

Jelinek inszenieren - Die Dekonstruktion des Subjekts

von Eva Brenner

„Daß sie auf einer Bühne auftreten, gefährdet nicht nur den einzelnen, sondern alle miteinander, in den Beziehungen, die sie zueinander herausgebildet haben. (...) Ich werfe sie wie Mikadostäbe in den Raum, diese Männer und Frauen, denen noch Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem, aus den Mundwinkeln hängen, wo sie sich unter anderem Namen, selbstverständlich sehr oft dem meinen, vergeblich zu verstecken suchten... (...) Ich habe schon oft gesagt, daß ich kein Theater von ihnen will.“ - Elfriede Jelinek, „Sinn egal. Körper zwecklos“, 1997

Zivilisationskritik

Gegen den „schönen Schein“ hat die Satirikerin Elfriede Jelinek in allen ihren Werken geschrieben - sie hat sich ideologiekritisch mit dem schönen Schein ihres Landes, das seine Vergangenheit nur ungenügend aufgearbeitet hat, beschäftigt und mit der Welt der Waren und des Konsums als Verführung der Massen. Ihre philosophische wie ästhetische Position ist geprägt vom Geist der 60er Jahre, vom undogmatischen Marxismus, von der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule, insbesondere Th. W. Adorno, und vom frühen Roland Barthes (vgl. u.a. Christa Gürtler, „Gegen den Schönen Schein“, Vorwort 1990).

Herrschaftskritik, Feminismus, Antifaschismus

Elfriede Jelinek nimmt Fragestellungen der neuen Frauenbewegung seit den 70er auf und entwickelt, geschult an Experimenten der Wiener Gruppe und der Grazer Autoren, eine ganz eigene politische Sprache - und ein „politisches Theater“ -, das als Beitrag zur Patriachats- und Faschismuskritik immer auch Herrschaftskritik ist. Sie bedient sich dabei künstlerischer und sprachlicher Mittel, die die direkte Diskursivität des herkömmlichen

JELINEK-Beitrag Eva Brenner
Madrid 2007

Schreibens und Theaters unterlaufen. Durchsetzt mit Zitaten aus Illustrierten, Werbung, Film und Fernsehen, die stets fragmentarischen Charakter haben, bringen ihre Texte - Gedichte, Romane, Theaterstücke, Essays - gesellschaftlich bedingte Verletzungen und Restriktionen in den unterschiedlichsten Ausprägungen zum Vorschein. Mit sarkastischem Humor deckt sie nicht funktionierende, von Verhaltens- und Sprachritualen gestörte Kommunikationsmuster auf und entlarvt die Rituale „patriarchaler Herrschaftserhaltung“.

Ihre Stücke bezeichnet Jelinek als „Müllhalden“ des hegemonischen Vokabulars, mit dem sie denunziatorisch verfährt, um durch Übertreibung und Zuspitzung die Zustände zu präzisieren und deren notwendige Veränderung evident zu machen. Bei der motivischen Verkettung zentraler Themen wie Entindividualisierung und Subjektverlust, Konsumterror, Naturzerstörung und Entfremdung, die mit seelischen und erotischen Defiziten genauso einhergehen wie mit Fremdenhass, Chauvinismus und faschistoidem Heimatbegriff, analysiert und decodiert Jelinek weniger konkrete Schicksale als die Geistesverfassung der europäischen Nachkriegsgesellschaft.

