

Elfriede Jelineks mehrfache Intermedialität oder: Desiderata der Jelinek-Forschung, etwa auf den Spuren von Plüsch- Teddybären

Am 6.9.2013 um 14.30 Uhr piept Teresa Kovacs' E-Mail mit der Überschrift *Einladung Forschungsplattform Elfriede Jelinek* in meiner Mailbox. Darin finde ich die besonders inspirierende Anfrage der Forschungsplattform Elfriede Jelinek, im Oktober 2013 einen Beitrag zu *Intermedialität bei Elfriede Jelinek, Vernetzung und Transformation* zu formulieren. Der Schreibprozess, aus dem die nun folgenden Seiten entstanden sind, ist gespeist von Fragen, die darin an mich gerichtet wurden. Diese Fragen beziehen sich auf den von mir und Gunther Martens formulierten Beitrag im *Jelinek-Handbuch*, der sich mit Bearbeitungen von Jelineks Theatertexten befasst.¹ Ich werde sie nicht im Einzelnen beantworten, sondern sie seien vielmehr dem folgenden Beitrag vorangestellt und bilden damit auch für die LeserInnen die Konturen des Denkraums, der hiermit eröffnet wird:

1. Welche Formen von Intermedialität sehen Sie in Jelineks Arbeiten, und was sollte hier in Zukunft von der Forschung mehr beachtet und getan werden?
2. Sie betonen in Ihrem Beitrag, dass sowohl in Jelineks eigener Schreibweise als auch in intermedialen Bearbeitungen ihrer Texte Übersetzungspraktiken stattfinden. Sollte der Begriff „Übersetzung“ von der Forschung hier weiterverfolgt werden?
3. Was sollte in der Forschung in Zukunft zum Phänomen geleistet werden, dass Jelineks Arbeiten intermediale Umsetzungen und Bearbeitungen geradezu „provozieren“?
4. Sie merken in Ihrem Beitrag an, dass Jelineks Texte in Formaten umgesetzt werden, mit denen sie selbst arbeitet. Was wäre in diesem Zusammenhang von Interesse, näher untersucht zu werden?
5. Sie merken an, dass Hörspielbearbeitungen von Jelineks Texten einer größeren „Werktreue“ verpflichtet sind als Umsetzungen am Theater. Was könnte in dieser Richtung für die Forschung von Interesse sein?
6. Sie führen an, dass in Hinblick auf Jelineks Texte oft von einem „Steinbruch“ gesprochen wird und die Texte wie Material in anderen Medien frei bearbeitet werden, obwohl sie streng durchkomponiert sind. Durch Begrifflichkeiten wie diese wird den Texten eine Be-

liebigkeit und Transformierbarkeit unterstellt. Müsste hier nicht ein anderes Vokabular entwickelt werden, und wie könnte es aussehen?

7. Inwieweit sollte und könnte es zukünftige Forschungen zu Analogien zwischen Jelineks intermedialer Textform und zeitgenössischen intermedialen szenischen Formen geben?

Intermedialität bei Elfriede Jelinek und Desiderate der zukünftigen Jelinek-Forschung werden im Folgenden in eben dieser Reihenfolge, mit Fokus auf Jelineks Oeuvre für das Theater und auf aktuelle Entwicklungen der internationalen Theaterwissenschaft, besprochen. Fragen der Übersetzbarkeit werden dabei gestreift, der Terminus Übersetzung nicht ausführlich beleuchtet, weil er eine lineare Zeitlichkeit eines originalen Textes und später folgender Bearbeitungen impliziert, die für Jelineks Oeuvre als weniger fruchtbar erscheint.

Vorweg: Der außerordentlich differenzierte, philosophisch-, literatur- und theaterwissenschaftliche, text- und aufführungsanalytische Korpus der Jelinek-Forschung wächst seit den späten 1980er Jahren. Die Dialogizität, Intertextualität und Polyphonie ihrer Theatertexte ist, würde ich meinen, darin hinlänglich beleuchtet. Das *Jelinek-Handbuch* und die darin angeführten Publikationen und AutorInnen zeugen hiervon. In dem älteren Band *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“. Mediale Überschreitungen²* werden grundlegende Aspekte der Inter/Medialität von Jelineks Oeuvre und der Bearbeitungen aufgezeigt. Die Frage „Welche Formen von Intermedialität sehen Sie in Jelineks Arbeiten, und was sollte hier in Zukunft von der Forschung mehr beachtet und getan werden?“ provoziert daher Überlegungen, mit welchen Methodologien andere Aspekte von (Intermedialität bei) Elfriede Jelineks Oeuvre zugänglich werden könnten. Ich schlage im Folgenden erstens eine Erweiterung der aufführungsanalytisch orientierten Jelinek-Forschung durch die Integration methodologischer Ansätze, die Produktions„prozesse“ untersuchen, vor. Zweitens skizziere ich eine Verschiebung der Blickwinkel der Jelinek-Forschung von dem Paradigma der Dekonstruktion zu dem der Motivforschung. Ein künftige Forschung leitendes Interesse wäre zum Beispiel weniger, was Jelinek wie dekonstruiert (z.B. vorgefundene Texte, Mythen und Ideologien³), sondern mehr – durchaus auch im Sinne der Intermedialität –, welche „icons“ durch die künstlerischen und alltäglichen Jelinek-Aufführungen, durch andere Kunstwerke, Medien und Kulturen reisen. Verstärkte interdisziplinäre Kooperation und Internationalisierung der Jelinek-Forschung wären drittens logische Folgen hiervon.

