

## VON DER NACH-PROTAGONISTISCHEN FIGUR ZUM CHOR: EINAR SCHLEEF'S INSZENIERUNG *EIN SPORTSTÜCK*

Christina Schmidt

Ruhr-Universität Bochum  
Institut für Theaterwissenschaft

„Machen Sie, was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.“<sup>1</sup> So lautet die erste szenische Anweisung<sup>2</sup> in Elfriede Jelineks *Sportstück*, das in der Inszenierung von Einar Schleef 1998 am Burgtheater zur Uraufführung gelangte. Was Jelinek hier explizit vom Theater fordert, hat sich in ihren Theatertexten schon lange etabliert: eine nicht-protagonistische Schreibweise, die nach einem Sprechen sucht, das sich an keine personal konturierte Figur, keine *dramatis personae* mehr rückbinden lässt, das also jenseits der Darstellung spielt. Die in diesem Sinne nach-protagonistischen Theatertexte Jelineks nähern sich somit einer lange Zeit vom Theater vergessenen oder aus diesem verdrängten Figur, die gleichwohl so alt ist wie es selbst: dem Chor.

Am Beispiel der *Sportstück*-Inszenierung Schleefs, insbesondere an der chorischen Umsetzung der Elfi Elektra-Figur, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, warum und wie Jelineks nicht-mehr-dramatische Theatertexte mit einer chorischen Aufführungsweise – und explizit: mit Einar Schleefs Auffassung der Chor-Figur – korrespondieren. Was kennzeichnet Elfi Elektra als nach-dramatische Figur? Und wie transportiert Jelineks Figur die Geschichte der tragischen Protagonistin Elektra?

Gerade an der Figur der Elfi Elektra und deren Verhältnis zur Geschichte der Elektra-Figur in Einar Schleefs Inszenierung lässt sich zeigen, inwiefern Jelineks nach-protagonistische Figuren „unter dem Eindruck der Tragödie“ (SP 18) stehen. Diese Bemerkung aus *Ein Sportstück* kann beinahe als Befund über die Situation des Gegenwartstheaters gelesen werden, insofern sich dieses, aufgrund seiner ‚unterirdischen‘ Verbindung zum vor-dramatischen Theater der Tragödie<sup>3</sup>, nachhaltig der Chor-Figur beziehungsweise chorischer Aufführungsweisen zu erinnern scheint.

Am explizitesten hat der Regisseur, Bühnenbildner, Maler und Autor Einar Schleef an der Neufindung der Chor-Figur auf dem Gegenwartstheater gearbeitet. Insbesondere seine Inszenierung *Ein Sportstück* erforscht die Verbindung von nach-dramatischen Theaterfiguren und Chor.

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 7.

<sup>2</sup> Die Frage, inwiefern Begriffe wie ‚szenische Anweisung‘, ‚Bühnanweisung‘ oder gar ‚Regieanweisung‘ für zeitgenössische Theatertexte und insbesondere für die Elfriede Jelineks überhaupt noch zutreffend sind, bleibt zu diskutieren. Aus Gründen der Verständlichkeit wird jedoch im Folgenden der kursiv gedruckte Text in *Ein Sportstück* mit den vorläufigen Begriffen ‚szenischer Nebentext‘ oder ‚szenische Anweisung‘ bezeichnet.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die ‚Vorbemerkungen‘ zu: Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler 1991. S. 2.

Indem Elfriede Jelineks Theaterentwürfe mit der vorgeblich verlorenen Möglichkeit der Tragödie spielen, scheinen sie den chorischen Auftritt der Figuren geradezu herauszufordern. Was diesen hinsichtlich Bühnenraum, Sprache und Sprechen sowie Figurenauffassung kennzeichnet, soll im Folgenden an Schleefts *Sportstück*-Inszenierung, insbesondere an der Umsetzung der Elfi Elektra-Figur und deren Bezug zur tragischen Protagonistin Elektra, gezeigt werden.

