

ELFI ELEKTRA UND DIE AUTORIN – *ECHT SIND NUR WIR* ZU EINAR SCHLEEFES *SPORTSTÜCK* -INSZENIERUNG

Nicole Kandioler

Universität Rouen
Institut für Germanistik

„Die Aufgabe eines Autors/der Autorin ist das Entmythologisieren“, sagte Elfriede Jelinek im März 2005 in einem Interview mit dem Nachrichtenmagazin *Profil*.¹ Elfriede Jelineks (Theater-)Texte verdoppeln Diskurse, decken die Doppelbödigkeit von Diskursen auf, indem sie selbst den doppelten Boden legen. Was spielt uns dieses Theater vor? Den Zeigefinger? Spielt es uns überhaupt etwas vor? Vielmehr spiegelt es uns etwas vor oder zurück. Es rückprojiziert das Bild des Spiegels, es projiziert den Blick des Zuschauers auf den Zuschauer zurück. Was wir da sehen können, ist ein verzerrtes Bild unserer sprachlichen Wirklichkeit, der ultimativen *dramatis persona*, der Lieblingsfigur Elfriede Jelineks, jener Figur, die sie in ihrer Künstlichkeit auf dem Podest sehen will und die auf diesem Podest groß gemacht werden soll: Wir sehen das Bild der Sprache, einer Sprache, die wie ein Sprengsatz funktionieren soll und funktioniert.

Die Entschlüsselung von Diskursen, Codes, Zitaten sowie medialen, politischen, technischen oder historischen Mythen, vollzieht sich nicht in der Sprache der ersten Worte, sondern im hermetischen Spiegelsystem der jelinekschen Sprachmaschine. Die (moralische) Kritik Jelineks am patriarchalisch-politisch-historischen Diskurs äußert sich nicht durch ein direktes Anprangern von sozialen oder sprachlichen Gegebenheiten und Missständen, sondern durch ein Spiegelverfahren, das dem immer schon falschen Bild ein noch falscheres Bild entgegenhält. Dieses radikale ästhetische Verfahren, das den Authentizitätsanspruch der Sprache als systemspezifisch bloßstellt, greift jenseits einer strukturellen Kritik von Sprache nicht.² Ausgehend vom linguistischen Modell Ferdinand de Saussures visiert diese strukturelle Kritik eine ideologische Funktion von Diskursen an, die der Sprache nicht natürlicherweise inhärent, sondern die kulturell bedingt ist. Lena Lindhoff stellt die einzig mögliche Subversion (Derrida) des auf binären hierarchischen Oppositionen beruhenden Phallogozentrismus folgendermaßen dar: „Nur durch ein ‚Bewohnen‘ der logozentrischen Struktur selbst, ein Benutzen ihrer eigenen Begriffe mit dem Ziel, die inneren Widersprüche dieser Kultur aufzudecken, kann sie über sich hinausgeführt werden.“³ Für Jelinek trifft zu, dass ihre Destruktion der mythenbildenden Diskurse vielmehr eine subversive Dekonstruktion im derridaschen Sinn ist. Und dieses Dekonstruieren konstruiert sich – wiederum mittels eines mimetischen Verfahrens – als das „Bewohnen“ der logozentrischen Struktur (s.o.). Das heißt,

¹ „Bis ich am Boden aufschlage.“ Interview mit Peter Schneeberger. In: *Profil* 10 (2005), 36. Jg. S. 138.

² Vgl. Lücke, Bärbel: „Nachwort zu Bambiland und Babel.“ (2004) Abrufbar im Netz: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fessay.htm> [23.02.07].

³ Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1995. S. 98.

Jelinek imitiert diese logozentrische Struktur und re-konstruiert sie. Ihr Material sind diskursive Reste aus Medien, Religion und Literatur(-Zitaten) wie auch aus der Universalpsychologie, die ent-kontextualisiert, transformiert und kombiniert werden.

