

# Über-Setzung, Transkription, Interpretation

## Zum Verhältnis von Theatertext und Aufführung

E-Mailwechsel zwischen Evelyn Deutsch-Schreiner und Anne Fleig (2.-19.12.2013)

1.

*Wenn von „postdramatischem Theater“ die Rede ist, wird oft ein Theater gemeint, das sich vom dramatischen Text emanzipiert hat. Andererseits wird konstatiert, dass gerade Jelineks Theatertexte „postdramatische“ Inszenierungsformen mitgeprägt haben. Welche neuen wissenschaftlichen Ansätze wären notwendig, um die wechselseitige Beeinflussung von Text und Aufführung zu beschreiben?*

ANNE FLEIG

Der Begriff der Über-Setzung macht meines Erachtens deutlich, dass es zunächst um eine Bewegung geht, die den Text auf die Bühne bringt und dadurch überträgt und verändert. Dieser Bewegung leistet Jelineks textuelles Verfahren durchaus Vorschub, es lädt zu Übersetzung und Veränderung ein, die als Fortschreibungen ihres eigenen Verfahrens verstanden werden können. Gleichzeitig liegt in dieser Fortschreibung ein Überschuss, der auf den Unterschied zwischen Text und Bühne verweist. Zu fragen ist also vielleicht nach diesem Unterschied. Ich würde nicht unbedingt von einer wechselseitigen Beeinflussung sprechen, denn die angedeutete Bewegung ist auf den konkreten Text bezogen einsinnig; wechselseitig ist sie hingegen bezogen auf weitere Texte, die sicher von den bestehenden Inszenierungen beeinflusst und inspiriert wurden.

Zu berücksichtigen ist daher auch die Entwicklung, die Jelineks Werk durchlaufen hat. Das kommt sicherlich in der bestehenden Forschung manchmal zu kurz. Es ist wichtig, zu sehen, welche „postdramatischen“ Verfahren avant la lettre Jelinek entwickelt hat und wie sie sich später in Reaktion auf Inszenierungen und theoretische Diskussionen um das postdramatische Theater geäußert hat.

Der Begriff des Postdramatischen hat eine gewisse Tendenz zur Vereinheitlichung, d.h. was eine Differenzierungsmöglichkeit war, tendiert nun zur Homogenisierung, die gerade die eben angesprochenen Unterschiede verwischt. Dies lässt sich auch an anderen Begriffen (wie dem der Postmoderne, aber auch Gender) beobachten. Der linguistic turn hat zum besseren Verständnis Jelineks einerseits erheblich beigetragen, andererseits aber Besonderheiten ihrer Texte mitunter auch nivelliert. Daraus folgt für mich mit Blick auf das Verhältnis von Text und

Aufführung, dass es analytisch möglich bleiben muss, zwischen Sprach- und Körperzeichen, zwischen Stimmenklang und Lektüre, zu unterscheiden.

Die Entwicklung neuer Ansätze hätte sich also auch mit einer Kritik der bestehenden „post-dramatischen“ Jelinek-Forschung zu befassen.

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

### Zum Begriff Über-Setzen

Ich als Theaterwissenschaftlerin verwende den Begriff Über-Setzung in diesem Zusammenhang eher nicht. Theaterleute reden im herkömmlichen Theater von „umsetzen“: ein Text, eine vorgegebene Situation wird auf der Szene umgesetzt. Im Gegensatz dazu wird in einer Improvisation ein Text, eine Situation von den SchauspielerInnen „gefunden“. Bei der Erarbeitung von Jelinek-Inszenierungen kommt ja beides zum Tragen.

