

Metrische Resonanzen

Musikalische Variabilität und antike Metrik in Elfriede Jelineks Theaterstück *Bambiland* (2004)

Elfriede Jelineks Schreiben gilt als eine „Nahtstelle zwischen musikalisierter Poesie und poetisiertem Klang.“¹ Der Terminus ‚Musikalität‘ verweist in diesem Kontext nicht nur auf die Fähigkeit eines literarischen Textes, klangliche, rhythmische und melodische Qualitäten abzubilden, die denen musikalischer Werke analog sind; vielmehr können literarische Texte auch die Implementierung musikalischer Konzepte in die literarische Schreibweise involvieren: „Nicht nur in Wortgefügen, in die musikalische Kompositionen, Komponisten und klangliterarische Prätexte integriert werden, bestätigt sich die enge Verzahnung von Logos und Laut, sondern auch in diversen Textsorten, die Isomorphien mit musikalischen Formen erwägen.“² In diesem Kontext wird Jelineks Schreibweise häufig eine inhärente ‚Musikalität‘ zugeschrieben, anders gesagt: Jelineks Texten wird damit oftmals eine eigene, tiefverwurzelte ‚Musikalität‘ attestiert. Diese Außenwahrnehmung, die – am Rande bemerkt – sogar als ausschlaggebendes Kriterium für die Vergabe des Literaturnobelpreises an Jelinek vonseiten der Schwedischen Akademie hervorgebracht worden ist, deckt sich mit Jelineks Selbstwahrnehmung: „Auch Jelinek selbst wird nicht müde, ihre Spracharbeit als Form eines kompositorischen Umgangs mit dem Wort-Material zu beschreiben und sich selbst als Komponistin zu bezeichnen.“³ Hieraus ergeben sich allerdings folgende Fragen: Wie lassen sich die subtilen und vielschichtigen Facetten von ‚Musikalität‘ innerhalb der literarischen Ästhetik adäquat fassen? In welchem Ausmaß kann die Verschmelzung von musikalischem Klang und musiktheoretischen Konzepten in der literarischen Ästhetik festgestellt werden?

Die Einordnung des Begriffs ‚Musikalität‘ in den literarischen Kontext wirft eine gewisse Komplexität auf, da es sich bei der Kategorie Literatur und bei der Kategorie Musik um zwei gänzlich unterschiedliche Medien handelt, deren Ineinanderführung und Verschmelzung folgendes Problemfeld eröffnen:

Denn die Übertragbarkeit musikalischer Begriffe auf die Literatur ist prekär, handelt es sich doch um zwei aufeinander bezogene, aber nie analog zu setzende Medien: Gibt es zwar fließende Übergänge zwischen Sprache und Musik, so z.B. im klanglichen Bereich, wie auch vergleichbare Elemente, wie z.B. rhythmische und syntaktische Verläufe, so muss doch eine Beschreibung des ‚Musikalischen‘ eines literarischen Werkes im Bereich des Metaphorischen verbleiben.⁴

Die Überführung von musikalischen Elementen in das Zeichensystem der Schrift stellt demzufolge eine komplexe Angelegenheit dar, wofür, wie Janke beschreibt, die „methodologischen Grundlagen [...] nicht wirklich vorhanden sind – und möglicherweise auch gar nicht zu finden sind.“⁵

Indessen kann die musikalische Ausprägung eines literarischen Textes zumindest partiell durch den mündlichen Vortrag erlebbar gemacht werden. Im Akt des lauten Vorlesens kann der:die Rezitator:in bestimmte Betonungen, Intonationen sowie rhythmische Sequenzen hervorheben, was eine Art melodische Struktur inszeniert. Hierbei vollzieht sich eine quasi-übersetzende Aktivität, in welcher das geschriebene Wort in eine vokalisierte, rhythmische Form übertragen wird. In diesem Kontext verschmilzt die schriftliche Dimension – das Zeichensystem der Sprache – mit einer musikalischen Vortragskunst, was eine subtile Aura von ‚Musikalität‘ im literarischen Darbietungsgewand manifestiert.⁶ Der oben skizzierte Ansatz illustriert, dass die Konvergenz zwischen Literatur und Musik nicht inhärent existieren muss, sondern vielmehr durch die spezifische Art der Performanz – sei es durch eine stille Lektüre oder eine rezitatorische Vortragsweise – generiert werden kann. Es kommt also zu einer musikalischen Übersetzungsleistung zwischen dem geschriebenen Wort und dem Medium der Musik, das durch die Performanz der Leser:innen oder der Vortragenden ineinandergeführt wird.⁷

