

**„MACHEN SIE WAS SIE WOLLEN“
ZUM VERHÄLTNIS VON AUTORIN UND REGIETHEATER IN DEN
INSZENIERUNGEN VON ELFRIEDE JELINEKS *RASTSTÄTTE* (CASTORF), *EIN
SPORTSTÜCK* (SCHLEEF) UND *DAS WERK* (STEMANN)¹**

Gabriele Dürbeck

*Universität Hamburg
Institut für Germanistik II*

Im Jahr 2005 entbrannte die Debatte über Regietheater versus Autorentheater, polarisiert durch die prominente, in der Rede zum Schillerjubiläum vorgetragene Klage des Bundespräsidenten Horst Köhler, dass im heutigen Theater werktreue Aufführungen fehlten. „Werktreue“ – ein neuer Kampfbegriff. Diese Debatte ist nicht neu; vielmehr wird das Regietheater angegriffen, seitdem es Regietheater gibt. Doch gerade in Inszenierungen von Jelinek-Stücken erweist das Regietheater seine ästhetische Notwendigkeit. Text- bzw. ‚werktreue‘ Aufführungen, welche die moralische und ideologiekritische Stoßrichtung der jelinekschen Dramen lediglich vorführen und ohne eine eigene Handschrift bebildern, fallen beim Publikum durch. Erfolgreich hingegen sind die Aufführungen, die den jelinekschen Text als Spielvorlage verwenden und ihre Kreativität durch die im Stück angesprochenen Fragen und Themen in ein freies Spiel versetzen lassen, wobei das Theater selbst zum Medium der Reflexion wird. Wenn Elfriede Jelinek nach dem großen Erfolg von Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater in einer Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* zur Autorin des Jahres 1998 gewählt und als „die unangefochtene Dramatikerin der neunziger Jahre“ gewürdigt wurde², verdankt sich dieser Erfolg paradoxerweise einem starken Regietheater. Dass sich das Regietheater mit seinen Regieteams diese – mittlerweile auch von Jelinek gewürdigte – Stellung Stück für Stück erarbeiten musste, indem es sich in vielfältigster Weise mit der Autorin auseinandersetzte und eine eigene szenische Bildsprache zur Umsetzung der mehrdimensionalen Sprachflächen und Diskurs-Assemblagen gefunden hat, soll im Folgenden gezeigt werden.

Drei weithin diskutierte und mehrfach ausgezeichnete Inszenierungen stehen im Zentrum: die deutsche Erstaufführung der Komödie *Raststätte oder sie machens alle* von Frank Castorf (1995) am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg, die Uraufführung von *Ein Sportstück* von Einar Schleef (1998) am Wiener Burgtheater und die Uraufführung von *Das Werk* (2003) in der Inszenierung von Nicolas Stemann am selben Ort. Meine These ist, dass die Inszenierung Castorfs ein neuartiges Verhältnis zwischen Autorin und Regietheater initiierte, indem der Regisseur die moralisierende und anleitende Attitüde der Autorin in satirischer Weise auf der Bühne thematisierte und zum Spielmateriale machte. In der Folge lockerte die Autorin Schritt

¹ Peter H. Feindt (Universität Hamburg) und Christine Bähr (Universität Trier) danke ich herzlich für die Anregungen und Hinweise zu diesem Beitrag.

² *Theater heute*. Jahrbuch 1998. S. 84.

um Schritt die enge Bindung der Regie an den Text, dem sie mittlerweile den Status einer bloßen Spielvorlage, nicht aber eines autoritativen Bezugspunktes für den performativen Prozess zuschreibt. Die folgende Untersuchung konzentriert sich auf die szenische Umsetzung des Textes und die Rolle der Autorin, die in zwei der drei betrachteten Stücke auch als selbstreflexive Figur eingeschrieben ist.³

ÜBERBIETUNG ALS ‚RETTUNG‘ DER AUTORIN – FRANK CASTORFS *RASTSTÄTTE ODER SIE MACHENS ALLE* (1995)

Castorfs Inszenierung von Jelineks *Raststätte oder sie machens alle* am Deutschen Schauspielhaus Hamburg⁴ wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* als Inszenierung des Jahres 1995 ausgezeichnet. Dagegen blieb die Uraufführung am Burgtheater im Akademietheater Wien im Vorjahr unter der Regie von Claus Peymann belanglos, weil die texttreue Inszenierung des Stücks als „kritische Boulevard“-Komödie⁵ den skandalträchtigen Stoff, so die Kritiken, vollkommen entschärft habe. Der zuvor beschworene Skandal blieb aus.⁶

Raststätte oder sie machens alle. Eine Komödie (1994) ist trotz der beigefügten Gattungsbezeichnung nach Jelineks Verständnis ein Satyrspiel, womit sie ein Genre aufruft, das mit obszönen Handlungen und Vulgarismen durchaus etwas anzufangen weiß. Das Stück übernimmt den *Così fan tutte*-Stoff nach dem Libretto von da Ponte für Mozarts 1790 uraufgeführte Oper. Die von Spielmacher Alfonso eingefädelte Prüfung der weiblichen Treue wird bei Jelinek zu einer aktiven Suche der beiden typisierten Figuren Isolde und Claudia nach dem „Tier in sich“, wie es im Text mehrmals heißt, das sie durch eine Kontaktanzeige auf einer Raststätte finden wollen. Bei Jelinek entfällt also die Rolle des Spiel-machers; die Versuchung wohnt in den Figuren selbst. Die Frauen werden als aktiv Begehrende gezeigt, die von Liebe, Sex und Pornographie als erwerbbaarem Konsumgut sprechen. Sie verabreden sich mit einem Elch und einem Bären und treffen unwissend auf ihre eigenen verkleideten Ehepartner, Kurt und Herbert. Während der sexuelle Kontakt die weiblichen Figuren vollkommen ernüchert zurücklässt, brechen sie, als sie anschließend ihren Akt auf einem Video-Bildschirm wiedererkennen, in Begeisterung aus: „Super! Warst du! Super! [...] Herbert, so toll warst du ja noch nie.“⁷ Am Ende werden der Bär und der Elch durch einen *coup de théâtre* zu echten Tieren. Die vier Hauptfiguren schlagen auf sie ein, misshandeln sie und essen von ihnen, wobei sie ausländerfeindliche Parolen brüllen, bis den Elch- und Bärenkostümen zwei japanische Philosophiestudenten entsteigen, die einen absurden Schlussdialog führen.

³ Dem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und dem Burgtheater Wien danke ich für die Bereitstellung von Videoaufzeichnungen der hier besprochenen Inszenierungen an ihren Häusern.

⁴ Deutsche Erstaufführung im Januar 1995 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Schauspieler: Stephan Bissmeier, Marion Breckwoldt, Inka Friedrich, Carolyn Mylord, Bernhard Schütz, Sigg Schwientek, Gustav-Peter Wöhler; Regie: Frank Castorf; Bühne: Bert Neumann; Dramaturgie: Wilfried Schulz.

⁵ Wille, Franz: „Jenseits der Gürtellinie: ‚Höher höher, tiefer tiefer!‘ Ein Fall von Stückvernichtungsentdeckung – Elfriede Jelineks *Raststätte oder Sie machens alle* in Hamburg.“ In: *Theater heute* 3 (1995). S. 4-6, hier S. 4.

⁶ Vgl. z.B. Fritsch, Sibylle: „Jelineks Peitschenhiebe. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek kam mit der Uraufführung ihres neuesten Theaterstücks *Raststätte oder sie machens alle* auf die Titelseiten und ins Gerede.“ In: *Die Deutsche Bühne* 12 (1994). S. 34-37, hier S. 35; Detje, Robin: „Sein und Schwein. Superduper! Burgtheater sagt Skandal ab! Claus Peymann verinszeniert sich an Elfriede Jelineks Komödie *Raststätte oder sie machens alle*.“ In: *Die Zeit* vom 11.11.1994.

⁷ Jelinek, Elfriede: *Raststätte oder sie machens alle*. In: dies.: *Stecken, Stab und Stangl; Raststätte oder sie machens alle; Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. Hier S. 129.

Frank Castorf, der das Stück als „Porno-Schocker“ und als „grandelndes Satyrspiel“ anpries⁸, nimmt die Sex-, Essens- und Fäkalästhetik sowie den „Edelschmutzjargon“⁹ wörtlich und setzt sie visuell auf der Bühne um.¹⁰ Damit radikalisiert er nicht nur den in den Redensarten des Textes vielfach variierten Metaphernbereich um die Sexualität als Ware in der Medienwelt, sondern auch die offene Gewalttätigkeit und Triebhaftigkeit in der Sprache. Das Klischee einer Autobahnraststätte wird detailreich ausgeschmückt: Essensreste, Erbrochenes und Müll bestimmen bei Castorf und seinem vielfach preisgekrönten Bühnenbildner Bert Neumann die Bühne. Der Aggressivität, Drastik und Gewalttätigkeit des Textes begegnet der Regisseur durch ein hohes Spieltempo und szenische Improvisationen. Dabei ist die gesamte Inszenierung geprägt von einem *Konkurrenz- und Überbietungskonzept* gegenüber Jelineks Text. Der Text, um die Hälfte gestrichen, tritt zwar als Sprechtext in den Hintergrund, bleibt aber als Spielmaterial präsent und entfaltet dadurch eine komische Wirkung. Castorf verwendet Mittel aus dem Boulevardtheater: Slapstick, Improvisation, Klamotte und Farce sowie Politsatire. Das Programm bedient sich ironischer Brechung und bisweilen drastischer, bis ins Burleske gesteigerter szenischer Transformation der im Text angeprangerten Sex-, Waren- und Medienwelt.

