

## „Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?“

E-Mailwechsel zwischen Ulrike Haß und Monika Meister

**Betreff:** Jelinek Theaterästhetik

**Von:** Monika Meister

**Datum:** Mo, 25.11.2013, 14:03

**An:** Ulrike Haß

Liebe Ulrike,

wie beginnen?

Ich lese Deinen *Jelinek-Handbuch*-Text, in dem Du auch das Thema der Postdramatik ansprichst und die Ambivalenz des „Post-Dramatischen“ mit den Theatertexten Elfriede Jelineks in Bezug setzt. Du fragst eingangs: „Wie ist es möglich, Theater ausschließlich mit Texten aufzustören?“<sup>1</sup> Eine interessante Frage, die den weiten Diskurs „Text und Theater“ neu auslegt.

Dem Text kommen somit Kategorien zu, die traditionellerweise andere Strukturen des Dispositivs Theater betreffen (beispielsweise den Raum). Wie nun ist die Textur Jelineks konkret im Postdramatischen verankert, wo berührt sie diese, und wo überschreiten und unterlaufen die Texte Jelineks die Postdramatik? Wie ließe sich dieser Terminus neu definieren, oder ist das „Post“ und das „Dramatische“ so gar nicht länger zusammzusetzen. Ich frage mich, ob es einen anderen Modus des „Prae“ und „Post“ gibt, der auch der Öffnung auf ein vielfältiges Zwischen Raum gibt.

Mit besten Grüßen

Monika

**Betreff:** AW: Jelinek Theaterästhetik

**Von:** Ulrike Haß

**Datum:** Mo, 2.12.2013, 19:08

**An:** Monika Meister

Liebe Monika,

Du fragst nach der Beziehung zwischen den Texten Jelineks und der Postdramatik (und das war ja auch eine der ersten „Hausaufgaben“, die uns für unsere E-Mail-Korrespondenz, in die wir beide eingewilligt haben, aufgegeben wurden).

Was mich am Begriff der „Postdramatik“ stört (und deswegen verwende ich ihn auch nicht bzw. nur im Sinne eines Zitats oder zur Kennzeichnung des Selbstverständnisses einer gewissen Strömung im Gegenwartstheater), das sind vor allem die sich an das Präfix „Post“ knüpfenden Fortschrittslogiken und Phantasmen der Überwindung von etwas Vormaligem, Überholtem. Ich denke, dass dieser Terminus, der von Hans-Thies Lehmann in Analogie zur „Postmoderne“ kreiert wurde, um das Theater der 1990er Jahre als eines der Zeitgenossenschaft der Postmodernität zu kennzeichnen und ihm einen Namen zu geben, in der Folge fast mit dem Gewicht der Markierung einer neuen Epoche ausbuchstabiert wurde. Affirmiert wurde der Negativ-Katalog der neueren Theaterströmungen: keine Figuren mehr, keine Handlung, kein Konflikt, kein Dialog, kein Drama. Unklar blieb, welches dramatische Theater dieses nicht-mehr-dramatische Theater überwinden sollte, während allerdings klar war und vielfach angemerkt wurde, dass es in der Form der Negation an dieses weiterhin gekettet bleiben müsse. Ich will hier den Aporien dieser Begriffsbildung, die Gegenstand einer Auseinandersetzung von Christoph Menke und Hans-Thies Lehmann waren, ohne sie jedoch lösen zu können, nicht weiter nachgehen, sondern nur andeuten, dass an dieser Stelle eine Relektüre und eine andere Theorie des Literaturdramas vonnöten wären.

Jelineks vielzitierte kämpferische Ansagen, angefangen mit: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“, leisten zunächst Widerstand gegen das vorhandene Theater, welches vorgibt, der Literatur (dem Drama) zu dienen, indem es sein Verhältnis zur ihr als mimetisches begreift. Eine fatale Grundannahme, die von einem theaterwissenschaftlichen Diskurs gestützt wurde, der das Drama und seine Inszenierung studierte und die „Emanzipation“ des Theaters aus seiner vermeintlichen Funktion als Filiale der Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „Retheatralisierung“ feierte. War das Drama einmal zur Grundlage (Werk) erklärt, musste die Inszenierung zu seiner Variation (Realisierung) geraten. An diesen Dualismus lassen sich nun endlos weitere Dichotomien sowie Rhetoriken des Bruchs und der Überwindung knüpfen. Doch es hat keinen Sinn, sich zu fragen, ob das Theater etwas nachahmt, was ein Werk vorschreibt. Das Theater wird durch diese Fragestellung als solches zum Verschwinden gebracht. Die ganze Fragestellung, eine Erbschaft und ein unwesentlicher Ausschnitt aus der sogenannten „Pflege“ der Klassiker, ist falsch.