## 1. DAS VERSCHWINDEN DER PROTAGONISTISCHEN FIGUR

In ihrem 1990 veröffentlichten theaterästhetischen Text „Ich möchte seicht“ sein formuliert Jelinek ihre programmatische Absage an ein Theater der Darstellung wie folgt: „Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem Vierten identisch ist, ohne daß es jemandem auffiele.“<sup>4</sup> Die personale Identität der theatralen Figur galt in Szondis Analyse der ‚Krise des Dramas‘ um und nach 1900, wenn auch *ex negativo*, als unhintergehbare Grundvoraussetzung für den interpersonal organisierten dramatischen Dialog. Diese letzte Bastion des so genannten ‚dramatischen‘ Theaters<sup>5</sup>, der ‚dramatische‘ Dialog, der mit der Einheit, Einzelheit und Identifizierbarkeit der fiktiven Figur rechnet, die mittels gestischer Illustration von einem ebenso einzelnen, personal identifizierbaren Schauspieler verkörpert werden soll, wird von Jelinek in ihren Theatertexten sowie theaterästhetischen Schriften ausdrücklich verworfen. In genau diesem Sinn zeichnen sich ihre Theaterfiguren explizit als ‚nach-dramatische‘ aus. Wenn ‚Nora‘ in Jelineks erstem Theatertext *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (Uraufführung 1979) mit den Worten auftritt: „Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“<sup>6</sup>, stellt sie sich, wie Evelyn Annuß in ihrer Untersuchung *Theater des Nachlebens* zeigt, als Zitation eines fremden Textes vor, mithin als ‚Nachleben‘ (Annuß) eines Dramas, das nicht mehr stattfindet.<sup>7</sup> Entsprechend beschreibt Jelinek in ihrem Essay „Sinn egal. Körper zwecklos.“ den Auftritt der theatralen Figur als Echo der „vielen Stimmen, die bereits vorgesprochen haben“<sup>8</sup>. Dass diesen Figuren, die ohne personale Konturierung jenseits des Dramas spielen, kein ‚eigenes‘ beziehungsweise ‚eigentliches‘ Sprechen zukommt, drückt sich in Jelineks Theatertexten auch in der zunehmenden Dekonstruktion des Namens bis hin zu dessen komplettem Wegfall aus. So gibt es bereits in *Wolken.Heim.* (Uraufführung 1988) keine Sprecherangabe mehr, und in *Stecken, Stab und Stangl* (Uraufführung 1996) treten Stimmen auf, die etwa ‚EINER, EGAL WER‘ überschrieben sind.

Auch *Ein Sportstück* ist von kryptischen Figurenbezeichnungen durchzogen, die keinen Dialog zwischen personal konturierten, fiktiven Figuren imaginieren lassen. Angaben wie ‚Die Frau‘, ‚Chor‘, ‚Opfer‘, ‚Frau‘, ‚Mann‘, ‚Achill‘ und ‚Hektor‘, ‚Sportler‘, ‚Andrer Sportler‘, ‚Ein anderer‘, ‚Zweiter‘, ‚Erster‘, ‚Andrer‘, ‚Der Taucher‘, ‚Die Autorin‘ oder ‚Elfi Elektra‘ sind nicht dazu geeignet, den Figuren eine personale Identität zuzuschreiben, so dass diese also im ‚dramatischen‘ Sinne gar keine mehr sind. Nicht einmal die Anzahl der Sprecher ist sicher. So heißt es an einer Stelle im szenischen Nebentext: „*Es kommt ein, es kommen*

---

<sup>4</sup> Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein.“ In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Frankfurt am Main: Verlag Neue Kritik 1990. S. 158. (Teilveröffentlicht zuerst in: *Theater heute*, Jahrbuch 1983. S. 102.)

<sup>5</sup> So nach Szondi auch Lehmann; vgl. Szondi, Peter: „Theorie des modernen Dramas (1880-1950).“ In: ders.: *Schriften I*. Frankfurt am Main 1978. S. 9-148; Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

<sup>6</sup> Jelinek, Elfriede: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: dies.: *Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 1992. S. 9.

<sup>7</sup> Vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005.