„Jeder, der glaubt, noch individuell handeln zu können, unterliegt einem grundlegenden Irrtum, meine ich. Man kann Personen ja eigentlich nur noch als Zombies auftreten lassen oder als Vertreter einer Ideologie oder als Typenträger oder als Bedeutungsträger [...], aber nicht als runde Menschen mit Freud und Leid [...], das ist vorbei, ein für allemal.“ - Elfriede Jelinek, in: „Blauer Streusand“, 1987, S. 41

Von Herren & Knechten oder die Ausgrenzungsstrategien des „Wir“

Die Kritik an herrschenden Herr-Knecht Verhältnisse und ubiquitären Ausgrenzungsmechanismen von Aussenseitern aller Art bezieht Jelinek einerseits auf die Krise zwischen Mann und Frau, andererseits auf die

Dialektik zwischen sozial Privilegierten und Unterlegenen. Herrschaft und Macht wird allerdings nicht bloss als Gewalt gegen offene Knechtschaft ausgeübt, sondern gewinnt allgemeine Legitimität als strukturelle Gewalt, die unsere westlichen Demokratien durchzieht. Frauen, Juden, Ausländer, sozial Entrechtete, Flüchtlinge, MigrantInnen und sprachliche Minderheiten sind für Jelinek im bestehenden System aufgrund ihres Geschlechts, ihrer Herkunft oder ihres niedrigen sozialen Ranges mehr oder minder entrechtet, Ansprüche auf ihre Subjektivität, Besonderheit und (Menschen-)Rechte zu erheben. Individuelle Eigenschaften werden ihnen in vieler Hinsicht aberkannt. Sie werden als „Andere“ oder „Fremde“ von ihren Gegengruppen ausgegrenzt, ihre Andersartigkeit wird pointiert hervorgehoben, damit sich die Suprematie der oft als „Wir“ bezeichneten (Volks)Gemeinschaft bestätigen kann (siehe die Stücke „*Wolken.Heim.*“, 1988, „*Stecken Stab und Stangl*“, 1997, „*Das Werk*“, 2002).

„Und wie Furien zerstören wir Nachbarschaft, wo andre gewachsen sind. Die müssen fort! Nur uns leuchtet über festem Boden das Leben.“
- Elfriede Jelinek, *WOLKEN.HEIM.*, 1988

Kritik des Alltagsfaschismus

In vielen ihrer Hauptwerke, allen voran dem *opus magnum* „Die Kinder der Toten“ (1997) - zeigt Jelinek die Kontinuität von faschistischem Gedankengut in unserer Kultur, das etwa in österreichischen und deutschen Heimatfilmen der 50er Jahre weiterlebte. Der österreichische Philosoph Rudolf Burger beschreibt, dass es in ihren Werken um „mikrosoziale Studien menschlicher Zerstörung“ geht: „Ihr bevorzugter Schauplatz ist das österreichische Kleinbürgertum, die soziale Klasse, die, wie überall, aus ihrer Not eine Tugend macht und noch aus ihrer Unterdrückung Lust gewinnt, zu deren spezifisch nationaler Eigentümlichkeit jedoch ein ungebrochener, brutal-gemütvoller Alltagsfaschismus gehört.“ („Der böse Blick der Elfriede Jelinek“, in: „Gegen den schönen Schein“, 1990, S. 19-20).

In programmatischen Texten wie „Ich möchte seicht sein“ (1983) oder „Sinn egal. Körper Zwecklos“ (1997) legt Jelinek auf poetische Weise ihre dekonstruktivistische Theaterkonzeption dar. Sie will das Theater als Ort der absoluten Künstlichkeit verstanden wissen und wendet sich gegen die Schauspieler, die Leben vortäuschen: „Ich möchte nicht sehen, wie sich ein Schauspielergesicht eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens“. Die Schauspieler werden dabei zum Eigentlichen, der Effekt zur Realität. „Und ich sage: „Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind nur Wir!“

„Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht. (...) Also lade ich ihn, den Schauspieler, mit der Herausforderung meiner Sprache auf, mische die unbezahlten Forderungen von mindestens zweihundert anderen Autoren, die groß waren und wirklich gelebt haben, auch wenn sie uns heute unwirklich erscheinen, darunter (...) der Schauspieler erhält die Anforderung, welche jetzt auch die meine geworden ist, habe ich doch auch die Autorität von gespenstischen Hauswesen, Fremden, Geistern, die ich herbeizitiert habe, auf den Block, den Einkaufszettel dazugeschmiert und sie dem Schauspieler dann auf den Körper gedrückt. ...“ - Elfriede Jelinek, „Sinn egal. Körper zwecklos“, 1997

