

Intertextualität und Tradition

Zum Verhältnis von Übersetzung und Interpretation

E-Mailwechsel zwischen Zuzana Augustová und Anne Fleig (28.1.-7.2.2014)

1.

Im Gespräch zwischen Evelyn Deutsch-Schreiner und Anne Fleig wurden die Begriffe „Sample“, „Partitur“ und „Transkription“ eingebracht, die geeignet erscheinen, um Jelineks Theatertexte zu beschreiben, da sie die Intertextualität und den Materialcharakter der Texte betonen. Welche konkreten Analyseverfahren könnten davon ausgehend erarbeitet werden, die über traditionelle Intertextualitätsansätze hinausgehen?

ANNE FLEIG

Interessant an der Fragestellung ist, dass hier Intertextualitätsansätze als „traditionell“ bezeichnet werden, obwohl sie noch vergleichsweise jung und Teil der letzten großen wissenschaftlichen Wende sind. Das heißt, es geht hier um die Frage nach neuen Methoden und Verfahren. Siehe auch die Frage nach der Interpretation. Also ein Ansatz, der diese Wende verarbeitet, aber auch weiterentwickelt, um einer gewissen Stagnation zu entkommen. Darüber denke ich zurzeit in verschiedenen Zusammenhängen nach.

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Ich würde in diesem Zusammenhang gerne nach dem Materialcharakter von Elfriede Jelineks Texten und gleichzeitig ihrem „Partitur“-Charakter fragen, und ich möchte diese Frage mit dem Thema des Übersetzens verbinden: Kann man bei Jelineks Texten nur die bestimmte Textstruktur / den Text als abstrakte Partitur übersetzen? D.h. kann bzw. soll man an bestimmten Stellen den konkreten Inhalt des Textes bei der Übertragung in eine andere Sprache (z.B. ins Tschechische) durch einen anderen semantischen Inhalt ersetzen, nur um die Struktur als formale Partitur zu erhalten?

Was kann man sich unter dem „Materialcharakter“ von Jelineks Texten eigentlich vorstellen? Ich stelle mir darunter die Art ihrer Metaphern vor, die ich als „wörtliche“ Metaphern bezeichnen möchte: Jelinek wählt sehr oft für ihre Metaphern und Gleichnisse Begriffe aus dem physischen Bereich. Eigentlich geht es nicht um Metaphern und Gleichnisse im ursprünglichen Sinn, denn sie vergleicht nicht, benennt die Sachen nicht bildhaft, sondern lokalisiert ihren Text direkt auf dem niedrigsten physiologischen Niveau, auf das sie die traditionellen, sogenannten hohen Werte überführt, um sie auf dieser Ebene zu behandeln. Das gilt z.B. auch

für die Dankesrede zur Verleihung des Franz Kafka-Preises, in der Jelinek als Symbol für unsere metaphysische Obdachlosigkeit das Bild von Brettern wählt, die wir versuchen, in Regalen festzumachen, die aber immer wieder herausfallen.

ANNE FLEIG

Ich finde, das ist hier gut beschrieben. Ich verstehe unter der Sprache als Material ein radikales Veräußerlichen der Sprache, d.h. ein Wörtlichnehmen beispielsweise von Metaphern, Redewendungen etc., das sich an der Grenze zur Sinnentleerung bewegt.

2.

Verbunden mit dem Materialcharakter der Texte wurde in Bezug auf das Verhältnis Text – Aufführung und in Bezug auf die sprachliche Übertragung der Begriff der Fortschreibung bzw. der Transkription eingebracht. Norbert Bachleitner merkte an, dass eine Fortschreibung von Jelineks Texten dem Verfahren der Autorin näher käme als die Anwendung traditioneller Übersetzungsmodelle, die davon ausgehen, dass jeder Text einen Sinn hat, der erkannt und übertragen werden muss. Ähnliches gilt für die Aufführung, auch hier soll nun der Regisseur „Co-Autor“ sein und den Text in einem anderen Medium fortschreiben. Wie könnte man diese Fortschreibungen wissenschaftlich fassen?