<sup>8</sup> Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: *Theaterschrift* 11 (1993). S. 26.

vielleicht sogar mehrere Taucher aus dem Boden“ (SP 167). Das endlose, uferlose Sprechen in *Ein Sportstück*, von dem auch der Text selbst spricht, tendiert grundsätzlich dazu, den Rand der (einzelnen) Figur zu überschreiten. Es weist beständig darauf hin, dass es sich selbst fremd ist – so Elfi Elektra:

Entschuldigen Sie bitte, das war hoffentlich meine letzte Entgleisung, und nicht einmal meine eigene. Ein anderer wars. Ich habe diese Entgleisung nur ins Spiel gebracht, weil [...] meine Schienen ein wenig unterspült sind, ohne daß ich es gleich bemerkt habe. Ohne diese Schienen kann ich mich nicht fortbewegen [...]. (SP 16)

Reflexiv und analytisch spricht das vielstimmige Sprechen hier davon, dass es keinen einheitlichen, in sich geschlossenen *dramatis personae* zuzuordnen ist und ihm somit auch keine darstellerische Funktion – im Sinn eines ‚dramatischen Ausdrucks‘ eben dieser ‚persona‘ – zukommen kann. Die von Jelinek in „Sinn egal“ proklamierte ‚Zwecklosigkeit‘ des Körpers besteht gerade in dieser dem Schauspielerkörper entzogenen Möglichkeit, die Rede der fiktiven Figur gestisch zu illustrieren, um das gesprochene Wort mit einer zusätzlichen Bedeutungsebene aufzuladen.

Immer wieder kreisen Jelineks theaterästhetische Schriften darum, dass das theatrale Sprechen, das ihre Texte evozieren, an keine personale Figur gebunden ist, sondern gerade diese Personalitätsfiktion unterschreitet, denn, so Jelinek in einem neueren Text zum Theater:

Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema, sondern das, was das Gleiche an ihrem Handeln ist, die Struktur ihres Handelns, also wonach sich die Figuren verhalten, ohne zu sein. Sie sind da, aber sie sind nicht. Meine Figuren gibt es nicht.<sup>9</sup>

Diesen strukturellen Figuren, die Jelinek entwirft, soll also gerade durch die Verweigerung der Personalitätsfiktion jede Möglichkeit zu einer Ontologisierung der Figur durch die theatrale Darstellung entzogen werden. Ein ‚eigenes‘ Sein kommt ihnen nicht zu; sie existieren nur sprechend, und ihr Sprechen ist ein ‚uneigentliches‘, insofern als es nicht auf die Fiktion der Autorschaft des Sprechenden zurückbezogen werden kann. Da dieses Sprechen weder in sich geschlossen ist noch eine personale Referenz zum Sprechenden aufweist, tendiert es grundsätzlich zur Endlosigkeit, so Jelinek:

Und sie sprechen, wie gesagt, immer, meine Figuren. Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht, und ich verweigere auch die Illusion, daß sie außerhalb dieses Sprechens auch nur existieren könnten.<sup>10</sup>

Jelinek entwirft diese Sprechfigur also als *Struktur*, die sich, jenseits der Existenz eines ‚eigenen Seins‘, nur im *Vollzug*, also im Sprechen ereignet. Dieses Sprechen, das die strukturelle Figur hörbar macht, ist aber insofern ein unpersönliches, als es sich der Personalisierung durch den (körperlich-gestischen) *Ausdruck* des Schauspielers verweigert. Dementsprechend formuliert Jelinek in „Sinn egal. Körper zwecklos.“ die Forderung nach einem unpersönlichen Sprechen als programmatisches ‚Ausdrucksverbot‘ an das Theater: „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.“<sup>11</sup>

Mit Blick auf die Möglichkeit einer theatralen Umsetzung ist nach dem Status dieses nachprotagonistischen Figurentwurfs zu fragen. Welcher Art ist ein theatrales Sprechen, das jenseits des dramatischen Ausdrucks statthaben kann? Welches Sprechen ist geeignet, die ‚Schienen‘ zu ‚unterspülen‘, auf denen die gut geölte Ausdrucksmaschine des Theaters zumeist noch unterwegs ist?