### Wechselseitige Beeinflussung

Auch ich möchte nicht von wechselseitiger Beeinflussung von Text und Aufführung sprechen, sondern von einer starken Innovation der Autorin für das Theater. Ihre Stücke waren welche, wie Heiner Müller bemerkt hat, „die dem Theater etwas voranlaufen“<sup>1</sup>. Wie Heiner Müller hat Elfriede Jelinek das Theater total herausgefordert. Seit Becketts *Warten auf Godot* waren Theaterleute nicht mehr so perplex, wie diese Texte umzusetzen seien und das Publikum derart ratlos. Erst als RegisseurInnen und SchauspielerInnen bereit waren, herkömmliche Muster des Dialog- und Handlungstheaters und einen psychologisch-einfühlenden Schauspielstil aufzugeben und Formen des postdramatischen Theaters aufzunehmen, stellte sich Erfolg ein. Ich habe den Eindruck, dass ihre frühen poetologischen Texte nicht ernst genug genommen worden sind, wie *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*<sup>2</sup>, 1989 eine „klassische“ avantgardistische Forderung. Erst in den 1990er Jahren wurden die Errungenschaften der europäischen Avantgarden am Theater endgültig wirksam. Parallel zu postmodernen Theaterformen konnte nun der innovative literarische Text wieder zum Bezugsfeld für das Theater werden, aber eben anders.

### Wissenschaftliche Ansätze

Dass Sie die Beforschung der Entwicklung von Jelineks Werk einmahnen, finde ich sehr richtig. Ich denke, man sollte mit der Entwicklung von Jelineks Werk auch die Entwicklung der Regie- und Schauspielkunst in die Analysen – und ja, liebe Anne, unbedingt bei der Analyse

bleiben! – einbeziehen. Alle TheaterautorInnen schreiben für, mit oder gegen szenische Codes, die sich verändern.

(Ich erinnere mich, wie mich das Gastspiel der Heiner Müller-Inszenierung *Hamlet/Maschine* vom Berliner Ensemble 1990 bei den Wiener Festwochen total fasziniert und den Blick auf neue Formen geöffnet hat.)

### Begriff postdramatisches Theater

Und dann sollte man sich wieder einmal über den Begriff „postdramatisches Theater“ verständigen, der ja seit Hans-Thies Lehmann 1999 einige Metamorphosen hinter sich hat.

## 2.

*Jelineks Theatertexte werden von RegisseurInnen oft als Material begriffen, dessen man sich frei bedienen und das man, je nach Belieben umstellen, kürzen und mit anderen Texten kombinieren kann. Das steht jedoch im Widerspruch zu Jelineks konsequent durchgearbeiteten Texten. Welche Fragestellungen wären in diesem Zusammenhang von der Jelinek-Forschung zu entwickeln?*

ANNE FLEIG

Im Zusammenhang mit dem Begriff der Über-Setzung könnte hier auch der Begriff der Transkription interessant sein. Ich habe eben schon von Fortschreibungen gesprochen. Im Begriff der Transkription kommen Über-Setzung und Fortschreibung zusammen, Texte werden zum Material, die in andere Medien oder Kontexte übertragen und dadurch verändert werden. Das muss nicht beliebig sein. Auch Jelinek wird ja gelegentlich der Vorwurf der beliebigen Textmontage etc. gemacht, aber das stimmt eben nicht.

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

Zu kürzen ist seit jeher, umzustellen und mit anderen Texten zu kombinieren seit dem so genannten „Regietheater“ allgemeine Praxis. Man kann das wie üblich in einer Aufführungsanalyse besprechen. Ausdrücklich anerkennt Jelinek Theaterleute als „Coautoren, sie schaffen den Text selbst mit, indem sie eine Methode der Verarbeitung finden“<sup>3</sup>.

Hier ein Zitat Elfriede Jelineks aus dem Jahr 1993 mit dem von ihr verwendeten Begriff „Sample“: „Meine Stücke sind bewußt als Partitur angelegt, aus denen sich der Regisseur herausnehmen kann, was er will. Sie wären für die Bühne auch an sich zu lang. Ich glaube, es

würde keines unter vier Stunden dauern. Man kann sie fast gar nicht ungekürzt spielen. Das ist schon eine Art Sample, aus dem der Regisseur auswählen kann.“<sup>4</sup>

Vielleicht eignet sich der Begriff „Sample“, aber auch „Transkription“ ist erwägenswert, wenn er auch für Theaterleute verwirrend sein könnte.