Die mehrfache Intermedialität in / von Jelinek-Inszenierungen

Die Frage nach Intermedialität bei Jelinek ruft die bislang nicht eindeutig geklärte Frage der Definition der Termini „Medium“ und „Intermedialität“ auf. Im Folgenden seien einige Zugänge genannt, die für die Reflexion von Jelineks Theatertexten und deren Inszenierungen produktiv sind.

Die lateinische Wortbedeutung von Medium ist Mitte, in der frühen Neuzeit galten auch Transmittorstoffe wie Wasser und Luft als Medien. In diesem Sinne ist das Theater, weil es Zeichen transportiert, per se ein Medium, und es besitzt eine spezifische Medialität.⁴ Von grundlegender Bedeutung für das Theater sind sogenannte „alte“ Medien wie Gedächtnis, Schrift, Körper.⁵ Weiters existieren Medien im Sinne der technischen Apparaturen und der Kommunikationstechnologien wie Telefon, Film, Video, Internet. Diese wurden und werden zahlreich in Theateraufführungen eingesetzt. Einzelne Theatertechniken, beispielsweise der Botenbericht, den Jelinek bekanntlich in ihrem Theatertext *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008) einsetzt⁶, wirken auch aufgrund der spezifischen Medialität der Spur.⁷ Wie also sind, angesichts der Komplexität der medialen, künstlerischen und diskursiven Entwicklungen, dennoch sinnvolle Diskurse zu Inter/Medialität und Medien (auf dem Theater) zu führen?

Einigkeit besteht in einer Podiumsdiskussion zum Nutzen und Nachteil des Medienbegriffs zum Abschluss des 8. Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft in Erlangen 2006⁸, dass starre Definitionen oder Ontologisierungen von Medien und Intermedialität weder sinnvoll noch interessant sind. Fortdauernde Problematisierungen und Historisierungen dieser Termini sind für die Analyse von Kunstwerken hingegen sehr wohl von Nutzen.⁹ Ein möglicher theaterwissenschaftlicher Medienbegriff im neuen Jahrtausend bezeichnet „die Beziehung zwischen Technologie und menschlichem Körper bzw. menschlichem Wahrnehmungsvermögen“¹⁰. Medien sind und Intermedialität ist historisch gebunden, da ihr Einsatz auf dem Theater bedingt ist durch technische Entwicklungen und daher durch die veränderten Verhältnisse von Medien zueinander.¹¹ Eine theaterwissenschaftliche Position besagt, dass der bloße Einsatz von Medien in Inszenierungen nicht automatisch Intermedialität bewirkt. Diese sei hingegen sehr wohl gegeben, wenn „versucht wird, in einem Medium die ästhetischen Konventionen und/oder Seh- und Hörgewohnheiten eines anderen Mediums zu realisieren.“¹² Dieses Verständnis von Intermedialität ist nützlich zur Reflexion von Jelineks Theater-Oeuvre (und seiner Inszenierung), denn Medienreflexion als herausragendes Merkmal von Intermedialität am Theater¹³ zeichnet die Intermedialität von Jelineks Schreiben und von Inszenierungen ihrer Theatertexte ebenfalls aus.

Eine andere theaterwissenschaftliche Position – und dies ist kein Widerspruch, sondern eher das Ausloten einer weiteren Komplexität der Fragestellung – sieht Theater als per se interme-

dial: Nach einer Erörterung der Performativität von theatraler Medialität, mit Betonung der Verschiebungen, Unterscheidungen und Veränderungen (inter)medialer Transmissionen, fasst Kati Röttger zusammen: „Das Theater, als intermediales Geschehen verstanden, kann [...] die medialen Modalitäten, in denen Sichtbares und Hörbares, Bild, Sprache und Musik zur Erscheinung gelangen, erkennbar und erfahrbar machen.“¹⁴ Das Theater ist demnach ein intermediales Medium, in dem unterschiedliche Dynamiken und Formen von Intermedialität inszeniert werden.

Wie werden nun die Effekte von Intermedialität in Theaterinszenierungen gefasst?

Kattenbelt und Kolesch liefern wirkungsästhetische Anknüpfungspunkte für die Frage, welche Formen von Intermedialität in Jelinek-Inszenierungen vorhanden sind: Chiel Kattenbelt zielt in einer neuen Publikation der internationalen Arbeitsgruppe Intermediality auf einen ebenfalls selbstreflexiven und performativen Intermedialitätsbegriff ab.¹⁵ Er arbeitet sich kritisch an Bolters und Grusins Begriff der „immediacy“¹⁶ ab und betont, dass performative Intermedialität weniger den Effekt von Einheit wie etwa in Richard Wagners Gesamtkunstwerk, sondern mehr den der „hypermediacy“ im Sinne von Diversität und Diskrepanz herstellt. Zur Erläuterung bezieht sich der Autor auf Wassily Kandinskys Bühnenkompositionen und auf Sergei Eisensteins Montage der Attraktionen, die ebenfalls auf „hypermediacy“ abzielen würden.¹⁷ Auch Doris Kolesch betont die Ausstellung der „Brüche, Verschiebungen, Übergänge und Differenzen zwischen Medien und medialen Konventionen“¹⁸, die Intermedialität bezeichnet.