Angesichts der Uraufführung von Jelineks *Sportstück*, die im Folgenden thematisiert wird, ist zu fragen, in welcher Weise Schleefs Chorszene diesem unpersönlichen, nachprotagonistischen Sprechen entspricht, welches sich an keine personale Figur rückbinden

<sup>9</sup> Jelinek, Elfriede: „Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler).“

In: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/> (dort unter: „Aktuelles/2006“; Stand: Juli 2007).

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Jelinek: „Sinn egal.“ S. 24.

lässt. Wie kann das chorische Sprechen dem Verschwinden der protagonistischen Figur Rechnung tragen?

In seinem Essay *Droge Faust Parsifal* beschreibt Einar Schleef den Effekt des chorischen Sprechens als Autonomisierung des Textes im Hinblick auf das Wegfallen der Personalisierung des Sprechens: „Schon wenn 2 Personen einen Text gemeinsam sprechen, tritt die Abkehr des Textes vom individuellen Ausdruck ein, erlangt er Autonomie.“<sup>12</sup> Im Vergleich zum Sprechen einer einzelnen Stimme löst sich im chorischen Sprechen – das heißt: im gleichzeitigen Sprechen mehrerer Stimmen – der gesprochene Text von der Möglichkeit des ‚individuellen Ausdrucks‘. Der Text wird insofern ‚autonom‘, als er sich auf eine andere, überpersonale Dimension hin öffnet, die sowohl den sprachlichen Sinn als auch den Status der Figur und den Klang der Sprache betrifft. Die Personalisierung der Sprache durch die einzelne Stimme, die das darstellende Sprechen des ‚dramatischen‘ Theaters erfordert, wird in der chorischen Aufführung des Textes verunmöglicht. In genau dieser Hinsicht korrespondiert das chorische Sprechen mit der Verabschiedung der protagonistischen Figur, die Jelineks Theater betreibt.

## 2. VON DER NACH-PROTAGONISTISCHEN FIGUR ZUM CHOR: ELFI ELEKTRA

Die Rede Elfi Elektras in *Ein Sportstück* mäandert zwischen verschiedenen, sich widerstreitenden Stimmen. Thematische und sprachliche Motive sowie Figuren existieren in verschiedenen Programmversionen. „Meine Versionen“, so Elfi Elektra, „habe ich mir angelesen wie ein Dieb“ (SP 10). Das vielstimmige Sprechen, das zwischen den Figuren wechselt, die sich gegenseitig ersetzen können, spielt jenseits des Ausdrucks einer einheitlichen, personal konturierten Figur. Dies spiegelt sich auch in der wechselseitigen Substitution der Stimmen Elfi Elektras und der ‚Autorin‘, von der es in *Ein Sportstück* heißt, sie „kann sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen“ (SP 184). Jelinek inszeniert hier die Weitergabe der Problematik der Autorschaft an eine fiktive Figur, der ausdrücklich kein ‚eigenes‘ Sprechen zukommt, sondern die sich – „wie ein Dieb“ – die verschiedenen Versionen ihres Sprechens aus anderen, fremden Texten entliehen hat.

Im Spiel mit dem Namen wird Elfi Elektra nicht nur mit der Stimme der ‚Autorin‘ verknüpft, sondern auch – mit Bezug auf Elektra – als nach-protagonistische Figur der Klage gekennzeichnet. Welcher Art ist aber die Klage Elfi Elektras, beziehungsweise ihre Bezugnahme auf die Klageszene der Tragödie?

