; Neckel, Sighard; Magnin, Chantal: Einleitung: Berichte aus der Bankenwelt. In: Honegger, Claudia; Neckel, Sighard; Magnin, Chantal (Hg.): Strukturierte Verantwortungslosigkeit. Berlin: Suhrkamp 2010. S.15-32.
- Iser, Wolfgang: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz, Wolfgang; Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. München: Fink 1976. S.398-402.



Jaeger, Dagmar: Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller. Bielefeld: Aisthesis 2007.

Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag 1980. S.49-82.

Jelinek, Elfriede: Die Kontrakte des Kaufmanns. In: Jelinek, Elfriede: Drei Theaterstücke. Reinbek: Rowohlt 2009.

Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek: Rowohlt 1998.

Jelinek, Elfriede: Schlechte Nachrede. In: Flierl, Thomas (Hg.): Weltenwenden. 89/09. Berlin: Theater der Zeit 2009. S.84-89.

Jelinek, Elfriede: Wolken.Heim. In: Jelinek, Elfriede: Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Reinbek: Rowohlt 1990. S.135-158.

Johanning, Antje: KörperStücke. Der Körper als Medium in den Theaterstücken Elfriede Jelineks. Dresden: w.e.b. 2004.

Kecht, Maria-Regine: Elfriede Jelineks Botenbericht(e) aus, über und rund um Rechnitz. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks *Rechnitz* (*Der Würgeengel*). Wien: Praesens 2010. S. 194-213.

Klopotek, Felix: Wer bleibt, macht mit. In: konkret: Politik und Kultur. Juni 2009. S.50/51.

Koberg, Roland; Mayer, Verena: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek: Rowohlt 2006.

Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008.

Krammer, Stefan: „Ich will ein anderes Theater“ – Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Müller, Sabine; Theodorsen, Cathrine (Hg.): Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Wien: Praesens 2008. S.109-121.

Kurzenberger, Hajo: Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität. Bielefeld: transcript 2009.

Latacz, Joachim: Einführung in die griechische Tragödie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.

Lehrbaumer, Margarete: Womit kann ich dienen? Julius Meinl. Auf den Spuren einer großen Marke. Wien: Pichler 2000.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.

Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler 1991.

Leiprecht, Helga: Die elektronische Schriftstellerin. Zu Besuch bei Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. In: du. H.10 (1999). S.2-5.

Liessmann, Konrad Paul: Eine kleine Philosophie des Geldes. In: Liessmann, Konrad Paul (Hg.): Geld. Was die Welt im Innersten zusammenhält? Wien: Zsolnay 2009. S.7-19.

Liessmann, Konrad Paul: Karl Marx 1818-1989. Man stirbt nur zweimal. Wien: Sonderzahl 1992.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Paderborn: Fink 2008.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007. S.61-83.

Lücke, Bärbel: Jelineks Gespenster. Grenzgänge zwischen Politik, Philosophie und Poesie. Wien: Passagen 2007.

Lux, Joachim: Die Heimat, der Tod und das Nichts. 42.500 Zeichen über die Heimatdichterin Elfriede Jelinek: kurz und bündig. In: Landes, Brigitte (Hg.): stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Berlin: Theater der Zeit 2006. S.34-46.

Lux, Joachim: „Theaterverweigerer an der Burg“. Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens 2007. S. 152-171.

Marx, Karl: Randglossen zum Programm der deutschen Arbeiterpartei. In: Engels, Friedrich; Marx, Karl: Kritik des Gothaer Programms. Berlin: Dietz 1984. S.23-45.

Mattl, Siegfried: Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: Müller, Sabine; Theodorsen, Cathrine (Hg.): Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Wien: Praesens 2008. S.37-50.

Meister, Monika: „Theater müßte eine Art Verweigerung sein“. Zur Dramaturgie Elfriede Jelineks. In: Meister, Monika: Theater denken. Ästhetische Strategien in den szenischen Künsten. Wien: Sonderzahl 2009. S.275-290.

Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin: Lit Verlag Dr. W. Hopf 2007.

Müller, Rudolf Wolfgang: The Coming Only is Sacred – Rush to the Future. Über Zeit, Geld und Zukunft heute. In: Deutschmann, Christoph (Hg.): Die gesellschaftliche Macht des Geldes. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.151-176.

Müller, Sabine: Masse, Macht und Eitelkeit. *Ein Sportstück*, eine postdramatische Tragödie? In: Müller, Sabine; Theodorsen, Cathrine (Hg.): Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Wien: Praesens 2008. S.123-144.

- Nietzsche, Friedrich: Ursprung der Gerechtigkeit. In: Nietzsche, Friedrich: Menschliches, Allzumenschliches. Bd.2. München: dtv 1999. S.89/90.
- Nowotny, Christian; Zetter, Peter (Hg.): Handelsgesetzbuch. Wien: Manzsche Verlags- und Universitätsbuchhandlung 2003.
- Okresek, Wilhelm; Swietly, Ernst A.: Der Bankkrach. Der große Absturz der Bawag. Wien: Edition Steinbauer 2007.
- Peyerl, Ricardo: Von Bawag bis Westenthaler. Die Prozesse des Jahres 2008. Wien: Verlag Österreich GmbH 2008.
- Pflüger, Maja Sibylle: Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek. Tübingen, Basel: Francke 1996.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Einstürzende Finanzwelten. Markt, Gesellschaft & Literatur. Wien: Sonderzahl 2009.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Minus-Nichts, aber mündelsicher oder Besser eine Taube im Mündel als ein MEL-Zertifikat im Portfolio. Über Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHRE]BUCH. Wien: Praesens 2010. S.99-115.
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997.
- Roeder, Anke: Der andere Blick. In: Roeder, Anke (Hg.): Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S.7-26.
- Röggla, Kathrin: Die Wut und die Gier. In: Die Presse. 13.11.2010.
- Roloff, Hans-Gert: „Vorwürfe mache ich ja immer, das ist mein Markenzeichen.“ Die Jelinek und ihr Theater. In: Holona, Marian; Zittel, Claus (Hg.): Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Bern: Lang 2008. S.141-164.
- Sander, Margarete: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel *Totenauberg*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- Schiller, Friedrich: Die Verschwörung des Fiesco zu Genua. Stuttgart: Reclam 1970.
- Schiller, Friedrich: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (1803). In: Hammer, Klaus (Hg.): Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts. Berlin: Henschel 1968. S.474-481.
- Schmidt-Dengler, Wendelin; Zeyringer, Klaus: Komische Diskurse & literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einführung. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Sonnleitner, Johann; Zeyringer, Klaus (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Schmidt 1996. S. 9-19.

