

## **Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften**

Der 1999 erschienene Großessay von Hans-Thies Lehmann über Postdramatik<sup>1</sup> hat sich in der Theaterwissenschaft und der deutschsprachigen Theaterszene weitgehend durchgesetzt. Obgleich Lehmann zuweilen nicht ganz präzise argumentiert, beispielsweise nicht immer eindeutig zwischen Performances und Regietheater unterscheidet, ist seine Nomenklatur nahezu verbindlich geworden. Lehmanns Begriffsbildung schließt dabei an eine Debatte an, die in den 1960er Jahren mit der Etablierung des Regietheaters einsetzt. Seit dieser Zeit experimentiert man mit Termini wie „Bühnenstück“, „Theaterliteratur“ und „literarisches Textsubstrat“, weil sich die neu entstehenden Dramen sowie die aktualisierende Aufführungspraxis deutlich von klassischen Formen lösen.<sup>2</sup> Auch Elfriede Jelineks Theatertexte unterscheiden sich ganz offensichtlich von „klassischer Dramatik“, können jedoch auch als bestimmte Negation traditioneller Dramaturgien aufgefasst werden und bleiben damit ostentativ auf diese bezogen.

Im Folgenden werden zum einen diejenigen Ansätze rekapituliert, die in der Regel für die Analyse von neueren Theatertexten generell und Jelineks Dramatik im Besonderen herangezogen werden können, zum anderen versuchen die folgenden Ausführungen skizzenhaft und thetisch die zementierte Opposition von Dramatik und Postdramatik mit Blick auf Jelineks Theatertexte zu transgredieren und einzelne Kategorien an der Schnittstelle zur Theaterwissenschaft und der darstellenden Kunst mit ihrer Dramatik zu konfrontieren bzw. zu erproben.

### **Ein Rückblick**

Wenige Jahre vor Hans-Thies Lehmanns Studie zum Postdramatischen erscheint Gerda Poschmanns Untersuchung *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*<sup>3</sup> (1997), die aus historischer Perspektive zwei Phasen des Dramas, eine klassische und eine postdramatische, unterscheidet. Das klassische Drama folgt demnach dem Prinzip der Repräsentation, das heißt es bezieht sich auf eine wie auch immer geartete Wirklichkeit, zu der es in einem mimetischen Verhältnis steht. Dominant wird damit die Bezeichnungsfunktion der Signifikanten, denn im Zentrum stehen Bedeutungen, Inhalte und Fabeln, nicht aber die Materialität der Kommunikation, ihr Klang und ihre Poetizität. Gegen diese Beschreibung ist jedoch einzuwenden, dass durchaus auch klassische Dramen die Materialität ihrer Sprache ins Spiel bringen, beispielsweise durch Rhythmisierungen und Assonanzen.

Auch traditionellere Dramenvarianten sind nicht allein auf die szenische Handlung konzentriert, sondern entfalten auch die poetische Dimension der Sprache.<sup>4</sup>

Die Postdramatik hingegen bricht nach Poschmann mit dem traditionellen Darstellungssystem und macht die Materialität der sprachlichen Zeichen erfahrbar. Das Zeichen (des Dramentextes) ist nicht problemlos als Bedeutung rezipierbar, sondern erscheint als Buchstabenfolge, als Klang und damit in seiner Materialität. Die Zeichen weisen sich als solche aus und ermöglichen den ZuschauerInnen durch die Störung der Bedeutungsgenese innovative Wahrnehmungen. Ist diese Art der Bedeutungsunterbrechung auch in anderen Gattungen feststellbar, so antizipiert die Materialität dramatischer Zeichen als Spezifikum auch die Aufführungssituation, also die Präsenz von Körpern, Stimmen etc. Deshalb verwendet Poschmann den Begriff „Theatertext“, der dem Doppelcharakter gerecht werde, „welcher der Dramatik als Bestandteil der Inszenierung im *Theater* einerseits und als literarische Gattung mit *Text*status andererseits eigen ist“<sup>5</sup>.