Ich finde, dass selten „beliebige“ Erweiterungen (im Gegensatz zu „konsequent durchgearbeiteten Texten“) vorgenommen werden. Da steckt – wenn auch sicherlich nicht so gewollt – für mich die alte „Werktreue“ dahinter.

ANNE FLEIG

Ja, an die „Werktreue“ musste ich auch denken. Es ist ja auch nicht dasselbe, ob jemand „nach Belieben“ (im Sinne des Samples, wie hier gerade ausgeführt) oder „beliebig“ agiert. Am Begriff des Samples fällt mir ein leicht technischer Beiklang auf. Das passt mit der Vorstellung von Material, von Texten als Material, zusammen. Die Partitur ruft neben der noch deutlicheren musikalischen Konnotation stärker die des Künstlerischen auf. Jelineks Texte als Partituren, die gespielt werden – das kann ich mir immer wieder gut vorstellen.

Der Begriff der Transkription ist für Theaterleute womöglich wirklich verwirrend, aber analytisch ist er schon produktiv.

### 3.

*Im Kontext des „postdramatischen Theaters“ muss die Frage nach dem Begriff der AutorInnenschaft diskutiert werden. Neben AutorInnen wie Jelinek, die Texte schreiben, dem Theater übergeben und sich dann zurückziehen, entstehen gegenwärtig Texte für das Theater auch oft im Kollektiv oder erst im Probenprozess (z.B. bei Schlingensiefel, Pollesch), bzw. es werden auch Texte aus dem Alltag herangezogen (z.B. bei Rimini Protokoll).*

*Inwieweit fehlen in der Forschung Ansätze und Methodiken, die diesem in der Praxis stark veränderten Begriff von AutorInnenschaft gerecht werden? Müssten nicht in der Forschung verstärkt diese unterschiedlichen Entstehungsformen von gegenwärtigen Theatertexten mit reflektiert und untersucht werden?*

ANNE FLEIG

Es ist sehr interessant, dass historisch eine Vorstellung von AutorInnenschaft so dominant werden konnte, die an den schreibenden Einzelnen (seltener die Einzelne) gebunden ist. Für die Diskussion um Drama und Theater ist zudem interessant, dass sich diese Entwicklung im Grunde parallel mit dem dramatischen (literarischen) Theater vollzog. Was nun Jelinek an-

geht, so ist ja zunächst einmal festzuhalten, dass sie selbst ein Spiel mit mehreren Autorschaftsstimmen vollzieht, also da eigentlich schon die eine Autorinneninstanz in Frage stellt. Ich denke zum Beispiel an *Ein Sportstück* mit den Regieanweisungen, der Stimme der Autorin, aber auch der Stimme Elfi Elektra etc. Dieses Spiel kann durch die Lektüre des Textes wahrgenommen, aber auch auf die Bühne übersetzt werden.

Ein anderes Verfahren für die Vervielfachung von AutorInnenchaft ist das der Intertextualität, insbesondere mit der Nennung von anderen AutorInnen wie in *Wolken.Heim.*, sowie schließlich ihr neueres Verfahren der Sekundärdramen, auch da ist ja eigentlich zu fragen, ob hier nicht auch von kollektiver AutorInnenchaft zu sprechen wäre und ob dies nicht sogar Teil der Pointe dieser Stücke ist.

Also auch hier: Vorsicht mit zu schnellen Annahmen, des Rückzugs hier und des Kollektivs dort. Eine Frage wäre für mich als Literaturwissenschaftlerin, inwiefern diese aus Probenprozessen entstandenen Texte dann lediglich als „Aufführungstext“ oder auch als gleichsam für sich sprechende, in Buchform oder im Internet etc. vorliegende Texte vorhanden sind.

Die Forschung muss sich in der Tat veränderten Formen der AutorInnenchaft stellen. Kollektive Texte entstehen ja im Moment nicht nur auf dem Theater, sondern auch im Web 2.0. Hier besteht gesellschaftlich gesehen ein Zusammenhang, über den sicher weiter nachgedacht werden muss.