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Erstens glaube ich nicht, dass man bei der Übersetzung von Jelineks Texten die konkreten aktuellen Realien oder den gesamten kulturellen und geschichtlichen Hintergrund ändern und parallele Motive, Aktualitäten oder Zustände suchen muss, um sie in den tschechischen Kontext zu übertragen. Wir leben nämlich im identischen kulturellen und historischen Raum und haben (trotz 40 Jahre Eiserner Vorhangs) eine gemeinsame Geschichte, ein gemeinsames überindividuelles Gedächtnis (falls so etwas existiert) und auch gemeinsame gegenwärtige Lebenserfahrung.

Die Bemerkung des Kollegen Bachleitner, der die traditionelle Übersetzung von „postdramatischen“ Texten in Frage gestellt (d.h. man versucht, den Sinn des Textes zu verstehen und in der eigenen Übersetzung zu rekonstruieren) und angeregt hat, postdramatische Texte eher dekonstruktiv in der eigenen Übersetzung weiterzuschreiben, habe ich teilweise problematisiert. Ich würde mich nie trauen, etwas Neues in meinen Übersetzungen zu erfinden und die Texte fortzuschreiben.

Die Frage aber ist, ob man sich bei der Übersetzung solcher Texte nicht ausschließlich sukzessiv und linear an der Oberfläche des Geschriebenen bewegt. Daraus folgend muss ich mit dem Kollegen Bachleitner in dem Sinne übereinstimmen, dass man beim Übersetzen (und das könnte vielleicht auch für die „Übertragung“ auf die Bühne zutreffen) von Jelineks Texten nie einen Sinn erfassen kann, sondern dass man beim Übersetzen selbst, sozusagen schrittweise, mit der Autorin und ihrem Text fortschreiten muss, um parallel mit ihr jedes Wort und jede Texteinheit quasi von Neuem zu schreiben. In diesem Sinne stimme ich der Idee der eigenen Fortschreibung von Jelineks Texten bei der Übersetzung zu.

Meinst du, dass auch ein/e TheaterregisseurIn ähnlich mit dem Text bei seiner „Übersetzung“ auf die Bühne bzw. für die Bühne arbeiten kann? Könnte eine Inszenierung parallel mit dem Text, neben ihm oder anstatt seiner fließen und sich entwickeln (ohne ihn jedoch mimisch, gestisch oder durch die Bewegung zu illustrieren), um den Text mit und in seinen kleinsten oder auch größeren Teilen quasi neu zu erfinden, ohne im Voraus seinen Sinn wörtlich und rationell zu interpretieren und zu benennen versuchen? Welche Rolle dann der eigentliche Text, seine Sätze und Worte in der Inszenierung spielt, wie weit er überhaupt anwesend ist, hängt dann völlig von der/vom einzelnen RegisseurIn ab.

ANNE FLEIG

Ich denke nicht, dass es einen vom Text der Vorlage völlig losgelösten Sinn gibt, auch eine vermeintlich losgelöste, eigenständige Sinnproduktion auf der Bühne bleibt doch auf die Vorlage bezogen und schöpft daraus auch ihre Anregungen, der Text bildet das Material.

Beim Begriff des Sinns ist es wie bei dem der Interpretation. Wenn Jelinek sagt „Sinn egal“, ist das meines Erachtens erst einmal nur eine Absage an überhöhte Vorstellungen von Sinnstiftung, an eine bestimmte Auffassung von Kunst und AutorInnenschaft. Es ist ja nicht sinnlos, solche Konzepte zu hinterfragen. Ähnlich ist es mit dem Begriff der Interpretation. Natürlich lassen sich diese Texte nur in sehr begrenztem Maße hermeneutisch lesen und auf ihren Sinngehalt, in dem eben skizzierten Horizont, befragen. Sie lassen sich in diesem Sinne nicht verstehen, aber das heißt nicht, dass sie unverständlich sind.