Schmölzer, Hilde: Elfriede Jelinek. Ich funktioniere nur im Beschreiben von Wut. In: Schmölzer, Hilde: Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1982. S.83-90.

Schrödl, Jenny: Vom Scheitern der Komik. In: Maske und Kothurn. H.4, Jg.51 (2006). S.30-40.

Schuberth, Helene: Das Recht und die soziale Gerechtigkeit. In: Pfisterer, Eva; Washietl, Engelbert (Hg.): Gerechtigkeit – um die rechte Führung des Lebens. Wien: Lit Verlag 2009. S.133-140.

Segbers, Franz: Geld – der allergewöhnlichste Abgott auf Erden (Martin Luther). Die Zivilreligion des Alltags im Kapitalismus. In: Deutschmann, Christoph (Hg.): Die gesellschaftliche Macht des Geldes. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002. S.130-147.

Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Stauß, Barbara: Schauriges Lachen. Komische Schreibweisen bei Christa Reinig, Irmtraud Morgner und Elfriede Jelinek. Sulzbach/Taunus: Helmer 2009.

Steiner, Uwe: Die Grenzen des Kapitalismus. Kapitalismus, Religion und Politik in Benjamins Fragment ‚Kapitalismus als Religion‘. In: Baecker, Dirk (Hg.): Kapitalismus als Religion. Berlin: Kadmos 2003. S.35-59.

Stemann, Nicolas: Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? – Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren. In: Landes, Brigitte (Hg.): stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Berlin: Theater der Zeit 2006. S.62-68.

Urbach, Tilman: Die Sprache unter dem Skalpell. Wie man den eigentlichen Charakter von Wörtern freilegt. In: Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. In: du H.10 (1999). S.14/15.

Vogl, Joseph: Das Gespenst des Kapitals. Zürich: diaphanes 2010.

Vogl, Joseph: 1797. Geld als Versprechen. In: Schneider, Manfred (Hg.): Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht – Institution – Sprechakt. München: Fink 2005. S.313-329.

Weck, Roger de: Nach der Krise. Gibt es einen anderen Kapitalismus? München: Hanser 2009.

Zimmermann, Bernhard: Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Fischer 2000.

#### Interviews und Gespräche:

Berthold, Susanne: Interview mit Benjamin von Blomberg. Geführt im Rahmen dieser Diplomarbeit am 21. Juni 2010 in Wien. Abgedruckt im Anhang auf den Seiten 119-125.

Berger, Jürgen: Die Komödie zur Krise. Interview mit Nicolas Stemann. In: Süddeutsche Zeitung. 15.04.2009.

Beuys, Joseph; Bethmann, Johann Philipp von; Binswanger, Hans; Ehrlicher, Werner; Willert, Rainer: „Was ist Geld?“ Eine Podiumsdiskussion. Am 29.11.1984 im „Haus der Begegnung“ in Ulm. In: Meyer, Michaela; Rappmann, Rainer E. (Hg.): Was ist Geld? Wangen: FIU 1991. S.10-79.

Blomberg, Benjamin von: Ein Theater jenseits der Angst. Im Gespräch mit Nicolas Stemann. In: Programmheft Thalia Theater Hamburg. Elfriede Jelinek: Die Kontrakte des Kaufmanns. Inszenierung: Nicolas Stemann. Premiere: 2. Oktober 2009. Spielzeit 2009/2010. Redaktion: Benjamin von Blomberg. S.21-27.

Grohotolsky, Ernst: Mehr Haß als Liebe. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Grohotolsky, Ernst (Hg.): Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Graz, Wien: Droschl 1995. S.63-76.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Die Sprache zerrt mich hinter sich her. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Heinrichs, Hans-Jürgen: Schreiben ist das bessere Leben. München: Kunstmann 2006. S.13-55.

Janke, Pia: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen.“ Im Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Janke, Pia; Kovacs, Teresa; Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens 2010. S.17-23.

Kralicek, Wolfgang: „Man braucht da was Maßloses“. Interview mit Nicolas Stemann. In: Falter. 16.06.2010.

Lux, Joachim: Geld oder Leben! Das Schreckliche ist immer des Komischen Anfang. Im E-Mail-Verkehr mit Elfriede Jelinek. In: Programmheft Thalia Theater Hamburg. Elfriede Jelinek: Die Kontrakte des Kaufmanns. Inszenierung: Nicolas Stemann. Premiere: 2. Oktober 2009. Spielzeit 2009/2010. Redaktion: Benjamin von Blomberg. S.10-20.

Maresch, Rudolf: Nichts ist verwirklicht. Alles muß jetzt neu definiert werden. Im Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Maresch, Rudolf (Hg.): Zukunft oder Ende. Standpunkte – Analysen – Entwürfe. München: Boer 1993. S.125-143.

Perthold, Sabine: Sprache sehen. Ein Bühne-Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bühne. H.11 (1994). S.24-26.

Roeder, Anke: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Roeder, Anke (Hg.): Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989. S.141-160.