Intermedialität in dem oben genannten Sinn kann durch immersive Effekte sowohl die Illusion von Einheit schaffen – dies taten beispielsweise die sich öffnenden und schließenden Bühnenvorhänge, deren Status als Stoff oder Projektion unklar blieb, in Nicolas Stemanns Inszenierung von Jelineks *Babel* (2005) – als auch „hypermediacy“ oder „starke Intermedialität“¹⁹. Letzteres ist beispielsweise als Ausstellung von Gebärdendolmetschen in Ulrike Ottingers *Begierde und Fahrerlaubnis* (1986) oder als Morphing der Gesichter von Ulrike Meinhof und Angela Merkel in *Ulrike Maria Stuart* (2006) zu finden. In den (als Theater immer schon intermedialen) künstlerischen Aufführungen von Elfriede Jelineks Theatertexten bewirkt Intermedialität sowohl die Illusion von Einheit und Geschlossenheit als auch das Ausstellen von Brüchen, Inkohärenzen und Verzerrungen. Man denke an die Einblendung des Videos, das in den Kulissen des Wiener Burgtheaters aufgenommen wurde, in der langen Variante von Einar Schleefs Inszenierung von *Ein Sportstück* (1998): sie fungierte als Unterstützung des narrativen Strangs des Orest-Stoffes und daher der narrativen Kohärenz (Orest wird von den Erinnyen, hier in Gestalt von Hunden, gehetzt zur Rache des Muttermordes) und als Ausstellung /

Dekonstruktion der Theatertechnik der vierten Wand und des geschlossenen Bühnenraums, also von Inkohärenz. Viele Inszenierungen von Jelineks Theatertexten sind intermedial, und sie setzen Intermedialität unterschiedlich ein. Sie machen, so meine These, tendenziell vor den neuesten Entwicklungen von Medien und Kommunikationstechnologien halt und beziehen sie nicht mit ein.

Die Publikation *Mapping Intermediality in Performance* (2010) zeigt deutlich die radikale Erweiterung theaterwissenschaftlicher Begriffe und Reflexionsfelder durch die konstante Veränderung von Medien und Kommunikationstechnologien: Haben die Massenmedien im frühen 20. Jahrhundert performative Kulturen hervorgebracht, so florieren in den vergangenen Jahrzehnten „intermedial relations in digital culture“²⁰. Folgende Fragen sollten daher künftig in Bezug auf die Aufführungsanalyse diskutiert werden: Was bedeuten die digitale Archivierung künstlerischer Aufführungen, die Mimesis dramatischer Figuren als Avatar / „second life“ im Internet und ihre gewandelte Rückkehr auf Theaterbühnen, intermediale Interaktion in diversen (Computer-)Spielformen und erweiterte auditive Medienkulturen im Alltag für Elfriede Jelineks Oeuvre für das Theater?

Soweit zu Intermedialität und / in den Produkten theatraler Produktionsprozesse. Wie aber wirkt Intermedialität in (Elfriede Jelineks) künstlerischen Produktionsprozessen?

Forschungsdieserant 1: Intermedialität in / und Produktionsprozesse(n)

Die Jelinek-Forschung orientiert sich bislang an der dominanten theaterwissenschaftlichen Praxis der Aufführungsanalyse, und dies aus gutem Grund: Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde das literaturwissenschaftliche Primat der Dramenanalyse erfolgreich durch die Aufführung (performance) als zentrales Paradigma der Theaterwissenschaft, und damit die Aufführungsanalyse als dominante Methodologie, ersetzt.²¹ Im Zuge des sogenannten „performative turn“ der Kulturwissenschaften wurde die Aufführung (als Milton Singers „cultural performance“) zu einem Leitbegriff: Analysiert wird meist, was gezeigt wird, auftritt, „performt“, und eher nicht, wie das Gezeigte entstanden ist. Daher wären erstens die Schreibprozesse der Autorin und zweitens die Produktionsprozesse der Inszenierungen ihrer Theatertexte Gegenstände der erweiterten Produktionsforschung.

Ad Jelineks Schreibprozess

Jelineks Theatertexte sind Medien (im Sinne des performativen Transports von Zeichen), und sie sind intermedial, denn die Autorin reflektiert darin die Wahrnehmungsmodalitäten und die Beziehung von Körper (Natur) und Technik, und sie realisiert beispielsweise musikalische