Auch in der Kostümierung ist dies zu erkennen: Die weiblichen Figuren tragen statt der von der Autorin erdachten futuristischen Sportanzüge lange blonde Kunsthaarperücken und zottige Fellmäntel. Von den beiden männlichen Figuren trägt die eine einen Helm mit Kuhhörnern und Federn auf der Brust, die andere eine ungebärdige schwarze Perücke und einen dicken Oberlippenbart sowie Fellstücke an den Unterarmen; auf dem T-Shirt prangt die Aufschrift „Born to be wild“. Ein dynamisches Kontrastmittel zum handlungsarmen Text erhält die Inszenierung durch ein elektrisches Förderband, auf dem die Figuren auf die Bühne und wieder hinaus gefahren werden. Dadurch bringt die Bühne nicht nur ein für die Farce kennzeichnendes Element des Mechanischen in die Dramaturgie ein, sondern es verschwimmt auch die Grenze zwischen Figuren und Requisiten.

Vier weitere Elemente von Castorfs Inszenierung seien hervorgehoben, weil sie verdeutlichen können, wie der Regisseur zu dem ideologiekritisch-aufklärerischen Anspruch der Autorin in Konkurrenz tritt und die angeprangerten Gewalttätigkeiten des Textes szenisch überbietet wie auch radikalisiert: der Klassikerwettstreit im ersten Akt, die Vereinigung der beiden weiblichen Figuren mit Elch und Bär im zweiten Akt, das oberlehrerhafte Vortragen eines Nebentextes und schließlich das Schlussbild.

Der *Klassikerwettstreit* im ersten Akt ist eine Zutat der Regie. Statt der in der Regiebemerkung vorgesehenen effektheischenden Ausstellung von Pin-ups neben Fronleichnamsfahnen in stroboskopierendem Neonlicht (RS 76) lässt Castorf die beiden männlichen Hauptfiguren, Kurt und Herbert, per Laufband mechanisch auf die Bühne befördern. Sie ergehen sich in anhaltendem Grunzen und Tiergeheul, bis sie sich allmählich sammeln, um im Duett Goethes *Der Zauberlehrling* zu rezitieren. Zuerst nach den richtigen Versen suchend, bald immer sicherer, sagen sie das Gedicht auf, bald ängstlich, bald heroisch, bald leiernd im Ton. Währenddessen tritt eine weitere Figur auf die Bühne und setzt die

⁸ Castorf, Frank: „Interview über Elfriede Jelineks *Raststätte oder sie machens alle*.“ In: *Die Welt* vom 25.10.1995.

⁹ So der Theaterkritiker Gerhard Stadelmaier: „Die Stunde, da der Elch nichts von sich wusste. Letzte Ausfahrt Herrenklo – Frank Castorf versteht die Jelinek nur allzu gut: *Raststätte* am Hamburger Schauspielhaus.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28.1.1995.

¹⁰ Vgl. zu der Metaphorik des Essens und Auskotzens als Kompositionstechnik Jelineks den Beitrag von Bühler-Dietrich, Annette: „Kulinarisches Theater? Elfriede Jelineks *Raststätte oder Sie machens alle*.“ In: dies.: *Auf dem Weg zum Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Epistemata 44). S. 187-208. Zur Sexualmetaphorik vgl. Höfler, Günther A.: „Vergrößerungsspiegel und Objektiv. Zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek.“ In: Bartsch, Kurt u. Günther Höfler (Hg.): *Elfriede Jelinek*. Graz: Droschl Verlag 1991 (= Dossier 2). S. 155-172.

Rezitation von Schillers Aufsatz „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ dagegen. Der Schaubühnen-Aufsatz wird von Gustav-Peter Wöhler vorgetragen, der in ein Kellnerkostüm gekleidet ist, über das er ein Baströckchen gebunden hat. Schon dadurch wird er als groteske Erscheinung markiert. Die beiden Bildungsklassiker treten in einen ungleichen Wettstreit, wobei die beiden Zauberlehrlings-Redner den Schaubühnen-Rezitor stimmlich übertönen und zum Schweigen bringen wollen. Da ihnen das nicht gelingt, werden sie handgreiflich und tragen ihn wie ein lebendes Requisit von der Bühne: Die Schaubühne als moralische Anstalt wird abgeschafft; die alten Bühnen-Geister und ihre magische Kraft bleiben zurück. An die Stelle einer Argumentation zwischen verschiedenen Haltungen tritt der mechanische Auf- und Abtritt grotesker Figuren, an denen das Bildungsgut der Moderne nur noch zufällig klebt wie ein falscher Schnurrbart oder ein Baströckchen.

Die *Kopulationsszene* im zweiten Akt wird in der Inszenierung nicht in übergroßen, plüschartigen Tierkostümen absolviert, wie es die Regiebemerkung vorgibt. Stattdessen erscheinen die Männer mit einem erschreckend tierischen Äußeren: Gesicht und Oberkörper sind von einer blutigen Schafhaut überzogen. Zuvor hatte Castorf noch zwei lebende Schafe über die Bühne geschickt, deren Schicksal sich der Zuschauer in diesem Moment lebhaft ausmalt. Der Sex der Konsum- und Medienwelt wird hier zur bizarren Orgie transformiert und erhält eine archaisierende Dimension. Dabei werden Opferung und Bocksgesang in das Komisch-Groteske eines von den Frauen zunächst gewollten, dann aber als schockierend gewaltsam erlebten Sexualaktes überführt. Diese Radikalisierung durch Wörtlichnehmen des Textes tritt in Konkurrenz zur Bildkraft der Sprache und überbietet diese noch durch die szenische Darbietung.¹¹ Im Text sagt Isolde zu Herbert im Tierkostüm: „Sie haben vorhin gesagt, dass wir dann am kalten Büffet geschlachtet werden sollen?“ und später sagt Claudia: „Ein Tier! Hilfefilfe!“, worauf Isolde antwortet: „Ein echtes Tier! Zu Hilfe.“ (RS 111, 117) In der visuellen und akustischen Prägnanz der ins Tierisch-Triebhafte gewandelten Partner wird die Inszenierung unerwünscht konkret. Durch die Rückübersetzung der assoziativ montierten Sprachflächen in physische Aktion wird die dem Text eingeschriebenen Haltung der Postmoderne ins Orgiastisch-Prähistorische geworfen.

Ein weiteres Element der Inszenierung sei erwähnt, weil es verdeutlichen kann, dass der Regisseur keine Gelegenheit auslässt, die moralische und besserwisserische Attitüde von Jelineks Text szenisch auszustellen. Zu Beginn des dritten Aktes lässt Castorf die sehr detailliert formulierte und mit mehreren Ausrufezeichen durchsetzte *Regiebemerkung* von einer Schauspielerin im Ballett-Tutu mit erhobenen Zeigefinger *aufsagen*: „[...] Bitte sich von der Ästhetik der kommerziellen Pornofilme inspirieren lassen!“ (RS 121) Damit verwendet der Regisseur sogar den Nebentext als Spielmaterial und unterwirft ihn seiner szenischen Deutungsmacht. Der aufklärerisch-appellative Gestus wird in ironischem Gewand postmodern umfunktioniert.

Dies sind die wichtigsten Höhepunkte in einer Inszenierung, die schließlich in einem Schlussbild gipfelt, das die Autorin als Automat auf die deutsche Erstaufführungsbühne bringt. Es ist eine groteske Installation, die Elfriede Jelinek als Pop-Ikone verhöhnt: Es wird eine überlebensgroße Puppe auf die Bühne gefahren, deren Kopf unschwer als Konterfei der Autorin zu erkennen ist. Die Puppe trägt zunächst einen langen schwarzen Mantel und murmelt in einer Endlosschleife Jelinek-Texte vom Tonband, beginnend mit einem Satz aus dem Stück, der eigentlich von den japanischen Philosophiestudenten gesprochen werden soll:

¹¹ Zur Tiermetaphorik und der Rolle von Natur und Wildheit im Text vgl. den Beitrag von Sander, Margarete: „Elch und Bär auf dem Zwillingsgipfel. *Raststätte oder Sie machens alle* von Elfriede Jelinek.“ In: Römhild, Dorothee (Hg.): *Die Zoologie der Träume. Studien zum Tiermotiv in der Literatur der Moderne*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999. S. 208-221.