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

Ja, das muss man klar feststellen: wir verabschieden uns von einem AutorInnenbegriff, der insbesondere an deutschsprachigen Theatern seit der Aufklärung gilt und mit UrheberInnenchaft, dem modernen Verlagswesen und Tantiemen verbunden ist. Hier herrscht das Bild des genialen Einzelkünstlers/der genialen Einzelkünstlerin vor. Seit den Avantgarden wird aber von kollektiver AutorInnenchaft gesprochen, im postdramatischen Theater auch von multipler AutorInnenchaft. Es wurde bisher noch nicht definiert, ob der ältere Begriff Gemeinschaftsarbeit unterschiedlich oder synonym verwendet wird.

Sie, liebe Anne, haben die „Autorschaftsstimmen“ und die Vervielfachung von AutorInnenchaft bei Jelinek gut beschrieben. Allerdings denke ich nicht, dass man von kollektiver AutorInnenchaft oder Gemeinschaftsarbeit sprechen kann, wenn Fremdtex te mit und ohne Nennung der Autorin/des Autors verwendet werden, wie etwa in *er nicht als er*. Da nimmt Jelinek aus Walsers Werk Passagen, die sie in ihr Werk einbaut. In *FaustIn and out* ist eine Goethe-Inszenierung das Sprungbrett für ihr Stück. Jelineks und Schlingensiefels Arbeiten sind ja auch keine Gemeinschaftsarbeiten, sondern ein gegenseitiges Fortschreiben. Ich schlage vor, den

Begriff kollektive oder multiple AutorInnenschaft für ein gemeinsames Arbeiten vorzubehalten, in dem ein Werk produziert wird, das die Beteiligten als das ihre anerkennen.

Methodisch ist für mich ein Blick über die Fachgrenzen hinaus interessant, auf die Praxis im Jazz. Im Gegensatz zur klassischen Musik, wo die Improvisation Ende des 19. Jahrhunderts aus der Mode kam, lebt der Jazz von der Improvisation. Es gibt zunächst die Komposition, und in der Aufführung improvisieren einzelne InstrumentalistInnen über Form und Harmonie des Themas (der Themen). Es handelt sich um Eigenleistungen der MusikerInnen, ein Thema wird weiterentwickelt. Ebenso sind die Arrangements einer Komposition für bestimmte Orchester und Instrumente Eigenleistungen und bei einer CD Aufnahme tantiemenpflichtig. In der Jazzforschung wird nicht eine Komposition an sich analysiert, sondern stets inklusive der Improvisationen eines bestimmten Konzerts mit Datumsangabe und Angabe der Besetzung. Man käme nicht auf die Idee, dass das nur eine Konzertversion (= Aufführungstext) sei; man käme aber auch nicht auf die Idee, dass einzelne Improvisationen „für sich sprechen“ oder dass man sie extra, ohne das Stück, veröffentlichen sollte.

Als Theaterwissenschaftlerin ist mir die Zugangsweise der Jazzforschung nahe. Voraussetzung ist, dass die Aufführung aufgezeichnet wurde und vorhanden ist.<sup>5</sup> Allerdings kommt man hier in Konflikt mit dem transitorischen Charakter einer Theateraufführung, denn eigentlich genügt auch eine Videoaufzeichnung nicht.

Die Diskussion um das Verhältnis von AutorIn und Aufführenden ist auch ein Thema, das immer wieder aufgenommen wird (wenn in der Erarbeitung mehr passiert als szenische Interpretation vorgegebener Texte). Im Zuge der 1968er-Bewegung wurde der AutorInnenanteil der SchauspielerInnen bei der Erarbeitung von Klassiker-Adaptionen problematisiert und manchmal, aber sehr selten, wurden den SchauspielerInnen auch Tantiemen gezahlt.<sup>6</sup> Wie viele der demokratischen Ideen, die um 1968 diskutiert wurden, ist auch diese verschwunden. Jelinek geht demokratisch und innovativ vor, wenn sie die Theaterleute auffordert, „Coautoren“ zu sein. Allerdings muss ich anmerken, dass sich gerade der Rowohlt Theaterverlag in der Praxis besonders streng verhält. Hier bin ich wieder beim obigen Gedanken, dass es die Verlage sind, die die AutorInnenschaft sehr ernst nehmen. Wenn es ihnen verlagspolitisch passt, bekommt auch eine gemeinsam erarbeitete Fassung den AutorInnenstatus, wie etwa die Schaubühnenfassung von *Peer Gynt* (1971), die man beim Verlag der Autoren erwerben kann.