Deutlich komplexer verhält es sich allerdings, wenn Jelineks ‚Musikalität‘ textimmanent, d.h. auf der bloßen Ebene des Mediums Schrift, festgestellt werden soll. In diesem Zusammenhang kann die griechische Metrik als bedeutendes Bindeglied zwischen einer textimmanenten ‚Musikalität‘ in literarischen Werken und der ‚Musikalität‘, die durch die Übertragung des Mediums Literatur in das Medium Musik mittels Performanz entsteht, fungieren: Die Anwendung von metrischen Strukturen – basierend auf der Unterscheidung zwischen Silbenlängen und -kürzen⁸ – erzeugt in literarischen Texten eine intrinsische Ordnung, die eine tiefgreifende musikalische Resonanz hervorbringt. Die griechische Metrik agiert dabei als eine Art akustisch kodierte Muster, das einerseits auf der Textebene verankert ist und sich andererseits im Zuge der Lektüre in der Vorstellung des:r Leser:in widerspiegelt und eine implizite Klangstruktur aufseiten der Rezipient:innen erzeugt. Hierbei transformiert sich die metrische Struktur des Textes in eine tatsächliche klangliche Gestaltung, die durch Tonhöhen, Betonungen und Rhythmen moduliert wird.⁹

Trotz der umfassenden Anerkennung von Jelineks musikalischer Schreibweise und ihrer generellen Affinität zur klassischen Antike bleibt die systematische Erforschung der Verbindung zwischen ihrer ‚Musikalität‘ und der Anwendung antiker Metrik in ihren Werken bisher limitiert. Diese Forschungslücke bildet das Fundament für die vorliegende Untersuchung, welche die Analyse der metrischen Resonanz und der musikalischen Variabilität im Rahmen von Elfriede Jelineks Theaterstück *Bambiland* zum Ziel hat. Das übergeordnete Forschungsziel dieser Untersuchung liegt darin, eine bestimmte Form von textimmanenter ‚Musikalität‘ in Jelineks Theaterstück *Bambiland* durch Jelineks Rückgriff auf bestimmte metrische Formen zu identifizieren und zu analysieren. Hierbei fokussiert sich die Untersuchung insbesondere auf die Integration von antiken metrischen Formen in Jelineks Theaterstück *Bambiland* sowie auf deren potenzielle Auswirkungen auf die Erzeugung einer gewissen textimmanenten musikalischen Dynamik.

Elemente des Antiken in Jelineks Theaterstück *Bambiland*

Bevor ein Fokus auf die konkrete Verwendung antiker metrischer Strukturen im Theaterstück *Bambiland* gerichtet wird, soll zu Beginn dieser Untersuchung zunächst eine allgemeine Einschätzung darüber abgegeben werden, in welchem Ausmaß sich Jelinek mit den antiken Dramen auseinandersetzt und wie sie diese Eindrücke in ihr eigenes Schreiben einfügt. Felber konstatiert, dass sich Jelineks Theatertexte „seit den späten 1990er Jahren quasi ausnahmslos auf die griechisch-antike Tragödie stützen.“¹⁰ Hierbei kann festgestellt werden, dass sich Jelineks Theatertexte auf unterschiedlichen Ebenen dem antiken Drama annähern: Einerseits fügt Jelinek spezifische antike Dramenfiguren im Sinne einer intertextuellen Weiterarbeit und Figurenkontinuität in ihre Theatertexte ein. Beispielhaft seien hier Sophokles‘ und Euripides‘ mythologische Figur des Herakles in Jelineks Theaterstück *Wut* (2016), Sophokles‘ Ödipus im Theaterstück *Am Königsweg* (2017) sowie Aischylos‘ mythologische Figur des Agamemnon in Jelineks Theaterstück *Das Lebewohl* (2017) genannt. Andererseits übernimmt Jelinek formale Aspekte der antiken attischen Tragödie, die sie in die formale Konzeption ihrer Theatertexte einbezieht: „Formale Grundstrukturen der antiken griechischen Tragödie wie der Chor und der Botenbericht sind in Jelineks Theatertexten präsent, konstruieren neue, aus den geschichtlich sedimentierten Elementen gewonnene Formen. [...] Aus dem prinzipiell unausgeschöpften Potential der alten Texte destilliert die Autorin brisante gegenwärtige Figurationen der Intervention.“¹¹