Die Ablösung des mimetischen Theaters durch ein selbstreferenzielles fokussiert auch das Konzept des Postdramatischen, das Hans-Thies Lehmann mit weitreichenden Folgen für die zeitgenössischen Diskussionen entwickelt. Diese Kategorie versucht das Theater der 1970er und 1980er Jahre zu konturieren, doch kann bis zu den Avantgarde-Bewegungen seit etwa 1900 zurückgeführt werden, die Erika Fischer-Lichte in ihrer Studie *Die Entdeckung des Zuschauers*<sup>6</sup> (1997) beschreibt. Anders als Dieter Kafitz,<sup>7</sup> der für das Theater seit den 1970er Jahren den Begriff des Postmodernen favorisiert, subsumiert Lehmann die Tendenzen des 20. Jahrhunderts unter dem genuin theaterästhetischen Terminus „postdramatisches Theater“. Gegen das Attribut „postmodern“ wendet Lehmann ein, dass die entsprechenden Inszenierungen – diese stehen im Fokus des Theaterwissenschaftlers – weniger den Leitkonzepten der Moderne als vielmehr den traditionellen dramatischen Formen eine Absage erteilen.<sup>8</sup> Diese Aufkündigung der etablierten Dramensprache sei eine Reaktion auf die Medienkonkurrenz, die das Theater zu alternativen Denk- und Vorstellungsmöglichkeiten herausfordere.

Das Theater seit Ende der 1960er Jahre verändert nicht nur, so Lehmann, Handlung und Fabel, Rollentext und dramatische Illusion, sondern verabschiedet diese Darstellungsprinzipien. Die Fabel zerbricht, es gibt keine geschlossenen, klar identifizierbaren Figuren mehr; der Text wird zu einem „gleich-gültigen“ Element in einem plurimedialen, parataktischen Ausdrucksensemble, das widersprüchlich organisiert sein kann. Das postdramatische Theater verzichtet auf kohärenzbildende Makrostrukturen und verabschiedet die Ganzheiten und Geschlossenheiten einer klassischen Ästhetik wie Handlung, Fabel, Figur und Nachahmung. Mit dem nicht-hierarchischen Einsatz der theatralen Mittel entfällt die charakteristische Trennung von Neben- und Hauptsache, von Dekor und literarischem Text. Sämtliche Eindrücke stehen

gleichberechtigt nebeneinander, sodass es zu Desorientierung und Reizüberflutung kommen kann. Heiner Müller erklärt ausdrücklich, „er wolle den Lesern und Zuschauern so viel zugleich aufpacken, daß man unmöglich alles verarbeiten kann. Vielfach werden Sprachlaute auf der Bühne simultan dargeboten, so daß man sie nur zu Teilen versteht, zumal bei der Verwendung verschiedener Sprachen“<sup>9</sup>. Diese Simultaneität der Informationen führt zu Bedeutungsverdichtung und Intensität. Im postdramatischen Theater geht es um Präsenz, nicht um Repräsentation, um den Prozess, nicht um das Resultat, um Intensität, nicht um Information.

Ist die Sprache nicht mehr das primäre Ausdrucksmittel im postdramatischen Theater, so kommt der Körper verstärkt ins Spiel,<sup>10</sup> wie seit den 1960er Jahren im experimentellen Theater und in der Performance-Kunst besonders deutlich wird. Das Verbale hingegen wird als Rhythmus und Klang inszeniert, was sich beispielsweise an Robert Wilsons Umsetzung von Heiner Müllers *Hamletmaschine* zeigen ließe; es erscheint als „ausgestelltes Objekt“, sodass die poetische Dimension in den Vordergrund tritt, und löst sich tendenziell von den Schauspielerkörpern ab, kann also auch medial reproduziert werden.

Zwar beschreibt das Postdramatische grundsätzlich ein Theater, das sich vom Text ablöst; einige der Kategorien Lehmanns, der nahezu ausschließlich Inszenierungen beschreibt, lassen sich jedoch auf Theatertexte übertragen.<sup>11</sup> Anna Opel unterstreicht ebenfalls, dass „durchaus auch Theatertexte und nicht etwa nur Aufführungen als ‚postdramatisch‘ zu bezeichnen sind“<sup>12</sup>. Jelineks Theatertexte beispielsweise suspendieren die traditionelle Zuordnung von Figur und Rede, die die Bühnengestalt als psychologische Einheit konstituiert. Ihre „Sprachflächen“, die diverse Themen und Fachsprachen zusammenführen, entsemantisieren das Diskursive und lösen es von der Körperlichkeit der SchauspielerInnen ab. Diese „Unterbrechung“ von Stimme und Körper unterstützt die chorische Formation, die in Theatertexten der 1990er Jahre insgesamt Konjunktur hat.<sup>13</sup> Die Merkmale postdramatischer Inszenierungsstrategien prägen also auch die Theatertexte bzw. koinzidieren mit einer avantgardistischen Schreibpraxis. Fraglich ist allerdings, was über diese Aussagen hinaus für die Analyse von Jelineks Dramatik gewonnen ist und ob sie nicht signifikante Aspekte verdecken. Im Folgenden werden deshalb einzelne Kategorien (die zumindest teilweise dem Postdramatischen zuzurechnen sind und Bezüge zur darstellenden Kunst aufweisen) fokussiert, um die Jelinek'sche Dramatik präziser erfassen zu können. Es geht dabei eher um Anregungen als Durchführungen, eher um Skizzen als Umsetzungen.