oder massenmediale Konventionen in ihnen. Eine spezifische Intermedialität ist beispielsweise zwischen Sprache, Klang / Text und Musik angesiedelt. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek hat, ebenso wie ihre Protagonistin Erika in ihrem Roman *Die Klavierspielerin* (1983), einen musikalischen Ausbildungshintergrund: mit 14 Jahren begann sie im Jahr 1960 ihre musikalische Ausbildung am Wiener Konservatorium (Studium der Orgel, des Klaviers, der Blockflöte und der Komposition), im Jahr 1971 schloss sie das Orgelstudium ab. Musikalität ist Jelineks Schriften daher a priori eingeschrieben. Alexandra Tacke weist anhand von *Die Klavierspielerin* nach, dass sich Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* (Texte: Wilhelm Müller) durch den gesamten Roman zieht²²: „Neben direkten Musikzitatens lässt Jelinek die Figuren zudem über bestimmte Komponisten und deren Musik reflektieren, wodurch die Kunstrezeption (u.a. Adorno) selbst Gegenstand der kritischen Auseinandersetzung wird.“²³ Jelineks Schreiben ist daher, wenn sie Musikästhetik einbringt, intermedial. Dies trifft auch auf Jelineks Theatertexte zu, die in der Sekundärliteratur gerne als „Echoräume“ bezeichnet werden: *Bambiland* als „medialer Echoraum“²⁴. So viel zur Intermedialität von Jelineks Theatertexten. Das *Jelinek-Handbuch* ist eine ausgezeichnete Quelle, um den Stand der Produktionsforschung über Jelinek zu erkennen. Darin sind die folgenden Kapitel zu finden: *Schreibtraditionen, Mythendekonstruktion, Intertextualität, Narrative Strategien* und *Theaterästhetik (Textformen und Bezüge zur Theatertradition)*. Wie bereits aus den Titeln erkennbar, bezieht sich diese Forschung auf Werke Jelineks, ästhetische Verfahren in den Texten und Traditionen, die aus ihnen herausgelesen werden. Was aber würde passieren, wenn die Medien, die Medialität und Intermedialität, die Klanglichkeit und die Bildlichkeit von Jelineks Schaffensprozess untersucht würden?

Jelinek schreibt seit dem Jahr 1985 mit dem Computer, seit dem Jahr 1996 sind ihre Texte auf ihrer Homepage zu finden.²⁵ Pia Janke und Teresa Kovacs zeichnen die temporäre Zugänglichkeit ihrer Texte in Printmedien und im Internet nach, anscheinend ist ein Wechselspiel von Auftauchen, Zirkulieren und Verschwinden des literarischen Oeuvres vollzogen.²⁶ (Wie) wirkt die Nutzung der Homepage, wie wirken andere technologische Möglichkeiten (Speichern von Texten in „Clouds“ etc.) auf den Schreibprozess der Autorin zurück? Welche technologischen Möglichkeiten werden schon, welche nicht von ihr genutzt? Welchen Status hat die singuläre AutorInnenschaft von Texten in einer Theater- und Performancelandschaft, in der viele Theatertexte kollektiv im Probenprozess (siehe Rimini Protokoll²⁷), beispielsweise durch E-Mails (etwa bei der niederländisch-belgischen Performancegruppe Wunderbaum²⁸), entstehen?

Jelineks Oeuvre ist zweifellos prägend für die Entwicklung des sogenannten „postdramatischen Theaters“. Die Autorin war (und ist?) eine zentrale Akteurin in der Transformation der Institution Sprechtheater im deutschen Sprachraum. Was aber bedeutet die singuläre AutorInnenenschaft in einer Theaterlandschaft, die sich vielerorts gewandelt hat zu einmaligen Ereignissen, kollektiver Texterarbeitung und Performance-Netzwerken, in denen Choreographien zirkulieren?

Wie Produktionsprozesse analysieren?

Produktionsprozesse – in Rückkoppelung mit Phänomenen der Rezeption – bilden in dem ersten Sammelband zu Methoden der Theaterwissenschaft (im deutschen Sprachraum) aus dem Jahr 1990 ein Randphänomen. Erwähnt werden sie in Hans-Peter Bayerdörfers Überlegungen *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*²⁹ (1990), die medialisierte Performativität wird von Rainer-Maria Köppl unter Rückgriff auf Michel Foucault besprochen: betont werden die Medialität und Materialität der Dokumentationsfragmente, die übrig bleiben von einer Theateraufführung und ihrer Produktion.³⁰ Ebenfalls als Schnittstelle zur Theaterhistoriographie nennt Christopher Balme die Analyse von Produktionsprozessen, die als Quelle für Aufführungsanalysen dient: „Videoaufzeichnung, Regiebuch bzw. Strichfassung, Programmhefte, Interviews, Bühnenbild- und Kostümentwürfe“ sind „Produktionsquellen“³¹ (und als solche unterschieden von den „Rezeptionsquellen“). Josette Feral formuliert im Jahr 2008 in ihrer Einleitung zu *Genetic Studies of Performance* ähnliche methodische Überlegungen einer Theaterwissenschaft, die sich am Produktionsprozess orientiert. Konkret schlägt sie vor, Textentwürfe, szenische Skizzen und Bühnenentwürfe, Probennotizen, Regiebücher und Videoaufzeichnungen von Proben als Material zu verwenden.³² David Roesner greift Ferals Überlegungen auf und untersucht Arbeitsteilung, Hierarchie und / versus Kollektivität im Probenprozess, Individualisierung und / versus Kollektivität im Schreibverfahren (Texte bzw. Partituren) sowie Darstellungskonventionen und deren Überschreitung im Produktionsprozess von Leo Dicks experimentellem Musiktheater *Kann Heidi brauchen was es gelernt hat?*.³³ Ähnlich wie Köppl und Balme intendieren Feral und Roesner keinesfalls die lückenlose Nachzeichnung aufführungsgenetischer Prozesse, vielmehr ist auszugehen von einer Sammlung dokumentierter Momente, die notwendig fragmentarisch und multimedial ist:

We mention the director's notes as an example of the kind of challenge the critic might meet with when working on creative processes. The difficulty is even greater since the documents assembled – in several material media (papers, magnetic tapes, numeric images, photos and so on), carrying information on diverse aspects of the performance, and coming from several sources (directors, actors, conceptual workers, ob-

servers and so on) – offer a kaleidoscopic and incomplete tableau of the different stages of production and the interweaving of the various scenic discourses.³⁴

So existieren vereinzelte Interviews, beispielsweise mit Ulrike Ottinger und Nicolas Stemann, über die Inspirationsquellen und die Schwierigkeiten, Jelinek zu inszenieren.³⁵ Dies könnte in dem eben ausgeführten Sinne jedoch ungleich mehr, methodischer und gezielter durchgeführt werden. Intermedialität wäre hierfür ein geeigneter Fokus: Mit welchen Medien und medialen Übertragungen arbeiten die zahllosen TheatermacherInnen in Jelinek-Inszenierungen? Welche Medien werden nicht genutzt? (Wie) wirken digitale Medien auf die künstlerischen Arbeitsprozesse? Welche intermedialen Übertragungen finden in künstlerischen Bearbeitungen von Jelineks Theatertexten statt?³⁶ In welchen Medien werden Probenmomente aufgezeichnet, gespeichert und abgerufen? Was wird nicht gespeichert? Wie verhalten sich die Intermedialitäten der Produktionsprozesse zu ihren Produkten, den Aufführungen? Welche Formen von Intermedialität prägen kollektive Archivierungen von Jelineks Oeuvre (beispielsweise im Elfriede Jelinek-Forschungszentrum)? Etc.

Diese und ähnliche Fragen eröffnen ein Forschungsfeld, das angesichts von Jelineks großem Oeuvre besonders reichhaltig ist. Sowohl die Veränderungen von Produktionsprozessen des postdramatischen Theaters als auch seiner gesellschaftlichen, institutionellen und medialen Bedingungen und Bedingtheiten könnten daraus abgelesen werden.

Forschungsdesiderat 2: Motivforschung, beispielsweise auf den Spuren von Plüsch-Teddybären

Weiters ist eine Jelinek-Forschung vorzuschlagen, die nicht von der Trennung von Produktion und Rezeption, Produktionsprozess und Aufführung ausgeht, sondern Motive beforscht, die durch die unterschiedlichen Ausdrucksformen von Jelinek und rund um sie reisen. Analog zu Mieke Bals Konzept der „travelling concepts“, womit Denkfiguren und Termini, die durch die Disziplinen „reisen“, gemeint sind, könnten „travelling icons oder motifs“ ge- und erfunden werden. Die Implikationen und Bedeutung der „reisenden Konzepte“ sind, so Bal, von Disziplin zu Disziplin unterschiedlich.³⁷ Ebenso wie Bals „reisende Konzepte“ wären Jelineks „travelling icons“ performativ, weil sie unterschiedliche künstlerische Genres und Medien verbinden. Die früher bezopfte Jelinek-Perücke (Stemann, *Das Werk*, 2006)³⁸, die als Nikolaus Habjans Jelinek-Puppe in Matthias Hartmanns Inszenierung von *Schatten (Eurydike sagt)* (2013) nach einem Anruf der Autorin dann doch keine Zöpfe mehr trägt, oder das bedruckte A4-Papier, das sowohl in Inszenierungen (Stemanns, *Ulrike Maria Stuart*, 2007; Hartmann, *Schatten (Eurydike sagt)*, 2013) als auch in Abbildungen der Autorin erscheint, sind Beispiele

solcher „travelling icons“. Es könnten auch „travelling gestures“ untersucht werden, der Gestus des Lesens, beispielsweise. Ziel einer Beforschung der „travelling Jelinek-icons oder gestures“ wäre, ein Fluidum der Verbundenheit von Personen, Dingen, Medien und Genres zu schaffen. Im Namen der Jelinek-Forschung wäre zu agieren und gleichzeitig von polyphoner AutorInnenschaft und ebensolchen Schaffensprozessen auszugehen. Hierzu wären methodologische Ansätze zu erfinden, die ANT (Akteur-Netzwerk-Theorie) könnte hierzu bemüht werden. Bruno Latour bezieht Dinge als Handlungsträger in das Denken und in die Gestaltung von Gesellschaft als Subjekte ein.³⁹ In ganzer Konsequenz ist sein Ansatz noch lange nicht theaterwissenschaftlich ausgeschöpft, sondern nur vereinzelt angedacht. Auch Michael Diers kunsthistorische Analyse der politischen Ikonografie des roten Tuches kann ein Vorbild für Analysen von „travelling (Jelinek-)icons“ sein. Anlässlich eines Symposiums zu Methoden der Tanzwissenschaft für die Analyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps* verfolgte Diers das rote Tuch, das das zu bringende Frauenopfer bezeichnet, durch unterschiedliche Medien: von der Malerei zu den Printmedien im Bleiernen Deutschland der 1970er Jahre bis hin zu Bauschs Tanztheater.⁴⁰