Dieser Rückgriff und diese Bezugnahme auf sowohl thematische wie auch formale Elemente des antiken Dramas wirken auch in Jelineks Theatertext *Bambiland* konstitutiv: Jelineks Theaterstück *Bambiland* greift in vielschichtiger Weise auf die klassische Tragödiendition zurück und eröffnet somit einen Dialog zwischen historischer Konvention und zeitgenössischer Kunst. *Bambiland* entführt die Leser:innen und Zuschauer:innen hierfür in eine düstere Darstellung der politischen Realität während des Irakkriegs, in der Begriffe wie Entfremdung und Manipulation innerhalb der modernen Gesellschaft thematisiert werden. Das Stück verhandelt zentrale Thematiken wie Macht, Medienmanipulation und politische Instrumentalisierung und bedient sich dabei eines narrativen Rahmens, der – im Sinne eines Intertextes – deutliche Anleihen beim antiken Drama aufweist. Hierbei erweist sich insbesondere der Bezug zur Tragödie *Die Perser* von Aischylos als markanter Verweis auf die historische Vorlage; so bezieht sich Jelinek in ihrem Epilog des Theaterstücks *Bambiland* dezidiert auf das antike Modell: „Meinen Dank an Aischylos und die ‚Perser‘, übersetzt von Oskar Werner.“¹²

Neben der inhaltlichen Reflexion antiker Themen manifestiert sich die Struktur von *Bambiland* als ein komplexes Geflecht von Elementen, die der klassischen Tragödie entlehnt sind. Der Einsatz von Boten als Überbringer bedeutsamer Ereignisse und der Chor als kommentierende Instanz sind hierbei besonders hervorstechend. Diese strukturellen Referenzen vermengen sich mit Jelineks eigener moderner Erzählweise, wodurch eine Synthese aus Tradition und Innovation geschaffen wird. Trotz der Einbindung klassischer Elemente wird hingegen die Einheit von Ort, Zeit und Handlung in *Bambiland* bewusst aufgebrochen. Diese Freiheit in der dramaturgischen Gestaltung eröffnet Jelinek die Möglichkeit, die zeitgenössische Fragmentierung und Diskontinuität aufzugreifen und in das Werk zu integrieren. Diese Gegenüberstellung von klassischer Ordnung und zeitgenössischem Chaos wirft interessante Fragen hinsichtlich der Intentionen Jelineks auf: Inwiefern dient die bewusste Abkehr von klassischen Strukturen dazu, auf inhaltlicher Ebene eine differenzierte Auseinandersetzung mit den aktuellen Zuständen zu ermöglichen?