Warum muß der Raum, der doch so schön war, jetzt seinen eigenen Bühnenvorhang aufhalten, um uns als Hervorbringung zu zeigen? [...] Weil wir größer sein wollen als wir je waren und doch nur so groß sein können wie die Form, die für uns gedacht war [...]. (RS 133)

Dieser Satz, der die Illusionsstiftung der Bühne reflektiert, behauptet noch den Gestus der Autorschaft, nämlich: Die größte der Figuren ist das Werk des Autors, der sie erdacht hat. Durch das stellvertretende Requisite, das bei der allmählich angedunkelten Bühne deutlich als groteske Sex-Puppe – mit blinkenden Brustwarzen und blinkender Scham – erkennbar wird, macht Castorf die Autorin aber selbst zum Spielmaterial. Die Konstellation Autor-Text-Bühne wird unterlaufen, indem die Differenzen eingerissen werden. Damit wird der Autor bzw. die Autorin selbst zum Requisite und verfügt als mechanischer Sprecher über keinen Überschuss an Intention gegenüber dem mechanisch hervorgebrachten Text. Das konzentrierte Publikum ist über zehn Minuten dem Murmeln der Figur ausgesetzt, die ihr Reden selbst *ad absurdum* führt, bis sie durch den Schlussapplaus übertönt wird. In dieser Vernichtung der Bedeutsamkeit der Rede durch ihre mechanische Wiederholung endet eine höchst vitale und virtuose Inszenierung, die den Text Jelineks aus einer zutiefst spielerischen, post-aufklärerischen Haltung kritisiert und szenisch überbietet.

Klassiker-Wettstreit, Rezitation der Regiebemerkung und Jelinek-Puppe haben dieselbe Stoßrichtung: die ironische Brechung des moralischen Anspruchs der Autorin. Doch rettet gerade ein solches Verfahren wegen seiner schneidenden Satire, auch gegenüber der Autorin, deren aufklärerischen Anspruch für das Theater – jedenfalls, wenn man der Mehrheit der Kritiker in den großen Tageszeitungen und Theaterzeitschriften folgt.¹² Die spröde Besserwisserei, die Castorf an der Autorin vorführt, wird durch seine eigene anmaßende Regisseursattitüde relativiert. Jelinek selbst hatte sich nach Peymanns Uraufführung des Stücks, wo der angekündigte Skandal gründlich ausblieb, eine „gewisse Respektlosigkeit“ erhofft.¹³ Ob ihr diese Lösung behagt, sei dahingestellt. Einen bleibenden Eindruck wird die Aufführung Castorfs, deren Premiere Elfriede Jelinek beiwohnte, bei dieser hinterlassen haben. Offenbar in Reaktion auf Castorfs Regiekonzept hat sie in ihren nachfolgenden Stücken den Gestus des Autors, der die szenische Realisierung kontrollieren will, aufgegeben. So verstehe ich den ersten Satz der Regiebemerkung im *Sportstück* (1998). Jelinek schreibt dort: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.“¹⁴ Dies gleicht einem Freibrief für das Regietheater. Die Autorin gesteht ein, dass sie belehrt worden ist bzw. sich belehren ließ. Doch stellt sie zugleich eine neue Forderung auf; der Freibrief wird an eine Bedingung geknüpft.

¹² Rinke, Moritz: „Elfriede Jelineks Komödie *Raststätte oder sie machens alle*: eine Moralorgie. In Hamburg zertrümmert Frank Castorfs das Stück. Eine Rettung. Das Theatergewitter.“ In: *Tagesspiegel* vom 28.1.1995; Stadelmaier: „Die Stunde, da der Elch nichts von sich wusste“; Wille: „Jenseits der Gürtellinie“; etwas zurückhaltender: Burkhardt, Werner: „Kose die Nutte“. Castorf inszeniert Jelineks *Raststätte* in Hamburg.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 28.1.1995.

¹³ Jelinek, Elfriede: „Das Deutsche scheut das Triviale.“ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Kathrin Tiedemann.“ In: *Theater der Zeit* Nov./Dez. (1994). S. 34-39, hier S. 39.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S. 7.

TEXTTEPPICH UND FEIER DES TEXTES – EINAR SCHLEEF'S *EIN SPORTSTÜCK* (1998)

Einar Schleefs Uraufführungsinszenierung von Jelineks *Ein Sportstück* am Wiener Burgtheater¹⁵ wurde ebenfalls zum Berliner Theatertreffen eingeladen und zudem mit dem 3sat-Innovationspreis ausgezeichnet. Auf große Teile des Publikums übte die Aufführung offenbar eine starke Faszination aus. Mit Schleef hat Jelinek nicht nur ihren Wunsch-Regisseur, sondern auch den Weg ins Große Haus des Burgtheaters gefunden. Sie begrüßte die Uraufführung ausdrücklich und brachte in einer posthumen Laudatio auf den 2001 verstorbenen Regisseur, Autor und Schauspieler ihre tiefe ästhetische Anerkennung für das „Kraftwerk“ Schleef zum Ausdruck.¹⁶

Wie viele andere Theatertexte seit *Wolken.Heim.* ist *Ein Sportstück* ein postdramatischer Text. Er verzichtet auf eine erkennbare Handlung; die Figuren sind als Typen, als austauschbare Sprachträger und ohne konkrete Rollenzuweisungen konzipiert. Ihre Bezeichnungen lauten „die Frau“, „eine junge Frau“, „die alte Frau“, „Mann“, „Sportler“, „Opfer“ oder „Chor“. Aber es kommen auch die Figuren Achill und Hektor vor, zwei Sportfunktionäre, die sich im Tennisspiel messen, sowie eine Figur namens „Elfie Elektra“, die auf Hofmannsthals *Elektra* anspielt und autobiographische Züge Elfriede Jelineks trägt, sowie eine weitere selbstreflektierende Figur mit der Bezeichnung „die Autorin“. Auch dieser Text besteht aus seitenlangen Monologen, die zu komplexen Sprachteppichen collagiert sind – für jeden Regisseur eine Herausforderung.

Das Stück ist eine sarkastische, bisweilen bittere Abrechnung mit einem alten Hassthema Jelineks, dem Thema Sport – Sport in Österreich als durchtrainierte Alpenidylle, Sport als Disziplinierungs-, Verschleiß- und Körpervernichtungsmaschinerie, Sport als Massenphänomen und Konsumtechnik, Sportsgeist und örtliche Sportvereine samt Nationaltümlelei und Fremdenhass und immer wieder Sport als Vorübung zum Krieg. Die Redewendung „Sport ist Mord“ wird durch Bezugnahmen auf damals aktuelle Sportereignisse auf drastische Weise persifliert und grotesk bestätigt. Angespielt wird nicht nur auf den Skisportler Richard Kröll, der in den Tod gerast ist, oder den verunglückten *Formel I-Piloten* Gerhard Berger; sondern es kommt auch der durch einen Anabolika-Schock zu Tode gekommene Bodybuilder Andreas Münzer, der Arnold Schwarzenegger nacheiferte, in einem langen Monolog selbst zu Wort. Am Anfang und Ende des Stückes wird durch die „Autorin“ eine andere Dimension des Textes eröffnet. Es geht um den individuellen Tod des Vaters, an dem sie sich selbst eine Schuld zuschreibt. Die „Autorin“ gesteht sich das eigene Scheitern ein wie auch die Wehmut über dieses Scheitern, weshalb Jelinek für dieses Stück auch von einem „radikalen Subjektivismus“ spricht.¹⁷

Als Text umfasst *Ein Sportstück* 188 Druckseiten. Einar Schleefs Inszenierung antwortet darauf mit einer, trotz Kürzungen, noch immer ca. siebenstündigen Langfassung und einer fünfstündigen Kurzfassung – also einer Aufführung, die den Rahmen des Theaterapparates vollkommen sprengt.¹⁸ Wenn die Autorin in der Regiebemerkung die Verwendung von Chören fordert, trifft sie in Schleef auf einen Regisseur, dessen Kunst, große Kollektive zu gestalten, zu seinen Markenzeichen gehört. Von seiner Inszenierung sind vor allem drei

¹⁵ Regie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef; Schauspieler: Martin Brambach, Elisabeth Rath, Julia von Sell u.v.a.

¹⁶ Jelinek, Elfriede: „Schleef oder mit der Natur zu streiten. Dankrede zur Verleihung des Berliner Theaterpreises.“ In: *Theater der Zeit* Juni (2002). S. 4-5, hier S. 4.

¹⁷ Cerny, Karin: „Elfriede Jelinek. *Ein Sportstück*.“ [28.1.98] S. 1. <http://www.literaturhaus.at/buch/rez/jelinek/> [19.11.2003]

¹⁸ Über Schleefs berühmten Kniefall vor dem Theaterdirektor Claus Peymann, um die Erlaubnis für eine verlängerte Spieldauer wenigstens für die Premierenvorstellung zu erwirken, ist viel geschrieben worden. Die Theaterkritik beklagt das Fehlen einer verbindlichen Aufführungsfassung. Vgl. etwa Brandenburg, Detlev: „Elfies Marathon-Mann.“ In: *Die deutsche Bühne* 3 (1998). S. 10-14, hier S. 10.