Einar Schleefs Inszenierung *Ein Sportstück* konfrontiert zwei Szenen aus Hugo von Hofmannsthals *Elektra* mit Jelineks Figur der Elfi Elektra, die als Chor und jenseits der sichtbaren Szene auftritt. Aus Elfi Elektra spricht nicht nur die Elektra-Figur, die die Lücke in der Genealogie beklagt und Rache für den Vätermord ankündigt, sondern ebenso die Stimmenvielfalt derjenigen, die mit den Toten nichts zu tun haben wollen:

Tot bleibt tot, Papi! Das gilt auch für dich, da wird kein Pardon gegeben. Wir, die Lebenden, brauchen keine Leichen mehr neben uns, wir wollen unseren Kuchen essen, ohne daß uns einer zuschaut. (SP 11)

Obwohl als längst Besiegte gekennzeichnet, wie alle Versionen der tragischen Protagonistin von Aischylos bis zu Hofmannsthal zeigen – der angekündigte eigenhändige Muttermord wird nicht ausgeführt, eine Rückkehr in den Palast als Zentrum der Macht findet nicht statt –, tritt die Wiedergänger-Figur Elektra stets als Rachefigur auf. Ihr Drama, die Forderung nach Wiederherstellung der rechtmäßigen Erbfolge durch den Rachemord an den Mördern ihres Vaters, scheint immer wieder von neuem verhandelt werden zu müssen.

---

<sup>12</sup> Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997. S. 479.

Im Gegensatz zu den ihr vorangegangenen Elektra-Figuren, die im Gestus dieser Racheforderung auftreten, scheint Elfi Elektra in Jelineks *Sportstück* an Kraft verloren zu haben. Der Entschluss zum „Krieg gegen Mama“ (SP 8) wird als Haltung nicht durchgeführt. Von dieser Unterlassung spricht der Text Elfi Elektras, der zwar Klage, Anklage und Selbstanklage, nicht aber Racheankündigung ist. Die nach-protagonistische Figur Elfi Elektra, die das Verschwinden als „Hochleistungssport“ beschreibt (SP 14), tritt in Schleefs Inszenierung als nur akustisch vernehmbare Chor-Figur auf der nicht einsehbaren Hinterbühne auf. Ihr scheint, im Gegensatz zu der tragischen Protagonistin Elektra, kein noch so prekäres Proszenium im Bühnenraum zu entsprechen.

Kontrastierend hierzu ist der Chor der Matrosen, der sich als Elfi Elektras Bruder zu erkennen gibt, vor allem in der Sichtbarkeit organisiert. Der szenische Nebentext kennzeichnet den ‚Taucher‘, wie bereits zitiert, als plurale Figur: „*Es kommt ein, es kommen vielleicht sogar mehrere Taucher aus dem Boden*“ (SP 167).

Demgemäß aus der Unterbühne kommend, beendet der Matrosen-Chor, dieser vielgestaltige Wiedergänger des Orest, in Schleefs Inszenierung eine Szene zwischen Elektra und Chrysothemis aus Hofmannsthals Stück. Auf die falsche Nachricht vom Tod Orests beschließt Elektra hier, den Rachemord allein auszuführen. Von der Unterbühne beleuchtet, werfen die Körper der Matrosen bereits riesige Schatten an die Brandmauer. Schließlich beginnt der Matrosen-Chor, die beiden Schwestern übertönend, zu sprechen. Diese brutale Beendigung der *Elektra*-Szene spiegelt sich im Text der Matrosen – beziehungsweise der ‚Taucher‘ –, der von der umfassenden Besiegtheit der Elektra-Figur spricht:

Wohin Sie auch schauen, es gibt überall welche von uns und nicht solche wie Sie oder Elektra Elfi! Die nimmt immer alles so ernst. Ihre Pfeile sind verschossen, ohne daß auch nur einer getroffen hätte. (SP 169)