In diesem Zusammenhang ist auch dem oben angedeuteten Verfahren der Sinnentleerung Rechnung zu tragen, das ebenfalls auf den gleichsam hermeneutischen Sinn zielt, als solches aber durchaus erkannt und beschrieben werden kann.

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Ich möchte auf meine vorherige Frage zurückkommen: kann man Jelineks Theatertexte tatsächlich als eine rein abstrakte, quasi musikalische Partitur, als rein formale Struktur wahrnehmen, in die man anstelle einzelner „Noten“ inhaltlich komplett andere Bedeutungen einsetzen kann? Bei einer Aufführung geht es vielleicht, bei der Übersetzung aber nicht, glaube ich.

Es ist mir bewusst, dass eine hermeneutische Interpretation von Jelineks Theatertexten kaum möglich ist. Gleichzeitig scheint es, wenn man z.B. an die Kürzungen der Theatertexte bei den Inszenierungen denkt, dass es fast gleichgültig ist, welche kürzeren oder längeren Stellen man auslässt: Als ob jeder Satz, jeder kleine Abschnitt der Theatertexte, alles beinhaltet, was auch der gesamte Text ausdrückt. Obwohl Jelineks Texte in einer bestimmten Linearität fließen, ist in ihnen eine quasi „punktuelle“ Aussage anwesend, die sich potentiell im Laufe des Textes an beliebiger Stelle wiederholt. Nur kann man nicht genau sagen, was das ist. Man kann diese Art von Sinn nicht in eine direkte Aussprache „übersetzen“. Je neuer die Theatertexte von Jelinek, desto weniger funktioniert das. Ich habe das Gefühl, dass mir beim Übersetzen von Texten wie *Bambiland*, *Kein Licht.*, *Kein Licht (Prolog?)* jegliche konkrete Aussage (außer der katastrophalen Rahmensituation oder der alles durchdringenden Situation des Krieges und außer den konkreten Waffen- oder Atomkraftmotiven) verdeckt bleibt.

ANNE FLEIG

Zu der Sinnentleerung und -entäußerung gehört auch das Aufbrechen linearer Entwicklungen, daher entsteht der Eindruck eines Kreisens, Wiederholens, einer Art Endlosschleife. Diese kreisförmige Bewegung ist in Jelineks Texten außerdem oft Teil der Auseinandersetzung mit Mythisierungsprozessen, die den Mythos kritisieren und fortschreiben zugleich. Dennoch gibt es auch ein Ende der Texte, das nicht beliebig ist und die Kreisbewegung aussetzt, insbesondere, wenn es um den Tod als Dramenschluss geht (*Prinzessinnendramen*, *Ulrike Maria Stuart*, *Die Kontrakte des Kaufmanns*). Wie ist es, wenn der Tod die Vorgeschichte des Textes bildet, also diesem voraus liegt (z.B. bei *Stecken, Stab und Stangl*, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *In den Alpen*)?

3.

Beide Gespräche haben auch den Begriff der „Interpretation“ aufgegriffen. Bachleitner hat den Begriff in Bezug auf die Übersetzung „postdramatischer“ Texte problematisiert, während Deutsch-Schreiner dazu anregt, den Begriff, der im postdramatischen Diskurs eigentlich verworfen wurde, für das Verhältnis Text – Aufführung wieder aufzugreifen. Könnte eine Neu-

verwendung des Begriffs „Interpretation“ für die Jelinek-Forschung neue Erkenntnisse bringen?

ANNE FLEIG

Ich denke schon, dass der Begriff der Interpretation hilfreich sein kann und nicht einfach verworfen werden sollte. Interpretieren heißt nicht nur verstehen im hermeneutischen Sinn, sondern auch auslegen und deuten. Warum sollte das nicht möglich sein? Oder anders gefragt: warum sollten wir uns wissenschaftlich mit den Texten Jelineks beschäftigen, wenn es nicht auch um eine solche Auslegung geht? In meinen Augen wäre das eine Kapitulation, die dem Verständnis und der Tradierung des Werks nicht förderlich ist.