Momente hervorzuheben: die Monumentalität in der Behandlung des Bühnenraums mit der Wiederbelebung des Chors, der relativ freie Umgang mit dem Text und das Schlussbild mit Textteppich. Dabei geht es mir um einen Kommentar zu bisherigen Einschätzungen seitens der Theaterkritik und Theaterwissenschaft.¹⁹

Einar Schleefs Inszenierung sticht insgesamt durch ihre *Monumentalität* hervor. Der *Bühnenraum* am Großen Haus des Burgtheaters ist ein riesiger leerer, rechteckiger Kasten, der fast gänzlich auf Requisiten verzichtet und über weite Strecken in mystisches Dunkel oder Halbdunkel gehüllt ist, wenn er zwischendurch nicht als Sportplatz beleuchtet ist. In der Fernsehfassung ist fast eine Stunde lang nur Dunkel zu sehen, weil Schleef die für die Kameratechnik notwendige zusätzliche Beleuchtung ablehnte. Zu Schleefs Regiestil gehört die *Wiederbelebung des Chors*, worin er eine frühantike politische Utopie sieht.²⁰ Dies kann man als eine Kritik an der Postmoderne unter der Bezugnahme auf ein vormodernes Gesellschaftsmodell deuten. Die Aufführung ist durch eine Abfolge monumentaler Chorszenen strukturiert. Etwa die Hälfte des Textes wird durch chorisches Sprechen von über 40 Personen wiedergegeben, das teilweise in Sprechgesang durch Variation von Tonhöhe, Lautstärke und Geschwindigkeit übergeht, teilweise in Gesang selbst, zum Beispiel Choräle und liturgische Wechselgesänge zwischen einer einzelnen Stimme und dem Chor. Zwischendurch erklingen auch Volkslieder wie etwa „Brüderlein fein, eh nicht allein“, das mehrmals wiederholt wird. Charakteristisch für Schleefs Umgang mit dem Sprechtext, der selbst auf einem lautlichen Kompositionsprinzip beruht, ist seine musikalische Transformation in Chöre, Choräle oder Sprechgesang. Dem fügt er Sequenzen klassischer Musik, liturgische Gesänge oder einfache Volksweisen hinzu. Es kommt auch zu Kombinationen von Individualsprecher und Chor. Beispielsweise deklamiert die Figur „Frau“, gespielt von Elisabeth Rath, die Klage um ihren beim Sport umgekommenen Sohn als Vorsprecherin, worauf der Chor durch Nachsprechen einzelner Worte antwortet; so wird die Einzelklage merkwürdig paradox durch die sportlich gekleidete Masse aufgenommen und transformiert.

Das gemeinsame Sprechen und Singen ist meist an die gemeinsame Bewegung des Chors gekoppelt, die diesen als „perfekt durchrhythmisierten chorischen Körper“ erscheinen lässt.²¹ Die Uniformität der Chorkörper wird durch die Uniformität der Kleidung verstärkt. In mehreren Szenen tragen die Schauspieler weiße Unterhemden und weiße Turnhosen, dunkle Schuhe und Strümpfe oder sind ganz in Schwarz gekleidet. Dies verwandelt den Chorkörper zugleich in eine Sportmannschaft, die als funktionierendes, harmonisches Kollektiv agiert. Medizinbälle werden über die Bühne gerollt oder es geht ein fünfminütiges Fußballspiel mit Jugendlichen über die Bühne. Es entsteht eine Atmosphäre von Turnhalle oder „Fußballstadion“²², aber auch von einer Art Gottesdienst, da immer wieder Stimmen den Text aus dem anhaltenden Dunkel wie Priester vortragen.²³

Von einigen Theaterkritiken wird positiv hervorgehoben, dass Schleef in dieser chorischen Komposition mit „Licht, Raum, Menschen, Musik und Sprache“ präzise komponierte Bilder

¹⁹ Meiner Kommentierung liegt die durch 3sat aufgezeichnete ‚Kurzfassung‘ zugrunde. Darin fehlen die großangelegten Szenen physischer Malträtierung, beispielsweise nackter, an einem Bein am Bühnenhimmel aufgehängter Männerleiber, die offenbar eine besondere, ambivalente Faszination auf das Premierenpublikum ausgeübt haben.

²⁰ Wille, Franz: „Neue Stücke.“ [zu Elfriede Jelineks *Sportstück* in der Inszenierung von Einar Schleef] In: *Theater heute* 3 (1998). S. 6-11, hier S. 9.

²¹ Engelhardt, Barbara: „Blutige Roh-Kost. Burgtheater: *Ein Sportstück* von Elfriede Jelinek (Regie, Bühne, Kostüme Einar Schleef).“ In: *Theater der Zeit* März/April (1998). S. 65-67, hier S. 65.

²² Bernd Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion. Einar Schleefs und Elfriede Jelineks *Sportstück* am Wiener Burgtheater.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 26.1.1998.

²³ Gerhard Stadelmaier („Rekord im Frauenwerfen. Tragödiendoping nachgewiesen: Einar Schleef inszeniert Elfriede Jelineks *Sportstück* in Wien.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 26.1.1998) fasst dies mit den Schlagworten „Schweiß, Kaserne und Weihrauch“ zusammen.

von „verführerisch[er]“ und „faszinierender Schönheit“ geschaffen habe.²⁴ Bisweilen wird auch konstatiert, dass die vorgeführte Uniformierung und Disziplinierung die einzig angemessenen Mittel seien, um Empörung auszulösen – eine Empörung, welche bei anderen Inszenierungen, die den Sport nur ironisch auf der Bühne zitierten, wie etwa bei Christof Nel am Hamburger Schauspielhaus (1998), ausgeblieben sei. Umgekehrt ist jedoch vom „kollektiven, sprechmotorischen Drill“ oder vom „Marathonredeschwall“ in der „Schleef-Kaserne“²⁵ die Rede, da mehrere Sprech- und Bewegungsszenen des Chors mit kräftezehrender, sich wiederholender Choreographie zu fortlaufendem Text zwanzig Minuten und länger dauern und vor allem uniforme Körperdisziplinierung vorführen. Verschiedene Theaterkritiker haben den Regisseur als „egomanische[n] Übertreiber“ und „Dompteur“, als „Zuchtmeister“ und „Regie-Demagoge[n]“ bezeichnet, der die Bühne mit einem „Drillplatz“ verwechsle.²⁶ Kritisiert wird auch, dass Schleefs „martialische Chöre [...] mit Jelineks Stück nicht mehr viel zu tun“ hätten²⁷, dass sich der Text nicht nur „Schleefs Zugriff“ verweigere, sondern die Inszenierung sogar eine Affirmation der Ideologeme des Textes darstelle statt ihrer gelungenen Entlarvung.²⁸ Interessanterweise wird sogar von Kritikern, die ansonsten äußerst aufgeschlossen fürs Regietheater sind, Texttreue eingefordert. Andere wiederum erkennen in den Chorszenen „keineswegs [...] die Verherrlichung von Massenversammlungen oder gar Massenaufmärschen“, sondern eher ein Bild von „Gemeinschaft als fragile[m] Gebilde“.²⁹ Fleig argumentiert dafür, dass in dem streng formalisierten Bühnenbild die erschöpften Schauspieler buchstäblich aus der Reihe fielen und die „Differenzen zwischen dissonanter Stimmführung und Bewegungseinklang oder die Widerständigkeit des individuellen Körpers“ der Annahme einer homogenen Chorfigur widersprächen.³⁰

Betrachtet man die unterschiedlichen Beurteilungen von Schleefs Inszenierung (ästhetische Faszination, Bühne als ‚Drillplatz‘, Betonung einer fragilen Uniformität), scheint es allerdings so, dass die erwähnten Dissonanzen und Differenzen nicht zuverlässig von allen (professionellen) Zuschauern erkannt werden. Wenn Theaterkritiker die Wiederherstellung des Chors als „einstimmige[r] Masse“³¹ kritisieren, sind die Zeichen offenbar nicht eindeutig determinierbar, wie dies für das postdramatische Theater charakteristisch ist. In dieser Hinsicht lässt sich die „polyvoke Stimme des Chores“ auch als Freisetzung „des Rauschens der Sprache“ im Sinne Roland Barthes’ verstehen.³² Die Sprache ist in „ihrer phonischen, metrischen Stofflichkeit akzentuiert, [...] mit der sie sich zunächst eher körperlich als sinnhaft realisiert.“³³ Eine ideologiekritische Dekonstruktion der Diskurse um das Phänomen Sport mit dessen zerstörerischen und kriegerischen Seiten, wie sie Jelineks Text durch die komponierten Sprachflächen vorführt, um dadurch deren Macht zu entlarven, ist offenbar durch einen polyvoken Chor und ein uniformiertes Kollektiv nicht adäquat umsetzbar. Darüber scheinen

²⁴ Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann.“ S. 12; Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion.“

²⁵ Löffler, Sigrid: „Um die Ecke gedacht. Ein Regisseur auf dem Egotrip. Einar Schleef und die Wiener Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*.“ In: *Die Zeit* vom 29.1.1998.