Konstanze Fliedl betont das Eigenleben von Bühnenrequisiten, das manchmal Bühnenunfälle verursacht und besonders in der Komödie (bei Johann Nestroy etwa) künstlerisch überhöht werden kann.⁴¹ Mit dem Verschwinden des Nebentextes aus dem postdramatischen Theater-text (siehe Jelineks viel zitierte Regieanweisung „Machen Sie, was Sie wollen“⁴² am Beginn von *Ein Sportstück*) werden auch die Bühnenrequisiten – Medien, im Kotte’schen Sinn⁴³ – beliebig, bei Jelinek oszilliert dies konkret zwischen dem nahezu vollständigen Verschwinden der „Dinge“ aus dem Theatertext und einer vorgesehenen Überfülle: „Das Humanum wird in der Mediengesellschaft infantilisiert und bestialisiert zugleich. Aber diese Diagnosen werden auf Jelineks Bühne merkwürdig ‚gepolstert‘, durch Plüsch eben und ‚moosigen Samt‘ [...]. Im Textilien ist das Humane verwirkt.“⁴⁴ Tiere, insbesondere Plüschtiere, tierische Plüschkostüme, bevölkern Jelineks Bühnen. Ausgehend hiervon könnte Plüsch als „travelling icon or motif“ untersucht werden.

Auf der ersten Seite von Jelineks Homepage sitzen drei Plüsch-Teddybären in einem hängenden Plexiglasstuhl, im Hintergrund ist sorgfältig die Wohnung inszeniert, Stuhl und Ausschnitte der Wohnung führen wiederum ikonografisch zu dem Jelinek-EXPORT-Video *Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88*⁴⁵, das ähnlich gestaltet ist. So könnten beispielsweise die Spuren des Teddybären als „travelling icon“ nachgezeichnet werden. Die ikonografische Spurensuche des Plüschbären würde zu Paul McCarthys Bild *Violet Bear. Yellow* (1991/2012) und damit zu der niederländisch-belgischen Performancegruppe Wunderbaum,

die in *Looking for Paul!* (2010) ein Reenactment von McCarthys Arbeiten zeigen, führen. In *Looking for Paul!* inszenieren Wunderbaum ein Happening, in dem – ebenso wie in McCarthys Arbeiten selbst – das Abjecte in Gestalt von hybridisierter Populärkultur erscheint.⁴⁶

Eine Untersuchung der visuellen Ikonografie von Jelinek, die sich sowohl auf Dinge wie auf Schriftzug und Layout (Skripten, Bücher, Homepage) bezieht, wäre per se intermedial, weil dabei unterschiedliche Medien (Handschrift, Print, Internet, Theater, Video, TV etc.) und deren Eigengesetzlichkeiten sowohl reflektiert als auch durchkreuzt würden. Sie würde selbstverständlich von einer Gleichzeitigkeit, Gleichwertigkeit und Gleichursprünglichkeit unterschiedlicher Medien und künstlerischer Genres ausgehen. Solcherart vernetzte Forschung wäre, wie die Nennung von Bal, Latour und Diers zeigt, in multidisziplinären Teams durchzuführen.

Forschungsdesiderat 3: Interdisziplinarität und Internationalisierung der Jelinek-Forschung

Zu plädieren wäre für eine erweiterte Kooperationskultur in der Jelinek-Forschung. KunstwissenschaftlerInnen, die im Bereich der Bildenden Kunst und Visual Studies arbeiten, können gemeinsam mit MusikologInnen, Medien- und LiteraturwissenschaftlerInnen zu Jelineks Oeuvre an den Schnittstellen zwischen den Disziplinen und den Theaterinszenierungen arbeiten. Auch die soziologische Institutionenforschung wäre einzubeziehen, sie könnte neue Blickwinkel auf die Transformation und Resilienz des (postdramatischen) Theaters werfen und damit zur möglicherweise gewandelten Funktion Elfriede Jelineks von der Rebellin zum Modell forschen (siehe Workshop *Theater als Institution*, Amsterdam 2012⁴⁷). Zusätzlich zu Interdisziplinarität wäre auch eine verstärkte Internationalisierung der Jelinek-Forschung mehr als wünschenswert. Aus eigener Erfahrung an der University of California Los Angeles im Jahr 2004 weiß ich, dass das „Österreichische“, das beispielsweise in Michael Hanekes Verfilmung von *Die Klavierspielerin* als bürgerliche Jugendstilwohnung und Fassade des Wiener Konzerthauses visuell präsent ist, in den USA vollkommen andere Assoziationen, Gedanken und Theorien aufruft als in Österreich selbst oder im westeuropäischen Raum. Vorzuschlagen wäre daher eine Co-AutorInnenschaft von Jelinek-ForscherInnen aus unterschiedlichen Teilen der Welt. Dabei können die digitalgestützte Kommunikation und Vervielfältigung von AutorInnenschaft (Skype, Dropbox etc.) genutzt werden. Es könnte beispielsweise zu AutorInnen oder KünstlerInnen aus den kulturellen Kontexten aller ForscherInnen im Vergleich mit Jelinek und ihrer Funktion für das Theater gearbeitet werden. Dabei ist eine

Ent- und Re-Kontextualisierung zu erwarten. Folgende Fragen könnten diskutiert werden: (Wie) sind lokale Phänomene, wie beispielsweise der so genannte „Meinl-Mohr“ auf dem Bauch einer Schauspielerin in Johan Simons Inszenierung von Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* (unter dem Titel *Underground* am Genter Stadttheater NT Gent, 2009), in anderen Kontexten zu sehen? Welche Assoziationen ruft beispielsweise die inzestuöse Konstellation, zu der Jelinek durch die sogenannte „Fritzl-Affäre“ inspiriert war, in Belgien hervor (nämlich die Sexualstraftaten von Marc Dutroix)? Etc.