Ich schlage vor, dass man bei der Erforschung gegenwärtiger Theatertexte selbstverständlich die Entstehungsformen untersucht und dass man sich stärker der Beobachtung der Schauspie-

lerInnen widmet bzw. klärt, welchen Anteil sie an der Theaterfassung haben. D.h. also, es müsste eine Material- und Aufführungsanalyse Teil der Dokumentation sein.

#### 4.

*Auch der Dramenbegriff hat in der Theaterpraxis eine Veränderung erfahren. Dies zeigt sich z.B. daran, dass Rimini Protokoll 2007 mit dem Mülheimer Dramatikerpreis ausgezeichnet wurde, aber auch an der neuen Ausrichtung des Berliner Stückemarkts des Berliner Theatertreffens, zu dem nun auch Theaterkollektive eingeladen werden. Wie sollte die Forschung auf diese Entwicklungen reagieren? Wäre auch in der Forschung ein Überdenken des Dramenbegriffs notwendig?*

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

Für den Begriff des Dramas ist es irrelevant, ob ein/e AutorIn oder ein Kollektiv einen Text verfasst haben. Natürlich hat sich das Drama verändert, spätestens seit die AutorInnen Dialoge und Handlungsentwicklung verweigern und ein anderes Rollenverständnis herrscht. Für Theaterleute ist jedoch nicht der Dramenbegriff, sondern das theatralische Potenzial eines Textes wichtig und entscheidet, ob ein Text aufgeführt wird. Nach wie vor geht es um das Finden und Spielen von Situation / Vorgang / Setzung. Jelineks Texte sind Körpertexte; oft erschließen sie sich erst (bzw. lösen schauspielerische Impulse aus) auf der Leseprobe beim laut Vorlesen der Texte.

#### 5.

*Unmittelbar verbunden mit der Frage der AutorInnenschaft ist auch die Frage nach dem Werkbegriff. Kann und soll in der Forschung auch in Zukunft der Theatertext als eigenständiges Werk betrachtet werden, oder, da gegenwärtige Theatertexte oft unmittelbar an eine Aufführung gebunden sind, bedarf auch der Werkbegriff einer Revision, bzw. ist er überhaupt obsolet geworden?*

EVELYN DEUTSCH-SCHREINER

Warum nicht? Als Helmut Qualtinger starb, glaubte kaum jemand daran, dass *Der Herr Karl* von jemand anderem gespielt werden könnte, so deckungsgleich erschienen die Figur und der Dichter/Schauspieler. Vermutlich werden sich nicht alle Texte für ein Nachspielen eignen, vor allem jene nicht, in denen „echte“ Personen ihre eigene Geschichte darbieten und inszeniert werden (Rimini Protokoll). Es scheint auch kaum vorstellbar, einen Text einer Marthaler-

Aufführung neu zu inszenieren. Aber wenn eine Gruppe einen Text freigibt und man die Rechte zur Aufführung erwerben kann, warum sollte man einen solchen wie auch immer zustande gekommenen Text nicht wieder neu sehen und neu interpretieren können?

Ich möchte bei dieser Gelegenheit den alten Begriff „Interpretation“ für ein Umsetzen in ein anderes Medium einbringen, denn ich finde ihn nicht obsolet. Auch der im Theater verwendete Begriff „Setzung“ könnte verwendbar sein, um das Verhältnis von Text und Aufführung zu beschreiben. Man setzt seine Situation/Vorgang etc. und eine andere dagegen. Hier liegt viel szenische Kreativität bzw. beforschbares Potenzial.