Das in fremden Zungen reden, so wie der Heilige Geist als Zunge über den Köpfen der Gläubigen schwebt, das verwende ich am Theater eigentlich immer, um den Sprachduktus zu brechen in verschiedenen Sprachmelodien und Sprachrhythmen, weil ich mit Sprache immer kompositorisch umgehe. [...] Es ist im Grunde ein kontrapunktisches Sprachgeflecht, das ich versuche zu erzeugen.⁴

Das artifizielle Sprachgeflecht, dessen politische Dimension oftmals erst durch die Inszenierung erfahrbar wird⁵, setzt im subjektivsten Moment der Sprache, im blinden Winkel des Sprechaktes an. Tatsächlich reflektiert es zunächst das ‚bewusstlose‘ Kippen der Sprache des Subjekts von Objektsprache in Metasprache und vice versa. Der Körper fungiert als Diskursträger, der das sagt, was er zu verbergen sucht. Und wie könnte er es besser sagen als in der ersten Person Singular, wo es sich anbietet, die Identität von Autor und Erzähler in Form einer *mise en abîme* zu behaupten.

In ihren wenigen programmatischen Texten zum Theater wird dieses ‚Ich-Subjekt‘ in seiner vollen Ambivalenz deutlich. Es könnte sich bei diesen Texten ebenso gut um Texte ihrer Kippfiguren handeln; bei ihrer Lektüre wird man Zeuge einer richtiggehenden Demontage des Autorinnen-Subjekts. In ihren Theatertexten äußert sich diese Demontage nicht nur im Umkippen der Figuren in andere Figuren – in *Babel* ist etwa die Peter-Figur gleichzeitig Bush, mythischer Satyr Marsyas, amerikanischer GI wie auch Söldner –, sondern im Kippen der Objekt- in die Metasprache. Was bei Jelineks Umgang mit Sprache klar wird, ist, dass ihm ein tiefes Misstrauen in den Authentizitätsanspruch des Sprechaktes zugrunde liegt.

1. JELINEK UND SCHLEEF

Einar Schlee, der in seinen Theateressays das „Verbanntsein der Tragödie und des Matriarchats aus dem Drama beklagte“ und die „Trauerarbeit als Staatsaufgabe“ begriff, schien Jelinek der ideale künstlerische Weggefährte.⁶ In ihrem Nachruf auf den 2001 verstorbenen Regisseur schreibt Jelinek, dass es nach dem Krieg in Deutschland nur zwei Genies gegeben habe: „Im Westen Fassbinder, im Osten Schlee.“⁷ Seine Inszenierung des *Sportstücks* am Wiener Burgtheater (1998), in einer rund fünf- wie auch in einer rund siebenstündigen Fassung, ist bereits legendär. Den Aspekt der Tragödie verstärkte Schlee in seiner Sicht des *Sportstücks*, indem er dem Aufführungstext Ausschnitte aus *Elektra* von Sophokles beifügte, die im Originaltext nicht vorkommen. Außerdem ließ Schlee den Eingangsmonolog von „Elfi Elektra“ weg, den er später, in der Inszenierung des als Fortsetzung zum *Sportstück* gedachten Stücks *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, wieder aufzunehmen vorhatte. In der dritten Vorstellung des *Sportstücks* las Jelinek selbst den Schlussmonolog der „Autorin“, während Schlee in Bremen den Literaturpreis für sein autobiographisch angelegtes Buch *Gertrud* entgegennahm. Am selben Abend wandelte also der Regisseur auf Mutter-Spuren und die Autorin auf Vater-Spuren. In der längeren Fassung gingen Jelinek und Schlee schließlich gemeinsam durch den Text. Schlee interpretierte die

⁴ Elfriede Jelinek in: „Das katastrophalste Ereignis der Zweiten Republik: Stefanie Carp spricht mit Elfriede Jelinek.“ In: *Theater der Zeit* 3 (1996). S. 90.