Wie funktioniert und transformiert sich die Intertextualität bei Jelinek in einem Kontext, der sich nicht primär an der sogenannten europäischen Hochkultur abarbeitet, in dem beispielsweise Schuberts *Winterreise* nicht zum kulturellen Kanon gehört (in Bezug auf Jelineks Zitate von Ibsens *Nora oder ein Puppenheim* in Japan vgl. Keiko Nakagomes Aufsatz *Die interkulturelle Problematik: die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Theatertexten*⁴⁸)? Und, last but not least, könnte untersucht werden: In welchen Ländern haben welche KünstlerInnen ähnlich transformatorisches und / oder konservierendes Potenzial wie Jelinek in der Entstehung des postdramatischen Theaters?

Zum Abschluss noch lose Vorschläge zur künstlerischen Forschung: Ein Desiderat der Inszenierung von Jelineks Theatertexten, möglicherweise auch von ihrer Textproduktion, wäre eine radikalere Nutzung von Digitalität:

The intermedial performance often plays with or even explicitly deconstructs perceptual expectations and produces sensations ranging from subtle experiences of surprise or confusion, to more uncanny experiences of dislocation, displacement or alienation. The clash between digitally influenced perceptions and embodied presence manifests itself particularly as a disturbance of the senses and results in a blurring of realities. Theatre makers often deploy digital media in the live performance in order to disturb clear-cut perceptual distinctions between fictional and real, physical and virtual, live and pre-recorded and so on. Although such moments of perceptive dislocation by no means necessarily involve digital media, it is clear that digital technology and its capacity for image and sound manipulation are significantly extended the potential to disorient the spectator.⁴⁹

Warum keine Eurydike-Avatar im Internet? Warum kein computergestütztes Sampling von Jelinek-Texten? Warum keine performenden ZuschauerInnen, die, wie etwa von She She Pop in *Familienalbum*, ihre Texte in die Ohren geflüstert bekommen, während Fotos in Screens eingespeist werden? Warum keine radikale Immersion wie etwa bei Crews Produktion *Terra Nova* (2011), in der Zuschauergruppen auf Tischen liegen und in ihren eigenen Tod gebeamt werden? Etc.

Genau weil Jelineks Theatertexte intermedial – selbstreflexiv und mehreren Kunstformen verpflichtet – sind, wären diese und ähnliche Vorschläge durchaus zu überlegen, im Sinne künftiger akademischer und künstlerischer Forschung.

Anmerkungen

- ¹ Vgl.: Martens, Gunther / Pewny, Katharina: *Bearbeitungen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 312-324.
- ² Vgl.: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. *Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens Verlag 2007 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3).
- ³ Vgl. dazu die Beiträge im Kapitel *Schreibverfahren* in: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*.
- ⁴ Vgl.: Irina Rajewsky in: Kirchmann, Kay: *Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Haß, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann*. In: Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien. Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2008, S. 545-562, S. 558.
- ⁵ Vgl.: Brandstetter, Gabriele: *Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis „Alpenglühen“ und William Forsythes „Human Writes“*. In: Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien*, S. 88-98; und: Röttger, Kati: *Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen*. In: Schoenmakers, Henri u.a. (Hg.): *Theater und Medien*, S. 117-125, S. 118-119.
- ⁶ Vgl.: Pewny, Katharina: *Die Ethik des Botenberichts (in Antike und Gegenwart)*. In: *Forum Modernes Theater* 2/2010, S. 151-169.
- ⁷ Vgl.: Brandstetter, Gabriele: *Un/Sichtbarkeit: Blindheit und Schrift. Peter Turrinis „Alpenglühen“ und William Forsythes „Human Writes“*; sowie: Krämer, Sibylle: *Medium Bote Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
- ⁸ Vgl.: Kirchmann, Kay: *Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Haß, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann*.
- ⁹ Vgl.: Ebd., S. 546.
- ¹⁰ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003, S. 148-149.
- ¹¹ Vgl.: Christopher Balme in: Kirchmann, Kay: *Podiumsdiskussion mit Christopher Balme, Ulrike Haß, Chiel Kattenbelt, Andreas Kotte und Irina Rajewsky, eingeleitet und moderiert von Kay Kirchmann*, S. 548.
- ¹² Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 154.
- ¹³ Vgl.: Meyer, Petra Maria: *Intermediale Dramaturgie. Fallbeispiel: „Norway.today“ von Igor Bauersima*. In: *Forum Modernes Theater* 2/2002, S. 117-140, S. 119 und S. 139-140.
- ¹⁴ Röttger, Kati: *Intermedialität als Bedingung von Theater: methodische Überlegungen*, S. 123.
- ¹⁵ Vgl.: Kattenbelt, Chiel: *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity*. In: Bay-Cheng, Sarah u.a. (Hg.): *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, S. 29-37, S. 37.
- ¹⁶ Vgl.: Bolter, Jay David / Grusin, Richard: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press 1999; sowie: Kattenbelt, Chiel: *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity*, S. 35.
- ¹⁷ Vgl.: Kattenbelt, Chiel: *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity*, S. 35.
- ¹⁸ Kolesch, Doris: *Intermedialität*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler 2005, S. 159-161, S. 161.
- ¹⁹ Ebd., S. 161.
- ²⁰ Kattenbelt, Chiel: *Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity*, S. 29.
- ²¹ Vgl.: Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*; Balme, Christopher: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press 2008; Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2005; Schöbler, Franziska: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler 2012.
- ²² Vgl.: Tacke, Alexandra: *Die Klavierspielerin*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 95-102, S. 101.
- ²³ Ebd., S. 100.
- ²⁴ Kormann, Eva: *Die Bühne als medialer Echoraum. Zu Elfriede Jelineks „Bambiland“*. In: Bähr, Christine / Schöbler, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript 2009, S. 343-357, S. 344.
- ²⁵ Vgl.: Janke, Pia / Kovacs, Teresa: *Publikationsformen und Werküberlieferung*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 27-33, S. 29.
- ²⁶ Vgl.: Ebd., S. 29-32.