Ich denke, dass Jelineks Texte und ihre poetischen Verfahren über den notwendigen Einsatz von Polemik gegen das Theater und seinen Betrieb hinausgehen. Dass sie von Anfang an die

eigentümlichen Probleme des Theaters ergründet haben, das in seinem Selbstverständnis der Nachahmung und personalen Verlebendigung erstarrte. Und dass sie, im Gegensatz zum Theaterbetrieb, anfangen, nach den Bedingungen und Implikationen der Bühne zu fragen. Dass sie sich für die Geschichte einer Bühne interessierten, die man immer mit der Unterscheidung von wahr und falsch, von wirklich und trügerisch in Verbindung gebracht hatte. Und dass Jelineks Theatertexte von Anfang an mit der Nicht-Anerkennung dieser Unterscheidung einsetzten, mit der Nicht-Verschiedenheit von fiktionaler und wirklicher Welt. Und dass sie dem Theaterbetrieb eins draufsetzten, indem sie ihn mit seinen inerten Bedingungen konfrontierten, indem sie diese im Außerhalb der Texte selbst zur Sprache brachten.

Herzlich,

Ulrike

**Betreff:** Fortsetzung

**Von:** Monika Meister

**Datum:** Mo, 25.11.2013, 14:03

**An:** Ulrike Haß

Liebe Ulrike,

Wenn wir davon ausgehen, dass Jelineks Widerstand gegen das Theater sich nicht in einer grundlegenden Kritik am konventionellen Repräsentationstheater erschöpft, sondern weit darüber hinaus reicht und – wie Du schreibst – nicht stehen bleibt bei dem „fatalen Dualismus“ von Text und Inszenierung, beziehungsweise diesen permanent reflektiert, können wir auch von einem bestimmten Bezug zur Tradition des Theaters sprechen.

Jelinek nimmt Figurationen und Formationen beispielsweise der antiken Tragödie auf wie den Botenbericht, chorische Sprechanordnungen oder auch die Form der Klage, des Klagegesangs. Sie löst diese aus dem Zusammenhang und schiebt sie, baut sie, fügt sie in die Struktur ihrer Texte ein. Manchmal sind es einzelne Verszeilen, Satzteile, Bildfragmente, Formanordnungen.

Durch dieses ästhetische Verfahren werden Diskurse des Dramatischen versus Inszenierten auf der einen Seite sowie des Fiktiven und Wirklichen installiert, die dieses Auseinander unterlaufen. Wir könnten an solchen Formationen untersuchen, wie die konkrete Fortschreibung und Übermalung der Kollisionen von Geschichte und Gegenwart sich konstituiert. Wie das

Parasitäre wuchert und durch die Offenlegung seiner Konstitution den Ursprung anders als der Evolution zugehörig in den Diskurs bringt.

In Deiner Erforschung und Befragung des Chors sind die oben angeführten Anordnungen des Kollektiven weitergedacht und lassen sich in Bezug auf die Texte Elfriede Jelineks fruchtbar machen. Nochmals und neu stellt sich mit dem Chorischen die Frage: „Wer spricht?“ Ich denke, dass das subversive Potential der Texte Jelineks mit solchen Verflechtungen zu tun hat, die außerhalb der ideologischen theaterhistorischen Konstruktionen positioniert sind und von dort die Konventionen anders zu attackieren vermögen.

Mit besten Grüßen an Dich

Monika

**Betreff: AW: Fortsetzung**

**Von: Ulrike Haß**

**Datum: So, 8.12.2013, 17:23**

**An: Monika Meister**

Liebe Monika,

unser Thema ist im Moment das subversive Potential der Texte Jelineks, woher es kommt, worin seine Sprengkraft besteht und wie diese mit Bezugnahmen auf Theatertraditionen verflochten ist. Vollkommen einverstanden bin ich mit Deiner Formulierung, dass sie „mit solchen Verflechtungen zu tun hat, die außerhalb der ideologischen theaterhistorischen Konstruktionen positioniert sind und von dort die Konventionen anders zu attackieren vermögen“.