### **Dramatik in der Postdramatik**

Jelineks Theater Texte verabschieden die klassischen Dramenkategorien nicht gänzlich, sondern lagern diese als obsoletere Modelle, als Rudimente und Nachklänge in sich ein – auch, um auf die Historizität und Überlebtheit von ästhetischen Formen (samt ihrer geschichtsphilosophischen Implikationen) zu verweisen. Diese „negierende Inkorporation“ von klassischen Dramenformen ergibt sich insbesondere aus der forcierten Intertextualität der Dramatik, die dem Geniekonzept der Originalität die avantgardistische Serialität entgegensetzt und unter anderem Tragödien in einem emphatischen Sinne in sich aufnimmt. In *Das Werk* beispielsweise ist Euripides' Klagedrama *Die Troerinnen* eingelagert, in *Die Kontrakte des Kaufmanns* sein Stück *Herakles*, sodass die antike Dramenstruktur der Tragödie in ihrer Aufhebung präsent bleibt. Entsprechend lassen sich in Jelineks Texten Anklänge an Peripetien ausmachen, wenn beispielsweise in *Die Kontrakte des Kaufmanns* (auf den Spuren des antiken Heros) ein Familienvater nahezu am Ende des Theater Textes seine gesamte Familie hinmetzelt, nachdem er sich an der Börse verspekuliert hat; gleichzeitig ein realer Fall, sodass antike Tragödie und Zeitgenössisches in ihrer (männlichen) Gewaltförmigkeit koinzidieren. Nach Juliane Vogel, die der Simultaneität von Mythos und Moderne genauer nachgeht, müssen sich die Figuren mit dem „Erlöschen ihrer mythologischen oder sonstigen Signaturen beschäftigen“<sup>14</sup>; man könnte ebenfalls formulieren: mit dem Erlöschen der dramatischen Form. Dieses Verfahren zeigt sich auch in der ebenso verbuchstäblichenden wie negierenden Zitation des Strukturmusters Zwischenspiel, das im *Sportstück* zum Tennisspiel zwischen Achill und Hektor entstellt ist. Die antiken Helden Achill und Hektor, deren Leiden zum Symptom Homerischer Grausamkeit und einer tragisch-pathetischen „Morphologie des Sterbens“ geworden ist,<sup>15</sup> firmieren bei Jelinek als Großindustrielle, die sich durch Sport panzern und ihre Siege im wirtschaftlichen Bereich feiern. Diesen Helden des modernen Leistungsethos bleibt die mythische Signatur, das Genre der Tragödie, jedoch eingeschrieben als Erinnerung an einen unmöglich gewordenen Ausdruck von Agonalität und historischer Veränderung. Das Zwischenspiel, das der Unterhaltung und dem Wechsel von Affekten diene, ist zum Ort der Freizeitbeschäftigung von (gewalttätigen) Arbeitshelden transformiert worden. Eva Kormann hat entsprechend versucht, Jelineks Theater Text über den Irakkrieg, *Bambiland*, mithilfe der Kategorien der klassischen Dramenanalyse aufzuschlüsseln und fragt nach Ort, Zeit und Figuren des Textes – die Personalpronomen beispielsweise signalisieren unterschiedlichste Adressen. Auf diese Weise wird die Transposition der klassischen Formen durch den ubiquitären medialen Kontext kenntlich.<sup>16</sup>

Die zitierten Dramenformen, die Jelineks Texten eingelagert sind, wären mithin en detail mit ihren impliziten Semantiken, Funktionen und geschichtsphilosophischen Rahmungen aufzusehen – Agonalität meint eben auch, dass distinkte Positionen und Geschichte wie Politizität

generierende Konflikte möglich sind – und in ihrer Negation (als Diagnose der Moderne und ihrer formalen Implikationen) zu beschreiben. Ähnliches gilt für Genrezitate wie *Posse mit Gesang*, die Dramenformen mit historischen Prozessen assoziieren.