Theater der „Negativität“

Jelineks Theaterentwurf der Negation, Satire und Groteske als Methoden der Entmythologisierung gesellschaftlicher Unterdrückung und Realitätsverschleierungen medialer Propagandamaschinen, erteilt jeder Form von theatralem Realismus, der an Begriffen von Subjektivität und Individualität festhält, eine Absage. Seit dem Stück „Totenauberg“ (1991) - ein Diskurs über die Philosophen Martin Heidegger und Hannah Arendt zwischen den Polen von Natur und Technik, Bodenständigkeit und Emigrantentum - entwickelt Jelinek ein ideologiekritisches Theater der Montage, das gefertigt ist aus vorgefundenen Idiomen, Zitaten und monologischen Blöcken. Diese stehen neben- oder gegeneinander und werden wechselnden Text-„TrägerInnen“ zugewiesen wie Teile musikalischer

Kompositionen. Besonders die spaeteren Theatertexte sind im wahrsten Sinn des Wortes Sprachkompositionen einer musikalisch geschulten Dichterin.

Die literarischen Verfahrensweisen von Verfremdung, Destruktion und Rekonstruktion vorgefundenen Sprachmaterials bedeutet immer auch politische Aussage. Sie reicht von der Anklage sexistischer, xenophober und fastistoider Tendenzen in Stuecken wie „Totenauberg“ oder „Steckn, Stab und Stangl“ (1997) zur Enttarnung deutschnationalen Gedankenguts und Sprachmaterials in „WOLKEN.HEIM.“ und „Das Werk“ (2002), das in der heutigen Gesellschaft subkutan weiter wirkt. Extrem verdichtetete und fragmentarisierte Textflaechen fordern auf dem Theater eine ebenso stilistisch verfremdete Inszenierungspraxis heraus, die bildhafte Entsprechungen zu den ironischen Umkehrungen sprachlicher Syntaxen und klischerter Begrifflichkeiten von Heimat, Bodensatz, Brauchtum findet (vgl. u.a. u.a. TEXT+KRITIK, Zeitschrift für Literatur, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heft 117, 2., erweiterte Auflage 1999, und Bawrtsch, Kurt / Hoefler. Guenther A., (Hg.), Dossier 2: Elfriede Jelinek. Graz, Droschl, 1991: oder Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart, Metzler, 1995).

„Den Deutschen gedenken die Deutschen gewoehnlich zuletzt, entweder aus Bescheidenheit, weil man das Beste fuer das Ende aufspart. Noch sind wir ein Wort, doch reifen schon zur Tat. So scheidet der Boden jene, die fremd, ahnungslos sich ihm naehern, von jenen, die seine Gesetze kennen, den Einheimischen. Nur wir wohnen hier! Toedlich ist unser Boden den Fremden. (...) Alle sind Brueder, die aus demselben Blute kommen und ein gemeinsames Schicksal haben. Und das Schoenste ist, dass wir selbst unsere Worte zur Wahrheit machen.“ – Elfriede Jelinek, WOLKEN.HEIM., 1988

Jelinek auf grossen und kleinen Buehnen

Von hier fuehrt der Weg direkt zur Kernfrage nach theatralen Umsetzungsmethoden im zeitgenoessischen Theater, zu adaequaten szenischen Strategien und Schauspielmethoden, die den Texten thematisch