Tiedemann, Kathrin: Das Deutsche scheut das Triviale. Im Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Theater der Zeit. H.6, Jg.49 (1994). S.34-39.

Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Bartsch, Kurt; Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek. Graz: Droschl 1991. S.9-19.

Zimmermann, Hans-Christoph: Neoliberalismus als Sprachfolter. Interview mit Nicolas Stemann. In: Stadt-Revue Köln. April 2009.

#### Internetquellen:

BAWAG: <http://www.bawag.com/>. Zugriff: 15.12.2010.

Jelinek, Elfriede: Das Wort, als Fleisch verkleidet. <http://www.elfriedejelinek.com>. Zugriff: 08.08.2010.

Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein. <http://www.elfriedejelinek.com>. Zugriff: 08.08.2010.

Jelinek, Elfriede: Im Abseits. <http://www.elfriedejelinek.com>. Zugriff: 08.08.2010.

Jelinek, Elfriede: Sinn egal. Körper zwecklos. <http://www.elfriedejelinek.com>. Zugriff: 08.08.2010.

Meinl Bank: <http://www.meinlbank.com/>. Zugriff: 15.12.2010.

Meinfakten: <http://www.meinfakten.com/category/home/>. Zugriff: 15.12.2010.

Nothegger, Barbara: Kurssturz in den Alpen.  
[http://www.zeit.de/2007/46/Kurssturz\\_in\\_den\\_Alpen](http://www.zeit.de/2007/46/Kurssturz_in_den_Alpen). Zugriff: 13.01.2011.

Paleske, Alexander Freiherr von: Der Meinl-Skandal und die verschwundenen Millionen.  
<http://spreegurke.twoday.net/stories/5071032/>. Zugriff: 13.01.2011.

Schmidt, Christina: SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen.  
<http://www.einarschleef.net/texte/sprechen.html>. Zugriff: 24.08.2010.

Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands: Das Gothaer Programm (1875).  
<http://www.marxists.org/deutsch/geschichte/deutsch/spd/1875/gotha.htm>. Zugriff: 06.09.2010.

Sparkasse Deutschland: <http://www.sparkasse.de/zukunftssparen/zinseszinsseffekt.html>. Zugriff: 15.11.2010.

N.N.: Klagen von MEL-Anlegern gegen Meinl Bank abgewiesen.  
<http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/590198/Klagen-von-MELAnlegern-gegen-Meinl-Bank-abgewiesen?from=suche.extern.google.at>. Zugriff: 07.01.2011.

Unveröffentlichte Quellen:

Jelinek, Elfriede: Aber sicher! 2009.

Jelinek, Elfriede: Im Wettbewerb. 2010.

Schöbler, Franziska: Die Arbeiten des Herkules als Schöpfung aus dem Nichts: Jelineks Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns* und das Popkonzert von Nicolas Stemann. 2010. Der Beitrag erscheint im Frühjahr im *Jelinek Jahrbuch 2011*, herausgegeben vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.

Kunst und Finanzwelt – Ein Widerspruch? Diskussion mit Konrad Paul Liessmann, Gerald Matt, Rudolf Scholten und Joseph Vogl, Moderation: Norbert Mayer, am 19.11.2010 im Rahmen der Tagung „Kunst und Kapitalismus. Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*“ in Wien. Veranstaltet vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Transkription von Susanne Berthold. Der Beitrag erscheint im Frühjahr im *Jelinek Jahrbuch 2011*, herausgegeben vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.

Wirtschaft und Finanzkrise in Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Gespräch zwischen Evelyne Polt-Heinzl und Joseph Vogl, am 20.11.2010 im Rahmen der Tagung „Kunst und Kapitalismus. Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns*“ in Wien. Veranstaltet vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum. Transkription von Susanne Berthold. Der Beitrag erscheint im Frühjahr im *Jelinek Jahrbuch 2011*, herausgegeben vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.

Meinl Bank AG (Hg.): Geschäftsbericht 2005.

Meinl Bank AG (Hg.): Geschäftsbericht 2006. Die Geschäftsberichte wurden nach anfänglicher Verfügbarkeit im Internet inzwischen von der Meinl Bank entfernt.

Aufzeichnungen:

Die Kontrakte des Kaufmanns. Elfriede Jelinek. Regie: Nicolas Stemann. Aufzeichnung des Thalia Theater Hamburg. DVD, Deutschland, 2. Oktober 2009, 213‘.

Die Kontrakte des Kaufmanns. Elfriede Jelinek. Regie: Nicolas Stemann. Fernsehufzeichnung. Fernsehregie: Harald Spiess. DVD, Deutschland, 3sat, 15. Mai 2010, 222‘.

## Anhang

Interview mit Benjamin von Blomberg, Dramaturg bei *Die Kontrakte des Kaufmanns* in der Inszenierung von Nicolas Stemann. Geführt am 21. Juni 2010 in Wien. Fragen und Transkription von Susanne Berthold.

*Susanne Berthold: Wie kamt ihr dazu, den Text beinahe in seiner vollen Länge und in dieser Form aufzuführen?*

Benjamin von Blomberg: Während der Proben merkten wir immer wieder, dass die Mittel, die wir in den Produktionen zuvor erarbeitet hatten, sich aufbrauchen, zum Beispiel das Chorische als Prinzip oder vieles, was verschiedene Ebenen betrifft. Die Gefahr besteht dann darin, eine Situation womöglich nicht zu erkennen, in der genau diese Mittel wieder pointiert werden müssten. Die erste Probenzeit war von dem Gefühl geprägt, nicht richtig auf den Punkt zu kommen, ein ständiges „schon mal gesehen“.

Das Verdichten des Jelinek-Textes und das Anwenden unserer Mittel hat zwar auch in diesem Fall funktioniert und Spaß gemacht, man hatte dabei aber das Gefühl: die Mittel sind virtuos, allerdings kommt man nicht an das Eigentliche heran. So haben wir relativ lang geprobt, ohne herauszukriegen, worum es eigentlich geht.