Metrik der antiken Dramen

Vor dem Hintergrund einer eingehenden metrischen Analyse von Jelineks Theaterstück *Bambiland* erweist es sich als unabdingbar, einen Blick auf die essentiellen Merkmale der antiken Dramenmetrik zu werfen. Dieser Exkurs dient der kontextuellen Verortung und einem tieferen Verständnis der metrischen Resonanzen, die in Jelineks Theaterstück *Bambiland* zu Tage treten. Die Metrik der griechischen Dramen, „die metrisch gebunden und deren Silben nach

bestimmten Regeln angeordnet sind“¹³, sind von zentraler Bedeutung, um die strukturelle Grundlage für die spätere metrische Analyse von *Bambiland* zu legen und mithilfe der Betrachtung dieser antiken metrischen Formen eine mögliche Quelle der musikalischen Variabilität in Jelineks Schreibweise ausfindig zu machen. Eine eingehende Untersuchung dieser Aspekte – insbesondere des iambischen Trimeters und des trochäischen Tetrameters – ermöglicht es, Parallelen und Kontraste zwischen den antiken und modernen metrischen Ansätzen zu erkennen und so ein umfassendes Verständnis für die verknüpfte ‚Musikalität‘ beider Textwelten zu entwickeln. In einem ersten Schritt soll hierfür auf das metrische Standardmaß der griechischen Dramen – auf den iambischen Trimeter – eingegangen werden, bevor in einem zweiten Schritt eine nähere Auseinandersetzung mit dem metrischen ‚Spezialfall‘ – dem trochäischen Tetrameter – folgt.

Der iambische Trimeter¹⁴, das wohl charakteristischste metrische Maß des klassischen attischen Dramas, stellt eine der grundlegenden rhythmischen Strukturen dar, die in Tragödien und Komödien gleichermaßen Anwendung finden. Dieses Versmaß, das insbesondere in Epeisodia – also in den Dialogen und der Figurenrede – vorkommt, verleiht den Texten nicht nur eine eigene musikalische Qualität, sondern trägt auch zur Betonung und Darstellung verschiedener emotionaler Nuancen bei. Der iambische Trimeter besteht aus drei metrischen Füßen, die in jeder Zeile auftreten, wobei jeder Fuß aus vier Silben besteht und die Betonung auf der jeweils zweiten Silbe liegt ($\hat{ } - \hat{ } -$)¹⁵. Dieses metrische Muster erzeugt eine charakteristische Betonungsfolge, bei der eine unbetonte, kurze Silbe auf eine betonte, lange Silbe folgt. Insgesamt ergibt sich für einen iambischen Trimeter damit folgende metrische Grundstruktur:

$$\begin{array}{ccccccc} \hat{ } & - & \hat{ } & - & || & \hat{ } & - & \hat{ } & - & || & \hat{ } & - & \hat{ } & - \\ & & 1 & & & & 2 & & & & & 3 & & & \end{array}$$

Auf der Ebene der Tonquantität kann die Grundstruktur, wie folgt zusammengefasst werden:

kurz lang kurz lang || kurz lang kurz lang || kurz lang kurz lang

Der trochäische Tetrameter¹⁶ hingegen manifestiert sich durch die regelmäßige Anordnung von betonten, langen und unbetonten, kurzen Silben. Diese metrische Struktur zeichnet sich durch eine markante rhythmische Abfolge aus und wird insbesondere in Chorgesängen sowie in spezifischen dramatischen Kontexten verwendet. Der trochäische Tetrameter setzt sich aus

vier metrischen Füßen pro Verszeile zusammen: Jeder Fuß besteht aus einer anfänglich betonten Silbe, gefolgt von einer unbetonten Silbe (– ^). Die Hervorhebung erfolgt auf der ersten Silbe des Fußes, was diesem Versmaß seine charakteristische rhythmische Struktur verleiht. Diese Abfolge betonter und unbetonter Silben schafft eine deutliche rhythmische Melodie, die sich insbesondere für lebhaft und emotional ausdrucksstarke Darstellungsformen eignet. Die Grundstruktur des trochäischen Tetrameters lautet folgendermaßen:

$$\begin{array}{cccc} - & ^ & || & - & ^ & || & - & ^ & || & - & ^ \\ 1 & & & 2 & & & 3 & & & 4 & \end{array}$$