Gleichzeitig wäre natürlich eine besondere Selbstreflexion nötig, denn es ist klar, dass eine solche Interpretation niemals alles erfassen kann. Das gilt aber für andere Texte und AutorInnen auch und ist kein Spezifikum der Texte Jelineks, es wird bei ihr nur in besonderer Weise sichtbar.

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Ich denke auch, dass man auf den Begriff der Interpretation bei der Analyse von Jelineks Texten nicht verzichten soll und kann. Wenn ich an meine eigene Forschung denke, würde eine Verwerfung des Begriffs meine Habilitation, an der ich schreibe und in der ich versuche, einige Theatertexte von Jelinek zu interpretieren bzw. zu analysieren, in Frage stellen. Ich versuche in meiner Habilitation am Beispiel der Stücke *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* oder *Stützen der Gesellschaften, Krankheit oder Moderne Frauen, Stecken, Stab und Stangl* und *Ein Sportstück* die Entwicklung von Jelineks Poetik und ihrer Sprachstilisierung in Verbindung mit dem Thema des Holocausts, des Kriegs und der physischen und psychischen Gewalt zu erforschen. Ich denke natürlich nicht, dass meine Art der Interpretation und ihre partiellen Resultate die einzig möglichen oder gültigen wären. Meine Zugangsweise stellt natürlich nur eine von vielen möglichen Interpretationen dar, mit der ich versuche, Jelineks (Post-)Dramatik in die Tradition der experimentellen österreichischen Theatertexte nach dem Zweiten Weltkrieg (Texte der Wiener Gruppe, Theatertexte und Hörspiele von Ernst Jandl) zu stellen.

ANNE FLEIG

Ich stimme vollkommen zu, dass gerade der Blick auf die Dramen- und Theatertradition hier hilfreich ist, eine Tradition, die im Kontext der Texte Jelineks noch zu wenig erforscht ist. Die

Diskussion um die Postdramatik hat sich, wie manch andere Diskussion, im Rahmen postmoderner Ansätze etwas verselbstständigt. Doch auch das Konzept der Postdramatik wird ohne die Dramengeschichte nicht verständlich, und gerade Jelinek weiß das sehr genau. Schon ihre frühen Stücke beziehen sich auf das Theater der 19. Jahrhunderts (Ibsen), interessant ist, wie sie sich seit einiger Zeit die deutschsprachigen Klassiker vornimmt, das fasziniert mich ganz besonders.

Ich würde sagen, dass sie etwa in *Ulrike Maria Stuart* selbst eine kritische Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theater führt, die sie im Horizont der Herausbildung des bürgerlichen Dramas und Theaters (Schiller, Weimarer Klassik) ansiedelt bzw. spiegelt.

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Ich kann leider nicht über *Ulrike Maria Stuart* sprechen, weil der Text für die Tschechische Republik noch immer verschlossen bleibt, obwohl wir uns mit einer Theatergruppe schon vor einigen Jahren bemüht haben, den Originaltext zu bekommen. Die Theatertexte, die sich auf Goethe und Schiller beziehen, wären jedenfalls auf die Frage hin zu erforschen, wie Jelinek mit den aufklärerischen und klassischen Themen und der Dramentradition umgeht.

Jelinek arbeitet auch mit der Tradition der Antike, seit dem *Sportstück* immer mehr. Durch das Paraphrasieren von Antike-Zitaten und Figuren gelingt es ihr, die Gegenwart in ihren gesellschaftskritischen und auch privaten „Dramen“ um eine urhistorische kulturelle oder geschichtliche Dimension zu erweitern und trotz der Linearität oder des Flächencharakters der Texte zu vertiefen. Paradoxerweise bringt diese Erweiterung und Verallgemeinerung des Schicksals der väterlichen „königlichen“ Agamemnon-Figur in *Ein Sportstück* die reale historische Perspektive des Nationalsozialismus mit sich.