²⁶ In der Reihenfolge der Zitate: Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion“; Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann“; Löffler: „Um die Ecke gedacht“; Iden, Peter: „Kein Netzer kommt aus der Tiefe des Raums.“ In: *Frankfurter Rundschau* vom 26.1.1998.

²⁷ Wille: „Neue Stücke.“

²⁸ So das abschließende Urteil von Löffler: „Um die Ecke gedacht.“

²⁹ Fleig, Anne: „Zwischen Text und Theater: Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schleef.“ In: Fischer-Lichte, Erika u. Anne Fleig (Hg.): *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Tübingen: Attempto 2000. S. 87-104, hier S. 96.

³⁰ Ebd. S. 103.

³¹ Zum Beispiel Wille: „Neue Stücke.“ S. 9.

³² Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleef.“ In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Transformationen*. Berlin: Theater der Zeit 1999. S. 71-81, hier S. 79.

³³ Ebd., S. 80.

sich die Kontrahenten einig zu sein. Doch ob und wann Zwischentöne, Dissonanzen, Vielstimmigkeit und Individualität erkennbar sind und ob der Chor überhaupt Inhalte übermitteln soll, darüber gehen die Meinungen weit auseinander.

Betrachtet man das *Verhältnis von Text und szenischer Umsetzung*, ist nicht von der Hand zu weisen, dass Schleefs Inszenierung textorientierter verfährt als die zuvor betrachtete Inszenierung von Frank Castorf. Doch erfährt der Text auch hier durch eine Reihe von Zutat und Streichungen des Regisseurs einschneidende Veränderungen. Die wichtigsten Hinzufügungen sind Joseph Weilens „Szenischer Prolog zur Eröffnung des k.k. Hofburgtheaters“ am 14. Oktober 1888, ferner eine Szene aus Kleists *Penthesilea* sowie ein Dialog zwischen Elektra und Chrysothemis aus Hofmannsthals *Elektra*, in dem die Figur Elektra kompromisslose Rache für den Vater fordert. Die Streichungen betreffen, zumindest in der fünfständigen ‚Kurzfassung‘, die Monologe der Opfer und – weitaus einschneidender – die selbstkritischen Passagen der Figur ‚Elfie Elektra‘. Damit tilgt Schleef eine „entscheidende Facette“ der „ironischen Selbstreflexion“ von Jelineks Text.³⁴ Doch mit der Klage der Mutter, der erklärten Rache für den Vater sowie der polemischen Sportkritik, welche die Inszenierung in eindrucksvollen Szenen herausarbeitet, wird eine ideologiekritische Dimension des Textes verstärkt. Gleichwohl wird von der Theaterkritik wiederholt moniert, dass nicht nur die Intention der Autorin, sondern auch die Aussage der Inszenierung nicht recht deutlich geworden sei. Bemängelt wird: Man erfahre „keineswegs, was die Dichterin in Wahrheit zu Papier gebracht hatte“³⁵, „der Text [...] bleibt auf der Strecke“³⁶, „[ü]ber weite Strecken strudelt der Text zunehmend ununterscheidbar dahin, vom Regisseur ungefähr bebildet“, so dass die Inszenierung „unaufhaltsam ins Beliebig“ entgleite.³⁷ Die – von der Autorin ausdrücklich gewollten – Chöre scheinen, so muss man daraus folgern, in Schleefs Aufführung nicht unbedingt zur Verständlichkeit des Textes beizutragen. Vielmehr scheint Schleefs ästhetische Realisierung des Textes als chorischer Gesang und Sprechgesang, der an ein sportliches Körperkollektiv gebunden ist, auf stimmliche, gestische und szenische Codes zu setzen, deren Bedeutung nicht eindeutig determinierbar ist. Die Inszenierung ist gekennzeichnet durch eine widersprüchliche Ambivalenz zwischen Schleefs Auffassung vom Chor als Utopie eines harmonischen Kollektivs und der im Text wesentlichen Kritik an einem Kollektiv, das im Sport mit seinem Körper- und Heldenkult eine der Autorin verdächtige gemeinsame Identität aufrechterhält, die aus der Geschichte nicht lernen will.

In diesem Zusammenhang ist noch auf eine weitere Besonderheit der Regiearbeit Schleefs einzugehen. Am Ende der Inszenierung wird ein riesiges weißes Tuch über die gesamte Bühnenfläche ausgerollt. Es ist mit schwarzen Buchstaben bedruckt. Ein Szenenfoto kann belegen, dass es sich dabei um die Schlusspassage des Textes von *Ein Sportstück* handelt. Der Regisseur, kostümiert in schwarzem Frack und weißem Hemd, schreitet aus dem Bühnenhintergrund über das beschriftete Tuch langsam nach vorne. Währenddessen rezitiert er den letzten Monolog der Sprecherrolle „Die Autorin“, worin diese sich der Schuld am Tod ihres Vaters bezichtigt. Schleef, der eigentlich an einer Sprachstörung leidet, spricht den Text fließend und mit hoher Intensität und wiederholt das Wort „Papi“ fast nach jedem Halbsatz. Gleichzeitig positioniert sich der Regisseur und Schauspieler als Dirigent der inzwischen erschöpften Schauspielerkörper, wobei er in der einen Hand noch die Trillerpfeife hält, die während der Aufführung häufig zu hören war. Der Regisseur ruft nach der Autorin – „Frau

³⁴ Dies moniert Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann.“ S. 12. Dagegen beurteilt Sucher („Aufruhr in Peymanns Fußballstadion“) diese Streichung positiv: „Vom Jelinekschen intellektuellen Selbstmitleid hat sich Schleef getrennt. Gut so.“

³⁵ Sucher: „Aufruhr in Peymanns Fußballstadion.“

³⁶ Löffler: „Um die Ecke gedacht.“

³⁷ Brandenburg: „Elfies Marathon-Mann.“ S. 9 u. 13.

Jelinek“ – und bittet sie um Rat. Dies ist als Geste der „Ratlosigkeit“ des Regisseurs, aber zugleich auch seiner „Anmaßung“ gedeutet worden.³⁸ Hierbei wurde seitens der Theaterkritik angemerkt, dass Schleef das „Autobiographische des Stücks fast eliminiert [hat], um es sich persönlich vorzuhalten – als Widerpart seiner selbst“³⁹.

Mit dem Textteppich wird auch der Bühnenraum vollständig auf die nun fast wörtliche Wiedergabe des Textes reduziert. An dieser Stelle wird die Spannung zwischen Text, Regie, Bühnenraum und Figuren (als Chor und als Individuen) zugunsten einer monumentalen, einstimmigen, vollkommen ironiefreien Feier des Textes aufgegeben. Wenn am Ende der Regisseur selbst in auktorialer Zentralperspektive auf der Bühne nach vorne schreitet, kontrastiert dies mit dem Schlussbild bei der Castorf-Inszenierung, das die Autorin zeigt, wengleich entmachtet als Automat, der den Redefluss des Jelinek-Textes in Endlosschleife wiederholt.

Die letzte Inszenierung in der hier zu kommentierenden Reihe zeichnet sich demgegenüber durch eine äußerst vielfältige, spielfreudige und ironische Auseinandersetzung mit der Autorin aus. Diese wird in mehreren Szenen durch eine Perücke mit Zöpfen vertreten.⁴⁰

DIE PERÜCKE ALS STELLVERTRETERIN DER AUTORIN – NICOLAS STEMANN'S *DAS WERK* (2003)

Mit Nicolas Stemanns Inszenierung von *Das Werk* am Burgtheater im Akademietheater Wien⁴¹ kam fünf Jahre nach Schleefs Erfolg an der Burg erstmals ein Stück von Jelinek mit einem Regisseur der jüngeren Generation zur Uraufführung. Das Stück ist Schleef gewidmet, der es inszenieren sollte, aber 2001 verstarb. Stemanns Inszenierung wurde 2003 zum Berliner Theatertreffen, 2004 zu den Mühlheimer Dramatikertagen und den Salzburger Festspielen eingeladen und vom ORF aufgezeichnet. Das Publikum und die Theaterkritiken feierten Stemanns Regiearbeit fast einhellig als äußerst gelungene Umsetzung des Kaprunstücks.

Das Werk (2002) ist das Gegenstück zu Jelineks Theaterstück *In den Alpen* (2002), welches das Gletscherbahnunglück in Kaprun verarbeitet. *Das Werk* thematisiert den Bau des Speicherkraftwerks Kaprun, das nach 1945 zu einem Symbol des österreichischen Wiederaufbaus und technischen Fortschritts und in Film und Fernsehen zum Gegenstand von Trivialmythen wurde. Der Bau, dessen erster Spatenstich 1938 durch Hermann Göring erfolgte, wurde mit Hilfe von Freiwilligen, aber auch von Kriegsgefangenen und Zwangsarbeitern errichtet und 1955 „mit Geldern des Marshall-Plans im Jahr des Staatsvertrags fertiggestellt“⁴². Mehr als 160 Menschen sind dabei allein in der Nachkriegszeit ums Leben gekommen. In einem unaufhörlichen Textstrom werden die Vermessenheit von Ingenieuren und Technikern, Nationalstolz und Heimatmythos, Aufopferung von ‚Menschenmaterial‘ und Naturzerstörung angeprangert und mit einer selbstgerechten,

³⁸ Fleig: „Zwischen Text und Theater.“ S. 104.