Hinsichtlich der Tonquantität kann der trochäische Tetrameter, wie folgt, dargestellt werden:

lang kurz || lang kurz || lang kurz || lang kurz

In der Betrachtung des antiken attischen Dramas zeigt sich ein charakteristisches Strukturmerkmal, das nicht nur die rhythmische Gestaltung, sondern auch die ästhetische Dimension des Textes prägt: der Wechsel zwischen iambischen Trimeter und trochäischen Tetrameter. Diese metrische Abwechslung stellt ein bewusstes stilistisches Mittel dar, das gezielt dazu eingesetzt wird, die rhythmische Dynamik, klangliche Vielfalt und narrative Intensität des Dramas zu gestalten. Dabei erweist sich der Einsatz des iambischen Trimeters in dialogischen Szenen oder in der Figurenrede als differenziert von jenem des trochäischen Tetrameters, der vorwiegend in Chorpässagen Verwendung findet und den kollektiven Gesang des Chors begleitet. Diese metrische Variabilität dient nicht nur der klanglichen Abwechslung, sondern erfüllt auch eine signifikante funktionale Rolle im Drama: Der Wechsel zwischen iambischem Trimeter und trochäischem Tetrameter kann dramatische Spannung, Höhepunkte oder emotionale Wendepunkte hervorheben. Dieser metrische Kontrast, der bewusst im Gewebe des Textes eingeflochten ist, vermag somit Struktur und Wandel im antiken Drama zu symbolisieren, da er narrative Wechsel und thematische Schattierungen auf akustischer Ebene verdeutlicht.

Der iambische Trimeter und der trochäische Tetrameter im Theaterstück *Bambiland*

Im Bühnenwerk *Bambiland* manifestiert sich Jelineks bewusstes Abwenden von einer strengen Bindung an den iambischen Trimeter und/oder den trochäische Tetrameter zugunsten einer vielschichtigen Palette metrischer Variationen. Diese Form der Variabilität befähigt Jelinek dazu, die rhythmische Dynamik, den Klang und die semantische Nuancierung der Textstellen auf vielfältige Weise zu gestalten und zu betonen. Obwohl im Großteil des Theaterstückes *Bambiland* ein flexibler metrischer Ansatz vorherrscht, treten dennoch bestimmte Passagen auf, in denen Jelinek gezielt ein festes metrisches Schema anwendet. Diese reiche Interaktion zwischen der freien metrischen Gestaltung und der gezielten Anlehnung an antike metrische Formen eröffnet somit ein ergiebiges Feld für die Untersuchung der musikalischen Variabilität und der Verbindung zwischen Jelineks Theaterstücken – insbesondere zwischen Jelineks *Bambiland* – und der antiken Metrik.

Die eingehende Analyse der metrischen Resonanzen im Theaterstück *Bambiland* richtet ihr Hauptaugenmerk auf drei ausgewählte Passagen: Diese spezifischen Textstellen fungieren als zentrale Untersuchungspunkt, um die subtile musikalische Nuance, die durch den geschickten Einsatz metrischer Formen erzeugt wird, auf der Textebene genauer nachzuvollziehen. Im Konkreten handelt es sich hierbei um eine Textpassage, die in der metrischen Form des iambischen Trimeters verfasst worden ist, und zwei Textpassagen, welche in Form eines trochäischen Tetrameters geschrieben worden sind.

Blickt man auf den Einstieg in Jelineks Theaterstück *Bambiland*, so zeigt sich bereits in den ersten beiden Versen eine Verwendung des trochäischen Tetrameters:

– ^ || – ^ || – ^ || – ^ ||
Schon durchdringt schon dringt hindurch die
– ^ || – ^ || – ^ || –
Sonne erster Bote des Leids,¹⁷

Die Anfangssequenz von Jelineks Theaterstück *Bambiland* präsentiert sich durch eine metrische Struktur, die sowohl Elemente der klassischen Metrik aufgreift als auch eine individuelle Modifikation integriert. Die Eröffnungsverse ergeben in Summe acht metrischen Versfüße, in denen jeweils vier Versfüße einen vollständigen trochäischen Tetrameter ergeben. Der achte

