

Wer spricht? Textform und Textanalyse

Die antike Tragödie präsentierte die Aktualität als überhöhtes Tagesgeschehen, und der Anspruch an das Theater, Realität aufzuzeigen und diese zu kommentieren, besteht weiterhin oder lebt als überholtes Bildungsideal fort. Ob es sich bei dieser Forderung darum handelt, gesellschaftliche Strukturen menschlichen Handelns oder seine philosophische, theoretische oder praktische Natur aufzuzeigen, sei dahingestellt. Das Theater als Ort der Reflexion und Repräsentation a priori ist Umwandlung, Figur und Sprache, deren Referenzialität sich verändert. Wie Franziska Schößler in ihrem Rückblick aufgezeigt hat,¹ hat sich das postdramatische Theater auf den deutschsprachigen Bühnen etabliert. Auf ihren Ausführungen aufbauend, möchte ich einige Punkte eines postdramatischen Theaters nochmals stichpunktartig aufgreifen, um diese dann in einem weiteren Teil mit ergänzenden Thesen zur Diskussion zu stellen. Der postdramatische Theatertext und das postdramatische Theater haben eine neue Kultur des Lesens und Zuschauens geschaffen, deren Einsatz Gewissheiten jedes Mal erneut ins Wanken bringt und erfordert, die Aufgaben des Theaters neu zu definieren; mit dem postdramatischen Theater fand eine klare Absage an kohärenzbildende Strukturen statt. Ohne Text kommt auch das postdramatische Theater nicht aus, wobei sich die Materialität und Medialität, nicht nur des Textes, sondern auch der Aufführung, verändert haben. Hierbei sei hervorzuheben, dass der postdramatische Theatertext und seine Aufführung einander bedingen und sie ohne einander kaum denkbar sind.

Die deutschsprachige Theaterlandschaft hat das theatrale Potenzial erkannt; wie keine andere hat sie das postdramatische Theater zu einem produktiven Phänomen gemacht und dadurch auch die Produktionsbedingungen der AutorInnen verändert.² Das Theater tritt nicht in Konkurrenz zu anderen Medien und deren Sprache, sondern erweitert mit seinen Mitteln deren Aussagekraft.

Das Regietheater, das auf den deutschsprachigen Bühnen ab den 1970er Jahren herrscht und die Theaterlandschaft weiter bestimmt, verschaffte dem postdramatischen Theater, so meine These, eine besondere Durchsetzungskraft. Es baut auf dem Modell der AutorInnenschaft auf: Der Text wird durch das Regiekonzept neu gelesen. Im postdramatischen Theater wird die DramaturgIn und/oder RegisseurIn zur Ko-AutorIn, wobei der Prozess der Entstehung und Präsentation des Textes Teil der Aufführung sind. Jelineks Texte der letzten zehn Jahre liefern

nur mehr das Rohmaterial, aus dem Text werden Mitteilungen herausgeschält, ergänzt, und erst so entsteht eine Produktion.³

In diesem Zusammenhang sei anzumerken, obgleich bei Hans-Thies Lehmann postdramatisch nicht mit postmodern einher geht, dass postdramatisch als Ausdruck einer postmodernen Konstellation⁴ und postmoderner Transformationen⁵ gelesen werden sollte. Der Erfolg des postdramatischen Theaters lässt sich als Krise des Dramas deuten, die nicht von den kulturellen, sozialen, historischen Situationen losgelöst und zugleich Zeichen eines Paradigmenwechsels ist⁶: Es geht hier darum, neue Räume der Erfahrung zu erzeugen und ergründen, die am Theater verortet sind. Die Sinnstreuung von Welt-/Geschichtsbildnissen findet im heimeligen Raum des Theaters statt, dessen Auflösung nicht auf sich warten ließ.⁷