### **(Implizite) Inszenierungen: Körper und Sprache**

Die Signatur von Jelineks Theatertexten zeigt sich dann etwas genauer, wenn die Antizipation der theatralen Umsetzung, also die impliziten Inszenierungen<sup>17</sup> bzw. die Vorwegnahmen und Strukturierungen der theatralen Situation berücksichtigt werden, ebenso die realisierten Inszenierungen – auch deshalb wäre eine Aufhebung der Arbeitsteiligkeit von Germanistik und Theaterwissenschaft hilfreich. Jelineks Theatertexte nehmen eine komplexe Aufspaltung von visuellen und akustischen Eindrücken vor, die den theatralen Raum ebenso verändern wie die sinnliche Wahrnehmung. Das Stück *Babel* beispielsweise schreibt seine Monologe (*Margit sagt:* und *Irm sagt:*) Schauspielerinnen explizit auf den Leib, in diesem Falle Margit Carstensen und Irm Hermann, und knüpft den Text auf diese Weise (jenseits einer konkreten Psyche) an einen sprechenden Körper auf der Bühne. Bereits diese Referentialität, die das Theatersystem, seine Praxis, seine Geschichte und seine Stars aufruft, stellt den Begriff der Textfläche in Frage, die beispielsweise in *Stecken, Stab und Stangl* als immunisierende Deckgeschichte, als unkörperliche „Abdichtung“, vorgeführt wird. Die Textfläche ist immer auch der Text einer konkreten Stimme zwischen Soma und Semantik,<sup>18</sup> ist der eines sprechenden Körpers, der eine bestimmte Position im Theaterraum einnimmt und über eine spezifische Schauspielerbiographie verfügt (die im Falle von Margit Carstensen und Irm Hermann auf den Avantgarde-Kontext verweist). Die Inszenierungen von Karin Beier, insbesondere *Ein Werk / Im Bus / Ein Sturz* (2011 in Köln gezeigt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen), lassen entsprechend durch das Zusammenspiel von Körpern im Raum, Stimmen und Aktionen das differenzierte „Gestarium“ der Textflächen selbst hörbar werden. Anders als in Nicolas Stemanns Inszenierungen, die Jelineks Texturen zusätzlich entsemantisieren und in gewisser Weise entdifferenzieren, lassen Beiers Umsetzungen erfahrbar werden, dass die „Flächen“ aus einer Vielzahl von unterschiedlichen kommunikativen Akten bestehen, aus fragmentierten Dialogen, Fragen, phatischer Kommunikation, Klagen etc., dass es sich also um ein polyphones Gestarium im Sinne Brechts handelt, das diverse Sprechakte kombiniert und physische Gesten, Posen und Bewegungen vermittelt. Sprechen impliziert im Sinne Brechts immer auch einen Habitus und das heißt einen (machtdurchzogenen) Körper.

Besonders deutlich wird der Umstand, dass Theatertexte den Theaterraum akustisch wie visuell strukturieren, durch den Einsatz des Chores, der das Sprechen, die Körper und den Raum

auf spezifische Weise organisiert. Dies gilt auch für klassische Dramentexte, wie Manfred Pfister anmerkt:

So kann zum Beispiel die Distanz zwischen zwei Figuren oder Figurengruppen konfliktgeladene Feindschaft räumlich konkretisieren, oder auch ein unbeteiligtes Abseitsstehen oder ein interessiertes Zuschauen und Belauschen. Durch die Bewegungen schließlich wird der Raum dynamisch aktualisiert, wobei sowohl der Kontrast von statuarischer Ruhe und Bewegung als auch die Choreographie der Bewegungsabläufe – Richtung, Tempo und Korrelation der Bewegungen – „bedeutend“ sind, Zeichencharakter besitzen.<sup>19</sup>

Die dynamische Strukturierung des Raums verstärkt sich in Jelineks Theatertexten jedoch dadurch, dass sich das Sprechen von den Körpern abtrennt und die „Figuren“ auf diese Weise zu Schauobjekten im „Ausstellungsraum“ der Bühne werden, wie Ulrike Haß ausführt.<sup>20</sup> Sie betont für die Uraufführung des *Sportstücks* die skulpturale Räumlichkeit des Geschehens, denn vorgezeigt werden medialisierte Körper, Ding-Körper,<sup>21</sup> Skulpturen im Raum, deren Kollektivierung in ein dissonantes Verhältnis zum chorischen Sprechen tritt. Doris Kolesch hält, ebenfalls über die Wiener Uraufführung von *Ein Sportstück*, ganz analog fest: Der Eindruck „einer monolithischen, gleichsam stählernen Einheit [des Chores], in der die oder der einzelne sich auflöst, wird beständig von Störgeräuschen durchkreuzt“<sup>22</sup>, die die Identitätsformel „Da bin ich“ dissonant werden lassen und den uniformierenden Sprachgestus als Identitätsversicherung zersetzen. Darüber hinaus erheben die Körper durch die sportliche Aktion Einspruch gegen ihre Uniformierung: „In der Erschöpfung und Verausgabung erlangen die Körper ein erstaunliches Eigenleben, sie werden asynchron und dissonant und gemahnen durch diese gestisch-stimmlichen Spuren an das, was unterdrückt und verdrängt wurde.“<sup>23</sup> Die chorische Formation, in der Jelineks Figuren zuweilen sprechen, spaltet das Geschehen in besonderem Maße in heterogene Klang- und Sehräume auf, deren Relation sich permanent verändert und die prozessual erfahrbar sind, also einen Zeitfaktor besitzen – einer Installation vergleichbar.