4.

Der Begriff „Postdramatisches Theater“ bezieht sich auf ein Theater, in dem der Text nicht mehr im Zentrum einer Aufführung steht. Haben aber nicht gerade Jelineks „postdramatische“ Texte selbst sogenannte „postdramatische“ Aufführungsformen mitgeprägt? Was wäre hier von der Forschung neu zu bedenken und zu untersuchen?

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Jelineks Theatertexte haben nicht nur sogenannte „postdramatische“ Aufführungsformen mitgeprägt, sondern auch die postdramatische Form von Theatertexten anderer AutorInnen. Bei Jelineks Texten (oder Texten ähnlicher Art) müsste man, meiner Meinung nach, eine neue

Definition des postdramatischen Theaters/der postdramatische Aufführung finden, denn Jelineks Texte verfügen doch über die Voraussetzungen, im Zentrum einer Aufführung zu stehen, manchmal schon wegen der Länge des Textes und der damit verbundenen Kraft. Jede/r RegisseurIn muss sich mit dieser Qualität des Textes auseinandersetzen.

Es ist aber eine neue Art der Dominanz des Textes, die bei einer Aufführung von Jelineks Texten entstehen kann, für die man vielleicht eine neue Definition oder Charakteristik des „Postdramatischen“ finden müsste.

ANNE FLEIG

Ja, diese Texte sind stark, daher auch mein Hinweis auf die Dramentradition. Es gibt aus meiner Sicht gar keinen Grund, ihre Textualität in Frage zu stellen. Text und Aufführung/Theater gehören zusammen, sind aber auch zweierlei, womit die Texte Jelineks (z.B. durch die ausführlichen Paratexte) auch spielen. Darüber haben wir auch in unserem ersten Gespräch diskutiert.

Ich würde Postdramatik im Übrigen nicht so verstehen, dass der Text nicht mehr im Zentrum einer Aufführung steht. Der Text kann durchaus im Zentrum der Aufführung stehen, und dies ist bei Jelinek-Inszenierungen ja auch oft der Fall. Geändert hat sich das Textverständnis, und zwar sowohl mit Blick auf das Stück als auch mit Blick auf die Aufführung.

5.

In den Gesprächen wurden einige Punkte angesprochen, die für die zukünftige Forschung ergiebig sein könnten. Einerseits betrifft das die Anregung von Anne Fleig, bei der Analyse die Unterschiede zwischen Text und Aufführung stärker zu berücksichtigen, die durch den Begriff der „Postdramatik“ zusehends negiert wurden. Andererseits wurde angeregt, dass gerade bei der Auseinandersetzung mit „postdramatischen“ Theatertexten die Ebenen Text – Übersetzung – Inszenierung – Wissenschaft verstärkt zusammenarbeiten sollten. Wie wichtig wäre hier eine noch stärker interdisziplinär ausgerichtete Forschung, und wie könnte eine Forschung, die stärker mit den anderen Ebenen verbunden ist, aussehen?

ZUZANA AUGUSTOVÁ

Die interdisziplinäre Forschung wäre meiner Meinung nach sehr wichtig. Das gilt für die Forschung, für die Kommunikation zwischen verschiedenen akademischen Forschungsstellen wie für die Überschreitungen und Kommunikation zwischen Forschung und Theaterpraxis.

In der Tschechischen Republik gibt es verschiedene, kurze „Traditionen“ der künstlerischen oder akademischen Beschäftigung mit den Theatertexten von Jelinek. An germanistischen Lehrstühlen (FF UK Prag, Brno, Ústí na Labem, České Budějovice, Pardubice) oder an Theaterwissenschaften (FF UK Prag, MU Brno, JAMU Brno) entstehen einzelne Seminar- und Diplomarbeiten wie auch wissenschaftliche germanistische Arbeiten, die sich unabhängig voneinander mit verschiedenen Aspekten des literarischen Werks von Jelinek beschäftigen. Die Zitierpraxis der Sekundärliteratur, besonders bei den Studierenden, ist manchmal sehr chaotisch und außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses und Kontextes. Das Niveau dieser Arbeiten ist ganz unterschiedlich, teilweise relativ schlecht.