Dramatische Formen fragen nach einem Bezug zur gesellschaftlichen Realität unter der Bedingung der Thematisierung der Konflikte. Jede Umwandlung dieser Formen im Raum ist zugleich Interpretation; Authentizität und Wahrheit sind als begriffliche Referenzen überholt und unproduktiv, ebenso wie das Individuum als Zeichen aufgelöst ist.⁸ Bereits um 1900 rückte die sinnliche Wahrnehmung bei der Rezeption der ZuschauerIn ins Zentrum, wobei es nunmehr zu einer Simultaneität der Informationen aller sinnlichen Wahrnehmungen durch verschiedene Mittel kommt. Diesen kommt die Aufgabe zu, (Denk-)Prozesse auszulösen, wobei das Theater Ort der Reflektion ist und die Sprache Figur bleibt. Die Erinnerung tut sich im Sprechen auf,⁹ wobei die Materialität des sprachlichen Zeichens zu einem Grundproblem wird; inwieweit können Sprache und sprachliches Zeichen zum Agenten werden und nicht nur der materielle Körper und ebenso das fehlende Subjekt? Doch darauf komme ich später nochmals zurück.

Neues Textverständnis oder neue Texte?

Im postdramatischen Theater scheint der Text seiner Mitteilungs- und Darstellungsfunktion enthoben zu sein, und das Theater dient nicht länger dem Text; die Konventionen werden nicht nur gelockert, sondern teilweise außer Kraft gesetzt, und das Sprechen geht über die Figuren hinaus. Das schon erwähnte Kraft- und Machtfeld der Sprache kann sich entfalten. Durch die Verschiebung der einzelnen Elemente liegt die Sinnerzeugung nun nicht mehr beim Text, sondern in der Materialität der Aufführung. Der Text – die Schrift – ist ebenso Materialität wie Bühne und Requisiten und nimmt noch einen immateriellen – einen durch Sprache erzeugten – Raum ein. Dadurch können sich im Text angelegte Wahrnehmungen sinnlicher Prozesse auf der Bühne materialisieren, und eine neue – enthierarchisierte – Beziehung zwi-

schen Text und Aufführung wird produktiv gemacht. Um im Sinne Heiner Müllers zu sprechen: Theater als „Ort, um Texte als Texte erfahrbar zu machen“¹⁰.

Während Hans-Thies Lehmann in seiner Studie primär auf Inszenierungen und nicht Theater-texte Bezug nimmt, geht Franziska Schößler in ihrem Text auf die Dramatik in der Postdramatik ein.¹¹ Es sind nicht neue Definitionen oder Genres nötig, sondern die Neuverhandlung und Vertiefung der dramatischen und theatralen Mittel, die u.a. Lehmann zitiert. Ebenso verneine ich die Frage, die Theresia Birkenhauer¹² stellt, ob eine eigene Texttheorie für das Theater nötig sei, sondern schlage vor, die bis jetzt noch nicht ausreichend erforschte Beziehung zwischen Postdramatik und Postmoderne produktiv zu untersuchen. Spätestens seit dem cultural turn hat der Begriff Text einen übergreifenden Charakter und ist nicht mehr auf Schrift und Repräsentation eingeengt.¹³ Solange die Literaturwissenschaft daran festhält, die traditionelle Einteilung in Lyrik, Drama, Epik oder Lyrisches, Dramatisches und Episches aufrecht zu erhalten, können Gattungsdefinitionen nicht neu verhandelt werden, während dies in der Praxis schon längst stattgefunden hat.¹⁴ Die Gegensätze zwischen Fiktion / Realität oder Drama / Epik wären ebenso zu überwinden; nur dann können sich neue Kategorien herausbilden, wenn alte Trennungen hinter sich gelassen werden. Das Verhältnis von Text und Theater ist nicht nur eine Frage des Dramatischen. Die Frage, ob ein Text für das Theater geeignet ist oder nicht, wurde in den letzten Jahren durch die Praxis beantwortet, besonders mit der Aufführung von „Dramatisierungen“ von Prosawerken. Tradierte Gattungsmerkmale sind aufgelöst; es stellt sich vielmehr die Frage, inwieweit der Text performierte Präsenz und Sinnlichkeit suggeriert. In diesem Sinne ist auch die Frage, wie der Text hinter der Darstellung verschwindet, irreführend, die vielmehr lauten sollte: Wie wird der Text multipliziert, reflektiert; welche Anstöße gibt das Zusammenspiel der verschiedenen medialen Mittel. Es geht daher nicht um neue Kategorien, als vielmehr um das Spiel und die Erweiterung der bestehenden. Ich plädiere daher nicht für neue Kategorien, sondern für eine Flexibilisierung der Grenzen: Grenzüberschreitungen bringen intermediale Prozesse ins Spiel, verweisen auf Erinnerungsprozesse und erzeugen so neue Räume, die in der Aufführung visuell und akustisch aktiviert werden. Grenzgebiete werden so ausgelotet und verändern ihren „Ort“.