### **Requisiten: Objekte/Abjekte**

Die als postdramatisch zu bezeichnende Spaltung von Visuellem und Akustischem wird besonders deutlich in denjenigen Stücken, die stumme (malträtierete) Objekte einsetzen, beispielsweise ein getretenes, blutendes Bündel,<sup>24</sup> das in *Burgtheater. Posse mit Gesang* ebenso präsent ist wie in *Ein Sportstück* und *Stecken, Stab und Stangl*. Im *Sportstück* heißt es im Nebentext: „Eine Frau, etwa Mitte Vierzig, und ein junger Sportler kommen herein und treten mit ihren Füßen ein Bündel auf dem Boden herum, sie werfen es einander zu, schlagen es

*auch mit Schlägern. – Das Bündel wird blutig*<sup>25</sup>. Das Diskursive steht zu dieser gewalttätigen Aktion in eklatantem Kontrast, wenn die weibliche Figur erklärt:

Ich fühle mich, als würde mir etwas aus der Hand gerissen, doch ich will ja alles tun, damit du glücklich wirst. Bitte lebe weiter bei mir und isß dein Essen! Lege dich ins Bett in deinem ehemaligen Kinderzimmer und schlafe nah der Wand, damit ich deine Atemzüge zählen und im Takt dazu kriegerische Konflikte überallsonst auf der Welt vermessen oder ablehnen kann, ohne vorher ihre Maße gekannt zu haben.<sup>26</sup>

Auch in *Stecken, Stab und Stangl* fungiert ein stummer Sündenbock, der unablässig geschändet und geschlagen wird, als traumatisierendes (visuelles) Zentrum der Bühne. Der Fleischer „hängt ein zappelndes Häkelpaket an die Decke“<sup>27</sup>. Er „schlägt mit seinem Stab gegen das Paket, das jäh stillhält“<sup>28</sup>; dann heißt es weiter: „Schlägt noch einmal, wütender, es beginnt Blut aus dem Paket zu tropfen“<sup>29</sup>. Diese „Objekte“ bilden provokante Skulpturen im Raum, die das Verbale konterkarieren und zwischen Ding und Zeichen, Gegenstand und Mensch angesiedelt sind; dieser verdinglicht sich in Jelineks Dramatik, beispielsweise durch verplüschende Kostümierungen wie in *Raststätte oder Sie machens alle*.<sup>30</sup> Einen ganz ähnlichen Effekt hat die Häkellandschaft, die in *Stecken, Stab und Stangl* die Bühne überzieht und die Grenzen zwischen Figuren und Objekten nachhaltig aufhebt. Diese Objekthaftigkeit, die durch das rekurrente Motiv des Untoten verstärkt wird, teilen Jelineks Bühnen mit Installationen, die die Dinge als „eigentümlich untote, beunruhigende Doubles, Doppel oder Widergänger der Gegenstände in der wirklichen Welt“<sup>31</sup> vorführen. Selbst das Wort wird bei Jelinek zum Objekt oder Abjekt,<sup>32</sup> wenn eine der Kundinnen in *Stecken, Stab und Stangl* Gehäkeltes herauswürgt.

Die Materialisierung der Sprache und der Menschen sowie die Belebung der Objekte lässt eine Inszenierung ganz ohne SprecherInnen auf der Bühne denkbar werden, wie Konstanze Fliedl ausführt: „Wenn Jelineks Theater eine Dramaturgie der subjektlosen ‚Textflächen‘ verlangt, so wäre seine letzte Konsequenz, die Darstellung überhaupt auf eine subjektlose Requisite zu reduzieren.“<sup>33</sup> Die ZuschauerInnen wären die einzigen „Figuren“ in diesem Objekttheater skulpturaler Präsentationen, zu denen auch das Sprechen gehört. Ähnlich wie Fliedl anregt, wären also Jelineks (lebendige) Dinge sowie die verdinglichten Figuren zu fokussieren, möglicherweise in Hinblick auf die komödiantische Tradition, die die Tücke des lebend-toten Objekts ausreizt und eine besondere Affinität zur Materialität aufweist.