³⁹ Engelhardt: „Blutige Roh-Kost.“ S. 66; Löffler: „Um die Ecke gedacht.“

⁴⁰ Die Perücke ist eine Erfindung Nicolas Stemanns, die er auch in seinen späteren Jelinek-Inszenierungen von *Babel* (2005) und *Ulrike Maria Stuart* (2006) eingesetzt hat. Vgl. Dürbeck, Gabriele: „Monolog und Perücke. Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks *Das Werk*, *Babel* und *Ulrike Maria Stuart*.“ In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): *Ulrike Maria Stuart. Uraufführung am Thalia Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (= Theater und Universität im Gespräch. Bd. 5). S. 81-93.

⁴¹ Schauspieler: Philipp Hauß, Philipp Hochmair, Alexandra Henkel, Thomas Kürstner, Rudolf Melichar, Libgart Schwarz, Elisa Seydel, Sebastian Vogel, Juliane Werner und der Atzgersdorfer MGV 1880; Regie: Nicolas Stemann; Bühnenbild: Katrin Nottrodt; Kostüme: Esther Bialas; Dramaturgie: Joachim Lux.

⁴² Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Berlin: Berlin Verlag 2002. S. 91-251. Hier: Nachbemerkung von Elfriede Jelinek, S. 258.

vergnügungssüchtigen, geschichtsvergessenen und konsumorientierten Gesellschaft kontrastiert.

Der Text umfasst 163 Druckseiten. Er gliedert sich in zwei Teile und einen Epilog. Ähnlich wie *Ein Sportstück* gleicht *Das Werk* einem Textmassiv aus seitenlangen Monologen von Einzelsprechern oder Gruppen.⁴³ Auch hier sind die Figurenbezeichnungen typenhaft oder allegorisch: Peters und Heidis, Hänsel und Tretel, zwei Arbeiter, die das „Arbeiterheer“ (DW 189) vertreten, und die als chorische Figuren angelegten Schneeflöckchen und Weißröckchen und die Bäume, in denen Männer stecken. Im Epilog stimmen die Mütter ein nach Euripides' *Troerinnen* collagiertes Klagelied auf den Tod ihrer Kinder an. Auch in diesem Stück tritt eine selbstreflektierende Figur „Die Autorin“ auf. Sie schlüpft in die Rolle der Cassandra, persifliert aber auch ihre Schreibobsession. Regiebemerkungen finden sich in dem nicht-dramatischen Text jeweils zu Beginn der drei Teile.

Noch deutlicher als zu Beginn von *Ein Sportstück* klärt Jelinek in der Regiebemerkung zu Beginn von *Das Werk* ihre veränderte Auffassung vom Theater: „[...] teilen sie sich den folgenden Text untereinander auf. Wie sie das machen, ist mir inzwischen so was von egal.“ (DW 91) Die schnoddrige Wendung „ist mir so was von egal“ deutet an, dass die Autorin keinerlei Anspruch auf Texttreue mehr erhebt und sich mit der Art, wie das Regietheater ihre Texte umsetzt, abgefunden zu haben scheint. Der Gebrauch des Partikels „inzwischen“ weist darauf hin, dass Jelinek diese Auffassung erworben hat bzw. (schmerzlich) lernen musste, aber nun zu den reflektierten Voraussetzungen ihrer Stücke zählt, die für die Realisierung auf der Bühne geschrieben sind.

Stemann und sein Dramaturg Joachim Lux arbeiten das Textmassiv zu einer knapp zweistündigen Bühnenfassung um. Den Text der Heidis und Peters teilen sie auf jeweils drei weibliche und drei männliche Schauspieler auf, die abwechselnd sprechen, manchmal auch als Chor. Der monologische Textstrom wird dadurch musikalisch ins Mehrstimmige transformiert. Mehrfach geht der Sprechtext in Gesangspassagen über. Einzelne Textzeilen wie „Wir sind auf der guten Seite“ oder „Wir haben keinen Ehrgeiz mehr“ werden refrainartig wiederholt.

Im zweiten Teil erscheinen die Heidis und Peters als Untote in allegorischer Gestalt. Die Figuren Schneeflöckchen und Weißröckchen treten in *Cheerleader*-Kostümen auf; die hinter ihnen aufgestellten drei männlichen Figuren halten Zweige in den Händen, um Bäume zu markieren. Ihre laientheaterhafte Gestalt und die naiv-heiteren Reden kontrastieren mit dem Seilbahnunglück, dessen Auswirkung gleichzeitig virtuell durch die Projektion von Flammen auf die Bühnenrückwand für den Zuschauer wahrnehmbar ist. Eine weitere Verwandlung zeigt die jungen Schauspieler in Sportbekleidung (Skianzug, Sonnenbrille, Badehose, Kletterausrüstung). Sie verkörpern eine affirmative szenische Umsetzung der im Text dekuvierten ‚Spaßgesellschaft‘, indem sie das Recht auf Vergnügen und Konsum für sich reklamieren. Im Kontrast dazu stehen die Figuren Hänsel und Tretel. Die Tretel-Figur vervielfacht Stemann zu einer Arbeiterschaft, die der 44-köpfige Atzgersdorfer Männergesangsverein vertritt. Auf der Bühne bildet er einen massiven Chorkörper im Blaumann, der zunächst die Einhaltung der gewerkschaftlich vereinbarten Ruhezeiten fordert – eine Anspielung auf Schleefs Kniefall vor dem Burgtheaterdirektor bei der Premiere von *Ein Sportstück* –, um dann das Lied „Bergheimat“ anzustimmen, das hier aber nicht ironisch wirkt. Der tote Hänsel, mit Hebebühne nach oben befördert, wird als alter Mann im Unterhemd gezeigt, der vor dem Fernseher sitzt und es müde ist, über die alten Kämpfe und die Toten nachzudenken: „Was rede ich da und rede und rede noch, wenn ich doch längst weg bin. Autorin, also wirklich! Lassen Sie mich endlich still sein und seien Sie endlich selber

⁴³ Jörg Schönert: „Zum Ablösen der Rede von den Figuren in Elfriede Jelineks *Das Werk*.“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext. Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: Niemeyer 2007.

still!“ (DW 233) Die Figur der Autorin verleiht den Toten ihre Stimme, ist sich aber deren Einverständnis nicht sicher. Die Ausrufe markieren den obsessiven Zusammenhang, dem die Autorin zu entkommen sucht, ohne jedoch entkommen zu können.

Die Klage der Mütter im Epilog ist mit zwei männlichen Schauspielern in Frauenkleidern besetzt: Der eine singt den Text mit hoher, monotoner Kopfstimme und wird vom zweiten ebenso monoton mit Gitarre begleitet. Die Figur der Autorin wird von der 62-jährigen Libgart Schwarz gespielt. Sie ist zuerst im unteren Teil der Hebebühne neben liegenden Figuren zu sehen, deren Anblick an Tote erinnert, nach denen in grellem Scheinwerferlicht gesucht wird. Dann steigt die Autorin nach oben zum alten Hänsel, legt sich auf eine Couch nieder und versucht das monotone Klagelied der Mütter mehrfach erfolglos mit dem Ausruf: „Aus!“ zu beenden. Die Szene endet nicht mit den „bitteren Klagen“ (DW 250), wie es der Text vorsieht, sondern mit einem dissonanten Gemisch aus Lamento der Mütter und dem Aufbruch der Heidi- und Peter-Figuren, die folgenden Satz heiter ins Publikum rufen: „Ja, wir wollen der Welt beweisen, dass wir auch aufbauen, nicht nur zerstören können.“ Dann beenden sie den Abend, indem sie von außen die Türen zum Theaterraum zuschlagen. Die jungen, lebenslustigen Figuren entkommen dem Theater.

Stemanns Inszenierung ist in Szeneneinheiten von jeweils 5 bis 10 Minuten streng rhythmisiert. Kontrastierung verschiedener Sinnebenen, Steigerung der Energie, die plötzlich diffundiert, spielerische und beißende Ironie sowie die Verwendung von Pop-Elementen sind wichtige Stilmittel. Auf drei Elemente dieser Regiearbeit sei im Folgenden genauer eingegangen: auf die Einführung einer Perücke als Requisit, welches die Autorin vertritt, auf den Auftritt der Autorin sowie auf die Kontrastierung von neuen und alten Werten im Bühnenbild.