Mag Jelinek in ihren frühen Theatertexten an die historische Avantgarde anknüpfen, so sollte man die Entwicklung von Jelineks Dramatik, provoziert durch postdramatische Inszenierungspraxis, bedenken. Bei Jelinek sind in den letzten zehn Jahren zwei wesentliche Tendenzen oder Antworten diesbezüglich festzustellen:¹⁵

1. Durch die Auseinandersetzung mit der Text- und Dramentradition wirft die Gattungsfrage neues Licht auf das literatur- und gesellschaftskritische Potenzial eines Textes und seiner

Aussage. Wenn Jelinek von Sekundär- oder Parasitär drama spricht, werden Text und Theater a priori in ein Spiel mit den Normen und deren Geschichte verwickelt; jede Kategorie impliziert eine Sinnzuordnung. Sekundär- und Parasitär drama sind falsche Demutsformeln, um die Verbindung zwischen Drama und gesellschaftlichen Zuständen zu hinterfragen. Das Sekundär drama (vs. Original drama) ist bewusst als Nebendrama zu den Klassikern konzipiert – es ist eine bewusste Herausforderung, Ordnungen zu überdenken. Das Sekundär drama, das nicht für die Ewigkeit, sondern für den Moment – absolute Gegenwart? – gedacht ist, erteilt dem Mythos Klassik (unendlich, zeitlos) eine Absage.¹⁶ In ihrem Aufsatz *Anmerkung zum Sekundär drama* spielt Jelinek bewusst mit den Kategorien von Verstehen und Nicht Verstehen.

Parasitär- und Sekundär drama thematisieren patriarchale Herrschafts- und Machtansprüche.¹⁷ In diesem Sinne ist die Frage berechtigt, inwieweit das bei Jelinek immer wieder anwesende „Bündel“ oder die Installation als eine Form des Standbildes seine Fortsetzung im Bild der Untoten findet. Jelinek bezieht sich bewusst auf gesellschaftliche Zustände, die eine kanonisierte literarische Wertung einschließen. Jelinek hat mit diesen zwei Begriffen provokativ die Kategorie Drama in seiner gesellschaftlichen und auch rezeptiven Schicht wieder eingeführt – eine weitergreifende Funktion als die, die sie ihren anderen Theatertexten zuordnet.

Auf der Produktionsebene des Textes, aber auch des Theaters, ordnen sich das Parasitär- und Sekundär drama nicht nur einer niedrigeren sozialen Stellung zu, vielmehr erteilen sie mit ihren Namen eine eindeutige Absage an Konzepte wie Original / Originalität und Genie und hinterfragen den Mythos der Klassik- / Romantiktradition, besonders in der national geprägten Literaturgeschichtsschreibung.

2. Mit *Ein Sportstück*, *In den Alpen* etc. schreibt Jelinek keine aufführbaren Theatertexte mehr, sondern liefert ein Skript, aus dem DramaturgInnen / RegisseurInnen, SchauspielerInnen wählen und einen Text formen sollen. Gegen das In-Szene-Setzen vieler RegisseurInnen oder die Verlagerung auf den Text reagiert Jelinek mit Textüberschwemmung (Surplus). Ob es sich dabei um eine Bereicherung oder Aushöhlung der dramatischen Kategorien handelt, wäre noch zu untersuchen; oder ob die Textvorlage auf provokative Weise ein Schattendasein führt, in dem dramatische und intermediale Mittel mit dem Text und durch den Text eine Aufführung produzieren. Jelineks Theatertexte sind im theatralen Sinn zum einen unfertig, da sie sich jeglicher Zuordnung entziehen; zum anderen fragmentiert: Die Bewegung ist eine, die sich der Logik entzieht, nur im postmodernen Sinne ein Gewebe ergibt; Zitate werden eingebaut, ohne diese als solche zu markieren; Text-