### **Der Theatertext als Installation**

Jelineks Theatertexte als prozessuale Skulpturen lassen sich in den Kontext der intermedialen Kunstform Installation rücken. Achim Strickers Studie *Text-Installation und Verräumlichung. Bildkünstlerische Verfahren in nicht-dramatischen Theatertexten (Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz)*<sup>34</sup> (2008) ist für diesen Versuch ebenso aufschlussreich wie Juliane Rebentischs Untersuchung *Ästhetik der Installation*, die das Theatrale dieser Kunstform aus der Perspektive der darstellenden Kunst betont.

Im Anschluss an Gerda Poschmann spricht Achim Stricker von einer genuinen Texttheatralität nicht-dramatischer Theatertexte, die sich in der Performativität sowie einer imaginären und buchstäblichen Räumlichkeit zeige und von bildkünstlerischen Verfahren inspiriert sei. Stricker begreift Verräumlichung dabei als materielles Phänomen des Mediums, der Schriftlichkeit, wie auch poststrukturalistische Positionen betonen, und als imaginäres Produkt einer synästhetisch konzeptualisierten Sprache. Insbesondere architektonische bzw. geographische Metaphern wie Text-Block, Text-Raum, Text-Landschaft und Ausstellung konstituieren demnach die genuine Theatralität eines Textes. Sprache verräumlicht sich beispielsweise durch intertextuelle Staffelungen zu heterogenen Textlandschaften, durch Übergänge zwischen Bild und Schriftzeichen (wie in der Kalligraphie) oder aber durch die Gestaltung der Buchseite (wie bei Mallarmé). Ist der Text Klanglandschaft bzw. reflexives Schriftbild, das auf seine eigene Materialität verweist, so eignet sich für die theatrale Umsetzung nach Stricker nicht mehr der Begriff der Inszenierung, sondern das Konzept der Installation.

Stricker verfolgt in seiner Studie die kubistische Auslotung einer synästhetischen Sprache bei Gertrude Stein, die auch für Juliane Rebentisch zentral ist,<sup>35</sup> Heiner Müllers intertextuell-polyperspektivische Landschaftsbeschreibungen, die Verräumlichungen (beispielsweise durch Deixis) und Verkörperungen der Sprache auf den Spuren des Wiener Aktionismus bei Werner Schwab sowie bildkünstlerische Verfahren und den Ausstellungscharakter in Rainald Goetz' Stücken, den das Sujet des Theatertextes *Jeff Koons* ankündigt. Auch Jelineks Theatertexte, die Stricker nicht berücksichtigt, lassen sich zwischen bildender Kunst und Theater situieren und beispielsweise Gertrude Steins Landschaftstheater annähern. Um der Spannung zwischen Linearität (Plot) und Präsenz (Figuren) im klassischen Theater zu entgehen, vergleicht Stein ihre Theatertexte mit Landschaften, die zwar in sich bewegt sind, jedoch keine lineare Zeitlichkeit kennen. Der Text als Landschaft ist ohne Telos, denn die Satzteile verhalten sich dem Satz gegenüber, der Klang der Bedeutung gegenüber autonom. Damit entsteht die Freiheit, alineare Verknüpfungen vorzunehmen;<sup>36</sup> die Elemente des Textes treten in ein räumliches Verhältnis zueinander, was sich auch für Jelineks Theatertexte feststellen lässt.



Eine Nähe zwischen Installation und Jelineks Bühnentexten ergibt sich zudem durch den gemeinsamen Bezug auf die historischen Avantgarden und deren Kunstkonzeption. Die Installation hebt den Werkcharakter durch Verzeitlichung auf und betont das Prozessuale der Skulptur, das den Raum dynamisiert. Zugleich fungiert die Installation als Reflexion auf die etablierte Kunstpraxis und deren Institutionen – ähnlich wie Elfriede Jelinek, zum Beispiel in ihren Nebentexten, die Institution Theater als männlichen Entscheidungs- und Machtraum markiert.<sup>37</sup> Die Installation vollzieht zudem einen Rezeptionsästhetischen Turn in der bildenden Kunst, denn sie lässt, unter anderem durch die Montage, Leerstellen entstehen, die die involvierten BeobachterInnen füllen, wobei ästhetische Reflexion und sinnliche Erfahrung subjektiviert werden. Jelineks Texte produzieren Leerstellen insbesondere durch die Unmöglichkeit rein rationaler Dechiffrierung, die auf das Unbewusste und Verdrängte abzielt.<sup>38</sup> Corina Caduff beschreibt ihr Sprachverfahren, das auf Assoziationen sowie die Unheimlichkeit von konnotativ angereicherten Begriffen setzt, vor dem Hintergrund von Julia Kristevas Sprachtheorie und diagnostiziert die Einkehr des Semiotischen in die symbolische Ordnung der Sprache:

Auch Jelinek sieht in der Disparität von Gebärde, Bild und Sprache die Möglichkeit der freien Verbindung und will die Assoziationsfähigkeit des Publikums ansprechen. [...] Als diffuse Aufmerksamkeit steht die Assoziation der fokussierten Reflexivität gegenüber; gelingt es, diese beiden polaren Rezeptionsformen in Interaktion zu bringen, so kann die kulturelle Spaltung von Semiotischem und Symbolischem, von Unbewusstem und Bewusstsein, von Assoziation und Reflexion gelockert werden. Diese Lockerung verändert das rezeptive Subjekt – dessen Bewusstseinsgrenzen werden verschoben, es wird selbst zum *sujet en procès*. Durch eine solche Verschiebung wird es nur vorübergehend diffundiert: Die Entgrenzung von unbewusster und bewusster Rezeption kann es einer höheren Differenzierung seiner selbst zuführen, wenn sie als Integration unbewusster Rezeptionsmomente begriffen wird. Die sprachliche Desymbolisierungsleistung von Elfriede Jelinek provoziert ein Zusammenspiel von assoziativer und reflektiver Rezeptionshaltung und fördert eine multiple, prozessuale Aufmerksamkeit, die im Theater durch die Beanspruchung von Auge und Ohr noch verstärkt wird.<sup>39</sup>

Das Subjekt entwickelt eine eigene Rezeption in einem prozessualen Sinnenraum, der Klang und Optik ebenso neu konfiguriert wie das Subjekt selbst. Ähnlich wie die Installation lässt auch Jelineks Theater situative, prozessuale und performative Bilder entstehen; umgekehrt gleichen die zeitlichen wie räumlichen Strukturen von Installationen der Dramaturgie eines Theaterstücks, denn sie arbeiten in der Regel mit Montage, Perspektivität und Rhythmus. Jelineks Theatertexte lassen sich mithin als synästhetische, in sich bewegte Landschaften auffassen, die eine rational-lineare Rezeption zugunsten einer räumlichen Vernetzung der Bezüge aufkündigen, die ZuschauerInnen mit sich verändernden Objekten, Körpern und Requisiten

im Raum konfrontieren, mit Skulpturen zwischen Mensch und Ding und sie mit dissoziativen Klang- und Blickkonstellationen umgeben. Die Theatertexte legen eine installative Inszenierungspraxis nahe, die die BetrachterInnen umschließt und sie zum integralen Bestandteil des Klang-/Bildraums macht. Jelineks Texte wären dann begehbare Landschaften, in die die TeilnehmerInnen als soziale Skulptur eingehen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.

<sup>2</sup> Vgl.: Birkenhauer, Theresia: *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion*. In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen: de Gruyter 2007, S. 15-23, S. 15.

<sup>3</sup> Vgl.: Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997.

<sup>4</sup> Vgl.: Birkenhauer, Theresia: *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text. Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion*, S. 15-16.

<sup>5</sup> Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, S. 41.

<sup>6</sup> Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Francke 1997, S. 33; Vgl. auch: Weber, Richard (Hg.): *Deutsches Drama der 80er Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 12.

<sup>7</sup> Vgl.: Kafitz, Dieter: *Bilder der Trostlosigkeit und Zeichen des Mangels. Zum deutschen Drama der Postmoderne*. In: Floeck, Wilfried (Hg.): *Tendenzen des Gegenwartstheaters*. Tübingen: Francke 1988 (= Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 2), S. 157-176.

<sup>8</sup> Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 29.

<sup>9</sup> Ebd., S. 149.

<sup>10</sup> Vgl.: Ebd., S. 262.

<sup>11</sup> Vgl.: Schößler, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr 2004, S. 21-22.

<sup>12</sup> Opel, Anna: *Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 33.

<sup>13</sup> Vgl.: Baur, Detlev: *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts. Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: de Gruyter 1999, S. 184-185.

<sup>14</sup> Vogel, Juliane: *Harte Bandagen*. In: manuskripte 144 (1999), S. 121-125, S. 122.