Im theaterwissenschaftlichen Kontext existiert in Tschechien eine einzige Dissertation meiner Kollegin Barbora Schnelle, die auch als Buch erschienen ist: *Elfriede Jelinek und ihr Theater gegen das Theater*. Ich bemühe mich momentan auch, wie gesagt, in einem Kapitel meiner Habilitation auf Jelineks Theatertexte einzugehen. Außerdem übersetzen meine Kolleginnen Barbora Schnelle, Jitka Jílková (Direktorin des Prager Theaterfestivals deutscher Sprache, das auch das tschechische Publikum mit einigen Jelinek-Inszenierungen aus dem deutschsprachigen Raum bekannt machte) und ich kontinuierlich Theatertexte von Jelinek und publizieren sie im Verlag Brkola (2008 erschienen drei Bücher: *Totenauberg*, *Ein Sportstück*, *Ein Lebewohl*, in diesem Jahr bereiten wir eine weitere Reihe vor). Jitka Jílková publiziert ihre Übersetzungen vor allem im Verlag Mladá fronta (für die Übersetzung von *Winterreise* hat sie einen Übersetzungspreis bekommen) oder im Verlag Odeon (vor allem Jelineks Romane). Andere Übersetzungen aber, die relativ schnell entstehen und einem praktischen Zweck (z.B. für Untertitel bei Festival-Inszenierungen) dienen, haben eher Arbeitscharakter. Dabei herrscht zwischen verschiedenen Verlagen und „ihren“ ÜbersetzerInnen Konkurrenzkampf als Zusammenarbeit.

Die Leitung des Festivalteams des Prager Theaterfestivals der deutschen Sprache ist eine verschlossene Arbeitsgruppe, die heute eigentlich nur noch aus zwei Leuten besteht (die Direktorin/Übersetzerin und der Dramaturg/Übersetzer), die alles selbst entscheiden, die deutschsprachigen Inszenierungen auswählen, zum Festival einladen und auch selbst die Texte übersetzen. Die Direktorin des Festivals steht dem akademischen oder interdisziplinären Gedankenaustausch leider negativ gegenüber, auch z.B. was die Existenz des Elfriede-Jelinek-Forschungszentrums und seine Aktivitäten (ohne sie jedoch zu kennen) betrifft. In dem relativ kleinen tschechischen Kulturraum ist also kaum eine Zusammenarbeit denkbar. Mit der Ausnahme, dass der Verlag Brkola und die Übersetzerin Barbora Schnelle mich vor einigen Jahren zu einer Zusammenarbeit für die geplanten Theatertext-Editionen eingeladen haben. Mit

der Kollegin Schnelle habe ich übrigens auch an der ersten tschechischen Publikation von Theater texts Jelineks, damals im Brünner Verlag Větrné mlýny, zusammengearbeitet (*Clara S., Krankheit oder Moderne Frauen, er nicht als er*, 2001).

Aufführungen von Jelineks Texten, aber auch Seminare zu Jelinek, an denen ich als Übersetzerin oder Hochschullehrerin mitgewirkt habe, zeichnen sich durch die Absenz eines interdisziplinären Dialogs und gegenseitigen Verständnisses aus wie auch das Verständnis für Jelineks Poetik fehlt. Das Gespräch (oder eher der Monolog) bleibt dabei meistens auf einer ganz banalen und gleichzeitig irreführenden Ebene, wie z.B.: „Wie lange haben Sie sich von der Übersetzung erholen müssen?“ „Eine Übersetzerin kann eine solche Arbeit auch ablehnen.“ Oder bei einer Diskussion im Rahmen eines theaterwissenschaftlichen Seminars: „Ich habe gehört, dass Sie Jelinek mögen? Ich mag sie nämlich nicht. Habe aber ganz unabhängig davon die Regie ihres Stückes aufgegeben.“ (Ein Theaterregisseur) Bei den Proben von *Ein Sportstück* und vor der Fußball-Weltmeisterschaft wurde erwähnt: „Es geht in dem Text auch um die Bewegungsfreude und Sportfreude.“