quellen werden verspielt signalisiert, verschwiegen und enthierarchisiert, neben- und gegeneinander gestellt; Original und Kopie stehen nicht mehr zur Diskussion. Nicolas Steemann stellt z.B. in der Inszenierung von *Das Werk* oder *Ulrike Maria Stuart* den Kampf mit dem Text auf der Bühne dar – diesen Kampf mit dem Text haben auch andere DramaturgInnen, ohne diesen direkt in die Inszenierung einzubringen. Die Inszenierung liefert ein Narrativ, das weder dramatischer noch lyrischer Elemente entbehrt.

In beiden Fällen Jelinek'scher Textproduktion wird das Theater als Gedächtnisraum, als Serie von Sedimentierungen / Ablagerungen, sichtbar gemacht, an dem sich Autorin wie ZuschauerInnen, wie beim Mythos im Blumenberg'schen Sinne, abarbeiten.

Der Text als Unort oder implizite Inszenierungen von Körper und Sprache

Wie eingangs bereits angedeutet, bedingen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart Textproduktion und Aufführungspraxis einander. Statt auf die Repräsentation von Körper und Sprache einzugehen, schlage ich einen weiteren Blickwinkel vor, der auf die Dekonstruktion und Konstruktion von Realitäten und ihrer materiellen Darstellung abzielt. Die Jelinek'sche Dramatik ist eine Absage an das Geniekonzept und die individuelle AutorInnenfigur. An ihre Stelle scheinen Sprachflächen und Schatten / Schattendasein als Motiv und Ort zu treten.

Eine Konstante in Jelineks Theatertexten – und in ihrem Werk im Allgemeinen – ist die Schwierigkeit der Frau, sich als Künstlerin zu etablieren. Das Problem Frausein, als Frau zu sprechen oder ich zu sagen, wird wiederholt thematisiert. Die Theatertexte arbeiten sich an den Thesen ab: In einer patriarchalen Welt kann sie als Autorin / Künstlerin nicht existieren. Oder: Die Sprache und der Körper sind immer nur ein geborgter. Erst durch den performativen Akt und die Wiederholung dieser Handlung kann ein Ort entstehen, wo „Frau“ sich in der Schrift eine Existenz verschafft. Zugleich löscht sie sich aber wieder in diesem Schreibakt als Autorin aus; der weibliche Körper ist an die symbolische Ordnung gebunden: Der Körper der Frau ist der Ort ihrer Festschreibung und kann sich nicht der patriarchalen Ordnung entziehen. Als Textproduzierende unterliegt Jelinek der Bewegung zwischen Einschreiben und Auslöschen, zwischen AutorInnenschaft und AutorInnenauslöschung mit der RegisseurIn als AutorIn (und nicht als SekundärautorIn oder Ko-AutorIn).¹⁸ Im Vergleich zur Sinnstreuung wirft die AutorInnenstreuung Schatten, ebenso wie dies Untote (Bündel) tun. Das Schreiben ist Schattenbewegung einer UrheberIn, die nicht physisch, sondern nur durch die und in der Schrift anwesend ist. Sprache und der produzierte Raum sind keine individuelle Erfindung; sie sind als kollektive Erfahrungen gekennzeichnet, die verschiedene Realitäten und Wahrheiten sichtbar machen.