*SB: Gab es zu dieser Zeit Ansätze zu einer festgelegten Inszenierung?*

BvB: Ja. So wie der Abend jetzt aussieht, ist er zwar von der Grundansage her – zumindest über eine weite Strecke – wirklich frei. Trotzdem haben wir Module, die miteinander geprobt wurden, die dann aber in nicht klar festgelegten Momenten angewendet werden, an den Textstellen, an denen man dann eben gerade ist. Darunter sind viele musikalische und große chorische Nummern.

Aber wir wussten nach wie vor nicht: was ist unsere Situation, was ist unsere Fabel, die wir diesem Stück entlocken, was ist der Weg, den wir gehen? Dann gab es eine glückliche Fügung: Elfriede Jelinek ist stark von österreichischen Wirtschaftsskandalen ausgegangen, die Meinel- und die BAWAG-Affären, diese Bezüge sind in Deutschland zum Teil gar nicht lesbar. Sobald es grundsätzlich um die Vorgänge in der Wirtschaft und das Sprechen über Wirtschaft geht, sobald es also global wird, lässt es sich auch global erzählen. Aber es gibt ein paar Inseln im Text, die nur an dem Ort funktionieren, an dem er entstanden ist. Deswegen hatten wir den Wunsch, einmal das ganze Stück in Wien zu lesen.

*SB: Wieviel hattet ihr für diesen Abend geplant, und wie kam es dazu, dass diese Urlesung dann letztendlich so stattfand?*



BvB: Wir haben uns vorher keine Gedanken gemacht, spürten dann aber, dass wir zu einer reinen Lesung noch irgendetwas dazu erfinden mussten. Außerdem war das für uns eine Chance, das, was wir schon erarbeitet hatten – was ich Module nenne – zu erproben. Am Nachmittag vor der Lesung ist dann das Bühnenbild entstanden, indem wir all die Dinge, die wir brauchen, um Situationen zu erfinden, auf der Bühne gezeigt haben. Gleichzeitig war klar, dass wir das ganze Stück lesen, das war die einzige Regel und Verabredung. Dazu kam die Erfindung, dass man das Publikum daran teilhaben lässt, also die Anzeige, auf der die Ziffern gezeigt werden, und das Rückwärtszählen, damit man eine Orientierung hat, wie lange es ungefähr dauert.

Eigentlich arbeiten wir uns seither an dieser Form ab. In der Probenzeit danach war die größte Herausforderung, wie man das, was an diesem Abend passiert ist, reproduzieren kann, was streckenweise hieß: wir proben nicht zu proben.

*SB: War euch zu diesem Zeitpunkt schon klar, dass ihr, also das Team, auch auf der Bühne seid?*

BvB: Nein. Wir wussten dann zwar, dass diese Form, die wir gefunden hatten, etwas Besonderes war, offensichtlich genau die richtige Form für diesen Abend und für diesen Text. Daraufhin kam es aber zum Widerstreit zwischen einer Form, die eine Durchlässigkeit, eine Freiheit und eine Souveränität im Umgang mit etwas nicht Kalkulierbarem fordert und einem Regisseur, der Verabredungen treffen will. Symbolisch hat sich das an dem Umstand festgemacht, dass Nicolas als Regisseur den Raum verlassen musste, der eigentlich sein Raum ist, nämlich den Zuschauerraum. Irgendwann war klar: er muss auf die Bühne gehen, um diese Form zu erfüllen. Dadurch wird er einer von vielen, der um die Wirkung des Moments auch nur bedingt weiß. Außerdem muss er damit umgehen, dass Impulse gesetzt werden, auf die er reagieren muss, und zwar eigentlich als Spieler und nicht als Regisseur. Genau dieser Schritt ermöglichte die Form, und der Bühne fern zu bleiben hätte das verhindert.

Schließlich ging es darum, dass in der Unsicherheit, der man sich durch diese Form preisgibt – also der Unsicherheit, dass es keine Verabredungen gibt, der Unsicherheit, dass man seinen Impulsen folgt, der Unsicherheit, dass der Abend improvisiert ist usw. –, zugleich die Sicherheit liegt, dass wir alle gemeinsam auf der Bühne stehen. Vielleicht ist die Kraft eines Kollektivs in so einer Situation das einzig Verheißungsvolle, das bleibt, wenn gleichzeitig alles andere unsicher wird.

Das hat viel mit dem Versprechen zu tun, dass eine Gegenwelt theoretisch möglich ist, trotz des ganzen Umkreisens des Nichts und der Zuspitzung in Jelineks Text, dass es

eigentlich nur um die Freiheit des Geldes geht. Sie zieht dieses Sprechen, also wie wir über Wirtschaft gesprochen haben, wie wir über Mensch-Sein gesprochen haben, wie wir darüber gesprochen haben, wie Wirtschaft unser Leben regelt, so sehr ins Extrem und zeigt die Ausschließlichkeit dieses Denkens und Sprechens, dass irgendwann eine Genervtheit eintritt. Doch darin liegt gerade das Befreiende, dass man irgendwann denkt: ich hab's begriffen, aber wenn ich's begriffen habe, müsste das dann nicht eigentlich heißen, dass ich anders denken muss?

*SB: Und darüber hängt die Form mit dem Text zusammen. Oder würdest du behaupten, dass das mit jedem Text so funktionieren könnte?*

BvB: Das Utopische, gemeinsam etwas zu machen und gemeinsam eine Welt zu erfinden, ist natürlich in jedem Theaterabend enthalten. Aber in diesem Abend ist das noch stärker zum Prinzip gemacht, weil die Verabredung getroffen wurde, dass es keine Verabredung gibt. Gerade dadurch, dass improvisiert wird und dass der Vorgang, überhaupt etwas zu machen, ständig thematisiert wird, rückt diese Perspektive noch einmal stärker in den Fokus.