Die zuvor dunkle Vorderbühne wird jetzt bis zur Rampe hell erleuchtet, und die Matrosen-Riege nimmt den bis dahin leeren Ort an der Bühnenkante ein, der in der Inszenierung die aus dem Theaterraum verschwundene Orchestra erinnert. Das ‚Im-selben-Takt-Schlagen‘, das der Text der ‚Taucher‘-Figur thematisiert, ist im Chor der Matrosen auch stimmlich umgesetzt: So variiert zwar die Sprechweise des Chors in Geschwindigkeit, Lautstärke und Akzentuierung; anders als in vielen anderen Chorformationen der Inszenierung werden Sprechweisen und Text der Matrosen jedoch nicht zwischen Teilchören, Gesamtchor und Einzelstimmen aufgeteilt. So entsteht hier auch akustisch der Eindruck einer militärischen Formation, was auf der visuellen Ebene durch das Kostüm, den Gleichschritt, die Geste des Salutierens und die Aufstellung in einer rampenparallelen Reihe unterstützt wird. Nach dem Ende ihres Textes marschieren die Matrosen zu dem Ort auf der Bühne zurück, wo sie zuvor ‚aufgetaucht‘ sind. Nun beginnt der auf der Szene nicht zu sehende Elfi Elektra-Chor zu sprechen. Während der ganzen Zeit der chorischen Rede Elfi Elektras bleiben die Matrosen, wiederum salutierend und jetzt der dunklen Hinterbühne zugewandt, an diesem Ort stehen. Der Merkwürdigkeit der leeren Vorderbühne während der Elfi Elektra-Rede entspricht der schweigende Matrosen-Chor, der in der Position des Zuhörers erstarrt ist.

Der Elfi Elektra-Chor, der von verschwiegener Schuld und Mitschuld am Tod des Vaters spricht, zeigt sich klanglich viel variantenreicher als der Chor der Matrosen oder ‚Taucher‘ oder Brüder. Im Gegensatz zu Letzterem teilt sich der Frauen-Chor immer wieder in verschieden große Teilchöre auf, deren Sprechweisen sich in Lautstärke, Stimmhöhe, Tonfall, Akzentuierung und Geschwindigkeit wesentlich voneinander unterscheiden. Das endlose Sprechen Elfi Elektras, von dem der Text, das ausdrückliche ‚Verschwinden‘ der Figur konterkarierend, spricht, reicht melodisch von Flüstern über Gesang bis zum Schrei.

Während der Matrosen-Chor als Schattenfigur, die nicht abtreten kann, auf der Bühne steht, beherrscht nun also der nicht zu sehende Elfi Elektra-Chor die Szene auf ganz andere Weise. Indem die Szene auf der visuellen Ebene stillsteht, wird der Theaterraum hier in erster

Linie als Klangraum akzentuiert. Das chorische Sprechen, das hier dem Auge entzogen ist, betont gerade im Entzug von Sichtbarkeit ein entscheidendes ästhetisches Merkmal der Chor-Figur: dass diese viel mehr mit dem *Gehörtwerden* verknüpft ist als mit dem Auftritt auf der sichtbaren Szene.

Zudem scheint hier das Nicht-Abtreten-Können beziehungsweise das Hören-Müssen der Matrosen die vorherige Behauptung der kompletten Besiegtheit der Elfi Elektra-Figur durch ihren Bruder – „Die Stadt gehört uns!“ (SP 170) – noch einmal in Frage zu stellen.

### 3. ELEKTRA UND DIE GRÜNDUNG DES PROSZENIUMS: EINAR SCHLEEFS BÜHNENRAUM

Während der nach-protagonistischen Figur Elfi Elektra kein Proszenium zu entsprechen scheint, ist die tragische Protagonistin Elektra für Schleef die Gründungsfigur der konfliktuösen antiken Bühnenkonstellation. Maßgeblich für das Verständnis des tragischen Konflikts ist für Schleef die Analyse der szenischen Orte, die in den Stücktexten und Bühnenformen der antiken Tragödie klar definiert sind. Woher kommt der Protagonist, fragt Schleef. Er kommt aus dem Palast, aus dem er ausgestoßen ist und in den er nicht mehr zurückkehren kann. Davon handeln die Tragödien.

Der Ort des tragischen Protagonisten ist das Proszenium, zunächst ein horizontal zur *Skene*, i.e. zum Bühnenhaus verlaufender, vor diesem aufgebauter Steg. Dieser Ort *zwischen Skene* und Orchestra, an dem der tragische Konflikt deutlich wird, ist ein Un-Ort, der weder zum Palast noch zum Chor gehört. Die Tragödie zeigt den leidenden Protagonisten im Schwebezustand zwischen diesen beiden Orten, von denen beiden er durch die verlaubliche Geschichte unwiderruflich getrennt ist.<sup>13</sup> Der Ort, an dem sich dieses Getrenntsein ausdrückt, ist das Proszenium, das Schleef in *Droge Faust Parsifal* als Ort „VOR DEM PALAST“ beschreibt.