⁵ Elfriede Jelinek in Schneeberger: „Bis ich am Boden aufschlage.“ S. 140.

⁶ Vgl. Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 222.

⁷ Vgl. die Homepage von Elfriede Jelinek: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>, unter der Rubrik „Zum Theater“: „Einar Schlee“ (2001) [02.04.2007].

Trauer um den Vater als Subtext zum *Sportstück* und in der Tat bestätigte Jelinek, dass sie nach den *Kindern der Toten* (1995) über ihren Vater habe zu sprechen beginnen wollen⁸, was ihr lange nicht möglich gewesen sei. Die Figur der „Elfi Elektra“ hat denn auch – wie ihr mythologisches Vorbild – einen toten Vater zu beklagen und überdies die Mutter anzuklagen. Im Schlussmonolog der „Autorin“⁹ findet sich, als Subtext eingearbeitet, das 1962 erschienene Gedicht von Sylvia Plath, „Daddy“. Dem Gedicht, das Erich Fried ins Deutsche übertragen hat, entstammt das berühmte Zitat: „Jede Frau liebt einen Faschisten.“ Bei „Daddy“ handelt es sich allerdings um die Vorstellung eines als Nationalsozialist früh verstorbenen Vaters; der Vater Plaths war ein deutschstämmiger Insektenforscher aus Polen. Dem Vater gegenüber steht ein Ich, das redet „wie ein Jud“. Bei Jelinek heißt es dagegen von „Papi“, dass „[d]u manchmal geredet [hast] wie ein Jud“ (SP 184). „Papi“ bzw. „Daddy“ fungiert hier als der Abwesende, dessen imaginiertes und erinnertes Bild Schuldgefühle und Scham erzeugen.

Einar Schleaf litt zeit seines Lebens unter einer überdominanten Mutter und einem prügelndem Vater, der in der DDR seinen Architektenberuf nicht ausüben durfte. Schleaf sprach bzw. brüllte den Monolog und ließ ihn mit den Worten beginnen: „Die Autorin Elfriede Jelinek Doppelpunkt“. Das *staccato*-artig wiederholte „Papi“, das im Jelinek-Text nicht so häufig vorkommt, übersetzt den ursprünglich sarkastisch-grotesk-komischen Text in einen tragischen. Schleaf fügte außerdem eine zweite Ebene ein, indem er jene Stellen, die das Publikum adressieren, leiser, in seiner ‚natürlichen‘, ‚privaten‘ Stimme sprach – so, als würde er als individuelle Person intervenieren und sich persönlich beim Publikum für den Text Jelineks entschuldigen. Auf den exemplarischen Umgang mit der Autorin sowie der Autor-Kategorie, der die Inszenierungen von Theaterstücken Elfriede Jelineks in der Regel kennzeichnet, soll im Folgenden genauer eingegangen werden.

Elfriede Jelinek hatte viel vor mit Einar Schleaf – sie hätte viel mit ihm vorgehabt. Das 1999 erschienene Theaterstück *Macht nichts – Eine kleine Trilogie des Todes*, das als Fortsetzung des *Sportstücks* gedacht war, war in der Absicht verfasst worden, es Schleaf zur Regiebearbeitung vorzuschlagen. Dieser konnte mit der Arbeit noch beginnen. Zur geplanten Aufführung im Januar 2001 am Berliner Ensemble kam es aus den bekannten Gründen nicht mehr.