*SB: Sind die Module, von denen du sprichst, auf bestimmte Textstellen hin konzipiert?*

BvB: Nein.

*SB: Also ist der Text inhaltlich für euch erst einmal gar nicht so wichtig?*

BvB: Man könnte natürlich sagen: wir nutzen ihn als Textfläche. Trotzdem besteht die Durchlässigkeit gerade darin, dass man im Moment, in dem man mit einem Text umgeht, vielleicht auch mit einem Modul, das normalerweise nicht auf diesen Text hin konzipiert ist, natürlich hofft, die Nuancen des Textes mitzubekommen und darüber vielleicht auch das Modul zu verändern. Das erfordert eine ungeheure Wachheit und eigentlich eine ziemlich gute Kenntnis des Textes.

Das ist eine Qualität und zugleich eine Überforderung aller Texte von Jelinek, man kann sich nicht anmaßen, sie bis ins Letzte ausloten zu können. Konkreter Inhalt erzeugt sich nicht nur darüber, dass man einen Gedanken denkt und formuliert, sondern besteht auch in einer Wortlogik, einer Satzlogik und einer musikalische Logik. Darüber entstehen plötzlich Inhalte, die man gar nicht kalkuliert hat, deswegen können wir das auch nicht erfassen. Dann ist es aber so: beim zehnten Mal Lesen kann man plötzlich etwas erkennen, was man vorher noch nie gelesen hat. Das ist gleichzeitig das, was so einen Abend überhaupt erst möglich macht: Dadurch, dass sich Jelineks Text auf 100.000fache Art und Weise lesen lässt, lässt er sich auch auf 100.000fache Art und Weise herstellen. Vielleicht wäre so eine

performative Anlage, wie wir sie jetzt gefunden haben, mit einem anderen Text, also einem klassischen Text, gar nicht möglich.

Aber ich glaube, Jelineks Text hat eine ungeheure Wichtigkeit und man führt den Text zu seiner eigentlichen Bedeutung, indem man ihn manchmal wie eine Sprachfläche benutzt, also wie Musik. Wenn sich jemand zum Instrument macht und den Text durch sich hindurchschickt – also nicht versucht, ihn zu denken und langsam zu sprechen und die Pointen nachzuspüren –, dem Text also eigentlich nur seine Stimme leiht, dann können darüber viel mehr Bedeutungen flirren und klar werden, im Tempo und in der Geradlinigkeit, als wenn jemand behauptet, ihn verstanden zu haben.

*SB: Ab wann war klar, dass Jelinek an dem Text weiterschreiben würde? Und wie fügen sich die neugeschriebenen Texte ein?*

BvB: Wir hatten die ursprüngliche Fassung eigentlich bis zur Urlesung in Wien. Dann kam Nicolas auf die Idee, dass der Abend etwas von einer Eingreiftruppe hatte und wollte das daraufhin zum Prinzip machen: Jelinek schreibt einen Text, egal worüber, und am nächsten Tag wird er aufgeführt. Ein bisschen kam das auch aus dem rauschhaften Gefühl, dass man gar nicht mehr proben muss, aus der schönen und naiven Überheblichkeit des Moments.

Aber neben der Struktur und der Form liegt auch etwas darin, dass es Jelinek gelungen ist, mit dem Text ungeheuer früh auf etwas zu reagieren, auf die Wirtschaftskrise, eigentlich ist ihr Text ja schon vor der Wirtschaftskrise entstanden. Man war also wirklich aktuell. Dass Jelinek daran jetzt auch noch weiterschreibt und der Text potentiell offen bleibt, ist natürlich eine gute Entsprechung für das Prinzip des Abends.

Darauf hat sie sich eingelassen, und hat für die Kölner Uraufführung noch einen Text geschrieben, *Schlechte Nachrede*, den wir ungefähr eine Woche vor der Premiere bekommen und dann eingebaut haben.

*SB: Aber dafür müsst ihr doch an anderen Stellen streichen.*

BvB: Da gibt es ein bisschen Mogelei, man kann zum Beispiel den Schrifttypus verändern. Du spielst ja auf den Display an, der zwei Ziffern hat und dadurch die Fassung immer auf 99 Seiten festlegt, deswegen müssen wir manche Stellen streichen, wenn wir etwas Neues einfügen. Oder man hält manchmal auch die Ziffer an und fügt noch zwei Seiten ein, das kriegt ja keiner mit.

*SB: Aber das geht ja nur bis zu einem gewissen Grad. Die Fassung ist also in einer ständigen Erneuerung.*

BvB: Für Wien beispielsweise haben wir eher eine Umschichtung vorgenommen, und Stellen, die mit dem Meisl-Skandal und dem BAWAG-Skandal zu tun haben, wieder

aufgenommen, die wir in Deutschland gestrichen haben. So versuchen wir eigentlich immer auf die Situation des Ortes, an dem wir gerade sind, zu reagieren.

Dieses Prinzip, die Frage danach, was man eigentlich glaubt und welche Rolle der Glaube spielt, schlägt sich in der Struktur darüber nieder, dass man anzweifeln kann: wieviel von dem, was wir da oben machen, ist tatsächlich improvisiert und frei und was ist es nicht. Deswegen ist die Ansage von Nicolas am Anfang so wichtig, in der er erklärt, dass es keine Inszenierung im herkömmlichen Sinne ist, dass Dinge im Moment entstehen. Ich könnte mir gut vorstellen, dass man darüber auch wieder eine Entsprechung gefunden hat: Worin investiere ich meinen Glaube und worin investiere ich ihn nicht? Und wo irre ich mich vielleicht, weil tatsächlich in dem Moment etwas entstanden ist und wo sitze ich einem Irrglauben auf, weil es durchchoreografiert ist, zum Beispiel sind der Anfang und der Schluss durchinszeniert. Dazwischen gibt es den Chor der Greise, zweieinhalb Stunden ungefähr: die sind frei, da arbeiten wir mit diesen Modulen.