## 6.

*Jelinek schreibt aktuell häufig Zusatztexte zu bereits bestehenden Theatertexten, so z.B. zu „Die Kontrakte des Kaufmanns“ und „Kein Licht.“. In dieser Spielzeit werden Zusatztexte, die zu „Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte“ und zu „Über Tiere“ entstanden sind, uraufgeführt. Diese Form, Texte fortzuschreiben oder zu erweitern, entspricht der Vorstellung von „Postdramatik“, da dadurch das Prozessuale entscheidend und das abgeschlossene Kunstwerk verabschiedet wird. Wie sollte in der Forschung auf diese Verfahren reagiert werden? Auch hier wird ja der herkömmliche Werkbegriff in Frage gestellt.*

ANNE FLEIG

Die Hinweise zum Jazz und zur Improvisation fand ich auch wegen der immer wieder starken Musikalität der Jelinek-Texte sehr inspirierend, das ist zugleich auch eine avantgardistische Technik.

Mit den letzten hier gestellten Fragen habe ich Schwierigkeiten, da ich zum einen denke, dass doch schon längst klar ist, dass es begründete Kritik am Werkbegriff gibt, der ja auch mit den hier diskutierten AutorInnenschaftsfragen zusammenhängt. Zum anderen kenne ich zwar manche der hier genannten Produktionen, aber nicht die ihnen zugrundeliegenden Stücke, Texte, Partituren. Ich weiß gar nicht, ob beispielsweise Rimini Protokoll so etwas wie Texte oder Szenographien oder ähnliches erstellt.

Was den Begriff des Dramas angeht, so ist dieser ja nicht zwingend an die/den eine/n AutorIn gebunden. Ich meine, nur weil ein Kollektiv auftritt, ist noch nicht der Begriff des Dramas obsolet. Der Begriff des Dramas steht ja eher aufgrund der oben diskutierten Vielstimmigkeit, Flächigkeit etc. infrage, die die Dramatis personae als Rollenträger hinterfragt.

In diesem Sinne würde ich von „Postdramatik“ sprechen. Ob das prozessual ist, steht noch einmal auf einem anderen Blatt. Auch ein postdramatischer Text kann abgeschlossen sein.

Umgekehrt sind viele „klassische“ Texte unabgeschlossen, ob dies modern oder postmodern (siehe etwa die Diskussion über Robert Musil) ist, ist eine sehr komplizierte und voraussetzungsvolle Frage.

Ob sie für die Forschung zu Jelinek zielführend ist, vermag ich denn auch nicht so schnell zu sagen. Festhalten würde ich aber schon, dass Jelinek einerseits ein starkes Werkverständnis hat, hinter dem die Autorin potentiell zurücktritt, sie aber zugleich und andererseits für die Neu-Verhandlung von Kunstwerken eintritt, z.B. durch ihre Transkription. Ob damit wiederum die Transkription per se als unabgeschlossen ausgewiesen ist, wäre zu überlegen, ich denke, eher nicht.

### Anmerkungen

---

<sup>1</sup> Nyssen, Ute: *Nachwort*. In: Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. Burgtheater (hg. v. Ute Nyssen). Krankheit oder Moderne Frauen. Mit einem Nachwort von Ute Nyssen. Reinbek: Rowohlt 1992 (= rororo 12996), S. 266-285, S. 282.

<sup>2</sup> Vgl.: Roeder, Anke: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater*. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Roeder, Anke (Hg.): Autorinnen. Herausforderung an das Theater. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 143-160.

<sup>3</sup> Hirschmann-Altzinger, Elisabeth: *So gehen wir ins Nichts*. In: Die Bühne 4/2003, S. 28-30, S. 30.

<sup>4</sup> Reiter, Wolfgang: *Elfriede Jelinek*. In: Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche. Wien: Falter Verlag 1993, S. 18.

<sup>5</sup> Das ist allerdings oft eine Schwierigkeit, denn die Theater machen zwar interne Dokumentationsaufzeichnungen, diese werden aber nicht an die Öffentlichkeit gegeben, man muss als ForscherIn „gute Beziehungen“ in die Dramaturgien haben.

<sup>6</sup> Theater Basel bei *Titus Titus 1969 Klassiker Adaption nach Shakespeare*, als „Basler Fassung“ abgedruckt im Programmheft.