2. SPRACHE, KOLLEKTIV UND AUTOR-KATEGORIE

Was Elfriede Jelinek bisher zum Theater gesagt und geschrieben hat, ist auf der Bühne verschiedenartig interpretiert worden. Ausgegangen wird bei der Rezeption von Jelineks Stücken in der Regel von folgenden, hier vereinfacht zusammengefassten Prämissen: Es handelt sich um Theaterstücke, die kein Theater sein wollen, die sich gegen die Darstellung von Figuren und Handlungen sperren. Sie gelten als polyphone Textgefüge, die keinen dialogischen Raum bedienen. Die wahre Protagonistin ist die Sprache; die Figuren erscheinen als Kippfiguren, als Behälter, in denen sich die Sprache ausbreitet. Das Theater ist für Jelinek ein Ort der Künstlichkeit; Sprache wird, von den Figuren verkörpert und verräumlicht, vergrößert und auf den Podest gestellt. Sie möchte mit der Sprache die Dinge groß machen, so dass man nicht leicht an ihnen vorbeikomme, sagt Elfriede Jelinek. Und formal gefalle ihr der Bezug zum Epischen (Homer), aber auch zu Aischylos und den griechischen Heldendramen.¹⁰ Andererseits spielen die Texte auch mit dem Referenzrahmen einer authentischen und gleichzeitig stereotypen Sprache, mit dem vermeintlich individuell-authentischen Sprechen.

⁸ Mayer u. Koberg: *Elfriede Jelinek*. S. 220.

⁹ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 184 ff.

¹⁰ Vgl. das Interview mit Schneeberger.

Die Bühnenmenschen treten nicht auf, weil sie etwas sind, sondern weil das Nebensächliche an ihnen zu ihrer eigentlichen Identität wird. Ihr Herumfuchteln, ihre plumpen, verwaschenen Aussagen, von Uneinsichtigen in ihre Mäuler gestopft, ihre Lügen, nur daran kann man sie voneinander unterscheiden. Ja, sie treten an die Stelle der Personen, die sie darstellen sollen und werden zum Ornament, zu Darstellern von Darstellern, in endloser Kette, und das Ornament wird auf der Bühne das Eigentliche. Und das Eigentliche wird, Platz! Zurück!, zur Zierde, zum Effekt. Ohne sich um die Wirklichkeit zu kümmern, wird der Effekt zur Realität. Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sich definiert. Und ich sage: Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind nur wir. Wir sind das meiste, das es gibt, wenn wir schlank und schick in unsren eleganten Theaterkleidern hängen. Richten wir die Blicke nur noch auf uns! Wir sind unsere eigenen Darsteller. Brauchen wir nichts außer uns! Gehen wir in uns hinein und bleiben wir drinnen, jeder hofft ja, dass ihn möglichst viele betrachten mögen, wenn er durch die Welt stolziert, von den Zeitschriften und deren Bildern ordentlich geregelt wie eine gut geölte Maschine. Werden wir unsre eigenen Muster und sprengeln wir den Schnee, die Wiesen, das Wissen, womit? Mit uns selbst! So ist es gut.¹¹