Worin besteht nun das Ideologische dieser Konstruktionen? Zum einen fällt ins Auge, dass Theatergeschichte immer anhand anderer historischer Schemata erzählt worden ist. Man hat kulturhistorische Modelle unterlegt oder, ausgehend von der Renaissance, kunsthistorische Epochen oder, was das 20. Jahrhundert angeht, sogar die Einschnitte der politischen Geschichte für die Periodisierung der Theaterentwicklung hergenommen. Zum anderen, und das ist gravierender, folgen alle diese Schemata historischer Periodisierungen, mehr oder minder ausgeprägt, einer geschichtsteleologischen Vorstellung.

Geschichte lässt hinter sich, neue Perioden verabschieden vorangehende, die dann veralten, während die neueren eine Überwindung und Weiterentwicklung versprechen. Was aber, wenn sich unser Bezug zu den Zwecken, ihrem Wohin und Wozu, als solcher änderte...

Ich mag sehr eine Reflexion von Deleuze/Guattari zur „Zeit der Philosophie“ und denke, dass sich diese in Gänze auch auf die „Zeit des Theaters“ übertragen lässt. Sie schreiben, dass diese Zeit eine

grandiose Zeit von Koexistenz [sei], die das Vorher und Nachher nicht ausschließt, sie aber in einer stratigraphischen Ordnung übereinanderschichtet. Sie ist ein unendliches Werden [des Theaters], das sich mit dessen Geschichte überschneidet, aber nicht mit ihr verschmilzt. Das Leben der Philosophen [Theaterschaffenden, Theaterautoren] - und das, was an ihren Werken am äußerlichsten ist - gehorcht Gesetzen gewöhnlicher Abfolge; ihre Eigennamen aber koexistieren und erstrahlen, sei es als Lichtpunkte, die uns noch einmal die Komponenten eines Begriffs durchlaufen lassen, sei es als die Kardinalpunkte einer Schicht, die uns immer noch erreichen [...]. [Das Theater] ist Werden, nicht Geschichte; es ist Koexistenz von Ebenen, nicht Abfolge von Systemen.<sup>2</sup>

Wenn Jelinek nun Bezug nimmt auf die griechische Antike, bestimmte Tragödien des Aischylos zu ihrem „Schrittmacher“ wählt oder an die Sprache des Euripides „andockt“, Bezug nimmt auf die deutsche Klassik, ihr Sprechen in die übervollen „Textkörper der beiden Großen Frauen“ von Schiller hineindrängt oder *Faust* um ein Sekundär drama ergänzt, folgen ihre Texte, folgt ihr Schreiben genau diesem Gedanken einer „Zeit von Koexistenz“. Etwas erreicht uns noch, die Tradition war nicht gestern. Ebenso wenig liegt sie als solche vor. Nimmt man jedoch Bezug zu ihr auf, der stets punktuell und eigenartig sein wird, dann lässt sie sich immer wieder neu und anders öffnen. Nicht weil sie als solche unerschöpflich wäre, sondern weil die Bezugnahmen immer wieder andere sind.

Mit diesem weiträumigen Denken von Geschichte als geschichteter Zeit (und nicht als evolutionärer Abfolge) hängt auch der von Dir in Sonderheit angesprochene Bezug auf den antiken Chor zusammen. Es gibt bei Jelinek explizite Chöre, vor allem aber das Ineinander von Ich- und Wir-Stimmen in einer ununterschiedenen Rede. Jelineks Sprachkunst entwickelt diese weiträumigen, vielstimmigen, monologisch-chorischen Mischverfahren. Gern würde ich mich mit Dir darüber austauschen, was diese sprachlichen Verfahren und Formen als Theatertexte uns im Hinblick auf das Theater sagen.

Für heute herzlich,

Ulrike

**Betreff:**

**Von:** Monika Meister

**Datum:** Fr, 13.12.2013, 08:30

**An:** Ulrike Haß

Liebe Ulrike,

anknüpfend an Dein letztes Schreiben und im Besonderen an den Gedanken der „Zeit von Koexistenz“, die das evolutionäre Modell von Geschichte überschreibt und subvertiert, ist auch an die Konzeption von Geschichte zu erinnern, wie sie von Brecht und Müller gedacht und poetisch formuliert wurde. Hier könnten wir einem Weiterbauen nachgehen und damit Bruchstücke einer Geschichtstheorie eruieren, die das Ideologische unterlaufen und an denen Jelinek andockt, aber diese auch weitertreibt.