JELINEK-Beitrag Eva Brenner
Madrid 2007

und formal gewachsen sind. Es ist interessant zu beobachten, dass im deutschsprachigen Theater ursprünglich weniger die grossen als so genannte „freie Theatergruppen“ – unter ihnen vorrangig feministisch orientierte – die Texte aufgriffen und mit einer experimentellen Aesthetik umsetzten. Zeitweise hatte Elfriede Jelinek ihre Texte fuer die grossen Theater gesperrt – zuletzt als Protest gegen die Mitte-Rechts Regierung in Oesterreich kurz nach dem Jahr 2000. Allerdings wurde dieser Boycott im Jahr darauf wieder gelockert, als die deutschen Regierstars Einar Schleaf und Christoph Schlingensief kurz hintereinander eine Reihe von Urauffuehrungen auf die Buehne des Wiener Burgtheaters hieften (u.a. „Ein Sportstueck“ und „Bambiland“). Der von medialen Skandalen umwitterte, enthusiastische Zuspruch von Presse und Publikum bestaetigte die Autorin in ihrem Entschluss, liess jedoch freie Theaterschaffende kleiner Buehnen, die nur muehevoll Auffuehrungsrechte erlangen, eher ratlos zurueck.

Heute ist das paradoxe Phaenomen vorherrschend, dass Elfriede Jelinek landauf landab von etablierten Staats- und Landestheatern gespielt wird und nicht von der avantgardistischen Theaterszene, wo ihre Theatertexte politisch und (Rezeptions)aesthetisch besser aufgehoben waeren. Der Hauptgrund mag darin liegen, dass die Verlage grossere Buehnen wegen Tantiemen bevorzugen, ein anderer - der schwerer wiegt - dass viele freie Theater ihren experimentellen Anspruch weitgehend aufgeben haben und zu Kopien der grossen Vorbilder verkommen sind, deren Stile nachahmen und keinen aesthetischen Widerstand mehr gegen die wachsende Hegemonie des *mainstreams* leisten. Zugleich hat sich das Staatstheater dem Kunstgeschmack anspruchsvoller juengerer Theaterschichten, die vom postmodernen Zeitgeist Neuer Medien gepraeagt sind, angeglichen. Viele Innovationen des klassischen Avantgarde-Theaters - besonders im visuellen Bereich (post/moderne Ausstattungen, Verwendung von Film- und Video sowie theatraler Montagetechnik) wurden von den grossen Buehnen kooptiert und damit die aesthetische Revolte der Avantgarden verwaessert. Dieses Szenario hat zu einer Stagnation der (oesterreichischen) alternativen

Theater(gruppen), die immer auch „Talentschmiede“ waren, gefuehrt und blockiert seit Jahren die positive Entwicklung eines zeitgemaessen politischen Theaters, wie es die Texte von Jelinek einfordern.

Text- versus Bildsprache

Mein Ansatz zu Texten von Elfriede Jelinek leitet sich von einer ueber 20jaehrigen Praxis als Regisseurin und Buehnenbildnerin im alternativen Theater in Europa und den USA ab, das vom Theatervisionaer Eugenio Barba das „Andere Theater“ genannt wurde, um es vom klassischen Modell des buergerlich-psychologischen Dramas (unter Wahrung der Einheit von Zeit, Ort und Handlung) abzusetzen. In den letzten Jahrzehnten hat sich fuer den von Richard Schechner westenlich mitgepraegten Terminus eines „erweiterten Theaterbegriffs“ (vgl. Schechners „Environmental Theater“, 1973, „The End of Humanism“, 1981, und „The Future of Ritual“, 1993) fuer Formen dekonstruktivistischen Performancetheaters, das lineare Strukturen und psychologische Figurenfuehrung zugunsten einer cineastischen Technik von Montage verabschiedet, das Schlagwort „Postdramatisches Theater“ etabliert (vgl. Hans-Thies Lehmann, „Das Postdramatische Theater“, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999). Da dieser Begriff dem Codewort „postmodern“, das inflationaer verwendet wird und in die Naehelike des viel zitierten „Endes der Geschichte“ geraet, scheint mir der Topos des „erweiterten Theaterbegriffs“ - aehnlich dem eines „expanded cinema“ von Valie EXPORT - brauchbarer weil neutraler.