Die AutorInnenfigur ist in postdramatischen Theatertexten aufgelöst oder sinngestreut, wie die Bedeutung des Textes selbst. Jelineks Texte weisen besonders darauf hin: Konsequenz ist ein „Ich“ im Spiel, das meist von dem Problem, „Ich“ zu sagen, spricht; konsequent sind biografische Elemente aus Jelineks Leben sowie anderer Künstlerinnen in den Theatertexten eingewoben.¹⁹ So sind auch ihre berühmten AutorInnenfiguren – Bündeln nicht unähnlich oder sogar als Bündel – entstanden, wobei noch weitere biografische Elemente auf diskursive Realitäten verweisen. Hier gehe ich von der These aus, dass es Jelinek gelingt, sich in ihren Dramen auf diskursiver Ebene – performativ – einzuschreiben und sich eben dadurch als Autorin auszulöschen.²⁰ TrägerIn der AutorInnen-Figur sind im postdramatischen Theater nunmehr Diskurse, die an Rechts- und Staatssysteme, Kulturen gebunden sind. Auch andere Gattungen, wie die Autobiografie, zentrieren sich nicht länger um ein individuelles Subjekt, sondern dieses schreibt sich in unterschiedlichen Diskursen ein. Die Unterscheidbarkeit von autobiografischen und fiktionalen sowie von dramatischen oder narrativen Texten, von Geschichte und Fiktion, ist nicht länger gewährleistet. Der Text etabliert die Performativität einer (weiblichen) Stimme, die sich als „Un-Tote“, in der Bewegung zwischen den räumlichen Instanzen, konstituiert, nicht ohne Spuren zu hinterlassen. In den Texten fließen Jelineks Lebensthemen als nationale, kulturelle und historische Problemkreise ein, an denen sich „das Publikum“ / „die LeserIn“ abarbeitet.²¹ (Die Bewegung des Schreibens, das innerhalb dieser Matrix einer Autorin Leben verteilt, bedeutet ihren Tod in der Schrift.)

Theater wird zum Raum, wo Körper und Subjekt fehlen. Es stellt sich die Frage, inwieweit Jelinek mit ihrer Stimmenkonzeption als einzig materielles Dasein eines agierenden Subjekts jede, wenn auch noch so ephemere, Subjektconstitution zulässt. Nach Derrida ist „jedes Graphem [...] seinem Wesen nach testamentarisch“²², und in allem Geschriebenen spricht jemand zu einem „Publikum“, wobei jedes Mal die Frage der SprecherIn neu zu klären ist. Bei Jelineks Texten und deren Aufführung ist immer das Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit präsent, von Leben und Tod – bei Jelinek als „un-tot“ auf den Punkt gebracht – als Ausdruck von Sprechen. Problematisch ist dabei, wie sich Stimme, Sprechen, Sprachflächen als Körper oder Materie manifestieren, um die Emergenz eines agierenden Subjekts zuzulassen, ansonsten im performativen Akt zu vergehen.

Im Anschluss an Michel Foucaults *Heterotopien*²³ und Michel de Certeaus Raumtheorie schlage ich vor, besonders die Jelinek'schen Unorte als Ergebnis einer raumkonstituierenden Handlung (durch Sprechakte) zu lesen, die eine konkrete Verortung auflöst. Die „Wortkulisen“ kreieren Orte, die sich wiederum mit im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Orten verbinden lassen: Unorte, die auf der Bühne reale Orte entstehen lassen. Das world wide web

wäre als Unort par excellence zu bezeichnen: vom Körper getrennt, aber zugleich auch real, ohne einer bestimmten Materie zu entsprechen. Die Verortungen sind so virtuell wie real, die Frage ist nur die nach dem Einsatz und dessen möglichen Konsequenzen.²⁴ Kann das world wide web, wie das Theater, als reines Spiel, ohne jegliche sozialen und kulturellen Konsequenzen, angesehen werden? Welcher Ort wird dann dem Theater zugeordnet? (Um das Spiel auf die Spitze zu treiben: Wenn das Theater reines Spiel und Unterhaltung ist, wie kann dann die Subvention dieser Kunst gewährleistet werden? Übernimmt das Theater in einer physischen Präsenz die Rolle eines Gegen-Raumes, um mit seinen medialen und ästhetischen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, über die Macht der medialen Unsichtbarkeit zu reflektieren? Wie verlagern sich die Bedeutungsträger in einer vom world wide web gesteuerten Realität? Mediengewitter in räumlicher Begrenzung?) Bei Foucault sind Heterotopien real existierende Räume, die Gegen-Räume zu wirklichen Räumen bilden: Sie lassen sich lokalisieren, aber zugleich liegen sie außerhalb der Räume. Interessant ist bei der Heterotopie als Unort die entgrenzende Funktion dieses Raums / Orts. Der Raum / Unort entsteht durch die kulturell vermittelte Entgrenzung des physikalisch begrenzten Raums und die damit einhergehende veränderte Wahrnehmungsposition. Der Klang der Stimmen – als Ausdruck des Körpers – bewirkt in seiner Körperlosigkeit eine gewisse Verortung. Es beginnt keine Innenschau, vor allem keine psychologische Selbstfindung, sondern ein Ausdrücken der Wahrnehmung, ein Perspektivwechsel, der eine andere Welt erlaubt und als „reale“ etabliert. Das Aufzeigen des performativen Charakters ist ein konstitutiver Bestandteil und das Theater in diesem Sinne der ideale Ort des Verschwindens. Dem postdramatischen Theater stehen alle Repräsentationsmittel der Kunst zur Verfügung, die in Jelineks Texten bereits angelegt sind. Im Theaterraum wird ein Raum kreiert, ein Gefühl für den Raum, der aufgrund seiner Vergänglichkeit fließend und virtuell ist, der Prozesse bei den SchauspielerInnen und den ZuschauerInnen / LeserInnen in Gang setzt.