Dein Vorschlag der Deleuze/Guattari-Lektüre und deren Übertragung ist in diesem Zusammenhang von großem Gewinn. Daran sollten wir weiterarbeiten.

Mich interessieren im Kontext der von uns diskutierten Sprachverfahren im Moment besonders die „weiträumigen, vielstimmigen, monologisch-chorischen Mischverfahren“, wie Du schreibst, und hier spezifisch die Formen der Rede, der Ansprache, des Berichts, auch in ihrem Verhältnis zum Text. Das Sprechen in vielfältigen Differenzen auch als „Auslegung“ einer Partitur? Das berührt, so denke ich, zentrale Felder der Theaterästhetik Jelineks.

Herzlich

Monika

**Betreff:** WG:

**Von:** Ulrike Haß

**Datum:** Fr, 13.12.2013, 13:26

**An:** Monika Meister

Liebe Monika,

Du hast ganz recht: Der Gedanke, ich glaube, es ist auch ein Modell, der „geschichteten Geschichte“ und ihrer Zeitlichkeit der Koexistenz ist auch bei Brecht und Müller vorhanden. Bei Müller vor allem in seinen letzten großen Inszenierungen, für die er jeweils Stücke und Texte aus verschiedenen Zeiten montierte bzw. übereinanderschichtete, so wie in *Duell Traktor Fatzner*, und sich verwundert über die Erfahrung zeigte, dass die historisch am weitesten zurückliegenden Materialien (*Fatzner*) die gegenwärtigsten seien.

Aber auch das *Fatzer*-Fragment von Brecht, in dem die Vier, die aus dem Krieg aussteigen, nicht vom Fleck kommen, weil die Bewegung ausbleibt, ja, gar nicht mehr denkbar ist, Ende der 1920er Jahre oder 1916, mitten in Deutschland, an einer Essener Straße in „Mühlheim“... Jelinek ist eine Meisterin des Schichtens, vor allem in ihren Bezugnahmen auf das größere Theater der griechischen Antike, auf Aischylos' *Perser* zum Beispiel in *Bambiland*, auf Topoi eines trivialisierten Christentums, auf die Nazi-Vernichtungslager im Sinne dessen, was „von Auschwitz bleibt“ und sich zu einer nichtenden Allgegenwart ausbreitet, oder auf mythologische Konstellationen, wie zum Beispiel den Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas in *Babel* (*Peter sagt*). Dieses Verfahren als Schichtung zu akzentuieren, erweitert die Möglichkeiten der Beschreibung. Jelineks sprachliche Verfahren sind zwar als „viestimmige“, als „chorische“ oder „monologisch-chorische“ zu bezeichnen und zu Recht wird damit das Sprechen der Sprache gegenüber der Sprache des Textes akzentuiert (gegenüber den älteren Konzeptionen der Intertextualität), doch mit diesen Kennzeichnungen werden die Zeit der Gegenwart und der Raum einer horizontalen Ausdehnung vielleicht auch ein wenig zu einseitig nahegelegt, während der Gedanke der Schichtung die Koexistenz verschiedener Zeiten, sehr alter und sehr junger Zeitschichten, nahelegt und die Räumlichkeit sich dadurch zu einer manchmal 3000 oder noch mehr Jahre währenden Gegenwart dehnt. Dabei scheint es mir, als würden vor allem die Mischverfahren der Redeformen und der Viestimmigkeit die extreme Beweglichkeit der Sprache Jelineks bewirken. So ist es ihr zum Beispiel möglich, innerhalb von zwei Zeilen über die Nummer auf dem Display eines Handys zur Nummer auf dem Arm eines KZ-Häftlings zu wechseln und als Thema der Verfolgung weiterzuführen oder mit dem hebräischen Namen der antiken Stadt Babylon auf eine Vergangenheit von Städten hinzudeuten, die heute im Mischmasch von Sport, Krieg, Kleidern und Verbrauchertipps verschwindet oder / und gerade noch anwesend ist.

So viel erst einmal zur archäologischen Dimension, die mir doch wichtig erscheint: Die Zeiten sind nicht abgelegt, sie sind nicht vergangen, und sie haben sich, viel weniger als wir denken, verwandelt. Vielmehr durchdringen sie sich, punktuell und in Abhängigkeit von einer jeweils singulären Sichtweise und einem jeweils singulären Sprechen.

Herzlich,

Ulrike

### Anmerkungen

---

<sup>1</sup> Haß, Ulrike: *Textformen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 62-68, S. 62.

<sup>2</sup> Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, S. 68.