Versfuß dieses Eröffnungssegments – „des Leids“¹⁸ – scheint allerdings von diesem etablierten Muster abzuweichen, indem eine Variation erfolgt, bei der eine metrische Länge anstelle der erwarteten Kürze verwendet wird. Dieses gezielte Abweichen bewirkt eine rhythmische Disruption, welche die herkömmliche Struktur des trochäischen Tetrameters (absichtlich) modifiziert. Dieser Bruch dient nicht nur einer Abweichung von der klassischen Norm, sondern nimmt auch eine präzise Funktion ein, indem er auf die bevorstehende Freiheit in der Versform verweist. Die Präsenz dieses variierten metrischen Schemas in den Eröffnungsversen von *Bambiland* dient damit nicht nur als Wegbereiter für Jelineks individuelle metrische Herangehensweise, sondern signalisiert gleichzeitig den Übergang zu einer weniger strikt festgelegten metrischen Ausgestaltung im anschließenden Verlauf des Theaterstückes. Dieses bewusste Abweichen von der anfänglichen metrischen Struktur verdeutlicht somit eine fortschreitende Übergangsphase hin zu einer offeneren metrischen Form in *Bambiland*, welche mit dem nachfolgenden Vers „zu dem Herrn wie heißt er nur, jeder weiß, wie er heißt [...]“¹⁹ sichtbar auf ein strenges metrisches Versmaß verzichtet.

Indem Jelinek den trochäischen Tetrameter für den Beginn ihres Theaterstücks *Bambiland* einsetzt, eröffnet sie gleichzeitig eine implizite Referenz auf die Struktur der antiken attischen Dramen: Der gewählte Einstieg mit einem trochäischen Tetrameter verweist auf eine vertraute Tradition der antiken Dramen, in denen häufig das erste Chorlied – der sogenannte Parodos – mittels ebendieser metrischen Form einen Anfang findet. In der griechischen Tragödie kennzeichnet der Parodos das Einsetzen des Chores auf der Bühne und verfolgt oftmals das Ziel, in das Thema des Theaterstücks einzuleiten oder die Anfangs- und Ausgangssituation zu kommentieren.²⁰ Analog dazu initiiert Jelinek ihr Theaterstück *Bambiland* mit einem kraftvollen Chorgesang, welcher in drängender Manier die Themen von Macht, Leid und ethischer Verantwortung adressieren. Die Verwendung des trochäischen Tetrameters kann demnach als zeitgenössische Entsprechung zum antiken Parodos gedeutet werden, da sie das Werk mit einer dynamischen und rhythmischen Botschaft einleitet.

In der Chronologie des Theaterstücks *Bambiland* kommt es zu einer weiteren Passage, in der Jelinek auf den trochäischen Tetrameter zurückgreift: Der Vers

– ^ || – ^ || – ^ || – ^

Schon durchdringt das goldne Heer, wir²¹

markiert den Beginn eines Stasimon – sprich: eines eingeschobenen Chorlieds –, das unmittelbar auf ein Epeisodion – anders gesagt: auf eine Figurenrede – folgt. Auch hier können wiederum acht trochäische Versfüße erkannt werden, welche in Summe – in diesem Fall allerdings ohne Modifikation – einen trochäischen Tetrameter vervollständigen. Jelineks bewusste Positionierung dieses Verses nach einem Epeisodion spiegelt damit die traditionelle Dramenstruktur wider, in der der Wechsel zwischen Epeisodion und dem darauffolgenden Stasimon einen zyklischen Rhythmus etabliert. Die bewusste Plazierung des trochäischen Tetrameters zu Beginn des Stasimon verdeutlicht Jelineks künstlerische Sensibilität für die Interaktion von Form und Inhalt. Die musikalische Resonanz der antiken metrischen Strukturen erfährt in diesem Kontext eine zeitgenössische Ausgestaltung, indem der Chor in kohärenter Anknüpfung an die antike Tradition in dem spezifischen Metrum des trochäischen Tetrameters auftritt.