VOR DEM PALAST, das ist die antike Konstellation, das ist das antike Bühnenbild, das ist die Voraussetzung für den Individualisierungsprozeß, das ist das Zeichen für das bevorstehende Opfer, das ist das Zeichen für die Entzweiung der Figuren, der Menschen untereinander.<sup>14</sup>

Die paradigmatische Figur, an der Schleef die „antike Konstellation“ als Szene „VOR DEM PALAST“ beschreibt, ist Elektra. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind zwei Tragödien: der zweite Teil der *Orestie*, *Die Choephoren/Die Grabspenderinnen*, sowie die sophokleische *Elektra*. Beide Texte verhandeln die (Selbst-)Ausstoßung Elektras aus dem Palast, da sie nach der Ermordung ihres Vaters Agamemnon durch Klytämnestra und Aigisth das Zusammenleben mit den neuen Machthabern, den Mördern ihres Vaters, verweigert. Beide Stücke thematisieren Elektras Warten auf den aus Mykene verbannten Bruder Orest. Während sie jedoch in Aischylos' *Orestie* nach der plötzlichen Ankunft Orests – in der Mitte des Stücks – nicht mehr auftritt, ist sie in Sophokles' *Elektra* die ganze Zeit auf der Bühne präsent. Die sophokleische Elektra wird zur Protagonistin, indem sie den Ort „VOR DEM PALAST“ (Schleef) benennt, den sie während des ganzen Stücks nicht verlässt:

Doch nein! nie werd ich für die künftige Zeit  
Im Haus mit denen leben, sondern hier am Tor,  
Dahingesunken, möge ohne Freund  
Das Leben mir verdorren!<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Zur Problematik des Proszeniums als Un-Ort sowie zur grundsätzlichen Befragung des Theaterraums in Einar Schleefs Chortheater vgl. Schmidt, Christina: „Proszenium, Orchestra und Orchester. Zur Topografie fragiler Theaterorte.“ In: [www.thewis.de](http://www.thewis.de). Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft (Stand: Juli 2007).

<sup>14</sup> Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 265.

Bei Aischylos wie bei Sophokles ist Elektra die gekrümmte Figur; am Boden vor dem Palast behält sie die am Grab des Vaters eingenommene Haltung bei. Obwohl sie den Rachemord an ihrer Mutter nicht ausführt, ist Sophokles' Elektra die große Rachefigur, indem sie Orest ausdrücklich zum Mord antreibt – im Gegensatz zur aischyleischen Version der Tragödie, wo die Rache des Vaternords ein gottgegebener Auftrag an den Sohn ist, wodurch Elektra als deutlich weniger aktive Figur gezeichnet ist.

Einar Schleef beschreibt Elektra als „schwierige Figur“, „wie die Waffe, der das Geschöß fehlt, aber deren Existenz sowohl Schuß als auch Treffer imaginieren läßt“<sup>16</sup>. Da sie von der „übermächtigen Bindung an die untergegangenen Figuren erdrückt“<sup>17</sup> werde – so Schleef –, gibt Elektra ihren Thronanspruch auf und verharret am Boden vor den Toren des Palasts. Mit dieser Geste der Unterlassung begründet sie das Proszenium, den Ort ‚VOR DEM PALAST‘. Dieser Ort, der nicht *Skene* und nicht *Orchestra* ist, ist der Ort der Klage des tragischen Protagonisten, der Ort, der den tragischen Konflikt anzeigt und ausspricht.