Von größerer Bedeutung ist aber die Tatsache, dass sich die tschechischen Bühnen zunächst bemüht haben, Jelineks Texte relativ traditionell und konventionell zu inszenieren. Zuerst wurden die frühen Texte wie *Clara S., Krankheit oder Moderne Frauen* und *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* bevorzugt, weil diese Texte doch Figuren und Geschehen enthalten, das man mehr oder weniger im Sinne der üblichen Theaterkonventionen interpretieren und auf der Bühne gestalten kann. Diese Inszenierungen waren teilweise sehr gut, z.B. wurde in *Nora* ganz exemplarisch mit einem Brecht'schen Verfremdungseffekt gespielt.

Auf der anderen Seite wurde 2005 *Ein Sportstück* im Theater Komödie in Prag so drastisch gekürzt und die kurze Version dann noch zwischen drei Regisseuren zerteilt. Durch die Kürzungen blieb die Kraft von Jelineks Textstrom nicht erhalten, sondern der Text wurde auseinandergeschnitten und neu zusammengesetzt, sodass ein Mosaik/eine Collage von Schlagworten entstand, die nur mit den besonders ausgeprägten Textstellen spielte und sie in neue Kontexte und Beziehungen eintreten ließ – wozu die Künstler selbstverständlich jedes Recht haben. Diese Art und Weise der Dramaturgie- und Regiearbeit zeugt jedoch davon, dass man mit der Struktur und Form von Jelineks Theater texts im tschechischen Theater noch immer nicht sehr viel anfangen kann bzw. dass man solcher Art von Texten ratlos gegenüber steht.

Erst in den letzten Jahren entstanden im tschechischen Theater andere Inszenierungsformen von Jelineks Texten. Diese Tendenz begann schon 2010 mit der Aufführung von *Bambiland* in Uherské Hradiště. Der Gastregisseur Jiří Honzírek, der auch sonst mehr oder weniger expe-

rimentell arbeitet, hat die Rahmensituation als TV-Show gestaltet. Im Bühnenhintergrund wurden Fotos und kurze Filmausschnitte neuester amerikanischer Waffen eingeblendet sowie Film- und Fotoporträts von J. W. Bush, begleitet von einem entindividualisierten Moderatoren-Chor. Mit dieser Begleitung oder Rahmung des Textes durch Film- und Fotoprojektionen arbeiten auch aktuelle Aufführungen: *Kein Licht., Kein Licht. (Prolog?)* und *Schatten (Eurydike sagt)* wurden als „installierte Bühnenlesungen“ bezeichnet und in Zusammenarbeit mit bedeutenden zeitgenössischen tschechischen bildenden KünstlerInnen inszeniert. Dabei wurden relativ große Teile des Textes bewahrt, mit nur teilweise angedeuteter Stilisierung der schauspielerischen Aktion, jedoch ohne sichtbare oder hörbare Bemühungen schauspielerischer Interpretation. Ob das ein neuer und künstlerisch erfolgreicher Trend ist, Jelinek zu inszenieren, kann man jedenfalls noch nicht wissen.

ANNE FLEIG

Diese Unterschiede in den Inszenierungen lassen sich auch im deutschsprachigen Raum beobachten. Jelinek verstärkt zu „lesen“, ist dabei eine interessante Entwicklung. In der Forschung zu Jelinek kommen wiederum viele literaturwissenschaftliche Beiträge von KollegInnen, die auch Interesse am Theater haben und in diesem Sinne disziplinär offen sind. Wichtiger als die Forderung nach Interdisziplinarität ist daher meines Erachtens eine Auseinandersetzung mit den Grundannahmen und -begriffen der Forschung, wie wir sie hier begonnen haben.