Die Frage, der in diesem Kontext nachzugehen wäre, ist, ob Jelineks Theatertexte auf das Theater angewiesen sind oder Materialität bereits im Text angelegt ist. Wie bedingen Text und Aufführung einander? Auf dem Theater ist die Simultaneität erfahrbarer als im Text; es kann die Linearität des Textes auflösen, so sind unterschiedliche Zeiteinheiten auf der Bühne sowie die Konfrontation mit der eigenen Zeitebene und Präsenz des nicht sprechenden Subjekts direkt erfahrbar.

Performativität: mediale Grenzerfahrungen und Begegnungsräume

Franziska Schößler geht in ihrem Statement davon aus, dass der Theatertext den Theaterraum akustisch und visuell strukturiert²⁵ und Jelineks Texte begehbare Landschaften sind, in die die TeilnehmerInnen als soziale Skulptur eingehen. Statt Installation schlage ich vor, Konzepte von Performance und Performativität herauszubilden und Richard Schechners Einladung zur Kultur als Performance neu nachzugehen. Worum es geht, ist eine performativ geprägte und ereignisorientierte Theaterlandschaft. Hiermit würde der prozesshafte Charakter der Texte auf inhaltlicher / stofflicher sowie formaler Ebene ausgebaut, und neue Räume würden geschaffen.²⁶ Ich gehe davon aus, um mit Roselt zu argumentieren, dass Theater ein mediales Ereignis und eine mediale Grenzerfahrung ist – das Grenzgebiet umfasst Bühne, Publikum, ZuschauerInnen und SchauspielerInnen.²⁷ Intermediale Räume des Textes werden in der Inszenierung umgesetzt: Ästhetische Elemente und die Wahrnehmung der ZuschauerInnen schaffen einen Raum, der den Ausgangspunkt der Inszenierung bildet.

Die Inszenierung ist eine mediale Transformation, die in den Text eingreift, diesen aufgreift, verändert, herstellt. Die von Jelinek ganz bewusst für ein postdramatisches Theater geschriebenen Texte fordern den Inszenierungsstil heraus und beeinflussen ihn. Wahrnehmung von Realität als ästhetisches Prinzip, das sich nach diskontinuierlichen Augenblicken und Überblendungen richtet, ohne den Appell an Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse zu übersehen, trägt zur Konstitution des visuellen und akustischen Raums bei, wobei ich davon ausgehe, dass die mediale Transformation in Jelineks Texten nicht erst auf der Bühne stattfindet, sondern schon im Text eingeschrieben ist.

Neben Wahrnehmung rückt Erfahrung in den Mittelpunkt. Die Aufführung ist zum einen unwiederholbar und singulär, zum anderen liegt in der Wiederholung ihre performative Kraft. In dem Begriff Performativität fließen mehrere Stränge ästhetischer und sozialer Theorien zusammen – sprachtheoretisch begründet und kulturtheoretisch gedeutet – und erlauben daher einen übergreifenden Interpretationsansatz. Erst durch die Erfahrung und Wahrnehmung kann sich vorübergehend ein Körper konstituieren, um als Subjekt auf anderen Wirklichkeitsebenen als in der Welt der Lektüre oder im Theater handlungsfähig zu sein. Daher plädiere ich dafür, Jelineks Theatertexte und auch die Aufführungen mit performativen Konzepten der Theaterwissenschaft zum einen und der Sozial- / Kulturwissenschaft zum anderen zu lesen.²⁸