In Schleefs *Sportstück*-Inszenierung gibt es weder Palast noch *Orchestra*, was der grundsätzlichen Abwesenheit protagonistischer Figuren in Jelineks Stück entspricht. Der Bühnenboden ist zumeist in rampenparallele beleuchtete und nicht-beleuchtete Streifen eingeteilt, was die Fragilität der Auftrittsorte sowie des Status der Figuren kennzeichnet. Die Orte des Chors sowie der einzeln auftretenden Figuren werden mittels Licht hergestellt. So erinnert der erleuchtete Teil der Vorderbühne bis zur Bühnenkante an die im Theater nicht vorhandene – beziehungsweise aus dem heutigen Theaterraum verschwundene – *Orchestra*, und für den Auftritt der Einzelfigur markiert ein parallel zur Rampe verlaufender Lichtsteg unter dem Eisernen Vorhang das Proszenium.

In der von Schleef so genannten ‚mäßigen Chorkleidung‘ – bodenlange, weite schwarze Kutten, die nur Gesicht und Hände der Chormitglieder zu sehen geben – tritt im ersten Teil des Stücks ein großer Chor an die Bühnenrampe. Dieser Ort ist in der Inszenierung als Ort des sprechenden Chors gekennzeichnet, indem er, hell erleuchtet und halbrund mit der Kante der Vorderbühne abschließend, auf das Fehlen einer *Orchestra*, eines Chorraums im Theater aufmerksam macht. Hier tritt in der Inszenierung der sowohl inhaltlich wie auch klanglich vielfältigste Chor auf.

Diesem ersten Auftritt des Chors geht die lange Rede einer Frauenfigur voraus, eine Ansprache der Mutter an den abwesenden Sohn, der Opfer des von ihm betriebenen Leistungssports werden wird. Dass diese Figur keine tragische Protagonistin ist, sondern allenfalls „unter dem Eindruck der Tragödie“ (SP 18) steht, wie es in *Ein Sportstück* heißt, wird durch Schleefs Bühnenbeleuchtung verdeutlicht: Das Proszenium, markiert durch einen parallel zur Rampe verlaufenden Lichtstreifen, kann jederzeit verschwinden. An diesem fragilen Ort formuliert die Mutter ihre Anklage – an den Sohn, der sie verlassen hat, an den Sport, der ihr den Sohn geraubt hat, und nicht zuletzt an das im Theater versammelte Publikum als stellvertretende Öffentlichkeit, denn: „Sport wirkt am besten, wenn er öffentlich stattfindet“ (SP 20). Nach ihrer Ansprache pfeift die Frau zum Sportwettkampf, worauf 47 Chormitglieder an ihr vorbei bis zur Rampe laufen, wo sie dicht aneinander gedrängt stehen bleiben. Jetzt ist der gesamte Bühnenboden wieder in das schon beschriebene Lichtmuster eingeteilt. Der Teil der Vorderbühne, wo der Chor steht, ist hell erleuchtet. Der Lichtstreifen auf der Höhe des Eisernen Vorhangs, wo die Mutter steht, ist nunmehr ein Lichtstreifen unter vielen, womit das vorherige Proszenium verschwunden ist.

Einar Schleefs Bühnenraum spiegelt in der Fragilität der szenischen Orte nicht nur den prekären Status der nach-protagonistischen Figuren, die – so Jelinek – Figuren des ‚endlosen

---

<sup>15</sup> Sophokles: *Elektra*. Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag 1994. V.817 ff.

<sup>16</sup> Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 266.

<sup>17</sup> Ebd., S. 288.

Sprechens‘ sind, welche jenseits der Bildebene spielen. Indem Schleef Jelineks nachprotagonistische Figuren ausschließlich chorisch – beziehungsweise in Konfrontation mit der Chor-Szene – inszeniert, verweist die *Sportstück*-Inszenierung darauf, dass es jenseits des Dramas eine Form des theatralen Sprechens gibt, die, als Form der Veröffentlichung, weit mehr mit der Klage der Tragödie zusammenhängt als mit einem ‚dramatisch‘ genannten Dialog fiktiver personaler Figuren, die vom Theater durch das Missverständnis des ‚Ausdrucks‘ – Schleef nennt es die ‚Individualisierung‘ der Sprache – ins Werk gesetzt werden.