Eigentlich ist die Fassung inzwischen fest und fixiert, und wenn es besondere Anlässe gibt oder Jelinek einen neuen Text schreibt, dann geht man damit um. Für das Theatertreffen war es klar, dass man mit dem Text umgeht, für Wien war es klar, dass man versuchen wird, bestimmte Stellen rauszusuchen.

*SB: Und nach welchen Kriterien wird dann etwas anderes gestrichen?*

BvB: Für Wien und auch für Berlin wurde nichts anderes dafür gestrichen. Der Berlin-Text, der sich wirklich nur auf das Theatertreffen bezieht, hat nur in Berlin stattgefunden; und die Grasser-Szenen, diese ganze Kurve, werden wohl in Deutschland auch wieder rausfliegen.

Die Frage die wir uns immer stellen, lautet: Wie findet man eine Form für einen Stoff, also eine spezifische Form für einen spezifischen Stoff? Was ist die spezifische Essenz eines Stoffes und wie sieht deswegen eine spezifische Erzählweise für den Stoff aus? In diesem Fall berühren wir das in der Freiheit des Umgangs mit einem Text bzw. mit dem Gezwungen-Sein zur Freiheit. Das findet in einem wirtschaftlichen System, das ständig von dem obersten Gebot der Freiheit spricht und so tut, als würde es die ganze Zeit um die Menschen gehen, eine Entsprechung. Dabei wird gleichzeitig aber einiges entregelt, was womöglich den Menschen einen Halt gegeben hat, eine Tradition, in der der Mensch sich enthalten fühlt. In der Wirtschaftskrise stellt sich auf einmal heraus, dass die Freiheit, an die wir alle glauben, gar nicht so sicher ist. Plötzlich sind Banken pleite und haben ganze Staaten in den Ruin getrieben. Das alleinige Vertrauen darauf, dass die Wirtschaft alles regelt, sogar das Miteinander der Menschen, ist auch eine zwielfichtige Freiheit; also

Freiheit, Unsicherheit, all diese Dinge sind in die Form eingegangen. Zugleich hat die Wirtschaft unser Leben, unser Denken und unseren Alltag so dominiert, dass dieses System eigentlich alternativlos war. Man behauptet, in ideologiebefreiten Zeiten zu leben, aber man weiß genau: es gibt eine ganz starke Ideologie. Das ist die Ideologie des wirtschaftlichen Lebens und seiner Organisation und der Glaube daran, die Überzeugung, dass unsere Art zu arbeiten richtig und Wachstum wichtig ist. Man betet eigentlich einen anderen Gott an.

Für dieses Alternativlose, das „kein entweder oder“, findet Jelinek schon eine Entsprechung darüber, dass sie das zu ihrem alleinigen Thema macht, sie umkreist unerbittlich das Sprechen über Wirtschaft, in einer totalen Perpetuierung der immergleichen Pointe: der Pointe, dass es eigentlich um die Freiheit des Geldes geht und nicht um die Freiheit des Menschen. Im Gegenteil: sobald sie vom Menschen spricht, zeigt sie die Opfer. Sie verknüpft Meinel, die Sonnenseite der Gesellschaft, mit dem anderen Ende der Gesellschaft, an dem das Elend passiert.

Für dieses „kein entweder oder“ haben wir eine Form gefunden, indem wir sagen, wir müssen durch den ganzen Text hindurch. Wir müssen das aushalten, wir müssen uns dem stellen. Neben dem Erkenntniswert einzelner Pointen, die der Text setzt, gibt es außerdem den Erkenntniswert der Wirkung des Abends als Abend. Diese Wirkung hat etwas mit Dauer und mit Zeit zu tun, und die Hoffnung besteht in dem Wunsch, dass die Welt nicht mehr so sein soll, wie sie geschildert wird. Man sehnt sich nach einem Stop dieser Sprache. Idealistisch gesprochen dürfte diese Sprache eigentlich nicht mehr möglich sein, nachdem man einmal das Zynische oder das Böse dieses Sprechens erlebt hat. Das Zynische an der Sprache und an dem System, an das wir geglaubt haben, führt also womöglich dazu, dass man diese Sätze nicht mehr sagen kann; und sobald man etwas nicht mehr sagen kann, kann man es auch nicht mehr glauben. Der Glaubensverlust passiert darüber, dass man der Sprache dieses Glaubenssystems nicht mehr glaubt. Die Sprache hat ihre Wirksamkeit verloren, das Hauptinstrument der Wirtschaft hat seine Wirksamkeit verloren. Das macht schon Elfriede Jelinek, das vollziehen wir aber darüber nach, dass wir uns dem in der Ausschließlichkeit stellen, in der Hoffnung, dass das Gegenteil eintrifft.

Es gab vorher eine Programmierung unseres Denkens, wir haben alle so gedacht und gesprochen und jetzt versuchen Jelinek und Nicolas gemeinsam, das zu deprogrammieren. Toll und vielversprechend ist daran auch – wenn es denn funktioniert –, dass diese Erkenntnis etwas mit Emotionen und Sinnlichkeit zu tun hat und nicht nur mit einer greifbaren, inhaltlichen Pointe. Es ist eben nicht so, wie Theater bisher üblicherweise auf

Wirtschaft reagiert hat: man setzt am Menschen an, zeigt das Opfer und hofft, dass man sich über die Einfühlung mit dem Opfer solidarisiert. Man hört eben nicht bei so einer einfachen Pointe auf, die ja auch sehenswert ist, sondern erreicht über eine sinnliche, künstlerische Energie, die erzeugt wird, vielleicht eine viel tiefere Schicht in einem Zuschauer. Mit den Mitteln der Wirtschaft, dem Denken der Wirtschaft und dem Sprechen der Wirtschaft, treibt man uns das wirtschaftliche Denken aus, in der Hoffnung darauf, dass man das Mittel, das sich als verführend darstellt, in sein Gegenteil treibt; nicht darüber, dass man das Verführerische zeigt, sondern darüber, dass man dasselbe Mittel benutzt und irgendwann so zur Kenntlichkeit entstellt, dass darunter ganz andere Wirkmechanismen hervortreten.