Der Zuschauerraum wird zur Bühne: Das „Nebensächliche“ an den Schauspielern soll „zu ihrer eigentlichen Identität“ werden. Das „Nebensächliche“, das heißt, etwas, das ihnen nicht bewusst ist und sie verrät: ihre Körperlichkeit, ihr (mit dem Körper) Eingeschriebensein in einen Diskurs. Die Schauspieler „treten an die Stelle der Personen, die sie darstellen sollen“. Sie stellen also nicht Personen dar, sondern sie treten an die Stelle dieser Personen. Diesen Prozess des an die Stelle Treten, der „in endloser Kette“ zum „Eigentlichen“ auf der Bühne wird, soll das Theater Jelineks sichtbar machen. Im Prinzip sind aber die Schauspieler gar nicht nötig („Weg mit ihnen!“), weil „wir“ (die Zuschauer) ja selbst längst das tun, was die Schauspieler tun sollten: an die Stelle der Personen treten, die wir darstellen. Jelinek spielt hier auf den poststrukturalistischen Gedanken einer die Welt strukturierenden Sprache an. Nicht das Subjekt spricht die Sprache, sondern die Sprache spricht das Subjekt. Insofern verschwinden die Grenzen zwischen Zuschauern und Darstellern. Jelinek versteht die Darsteller als Räume für die Sprache, als Körper, in denen die Sprache sich ausbreitet, aus denen die Sprache entsteht, so, als ob sie selbst stimmgebend in den Körpern „wohne“¹², wie Jelinek in Bezug auf den Wiener Burgtheater Schauspieler Rudolf Melichar einmal sagte. Theater wie Schauspieler haben den einen und einzigen Grund, Zeuskopf für die Geburt der Pallas Athene (der Sprache) zu sein. Dasselbe trifft für die Zuschauer zu: „Echt sind nur wir“. „Wir“ denkt ein abendländisches kulturphilosophisches Erbe ebenso mit wie „uns“ Rezipienten, Konsumenten und „Gefangenen“ einer Sprache, die, indem sie ihn nie ausspricht, den blinden Fleck mitspricht.¹³ Dieses diskurstragende „Wir“ findet sich auch im *Sportstück* wieder und wird von Schleef als ein chorisches, intertextuelles „Wir“-Kollektiv interpretiert. Dieses „Wir“, dem die Masse immer Recht gibt und das sich in seiner Massigkeit (un-)wohl fühlt, spricht und spricht gleichzeitig gegen sich; es erzeugt seine eigenen Kontraststimmen. Je lauter es brüllt, umso klarer kommen diese zum Vorschein. Die Sprache der Macht denunziert immer auch die Macht, im Individuellen wird das Exemplarische begreifbar. Drei Punkte machen das Theater Jelineks aus: Die Sprache des Einzelnen und die Sprache des Kollektivs – beide Sprachen interferieren bei Jelinek – und schließlich die spielerisch subversive Verwendung und Umdeutung einer Autor-Kategorie.

Die Literaturwissenschaft wird nicht müde zu fragen, was ein Autor sei. In der Rezeption von Jelineks Werk spielt die Verwechslung des Textes mit dem Autor eine maßgebliche Rolle. Kategorisch wurde und wird das „Ich“ der Texte am Autorinnen-Ich gemessen. Bei

¹¹ Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ (1983) <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> [12.3.2007].

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Jelinek, Elfriede: „Das Schweigen.“ In: dies.: *Das Lebewohl. Drei kleine Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2000. S. 46: „So ist das mit dem Wesen der Wahrheit, die es nicht gibt, obwohl sie überall geschrieben steht. Ein blinder Fleck, der aufgeschrieben wurde, indem er nie aufgeschrieben wird. Indem um ihn herumgeschrieben wurde.“

dem derzeitigen Stand der Forschung muss davon ausgegangen werden, dass diese lustvolle, kreative Verwechslung längst ein Teil der Autor-Imago ist und dass die Verwechslung selbst als ‚Verlängerung‘ des Textes neue Bedeutungen und neue Räume schafft. Bemerkenswerterweise ist das Theater flexibler und unabhängiger als die Literaturwissenschaft mit einer erweiterten Wahrnehmung (vielleicht wäre es hier auch angemessen von einer ‚befreiten‘ Wahrnehmung zu sprechen) der Autorkategorie umgegangen. Der Autor bezeichnet gemäß Foucault einen Raum, den „das schreibende Subjekt öffnet“, eine Funktion, die das Moment einer „Aneignung“ oder Identifikation ermöglicht – „Qui peut se l’approprier?“, fragt Foucault den Text.¹⁴ Das schreibende Subjekt öffnet diesen Raum, wobei es zugleich darin verschwindet. „Un espace dans lequel le sujet écrivain ne cesse de disparaître“, sagt Foucault. Dass es nicht aufhört zu verschwinden, bedeutet aber auch, dass ein Rest bleibt. Und dieser Rest beinhaltet als Teil des geöffneten Raums ein mögliches Moment der Aneignung. Georg Stanitzek bezeichnet diesen Rest als Teil einer Autor-Imago, derer sich der Rezipient bemächtigt, „an der wir Leser mitarbeiten, für die wir mitverantwortlich sind“¹⁵. Den Mythos Jelinek, den die Autorin selbst gewiss ebenso wie der Literaturmarkt und die Medien bedient, lesen wir also selbst in den Text hinein. In einem E-Mail-Austausch zwischen Bärbel Lücke und Tilman Raabke stellt Lücke Raabke die Frage, wie man in einer Inszenierung die exemplarische Ebene einer Jelinek-Figur auf die Bühne bringen könnte. Der Begriff „exemplarisch“ wird hier dem Begriff „individuell“ gegenübergestellt. Lücke ist der Ansicht, dass die Figuren Jelineks beide Ebenen beinhalten. Lücke stellt die Frage:

Wie übersetzt man das „Patriarchat“, wie bringt man es auf die Bühne, wenn man das will? Oder muss der Regisseur das gerade vermeiden? Damit die Figur eine individuelle bleibt für den Zuschauer, gerade damit er sich mit ihr identifizieren kann und seine private Katharsis erlebt [...] Das heißt, die Transformation ins Exemplarische muss der Zuschauer dann selber leisten?¹⁶

Ebenso könnte man fragen: Wie übersetzt man eine Figur wie „Elfi Elektra“ oder die „Autorin“ von einer individuellen Ebene in eine exemplarische? Wenn „Elfi Elektra“ und die „Autorin“ ebenso wie die übrigen ‚Jelinek-Figuren‘ individuell wie auch exemplarisch gelesen werden können, so deshalb, weil der dazu gehörige Subtext – womit hier der Mythos Jelinek gemeint ist – ein durchaus exemplarischer ist. Exemplarisch für den Umgang einer Gesellschaft mit einem weiblichen Autor. Der Produktionsdramaturg Jossi Wielers¹⁷, Tilman Raabke, zitiert im Zusammenhang mit Jelineks Texten, die, wie er meint, sowohl auf einer exemplarischen als auch auf einer individuellen Ebene wirken, Goethe: „Was ist das Allgemeine? Der einzelne Fall.“¹⁸ So kann man jedenfalls die ‚individuelle‘ Geschichte einer „Autorin“, die „sich für eine Königin hält, nur weil sie sich die Brüste abschneiden würde, um in die Zeitung zu kommen [...] Diese öde Krampfhenne“ (SP 48) sowie die ‚exemplarische‘ Geschichte einer „Elfi Elektra“, die „jeden Stein umdreht, weil sie unbedingt ein Schlangennest finden will“ und deren „Sport (eben) darin besteht, nichts Verbergendes an

¹⁴ Foucault, Michel: „Qu’est-ce qu’un auteur?“ In: *Bulletin de la Société française de philosophie* 3 (1969), Jg. 63. S. 73-104.

¹⁵ Stanitzek, Georg: „„Elfriede Jelinek“: Fiktion und Adresse.“ In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Elfriede Jelinek. Text + Kritik* 117 (21999). S. 8-15, hier S. 15.

¹⁶ Vgl. Lücke, Bärbel u. Tilman Raabke: „e-mails im Babelturm. Überlegungen zu ‚Babel‘, zur Schwelle zwischen Text und Bild und den Grenzen der Analyse.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit: Arbeitsbuch 2006*. S. 16-20, hier S. 19. In diesem Kontext ist zu überlegen, ob Theater durch die ‚Verräumlichung‘ resp. Verbildlichung des Textes nicht immer eine Transformation ins Exemplarische leistet oder leisten kann. Verleihen nicht die Körper (und Stimmen) der Schauspieler einer individuellen Ebene erst die exemplarische Dimension des Textes?

¹⁷ Jossi Wieler inszenierte 1993 *Wolken.Heim.*, 1998 *er nicht als er*, 2001 *Macht nichts* und 2007 *Ulrike Maria Stuart*.