Das Performancetheater der spaeten 60er und fruehen 70er Jahre entwickelte sich parallel zu und in Dialog mit neuen Tendenzen des (post)modernen Tanzes, der neuen Musik, des Avantgarde-Films, der Conept- und Land-Art, der (feministischen) Performance Kunst sowie des Aktionismus in der Bildenden Kunst. Wichtige Vorlaeufer waren neben den Dadaisten, Brecht und Meyerhold sowie in die USA ausgewanderten

JELINEK-Beitrag Eva Brenner
Madrid 2007

KuensterInnen des deutschen „Bauhaus“ die Pioniere Antonin Artaud, John Cage, Merce Cunningham, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor und das Living Theatre. Zu mir vertrauten Nachfolgern, die ich im Zuge meiner Studienjahre in New York als Lehrer oder Vorbilder kennen lernte und die wesentlich neue Akzente setzten, zaehlen die US-amerikanischen AvantgardistInnen Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer, Anne Bogart, Elizabeth LeCompte oder Laurie Anderson.

Diese Einflüsse bildeten - gemeinsam mit feministischen Theorien der letzten Jahre - das Fundament meiner Arbeit an Texten von Elfriede Jelinek, die ich erstmals 1988 in einer New Yorker Galerie in Szene setzte („Illness or Modern Women“, SoHo 20 Gallery, Manhattan). Es folgten zwei voellig unterschiedliche Inszenierungen des Theatertextes „WOLKEN.HEIM.“ in Wien und Klagenfurt, eines „Stueckes“, dem sich wegen seiner pihilosophisch anspruchsvollen Thematik und avancierten Formsprache bis heute nur wenige Theater annehmen. Die auf wenige Seiten komprimierte Erzaehlflut aus Zitaten unterschiedlicher Provenienz, verschraenkt durch Eigenkompositionen der Autorin, hat seit Beginn viele TheatermacherInnen abgeschreckt. Fuer SchauspielerInnen stellt das Fehlen integrierter theatraler Figuren im Theater der Jelinek eine Herausforderung dar, verlangt es doch die Entwicklung neuer (postdramatischer) Schauspieltechniken, die an traditionellen Schulen nicht gelehrt und nur im alternativen Theater ansatzweise praktiziert werden.

„... wir gestalten eine Rolle als ein System aus Zeichen, die zeigen, was sich hinter der Maske der gewöhnlichen Ansichten verbirgt: Die Dialektik des menschlichen Verhaltens.“ - Jerzy Grotowski, „Für ein armes Theater“, 1968

Zentrales Merkmal dekonstruktivistischer Strategien des experimentellen Koerpertheaters, das manchmal auch als „theatre of images“ firmiert, ist ein markanter Auseinanderfall von Text und Bild, von Sprache und Bewegung. Wie im wissenschaftlichen Labor hat der (Arbeits)Prozess Vorrang vor dem

Produkt. Ein Text, ein Thema, ein Bild, die organisch zusammengewachsen scheinen, werden anfangs per Improvisation/en und/oder Feldforschung in Einzelteile zerlegt, im zweiten Schritt werden fragmentierte Wirklichkeitspartikel durch Montage kunstvoll wieder zusammengesetzt. Robert Wilson hat diese Verfahrensweise mit jenen des Stummfilms verglichen, in dem der Ton das Bild assoziativ ergaenzt, ohne es zu illustrieren. Gleichermassen frei bewegen sich im experimentellen Theater die frei gewordene und fliessenden Koerper/Bilder - eine Vision bringt die naechste hervor, ohne dass die einzelnen Bilder ineinander verschmelzen. Innerhalb dieser szenischen Grammatik bleibt jede „Stimme“ des interdizpilinaer gedachten Kunstwerks autonom, kein Medium - ob nun Text, Szenenbild, Schauspiel, Musik, Licht oder Ton - spielt die Hauptrolle. Theatergeschichtlich wurde somit - Artauds Proklamation des „Endes der Meisterwerke“ folgend - der Endpunkt des Literaturtheaters eingelaeutet. Aus der Summe koexistierender theatraler Aussagen ergibt sich potentiell ein neuer Erkenntnisgewinn, jenseits der Produktion (falscher) Harmonien des buergerlich-realistischen Theaters.