<sup>15</sup> Vgl.: Bohrer, Karl Heinz: *Das Homerische Phantasma Grausamkeit. Aus Anlaß von Botho Strauß' Ithaka*. In: Merkur 12/1996, S. 1103-1113, S. 1104.

<sup>16</sup> Vgl.: Kormann, Eva: *Die Bühne als medialer Echoraum. Zu Elfriede Jelineks „Bambiland“*. In: Bähr, Christine / Schößler, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: Transcript 2009, S. 343-356.

<sup>17</sup> Der dramatische Text antizipiert die Aufführungssituation und gestaltet diese mit, das heißt er entwickelt in seinen Nebentexten eine „implizite Inszenierung“ bzw. mehrere implizite Inszenierungen, denn er kann verschiedene Möglichkeiten der Umsetzung anbieten (Vgl.: Höfele, Andreas: *Drama und Theater. Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses*. In: Forum Modernes Theater 6.1/1991, S. 3-23). Der dramatische Text setzt damit „Darstellungsmittel voraus, die er nicht besitzt, über die er [aber] verfügt, indem er sie in Rechnung stellt“ (Turk, Horst: *Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung*. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*. Tübingen: Narr 1988, S. 9-53, S. 10-11.) Diese impliziten Inszenierungen des dramatischen Textes können als Theatralität bezeichnet werden.

<sup>18</sup> Vgl.: Kolesch, Doris / Krämer, Sybille (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

<sup>19</sup> Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001 (= Information und Synthese 3), S. 355.

<sup>20</sup> Vgl.: Haß, Ulrike: *Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks*. In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (1999), 2. erweiterte Auflage, S. 35-43.

<sup>21</sup> Vgl.: Haß, Ulrike: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ *Anmerkungen zur Figur des Chores bei Elfriede Jelinek anlässlich Einar Schleefs Inszenierung von „Ein Sportstück“*. In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (1999), S.

---

51-62. Der Chor uniformiere, nicht jedoch ohne Einzel-/Gegenstimmen hörbar werden zu lassen. „Der Chor erscheint als Form jener kaum verortbaren Stelle, in der Körper und Sprache zusammentreffen, ohne jedoch eins zu sein.“ (Haß, Ulrike: *Idiosynkrasien: Der Körper des Chores. Einar Schleef inszeniert „Ein Sportstück“ von Elfriede Jelinek am Wiener Burgtheater*. In: *Ästhetik und Kommunikation* 29/1998, S. 59-65, S. 59.) Sie führt aus, dass allein der Chor (als fragmentarisch-zerstückeltes Sprachgebilde) den durch biochemische Prozesse zersetzten Körper zum Sprechen zu bringen und dessen Domestikation im Sinne einer Politisierung aufzuzeigen vermag. (Vgl.: Ebd., S. 63.)

<sup>22</sup> Kolesch, Doris: *Text – Körper – Stimme: „Alte Medien“ in der Postmoderne*. In: Lützeler, Paul Michael (Hg.): *Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung*. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 167-181, S. 174.

<sup>23</sup> Ebd., S. 174.

<sup>24</sup> Vgl.: Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*. In: Bähr, Christine / Schöbner, Franziska (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart*, S. 313-330, S. 323-324.

<sup>25</sup> Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 16.

<sup>26</sup> Ebd., S. 21.

<sup>27</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl*. In: Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte. Wolkenheim*. Reinbek: Rowohlt 1997 (= rororo 22276), S. 15-68, S. 53.

<sup>28</sup> Ebd., S. 53.

<sup>29</sup> Ebd., S. 53.

<sup>30</sup> Vgl.: Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*, S. 325.

<sup>31</sup> Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 171.

<sup>32</sup> Vgl.: Fliedl, Konstanze: *Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten*, S. 322.

<sup>33</sup> Ebd., S. 325.

<sup>34</sup> Vgl.: Stricker, Achim: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexten (Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008.

<sup>35</sup> Vgl.: Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, S. 151-152.

<sup>36</sup> Vgl.: Ebd., S. 156; zudem: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, S. 105.

<sup>37</sup> Vgl.: Schöbner, Franziska: „*Sinn egal. Körper zwecklos*“. *Elfriede Jelineks Demontage des (männlichen) Theaterbetriebs*. In: *Der Deutschunterricht* 4/2006, S. 46-55.

<sup>38</sup> Zu den Kontroversen, die im Zusammenhang mit Jelineks Stücken wiederholt aufflammen, vgl.: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg: Jung und Jung 2002.

<sup>39</sup> Caduff, Corina: „*Ich gedeihe inmitten von Seuchen*“. *Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern: Lang 1991, S. 260-261.