Die Verbindung performativer Ansätze wäre eine Möglichkeit, Jelineks Texte nicht nur als Akte des Widerstands zu lesen, sondern Transformationsprozesse einzuleiten; Jelineks Texte verlieren sich nicht im Spielereignis, sondern entfalten ihre lebendige Vielfalt erst durch das Spiel und im Spiel. Vielmehr fordert die theatrale mediale Aufführung zu einem Überdenken des Verhältnisses von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft auf. Mit Performativität kann

eine neue Dichotomie zwischen Text und Aufführung nicht aufkommen: Der „theatrale Text“ entsteht erst im Prozess der Inszenierung und Aufführung und thematisiert das Verhältnis von AutorIn und RegisseurIn, von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen sowie das von Reden / Schreiben und Handlung. Es kommt zu einer Begegnung in einem theatralen Raum, der eine Kontextualisierung und somit weitere performative Prozesse (heraus)fordert.

Anmerkungen

-
- ¹ Vgl.: Schöblier, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*. http://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Sch%C3%B6blier.pdf (4.3.2014).
- ² Gehen wir davon aus, dass es sich bei einem Großteil der zeitgenössischen Aufführungen um Auftragswerke handelt, so stellt sich die Frage, wie Entstehens- / Schreibprozess und Aufführung einander bedingen.
- ³ Als Paradebeispiele können zweifellos die Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* (I: Nicolas Stemann) als Theaterrevue und Jossi Wielers Inszenierung von *Ulrike Maria Stuart* als Familiendrama angeführt werden.
- ⁴ Vgl.: Renner, Rolf Günther: *Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg: Rombach 1988.
- ⁵ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika / Kolesch, Doris / Weiler, Christel (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999; Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript 2012.
- ⁶ Hans-Thies Lehmann verweist in seiner Studie mehrmals auf Peter Szondis Arbeiten. Vgl.: Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999.
- ⁷ Jelineks Texte werden vorzugsweise auf den großen, etablierten Bühnen gespielt, wo sich das Geschehen auf der Bühne und im Zuschauerraum abspielt, obwohl postmodernes Theater eigentlich die Absage an das Illusionstheater (bürgerliche Theater) ist; dies wiederum ist ein Paradox, betrachtet man die Häuser, an denen Jelinek gespielt wird, und bedenkt man, dass das Publikum aus der bürgerlichen Mittelschicht stammt. Andererseits hat besonders das freie Theater neue „Bühnenräume“ geschaffen.
- ⁸ Die Krise der Gesellschaft ist – bekanntlich – nicht länger nur eine Krise des Individuums. Vgl.: Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Gunter Narr 2004, S. 16.
- ⁹ Vgl. die Arbeiten von Evelyn Annuß über chorisches Sprechen: Annuß, Evelyn: *Inszenierungen des Kollektivsubjekts im Thingspiel*. In: Kreuder, Friedemann (Hg.): *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript 2012, S. 507-517; Annuß, Evelyn: *Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im Theater*. Bielefeld: transcript 2008, S. 361-374.
- ¹⁰ Vgl.: Birkenhauer, Theresia: *Die Zeit des Textes im Theater*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im Theater*, S. 247-262, S. 251.
- ¹¹ Vgl. Schöblier, Franziska: *Dramatik / Postdramatik, Theatralität und Installation. Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*.
- ¹² Vgl.: Birkenhauer, Theresia: *Die Zeit des Textes im Theater*, S. 253-255.
- ¹³ Vgl. u.a. den Textbegriff in: Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler 2007.
- ¹⁴ Im Gegensatz zur These Schöbliers geht es in den 1990er Jahren nicht um eine Rückkehr zum Erzählen, sondern darum, eine Text-Produktion darzustellen – somit wird der epische Charakter umgangen. Vgl.: Schöblier, Franziska: *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, S. 20.
- ¹⁵ Peter Michalzik vertritt die These, dass in den Aufsätzen und nicht in den Dramen die wichtigere Kommunikation stattfindet. Er spricht Jelinek reine Dramatik ab; die Impulse im Theater gehen nicht vom Text aus. Vgl.: Michalzik, Peter: *Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im Theater*, S. 31-42, S. 31.
- ¹⁶ Als Sekundärkünstlerin ist sie frei von Konventionen und Normen und spricht eine Einladung zum Dialog mit dem Hauptdrama – Theater als neue Art des Bezugs – aus.
- ¹⁷ Sie fordern zum Dialog heraus, indem sie z.B. an den Ort bzw. Nicht-Ort der Frau als stimmloser Körper anknüpfen.