¹⁸ Lücke u. Raabke: „e-mails im Babelturm.“ S. 20.

seinem Platz lassen zu können“ (SP 168), als Konsequenz einer Autorfunktion lesen, im Rahmen derer „das schreibende Subjekt nicht aufhört zu verschwinden“ (Foucault). Der perpetuell verschwindende Autor-Rest verweist dann auf den Autor resp. die Autorin, wenn es einen Referenzrahmen oder eine Anspielung auf diese Instanz gibt.

In welchem diskursiven Raum bewegen sich Figuren wie „Elfi Elektra“ oder die „Autorin“ im *Sportstück* und welchen Aussagemodus impliziert die Bühne? Auf diese Frage soll über einen Umweg geantwortet werden: Im Theater Jelineks kommt zum Problem des Aussagemodus ein von der Literaturwissenschaft als Stiefkind behandeltes Paradoxon hinzu, das sowohl Ulrike Haß als auch Dorisch Kolesch vor allem in Bezug auf *Ein Sportstück* wiederholt beschrieben haben¹⁹, dass nämlich der körperferne, anti-psychologisierende, „chorische“ Text (Ulrike Haß bezeichnet die chorische Aussage als die Figur des Intertextuellen schlechthin²⁰) von Körpern gesprochen wird, dass Stimmen letztlich an einen Körper rückgebunden werden. Ein polysemer Diskurs, der *per definitionem* mehrstimmig ist und doch von einer Stimme und einem Körper ‚(re)präsentiert‘²¹ wird – was bedeutet das für die Beziehung des Ichs zum Kollektiv? Es könnte bedeuten, dass das Ich, dieses spezifische Ich der jelinekschen Texte ein Ich des Kollektivs selbst ist. Es ist das Ich der personifizierten Diskurse, die diese Texte durchlaufen und somit ein Ich, das immer ‚alle‘ mitdenkt, meint und betrifft.²² Dass der oft als körperfern oder sogar körperfeindlich bezeichnete Text Jelineks letztlich von Körpern dargestellt wird, scheint insofern nicht paradox, als die Körper der Schauspieler ja nicht die individuellen, privaten Körper der Schauspieler bedeuten. Die ‚übermächtige Autorin‘ im Werk Jelineks, die die Castorf-Inszenierung von *Raststätte oder sie machens alle* als Riesenpuppe heimsucht und von der das Feuilleton behauptet, dass „die Schriftstellerin sich ständig [ein]mischt, sodass die Personen ‚kein Eigenleben‘ führen können“²³, ist ebenso wie die Kippfigur der „Autorin“/„Elfi Elektra“, die im Schlussmonolog des *Sportstücks* laut Regieanweisung „hinkend und desolat wieder auf[tritt]“ (SP 184) und mit ihrem toten Vater spricht (der autobiographische Züge aufweist), Teil des theatralischen Ausdrucks eines Spurenverwischens. Verwischen wird die Spur eines Autors; der Text, die Sprache scheint verselbstständigt. Die Undeutlichkeit der Autor-Kategorie wird zum Stilmittel erhoben.

¹⁸ Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück*. In: Arnold (Hg.): *Elfriede Jelinek*. S. 51-62, hier S. 54. Kolesch, Doris: „Ästhetik der Präsenz. Die Stimme in EIN SPORTSTÜCK (Einar Schleef) und GIULIO CESARE (Societas Raffaello Sanzio).“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch u. Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der Neunziger Jahre. Recherchen*. Bd.2. Theater der Zeit. Berlin: Köthen 1999. S. 57-69, hier S. 61.

²⁰ Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks EIN SPORTSTÜCK am Burgtheater durch Einar Schleef.“ In: Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Transformationen*. S. 71-81, hier S. 73.

²¹ Zum Thema der Ablösung der Ästhetik der Repräsentation durch jene der Präsenz am Theater, vgl. Kolesch: „Ästhetik der Präsenz.“ S. 61.