Besonders interessant ist allerdings, dass neben der bereits nachskizzierten Verwendung des trochäischen Tetrameters für Sprechmomente des Chors einzelne Passagen mit iambischen Metrumformen in *Bambiland* aufgefunden werden können:

^ – ^ – || ^ – ^ – || ^ – ^ –

Dort liegt es gut. Da fehlt mir was. Ich weiß nicht was.²²

Möchte man ebendiesen Vers metrisch analysieren, so fällt auf, dass der Vers drei iambische Versfüße aufzeigt, welche in Summe einen iambischen Trimeter ergeben. Die bewusste Entscheidung, den iambischen Trimeter in diesem Vers zu verwenden, fügt sich hierbei nahtlos in die lange Tradition des antiken attischen Dramas ein, in der der iambische Trimeter insbesondere in Figurenreden – sprich: für Epeisodia – angewendet wird. Im strengen Kontrast zu den Passagen, in denen der Chor auftritt und der trochäische Tetrameter dominiert, wird hier eine Einzelstimme – ein ‚Ich‘ – und nicht das kollektive Organ des Chors hervorgehoben. Damit darf angenommen werden, dass es sich bei dieser Textpassagen in der Tat um ein gewisses Epeisodion handelt.

In Jelineks Theaterstück *Bambiland* erweist sich die völlige Abwesenheit von Paratext als auffallend, da keinerlei Hinweise auf die Sprecher:innen vorhanden sind. Diese Zurückhaltung bei der Kennzeichnung der Stimmen erzeugt eine kontinuierliche und oft verschwommene Stimmenfülle im Text, die zugleich eine gewisse Unschärfe bei der Identifikation der spre-

chenden Instanzen hervorruft. In diesem Kontext erweisen sich die metrischen Strukturen des antiken attischen Dramas als geeignetes Instrument, um eine Zuschreibung der verschiedenen Stimmen zu erleichtern und die visuelle Abgrenzung zwischen Parodos, Epeisodia und Stasima zu ermöglichen: Der iambische Trimeter erweist sich als effizientes Mittel zur Betonung und Feststellung von individueller Figurenreden. Durch das sukzessive Wechselspiel unbetonter, kurzer und betonter, langer Silben formt er ein rhythmisch-metrisches Muster, das sich von der kollektiven Chorrede differenziert. Dies ermöglicht die Manifestation des individuellen ‚Ichs‘ der sprechenden Stimmen innerhalb des komplexen Textgefüges. Der trochäische Tetrameter hingegen korrespondiert traditionell mit der kollektiven Chorrede. Diese bewusste Anknüpfung an die Traditionen des antiken Dramas, bei der der Chor seine Präsenz durch den trochäischen Tetrameter artikuliert, unterstreicht Jelineks gezieltes Spiel mit den metrischen Konventionen.

Fazit

Die intensive Beschäftigung mit der antiken Metrik im Kontext von Jelineks Theaterstück *Bambiland* legt eine subtile, doch deutlich wahrnehmbare Musikalität auf der Textebene offen, die durch den geschickten Einbezug metrischer Formen erzeugt wird. Dadurch, dass die griechische Metrik auf der Unterscheidung zwischen Längen und Kürzen von Silben basiert, die die rhythmische Struktur von Versen und Texten bilden, können diese Längen und Kürzen im mündlichen Vortrag jedoch nicht nur als phonetische Eigenschaften, sondern auch als musikalische Nuancen wahrgenommen werden: Die metrischen Muster, die durch diese Silbenlängen und -kürzen entstehen, fügen sich zu einer rhythmischen Melodie, die dem gesprochenen oder rezitierten Wort eine – je nach metrischem Maß – bestimmte akustische Klangqualität verleiht. In der Praxis des mündlichen Vortrags werden die langen Silben mit einer höheren Tonhöhe ausgesprochen, was einen akustischen Fokus auf diese Silben legt und ihnen eine gewisse musikalische Hebung verleiht. Auf der anderen Seite werden die kurzen Silben mit einer tieferen Tonlage ausgesprochen, was einen Kontrast zur Höhe der langen Silben schafft und einen rhythmischen Fluss erzeugt. Durch diese Verbindung von Silbenlängen und Silbenkürzen mit betonten Höhen und Tiefen im mündlichen Vortrag kann eine Art von musikalischer Dynamik erschafft werden, die die griechische Metrik lebendig macht. Indem die Längen der Silben in der mündlichen Präsentation mit erhöhter Tonhöhe betont wird und die Kürzen mit einer tieferen Tonlage ausgesprochen werden, ergibt sich somit eine gewisse klangliche Hierarchie.