Programmatisch für die Inszenierung und deren kritischen Umgang mit der Textvorlage ist bereits der achtminütige Anfangsmonolog. Stemann lässt ihn statt von mehreren „Geißpeter“ nur von einer Peter-Figur vor dem roten Vorhang spielen. Der Schauspieler Philipp Hauß, bekleidet mit einer Trainingsjacke, Militärhosen und Gummistiefeln, hält einen Stoß von Textblättern und eine Perücke mit zwei langen Zöpfen in der Hand. Die Perücke verweist unzweifelhaft auf die Autorin. Der ‚Jelinek-Kämpfer‘ liest den Text mit lauter Stimme vor, wobei Tonfall und Dynamik zunehmend aufgeregter, atemloser, abgehackter werden. Der Text bricht hervor wie ein Strom, ein unaufhaltbarer Wasserfall, der als Metaphorik den gesamten Text durchzieht und hier in mimetischer Weise als nicht einzudämmender Textstrom erlebbar wird. Doch gibt es reflektierende Momente. Bei einzelnen Sätzen wie „Ja, menschliches Leid kann natürlich niemals mit Geld aufgewertet werden“ (DW 94) wechselt der Sprecher in einen langsamen Sprechduktus, um die betreffende Stelle aus dem Redefluss, in dem alles Bedeutsame eingeebnet wird, herauszuheben. Die bereits vorgetragenen Seiten wirft er nacheinander zu Boden oder zerknüllt sie; die Rede wird in dem Moment belanglos, in dem sie ausgesprochen wird. Ab und zu schwenkt der Sprecher die Perücke mit den begleitenden Worten „Jetzt geht’s wieder los, Heidi“ drohend in die Höhe.⁴⁴ Sie ein letztes Mal erhebend schleudert er sie schließlich mit kräftigem Arm auf den Boden und ruft dabei aus: „Habt ihr das gehört, Ihr Toten!“ Diese pointierte Schlussgeste kann einerseits als szenische Vergegenwärtigung der Anfeindung verstanden werden, welche die Autorin durch ihre moralische und politische Haltung auf sich zieht, andererseits als selbstreflexive Metapher für den Umgang der Regie mit dem Text, der erhoben oder verworfen wird; ein Kritiker wollte in der Perücke sogar eine „Trophäe [des] wütenden Regisseurs“ erkennen.⁴⁵

⁴⁴ Im Text heißt es „Oje, jetzt geht’s wieder los mit uns.“ Oder: „Wirst sehn, Heidi, so wird es kommen! Daß es wieder losgeht.“ DW 95 f.

⁴⁵ Schödel, Helmut: „Österreich, Tod, Beton. Wir sind wieder wer! Wer waren wir noch gleich? Im Wiener Burgtheater wird *Das Werk* von Elfriede Jelinek uraufgeführt.“ In: *Süddeutsche Zeitung* vom 14.4.2003.

Bis zum Auftritt der Figur der Autorin ist die Perücke als Requisit omnipräsent. Beim Auftritt der drei Heidi-Figuren wandert sie von Hand zu Hand, während die Sprecherinnen den Tod der Seilbahnopfer ebenso verharmlosen wie den der Zwangsarbeiter von Kaprun und ihm den eifrig begrüßten technischen Fortschritt mit Strom und Komfort sowie die schöne Bergwelt entgegenhalten. Einmal nehmen die drei Frauen die Perücke in ihre Mitte und scheinen den nationalen Wiederaufbau zu beschwören, den sie sich nicht mehr nehmen lassen wollen. Die drei Peter-Figuren gehen weitaus aggressiver mit der Perücke um. Sie schleudern sie mehrfach zu Boden, trampeln auf ihr herum, benutzen sie als Toilettenschüssel oder schlagen sie gegen die Wand, während sie den Stolz der Ingenieure über ihre technische Hochleistung enthusiastisch kolportieren, für sich das Nationalgefühl eines befreiten Österreich reklamieren und gleichzeitig den Genozid des Zweiten Weltkriegs verharmlosen. Die stellvertretend an der Perücke ausgeübte Tortur verweist nicht nur auf die menschenverachtende Gewalttätigkeit beim Bau des Speicherkraftwerks, sondern zugleich auch auf die Angriffe, denen die Autorin immer wieder seitens der neurechten FPÖ in Österreich ausgesetzt ist. Zum Ende wird diese Szene noch gesteigert und ins Absurde aufgelöst, wenn die drei männlichen Schauspieler den Massenmord verhöhnern und sich dabei verprügeln. Die gegen Fremde gerichtete Aggression richtet sich plötzlich gegen sie selbst. Die Raufszene wechselt jedoch ins spielerische Kräfteressen angetrunkenen junger Männer, wobei sich ein innerer Bezug zum *Sportstück* zeigt, das durch den grotesken Auftritt eines Opfers von Kaprun – in einer auf Pappkarton gemalten Gondel sitzend – und anschließend durch den Auftritt der Autorin beendet wird.

Dieses Auseinandertreten von Schauspieleraktion, Textaussage, Requisit und Bühnenraum ist charakteristisch für die Regiearbeit Stemanns, der die Mittel des postdramatischen Theaters reflektiert und medienkritisch einsetzt. Die postdramatische Aufführungspraxis zeichnet sich generell durch die Betonung der performativen Dimension des Theaters und ihres experimentellen Status sowie durch Zergliederung und Entindividualisierung der Figuren, durch Vorführung von mimischen, gestischen und stimmlichen Haltungen sowie durch Genremischung und Disparität der theatralischen Ebenen aus.⁴⁶ Die dezidiert antimimetische Haltung zeigt sich in der „Verselbständigung der Sprache“⁴⁷, die nicht mehr als Figurenrede, sondern in ihrer eigenen Theatralik und als Trägerin des performativen Prozesses in Erscheinung tritt. Damit steht nicht mehr die Aussage des Textes im Zentrum, sondern der theatrale Prozess selbst.

Stemann lässt die Autorin, die sich plötzlich einschaltet, aus der vorderen Gasse rechts an die Rampe treten und stellt ihr Zuhörer an die Seite, die durch die drei Peter-Figuren verkörpert werden. Die Figur der Autorin spricht den Text ungekürzt, so dass – im Unterschied zu Schleefs Inszenierung – die selbstkritischen Passagen, in denen sich die Autorin „immer wieder selbst verhöhnt“⁴⁸, unangetastet bleiben. Stemanns Auseinandersetzung mit der Autorin zeichnet sich demnach durch einen kritisch-ironischen wie auch durch einen empathischen Umgang aus, der die ideologiekritische Aussage des Textes verstärkt. Darauf läuft in dieser Szene auch das Spiel mit der Perücke hinaus. Die Autorin hebt die geschundene, wassertriefende Perücke vom Boden auf, während sie sagt: „Also, ich passe auf mich auf.“ (DW 171) Schließlich trägt sie das Requisit von der Bühne, offenbar, um es vor weiteren Schändungen zu retten mit den Worten: „Hauptbeschäftigung: auf mich aufpassen.“ (ebd.) Die Perücke verschwindet damit genau zur Halbzeit des Abends

⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999. S. 14, 24, 27, 35 f.

⁴⁷ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= *Theatron*. Bd. 22). S. 177.

⁴⁸ Lux, Joachim: „Im Hochgebirge. Elfriede Jelinek: *Das Werk*.“ In: *Theater heute*. Jahrbuch 2002. S. 172 f., hier S. 172.

von der Bühne. Doch kommt die Autorin sofort wieder zurück, um ihren Monolog vor Publikum fortzusetzen. Kurz darauf wird sie mit erhobenem Zeigefinger in den Bühnenboden gefahren, worin ein doppeltes Echo auf Castorfs *Raststätte* wiederhallt: zum einen auf die Laufband-Mechanik, zum anderen auf den erhobenen Zeigefinger, mit dem Castorf die Regiebemerkung vor dem dritten Akt sprechen ließ, um die moralische Attitüde der Autorin auszustellen. Der Text wird noch einmal ironisch gebrochen, wenn die Autorin spricht: „Also von jetzt an geht’s bergab“ (DW 172), und dann buchstäblich wie ein Requisit mittels der Bühnenmechanik in der Versenkung verschwindet. Zurück bleibt die ‚Spaßgesellschaft‘. Doch tritt die Autorin gegen Ende der Aufführung noch ein zweites Mal auf, um – wiederum eine Anspielung auf Castorfs Verfahren – die Regiebemerkung vor dem Epilog zu sprechen. In diesem Fall tut sie das nicht rechthaberisch und appellativ, sondern nachdenklich, als ob sie aus einer anderen Welt spräche. Dabei bewegt sie sich auf einer Leiter von der Ebene der Spaßgesellschaft zur Ebene der Toten, wo sie der Klage der Mütter ausgesetzt ist, die wie die Geister der Untoten nicht zum Schweigen zu bringen sind.