²² Vgl. Haß: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ S. 54; vgl. Kolesch: „Ästhetik der Präsenz.“ S. 61.

²³ Dormagen, Christel: „Scheitern: sehr gut. Elfriede muss sich in Zukunft mehr zügeln. Einige Bemerkungen zur Feuilletonkritik.“ In: Arnold (Hg.): *Elfriede Jelinek*. S. 128-137, hier S. 131.

3. REGIETHEATER MIT AUTORFUNKTION

Während die Literaturwissenschaft dem Umgang mit der Autor-Kategorie am Theater mit einer gewissen Skepsis – um nicht zu sagen mit offenem Misstrauen – begegnet, hat sich das Regietheater den Jelinek-Mythos geschickt (oder brutal) angeeignet und ihn in den Aufführungstext integriert. Aber auch Jelinek zeigt sich flexibel. Auf die in Castorfs *Raststätte oder sie machens alle* auftretende überlebensgroße Sexpuppe mit charakteristischem Jelinek-Look reagierte sie mit der Kreation der beiden *Sportstück*-Figuren „Elfi Elektra“ und der „Autorin“.²⁴ Einar Schleef liest den Mythos der Kunstfigur Elfriede Jelinek, die einerseits längst öffentliches Gemeingut ist und andererseits eine dem Text eingeschriebene und aus ihm hervortretende Sprache (re-)präsentiert, direkt in die „Autorin“/„Elfi Elektra“-Figur hinein. In der Premiere des *Sportstücks* am Wiener Burgtheater sprach Schleef den Schlussmonolog der „Autorin“, der ursprünglich für Marianne Hoppe auf einem riesigen Tuch festgehalten wurde, da sich die betagte Schauspielerin nicht einzig auf ihr Gedächtnis verlassen wollte. Schleef proklamierte den Monolog und kommentierte dessen mangelnde Kohärenz. „Das stimmt doch gar nicht, Frau Jelinek.“ „Jetzt kommen Sie schon und sehen Sie sich das doch einmal an“, rief er sie, die hinter der Bühne stand und schon auf den Schlussapplaus wartete. Man hat fast den Eindruck, als hätte Jelineks ambivalente Präsenz in ihren Texten Schleef dazu veranlasst, auch seine Funktion als Regisseur, seine Auktorialität im Akt der Inszenierung zu befragen.

Vielleicht liegt hier ein Erklärungsansatz für die Frage, warum das machtkritische, Diskurse hinterfragende Theater Jelineks so gerne von sogenannten Regieberserkern inszeniert wird. Man könnte sagen, dass die Autorfunktion zu einer Art Regisseurfunktion umgestaltet wird, die nicht nur die Position des Regisseurs, sondern aller Aktanten des Theaters hinterfragt. Könnte man also, sich auf Foucault beziehend, über die Funktion des Regisseurs sagen, dass sie einen Raum öffnet, in welchem der Regisseur (als der Autor der Inszenierung) im Verschwinden begriffen ist und der von verschiedenen Subjekten beansprucht werden kann? Die Spur des Regisseurs findet sich ja wie beim Autor einzig in der Autorschaft, in jenem eingangs erwähnten Autor-Rest, von dem sich der Text (hier der Aufführungstext) nicht befreien kann. Das Individuelle, das auf das Allgemeine verweist, ist immer auch ein Allgemeines, das auf das Individuelle verweist. Die Kategorien des Kollektivs und des Individuums können nicht unabhängig voneinander gedacht werden. In beiden Kategorien finden sich Spuren der jeweils anderen Instanz. Das Theater Elfriede Jelineks lädt wie kein anderes dazu ein, sich auf diese Spuren zu begeben.

²⁴ Stanitzek: „Elfriede Jelinek‘: Fiktion und Adresse.“ S. 8-15, hier S. 9.