Blickt man nun in einem zweiten Schritt auf die ‚Musikalität‘ von Jelinek, so kann folgendes Resümee gezogen werden: Die ‚Musikalität‘ in Jelineks Theaterstück *Bambiland* offenbart sich durch die partielle Einbindung von antiken metrischen Formen, die eine textimmanente ‚Musikalität‘ auf subtile Weise vermitteln. Die Verwendung des iambischen Trimeters und des trochäischen Tetrameters eröffnet eine rhythmische Struktur, die das Sprachgefühl der Sprechenden Stimmen und des Sprechenden Kollektivs – des Chors – hervorhebt. Diese rhythmischen Muster, die aufgrund ihrer archaischen Wurzeln eine spezifische klangliche Qualität besitzen, verleihen den entsprechenden Passagen eine inhärente musikalische Nuance, die allerdings auch im Mündlichen durch die Wahl eines hohen Tons für lange Silben und eines tiefen Tons für kurze Silben eine gewisse ‚Musikalität‘ verspricht. Indem Jelinek die Verwendung dieser metrischen Formen jedoch auf bestimmte Abschnitte und Passagen beschränkt, entsteht eine gewisse Limitierung ebendieser: Die textimmanente ‚Musikalität‘ tritt nicht als durchgängiges Phänomen auf, sondern manifestiert sich lediglich in ausgewählten Momenten; die griechische Metrik wird in Jelineks *Bambiland* damit als gezielte klangliche Akzentuierung genutzt.

Anmerkungen

¹ Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart & Weimar: Metzler 2013, S. 306.

² Ebd., S. 306.

³ Janke, Pia: Jelinek und die Musik, S. 272. http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/fileadmin/user_upload/Janke_Jelinek_und_die_Musik.pdf (25.7.2023).

⁴ Ebd., S. 272-273.

⁵ Ebd., S. 272.

⁶ Zum Begriff Übersetzungsleistung: Vgl.: Lotman, Juri Michailowitsch: Die Innenwelt des Denkens. Berlin: Suhrkamp 2010.

⁷ Vgl.: Ebd.

⁸ Vgl.: Stenger, Jan: Einführung in das Studium der Griechischen Philologie, S. 22-23. <https://www.klassalt.uni-kiel.de/de/Lehre/allgemeine-materialien-griechisch/einfuehrung-in-das-studium-der-griechischen-philologie> (3.8.2023).

⁹ Vgl.: Ebd., S. 23-24.

¹⁰ Felber, Silke: Inmitten von Satyrn, Boten und lebenden Toten. In: Felber, Silke & Wera HIPPESROITHER: Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart. Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 33-44, S. 33.

¹¹ Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 69.

¹² Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland – Babel*. Zwei Theatertexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Theater 2004, S. 14-84, S. 15.

¹³ Stenger, Jan: Einführung in das Studium der Griechischen Philologie, S. 23.

¹⁴ Vgl: Ebd., S. 26.

¹⁵ Die kurzen, unbetonten Silben werden mit einem ‚^‘ markiert, während die langen, betonten Silben mit einem ‚-‘ dargestellt werden.

¹⁶ Vgl.: Stenger, Jan: Einführung in das Studium der Griechischen Philologie, S. 26-27.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*, S. 15.

¹⁸ Ebd., S. 15.

¹⁹ Ebd., S. 15.

²⁰ Vgl.: Stenger, Jan: Einführung in das Studium der Griechischen Philologie, S. 7-8.

²¹ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*, S. 22.

²² Ebd., S. 52.