- ²⁷ Vgl.: Dreyse, Miriam / Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*. Berlin: Alexander Verlag 2007.
- ²⁸ Vgl.: Pewny, Katharina: *Relational Dramaturgies as a Search for the Other Generation Beyond European Borders: Veronika Blumstein and Wunderbaum*. In: Callens, Johan / Coppens, Jeroen / Pewny, Katharina (Hg.): *Dramaturgies in the New Millennium. Relational, performative, diverse*. Tübingen: Narr 2014 (= Schriftenreihe Forum Modernes Theater). (Arbeitstitel, muß später vorauss. korrigiert werden)
- ²⁹ Vgl.: Bayerdörfer, Hans-Peter: *Probleme der Theatergeschichtsschreibung*. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1990, S. 41-65.
- ³⁰ Vgl.: Köppl, Rainer-Maria: *Das Tun der Narren. Theaterwissenschaft und Dokumentation*. In: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*, S. 351-371, 361-363.
- ³¹ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 85.
- ³² Vgl.: Feral, Josette: *Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2*. In: *theatre research international* 3/2008, S. 223-233, S. 224-226.
- ³³ Vgl.: Roesner, David: *Die Utopie „Heidi“ – Arbeitsprozesse im experimentellen Musiktheater am Beispiel von Leo Dicks „Kann Heidi brauchen was es gelernt hat?“*. In: Röttger, Kati (Hg.): *Welt – Bild – Theater. Politik des Wissens und der Bilder*. Tübingen: Narr 2010 (= Schriftenreihe Forum Modernes Theater 37), S. 221-235.
- ³⁴ Feral, Josette: *Introduction: Towards a Genetic Study of Performance – Take 2*, S. 228.
- ³⁵ Vgl.: Janke, Pia: *Vom Text zum Bild: Inszenierung als Übersetzungsarbeit. Ulrike Ottinger (Berlin) im Gespräch mit Pia Janke (Wien)*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, S. 131-143; sowie: Janke, Pia: *Die Gedanken sind die Handlung. Nicolas Stemann (Hamburg) im Gespräch mit Pia Janke*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, S. 172-178.
- ³⁶ Vgl.: Martens, Gunther / Pewny, Katharina: *Bearbeitungen*, S. 312-324.
- ³⁷ Vgl.: Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press 2002, S. 24.
- ³⁸ Vgl.: Dürbeck, Gabriele: *„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)*. In: Arteel, Inge / Müller, Heidy Margit (Hg.): *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?* Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België 2008, S. 107-122.
- ³⁹ Vgl.: Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.
- ⁴⁰ Vgl.: Diers, Michael: *Dis/tanzraum. Ein kunsthistorischer Versuch über die politische Ikonografie von Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*. In: Brandstetter, Gabriele / Klein, Gabriele (Hg.): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*. Bielefeld: transcript 2007, S. 215-241.
- ⁴¹ Vgl.: Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*. In: Bähr, Christine / Schößler, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart: Ästhetik, Produktion, Institution*, S. 313-331, S. 315.
- ⁴² Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 7.
- ⁴³ Vgl.: Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, S. 263.
- ⁴⁴ Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*, S. 319.
- ⁴⁵ Vgl.: Pewny, Katharina: *IMPORT EXPORT JELINEK. Einleitende Bemerkungen zu VALIE EXPORTS „Elfriede Jelinek. News from Home. 18.8.88“*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, S. 365-375.
- ⁴⁶ Vgl.: Pewny, Katharina: *Relational Dramaturgies as a Search for the Other Generation Beyond European Borders: Veronika Blumstein and Wunderbaum*. (Arbeitstitel, muß später vorauss. korrigiert werden)
- ⁴⁷ *Workshop Theater als Institution: Ästhetik, Produktion, Distribution*. Veranstaltet von Nicole Colin, Andreas Enghart, Artur Peřka, Franziska Schößler. 15./16.11.2012, Duitslandinstituut Amsterdam. Vgl. dazu: Watthee, Anne: *From rebel to model. Maturity works by Pinter, Brooks and Bausch*. Marburg: Tectum 2014 (= Agent. New Theses in Performance Research) (Arbeitstitel, in Druck), kann später noch spezifiziert werden
- ⁴⁸ Nakagome, Keiko: *Die interkulturelle Problematik: die Darstellbarkeit von Elfriede Jelineks Theatertexten*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen, S. 245-258.
- ⁴⁹ Groot Nibbelink, Lisbeth / Merx, Sigrid: *Presence and Perception: Analysing Intermediality in Performance*. In: Bay-Cheng, Sarah u.a. (Hg.): *Mapping Intermediality in Performance*, S. 218-230, S. 219.