-
- ¹⁸ Interessanterweise sind es auf den großen Bühnen ausschließlich Regisseure, die Jelineks Texte auf die Bühne bringen, während in den kleineren Häusern oft Regisseurinnen Jelineks Text als Herausforderung aufgetragen wird.
- ¹⁹ Peter Clar geht – im Gegensatz zu mir – von der These aus, dass sich Jelinek als Autorin in den Texten konstituiert, sich in ihren Werken als „Metaautorin“ und somit als eine dritte Instanz verstärkt einschreibt. In Peter Clars Argumentation fließt allerdings implizit ein gewisser Anspruch an Authentizität und Subjektkonstitution der Autorin ein. Dies würde aber jeglicher postmoderner Konstellation widersprechen, die Jelinek aber – bis zur Totalauflösung der AutorInnenfigur – auf radikale Weise durchführt. Vgl.: Clar, Peter: „*Was bleibt ist fort*“ – *Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen*. http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Peter_Clar:_%22Was_bleibt_ist_fort%22_%E2%80%93_Die_Autorinnenfigur_in_Elfriede_Jelineks_Dramen (20.11.2012); Clar, Peter: *Wer ist es dann, der das sagt, was die Wahrheit nicht sein kann? – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theatertexten „Rechnitz (Der Würgeengel)“ und „Die Kontrakte des Kaufmanns“*. In: Calero Valera, Ana R. / Jirku, Brigitte (Hg.): *Literatur als Performance. Literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Performance*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 237-250.
- ²⁰ Wie Karen Jürs-Munby aufgezeigt hat, ist die Autorin nie Privatperson. Zwischen privat und öffentlich kann nicht mehr unterschieden werden. Vgl.: Jürs-Munby, Karen: *Der fremde, faszinierende, paradoxe Ort Theater*. In: JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011, S. 85-102.
- ²¹ Das Ich / die Autorin ist im Sinne Derridas kreuzweise durchgestrichen. Jelinek als Autorin ist nicht da. Das Ich ist nicht da, sondern ihre Worte stehen für sie und die Welt, die sie schaffen. Vgl.: Derrida, Jacques: *Demeure. Fiction et témoignage*. In: Lisse, Michel (Hg.): *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Paris: Galilée 1996, S. 13-73.
- ²² Vgl.: Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.
- ²³ In der Foucault'schen Heterotopie kann der Körper verschwinden. Vgl.: Foucault, Michel: *Heterotopien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 27.
- ²⁴ Reflektiert wird hier die Lebens- und Schreibsituation von Jelinek, die, glaubt man Schlingensiefels Aussagen, mit TV und Internet lebt und kaum das Haus verlässt.
- ²⁵ Vgl.: Schöblier, Franziska: *Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften*.
- ²⁶ In diesem Kontext wäre es interessant, Diderots ästhetische Schriften neu zu lesen und sein Verlangen einer vierten Wand neu zu überdenken. Eine kritische Relektüre von Diderots ästhetischen Schriften könnte neues Licht auf die Performativität von Subjekt auf der Bühne werfen.
- ²⁷ Vgl.: Roselt, Jens: *Intermediale Transformationen zwischen Text und Bühne*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im Theater*, S. 205-211, S. 209.
- ²⁸ Vgl.: Klein, Gabriele: „*Alles Liebe, euch allen, Elfriede*“ *Performativität im zeitgenössischen Theater*. In: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im Theater*, S. 347-360; Fischer-Lichte, Erika: *Wahrnehmung und Medialität*. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): *Wahrnehmung und Medialität*. Tübingen: Francke 2001, S. 11-30.