Die Kontrastierung von Konsum und Spaßgesellschaft einerseits und der Belange der unterdrückten Arbeiterschaft in ihren verschiedenen Ausprägungen andererseits macht Stemann auf mehreren Ebenen (Bühne, Requisiten, Besetzung der Figuren, Musik) sinnfällig. Dies soll zum Schluss eine Szene aus dem ersten Teil verdeutlichen. Die Bühne zeigt die Segnungen des Kraftwerks, das durch eine große Wasserfläche auf dem Bühnenboden und eine betongraue Staumauer im Bühnenhintergrund markiert wird. An beiden Flanken befinden sich große Schaukästen, in denen mehrere Waschmaschinen und Kühlschränke stehen. In der zweiten Szene nehmen die Heidi-Figuren die Haushaltsgeräte aus den Schaufenstern und stellen sie in der Bühnenmitte auf, während sie gemeinsam den Song „Du und ich, und sonst noch ein paar Leute, wir sind auf der guten Seite“ mit Rock-Begleitung singen. Die Waschmaschinen und der Party-Gesang verweisen auf Wohlstand und Lebensfreude, die in der Inszenierung als durchaus legitim dargestellt werden. Dies wird auch durch das Figurenkonzept deutlich. Die Heidi-Figuren sind mit drei jungen Schauspielerinnen in zeitgenössisch modischer Kleidung besetzt. Sie tanzen auf den Waschmaschinen und simulieren eine Autofahrt, während sie von Reisen und Urlaub sprechen. Diese Szenerie wird plötzlich unterbrochen. Eine vierte Peter-Figur betritt die Bühne und wirft den Heidis menschliche Leichenteile vor die Füße. Die Peter-Figur ist durch einen älteren Schauspieler besetzt; sie wird von Rudolf Melichar gespielt, der ein kariertes Hemd, Lederhosen, eine Armbinde sowie Gummistiefel trägt und eine unheimliche Mischung aus Alm-Öhi und KZ-Wärter darstellt. Das idyllische, niedliche Österreich der Heimatfilme wird in diesem Auftritt mit den Verbrechen der Nazi-Zeit enggeführt. Die Konfrontation mit den verdrängten Seiten der Geschichte erzeugt bei den unbeschwert und selbstgerecht singenden Heidis eine gewisse Irritation, bis sie sich entschließen, die Leichenteile in den Waschmaschinen und Kühlschränken zu entsorgen. Sie halten für genau eine Gedenkminute inne, um dann wieder in ihre vorherigen Reden zu verfallen und ein Denkmal für die Zwangsarbeiter zu errichten. Das Denkmal zementiert das Vergessen und beruhigt das Gewissen, während die Waschmaschinen auch auf den Akt des Reinwaschens, des Vergessens der Geschichte verweisen, welcher der hier gezeigten selbstgewissen Konsum- und Spaßgesellschaft zugrunde liegt. Die Störung durch den vierten Peter wird später ein zweites Mal wiederholt, wenn die Heidi- und Peter-Figuren sich in sportlichen Tätigkeiten ergehen und sich über die Figur der Autorin lustig machen, indem sie die auf die Autorin gemünzte Zeile: „Also wirklich, liebe Frau“⁴⁹ im Karibik-Rap-Stil vortragen. Der groteske Alm-Öhi wirft wieder Leichenteile auf die Bühne. Sein Text evoziert, dass die jungen Leute nun als Deportierte in

⁴⁹ DW 173. Damit setzen sie musikalisch einen Satz aus der Textvorlage um und distanzieren sich leichtfertig von der Autorin als einer selbstkritisch-moralischen Instanz, wie sie sich zuvor präsentiert hat. Den Text spricht die Schauspielerin in dieser Szene in voller Länge (vgl. DW 169-173).

seiner Gewalt sind. Die unheimliche Szene wird aufgelöst, indem die jungen Leute dem Öhi eine Schürze umhängen und bei ihm ihre Bestellungen aufgeben. Sie plaudern nun über „Bio-Wasser“ (DW 183) und reproduzieren sinnentleerte Natur-, Landschafts- und Tierschutz-Diskurse. Jedes ernsthafte Thema löst sich im Jargon der Spaßgesellschaft auf, die sich selbst durch eine drastische Konfrontation mit der Geschichte nicht stören lässt. Das Unheimliche bleibt aber in der Szene deutlich präsent, denn für den Betrachter steckt im Lederhosen-Kellner auch der Mittäter der Deportationsökonomie der Kriegsjahre.

THEATERTEXTE ALS ‚OFFENE FORM‘

Wie die Untersuchung der Ur- und Erst-Inszenierungen von Jelinek-Stücken aus der Zeitspanne zwischen 1995 und 2003 gezeigt hat, gibt es nicht *das* Bild einer typischen Jelinek-Aufführung, so wie es die Vorstellung einer typischen Brecht-, Beckett-, Pinter-, Botho Strauß- oder Sara Kane-Aufführung gibt. Vielmehr ist deutlich geworden, dass in Jelineks Theater texts sowohl eine sprachmusikalische, avantgardistische Ästhetik als auch die ironische, bitterböse Zeit- und Sprachsatire, sowohl die feierliche, moralisch autoritäre, keinen Widerspruch dulden Dichtergeste als auch die sirenenhafte und zugleich sich selbst persiflierende Autorin⁵⁰ zu finden ist – Elemente, die in den Aufführungen zu ganz unterschiedlichen szenischen Umsetzungen und Figurenerfindungen anregen.

Doch als gemeinsames Element ist hervorzuheben, dass seit Castorfs *Raststätten*-Inszenierung der Text zu einer bloßen Spielvorlage erklärt worden ist und somit den Regisseuren bereits bei der Uraufführung alle Freiheiten lässt. Mit ihrem „Machen Sie was Sie wollen“ wählt Jelinek den philosophischen Gestus der Postmoderne, um die zeitgenössischen Theatermacher, die selbst mehr oder weniger kritische Bewohner der Postmoderne sind, dazu herauszufordern, ihre eigenen szenischen Bilder und Figurenerfindungen mit den Texten zu verbinden. Diese Haltung könnte als bloßes Nachvollziehen der theatralischen Praxis gedeutet werden, würden nicht andere Autoren (so etwa Theresia Walser) bis zum Zurückziehen des Textes auf der Verbindlichkeit der dramatischen Vorlage bestehen. Jelinek radikalisiert ihre Haltung zudem mit ihrem neuen Stück *Ulrike Maria Stuart* (2006), denn zur Zeit der Uraufführung lag keine autorisierte Textfassung vor. Eine solche „komplette Freigabe [des Textes] für das Theater“⁵¹ stellt eine extreme Herausforderung für die Regieteam dar, die sich „zur Freiheit im Umgang mit [dem Text] genötigt“ sehen, daraus ihr „eigenes Stück zu basteln“⁵².

In einem Interview beschreibt die Autorin ihr Verhältnis zu Nicolas Stemann:

Er ist einer der wenigen, die mit meinen Texten etwas anfangen können und vor allem: wollen. [...] wir sind beide mit Musik sozialisiert worden, er mit Popmusik, ich mit klassischer. Vielleicht ist es das, die Offenheit der Musik, die einen überall hinführen kann. Außerdem scheine ich mit meinen Texten seine Kreativität zu triggern. So etwas ist halt ein Glücksfall, suchen kann man es nicht. Mit Schleef war es ähnlich [...]. Bei Schleef und mir war es Besessenheit von Sprache, etwas Bohrendes. Bei Stemann und mir ist es etwas anderes. Weniger Dramatisches, glaube ich: Indem ich die offene Form liefere, kann er jeden Inhalt hineinschütten, es backen, und dann müssen wir das halt auslöffeln.⁵³

Diese Offenheit hinsichtlich Situation, Figuren und Sprache verleiht Jelineks Texten auf der Bühne ein jeweils wirklich zeitgenössisches Gesicht. Das Theater als spielerisches, aktuelles und vergänglichliches Medium des Augenblicks ist der ideale Partner sowohl für Jelineks Kritik

⁵⁰ Dies verhinderte nicht, dass Jelinek durch den Nobelpreis zu einer nationalen Ikone wurde.

⁵¹ Anders, Sonja u. Benjamin von Blomberg: „Jelinek-Text auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen.“ In: Gutjahr (Hg.): *Ulrike Maria Stuart*. S. 109-119, hier S. 112 u. 110.

⁵² Ebd., S. 110.

⁵³ Jelinek, Elfriede: „Vier Stück Frau“. Vom Fließen des Sprachstroms. Einige Antworten von E. J.“ In: Programmheft *Ulrike Maria Stuart*. Thalia Theater Hamburg (Spielzeit 2006/2007). S. 7-22, hier S. 20.

einer auf Erlebnis versessenen oder geschichtsvergessenen Gegenwart als auch für ihre Selbstkritik an der eigenen Rolle, wenn sie feststellt, dass ihr nur noch „der ‚postideologische‘ ironische Blick in die Vergangenheit“ bleibe.⁵⁴

⁵⁴ Jelinek, Elfriede: „Was fallen wird, das wird auch fallen. Der Nachkriegsmythos Kaprun und seine unterschwellige Wahrheit. Eine e-mail-Korrespondenz zwischen E. J. und Joachim Lux.“ Programmheft *Das Werk*. Burgtheater im Akademietheater (Spielzeit 2002/2003). S. 9-21, hier S. 13.