*SB: Jelinek macht das in der Form einer Komödie. Was macht den Text zu einer Komödie, sind das nur die Kalauer und Sprachspiele oder die Möglichkeit, sich als Zuschauer selbst wiederzuerkennen? Hatte das für euch eine Bedeutung, dass der Text als Komödie angelegt ist?*

BvB: Man merkt ja an der unmittelbaren Reaktion oder auch, wenn man den Text liest, dass er etwas Komödiantisches hat. In der Entstellung von Sprache und dem Kurzschalten von Sätzen, die man vielleicht sogar schon mal gehört hat von seinem Bankberater, die dann aber leicht verändert plötzlich einen anderen Sinn ergeben, liegt natürlich eine ungeheure Komik. Man denkt an eine Situation, die eigentlich Seriosität vorgaukeln wollte, und plötzlich sieht man dieselbe Situation abgebildet im Theater. Und man denkt: Wie konnte ich eigentlich damals nicht schon die Komik der Situation entdecken!

Da liegt womöglich auch wieder das Kathartische, lachen kann ja befreiend sein. Man lacht über etwas, weil man es wiedererkennt und im nächsten Moment denkt: Ich war ja genauso Teil des Systems. Und das von beiden Seiten, Jelinek schafft es, dass die Täter und die Opfer, sofern es das überhaupt gibt, ziemlich nah zueinander rücken, sie zeigt Menschen, die alle das Gleiche getan haben und die alle das Gleiche gedacht haben und die Gier des Kleinanlegers ist letztlich nicht anders als die Gier des Großunternehmers, das sind nur andere Ziffern. Aber der Glaube war trotzdem kollektiv.

*SB: Ihr unterstützt die Komik noch zusätzlich auf einer anderen Ebene als der Textebene.*

BvB: Ja, die Elemente und die Lieder, die wir dafür gefunden haben, haben viel mit Slapstick und Standup-Comedy zu tun. Schön ist aber auch der Punkt, wenn die Dinge, die da scheinbar verlacht werden, dann doch ins Tragische kippen, oder in etwas Ritualhaftes oder Liturgisches. Das macht vielleicht auch den Reichtum des Abends aus, wenn sich diese verschiedenen Farben vermengen.

Nicolas Stemann: Einführungsrede zu Beginn der Vorstellung der *Kontrakte des Kaufmanns* im Thalia Theater Hamburg am 02. Oktober 2009. Transkription von Susanne Berthold.

Nicolas Stemann: Guten Abend, herzlich willkommen hier im Thalia Theater zur Hamburg-Premiere vom neuen Stück von Elfriede Jelinek, *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Es ist sogar mehr als eine Hamburg-Premiere, es ist tatsächlich eine Uraufführung, es ist nämlich die Uraufführung der Hamburger Fassung dieses Stückes, weil es tatsächlich so ist, dass Elfriede Jelinek an diesem Stück immer weiter schreibt.

Sie hat uns dieses Stück geschickt im August des letzten Jahres und das ist ein Stück, das handelt von Korruption und von Gier und von faulen Papieren und Zusammenbrüchen von diversen Institutionen. Und sie hat dieses Stück tatsächlich geschrieben, oder fertig gehabt und uns geschickt, im August des letzten Jahres, also vor dem Zusammenbruch der Lehman Bank. Es liest sich aber wie ein Kommentar zu dieser aktuellen Wirtschaftskrise und entsprechend hat Jelinek dieses Stück immer weitergeschrieben, analog zu der auch eben immer weitergeschrieben habenden Wirklichkeit. Ursprünglich hatte das, glaube ich, 120 Seiten, dann haben wir angefangen, das zu bearbeiten und zu inszenieren, haben es etwas runtergekürzt, damit es handhabbarer wird, waren dann, glaube ich, bei 70 oder 80 Seiten,. Dann schickte sie uns wieder 30 neue Seiten für die Kölner Fassung, das haben wir dann wieder ein bisschen überarbeitet und waren dann ungefähr bei 100 Seiten. Jetzt hat sie uns für Hamburg nochmal 40 neue Seiten geschickt.

Das verändert sich ständig, und entsprechend haben wir uns jetzt auch entschieden, in dieser Inszenierung jetzt keine Inszenierung im herkömmlichen Sinne auf die Bühne zu stellen, wo man vorher ganz genau weiß, was passiert und alles genau verabredet hat, und so passiert es dann auch und alles andere ist ein Fehler. Wir haben eher so etwas wie eine Textumsetzungsmaschine hier installiert. Das ist natürlich immer so im Theater, aber dieses Mal ist es ein bisschen was anderes.

Wir haben jetzt eine Fassung gemacht von 99 Seiten und wir werden diese 99 Seiten Elfriede Jelinek-Text auf unterschiedliche Art hier heute Abend zum Klingen bringen oder lesen oder auf irgendeine Art zum Leben erwecken. Wie das genau sein wird, das ist tatsächlich immer so ein bisschen anders, wir wissen auch nicht so genau was passiert, wir wissen auch nicht so ganz genau wie lang es ist, ich schätze mal, es sind so knapp vier Stunden, oder auch dreieinhalb Stunden, das variiert auch immer so ein bisschen. Jetzt haben wir morgen Premiere von *Nathan der Weise*, haben bis eben noch das andere Stück

geprobt, wir sind also alle ein bisschen müde, also vielleicht dauert's auch ein bisschen länger. Aber da sind wir vielleicht auch so ein bisschen drüber mit der Energie, dann geht's vielleicht auch schneller, man wird es sehen.

Diese dreieinhalb bis vier Stunden werden tatsächlich ohne eine Pause sein. Das bedeutet aber, wir hier oben auf der Bühne werden keine Pause machen, Sie sind tatsächlich frei, jederzeit, wenn Ihnen danach ist, sich eine Pause zu genehmigen. Das heißt, Sie sind hier nicht eingesperrt, wir lassen das Licht an über weite Teile der Inszenierung, und die Türen bleiben auch zum Zeichen unseres guten Willens auf, das heißt Sie dürfen tatsächlich wenn Ihnen danach ist, auch mal den Saal verlassen und sich ein Getränk genehmigen oder andere Dinge tun, dürfen natürlich auch gehen, wir freuen uns aber natürlich auch, wenn Sie dann wiederkommen, aber auch das bleibt Ihnen überlassen. Es lohnt sich aber, weil gegen Ende hin wird's nochmal ganz toll, und wer zu früh aufgibt, der verpasst unter Umständen was, vielleicht sogar einen Gastauftritt der doch äußerst publikumsscheuen Autorin selber, das ist aber noch nicht so ganz klar, ob sie tatsächlich den Weg hier hin findet.

Ach so, das Gute ist nämlich, deswegen erlauben wir Ihnen überhaupt rauszugehen, weil dieser Text wird in die Foyers übertragen. Das heißt, selbst wenn Sie sich eine Pause genehmigen, werden Sie diesem Text nicht so ohne Weiteres entgehen. Sie dürfen auch Speisen und Getränke hier mit reinbringen, ich soll allerdings darauf hinweisen, dass Sie ein bisschen vorsichtig sein sollen mit den Polstern, aber das kennen Sie ja von zuhause, da ist das ja nicht anders.

Gut, wie gesagt, die Fassung, die wir jetzt haben, hat 99 Seiten, das ist allein schon deswegen ganz gut, weil dieser Display, den wir hier installiert haben, auch nur zwei Ziffern hat. Das heißt, 99 ist das Höchste, was er anzeigen kann, und vielleicht ahnt der ein oder andere jetzt schon, was das zu bedeuten hat: Wir zeigen hier immer ganz genau an, wieviele Seiten es noch sind bis zum Ende der Veranstaltung sind. Dann kann man ungefähr sehen, wie weit es noch ist, wobei man natürlich wieder einige Seiten schneller und andere auch langsamer... aber so eine ungefähre Orientierung.

Ich mach jetzt mal den Test, also die erste Seite ist das Deckblatt, da steht: Elfriede Jelinek. *Die Kontrakte des Kaufmanns*. Und so ein bisschen rechtliche Dinge vom Verlag, das muss ich jetzt nicht im Einzelnen vorlesen. Ich habe diese Seite also offiziell gelesen, und jetzt reiße ich sie ab, mal sehen... und es funktioniert, wir sind schon bei Seite 98. Wenn dieser Display auf null steht, dann haben wir es geschafft. Bis dahin sind aber wie



gesagt noch 98 Seiten und vielleicht das eine oder andere was hier auch passieren wird,  
dabei wünsche ich Ihnen viel Vergnügen, danke schön.

## Abstract

Elfriede Jelinek geht in *Die Kontrakte des Kaufmanns* von den beiden österreichischen Bankenskandalen um die Gewerkschaftsbank BAWAG und die Meinel Bank aus und zeigt anhand der Muster, die sich in diesen Fällen auftun, Mechanismen und Funktionsweisen des herrschenden kapitalistischen Systems. Das Stück entstand noch vor dem Ausbrechen der weltweiten Finanzkrise im September 2008 und beschreibt somit Strukturen, die schließlich viele Kleinanleger ihr hart erarbeitetes Kapital kosteten. Jelinek greift also das Allgemeingültige dieser Einzelfälle auf und lässt beide Seiten des Systems, die Kleinanleger genauso wie die Banker, zu Wort kommen. Dabei dreht sich das Sprechen unerbittlich um Geld, das von allen begehrt wird, stets mehr werden soll und dann wiederum so schnell zu „Nichts“ wird.

Durch den Verzicht auf Einzelfiguren wird deutlich, dass die Sprache durchgängig die Sprache eines Kollektivs ist, die auf beiden Seiten vom Kapitalismus geprägt ist und somit das Denken und Handeln einer ganzen Gesellschaft beherrscht. Haben oder Nicht-Haben von Geld und damit einhergehend die Partizipationsmöglichkeiten innerhalb dieser kapitalistischen Gesellschaft bestimmen die Stellung und Situation eines jeden Einzelnen, sowie Verhältnisse und Beziehungen zu Anderen.

In der Uraufführungs-Inszenierung von Nicolas Stemann werden diese Strukturen des Kapitalismus schließlich aufgegriffen und transformiert in eine theatrale Situation: die Ausschließlichkeit des Textes und somit einer vom kapitalistischen System geformten Sprache stellt sich als genauso unumgänglich dar wie das Aufgehen des Einzelnen im Kollektiv. Einen Gegenentwurf zum herrschenden kapitalistischen System bietet weder Elfriede Jelinek in ihrem Text, noch Nicolas Stemann in seiner Inszenierung an.

## **Lebenslauf**

Susanne Berthold

Geboren am 10. Januar 1986 in Calw (Deutschland)

1992-1996: Grundschule Calw-Wimberg

1996-2005: Hermann Hesse-Gymnasium Calw

2006-2011: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Im Laufe des Studiums Regiehospitanzen am Staatsschauspiel Dresden, sowie  
Dramaturgiehospitanzen am Thalia Theater Hamburg