„Das Theater ist vor allem Kunst... Man muss sich jenseits des Theaters stellen, nicht um irgend ein ‚Anti-Theater‘ zu schaffen, sondern um mit dem ganzen Ideenreich der Kunst Schritt zu halten. Das Miteinbeziehen des Theaters in den Gesamtbereich der Kunst und ihrer Probleme stellt die einzige Garantie für seine lebendige, langfristige Fortentwicklung dar.“ - Tadeusz Kantor, "Das Unmoegliche Theater" in: KANTOR, Ein Reisender – seine Texte und Manifeste

Elfriede Jelineks Stueck „WOLKEN.HEIM.“

Jelineks evokative Textcollage ueber Deutschtum, Nationalismus und Chauvinismus signalisierte ihre totale Abkehr von dialogisch-dramatischen Strukturen. Es stellt eine Mischung aus Zitatensammlung und Essay dar, in dem die Autorin den nationalen Identitaetsdiskurs als banalen und zum Stereotyp erstarrten Sprachgestus entlarvt. Das kollektive „Ich“, der Mensch in seinem „Wir“-Gefuehl durchzieht leitmotivisch wie eine mystische

Beschwoerungformel den Text. Das ominöse „Wir“ ist die nicht deklarierte Hauptfigur des Stuecks, das ohne *dramatis personae* auskommt. Es dient als Argument gegen das „Ihr“, d.h. gegen die „Anderen“, diejenigen, die aus der normierten Gesellschaft, die idealtypisch als Einheit gedacht wird, ausgeschlossen sind: Juden, Roma, Auslaender, sozial Schwache, Frauen, Fluechtlinge, MigrantInnen oder Behinderte. Grundsuetzlich wird der „Feind“ immer nach aussen projiziert. Im Vordergrund steht der „Blut-und-Boden“-Diskurs und somit der Ausschluss von Juden (aus der deutschen Volksgemeinschaft), denen in Mittel- und Osteuropa jahrhundertlang der Besitz von landschaftlichem Grund und Boden verboten war und die vielfach gaenzlich vertrieben wurden.

Jelinek bezieht sich in ihrem Text auf deutsche Dichter und Philosophen wie Johann Gottlieb Fichte, Heinrich von Kleist, Friedrich Hoelderlin, Martin Heidegger und den radikalen Diskurs der RAF (Rote Armee Fraktion) im Deutschland der spaeten 70er Jahre. Aus diesem Material montiert sie eine komplexe und schwer decodierbare Collage von Zitaten, die Reste eines mythologisierten Deutschtums bei gleichzeitigem Fremdenhass artikulieren. Nur scheinbar im Gegensatz zu den philosophisch-poetischen Texten stehen die Auszuege aus RAF-Gefaengnisbriefen (1973-77), denen bei aller Ernsthaftigkeit dasselbe irrationale Pathos innewohnt wie der Realitaetsflucht mancher Hoelderlin-Gedichte. Diese frappante Gegenueberstellung verweist auf die 68er Generation, die ihre Ziele nur partiell erreicht hat. Wo sie mit idealistischen Revolutionsphantasien Retter der westlichen Welt sein wollte, hat sie den Diskurs dessen, was sie kritisierte, selbst nicht transzendiert. Der Titel „WOLKEN.HEIM.“ bezieht sich ironisch auf Aristophanes' Konzeption eines „Wolkenkuckucksheim“ aus dem Stueck „Die Voegel“, so als wuerde die Autorin sagen wollen, das „Deutsche Reich“ existiere nur in den Wolken. Fuer Antisemitismus-KritikerInnen entpuppt sich diese Anspielung als doppelter Sarkasmus mit Hinweis auf Paul Celans Gedicht „Todesfuge“, in der die Juden buchstaeblich in der Luft verschwinden.

„Theater“ als Nachdenken ueber Jelinek

Ich habe Elfriede Jelineks Stueck „WOLKEN.HEIM.“ zweimal inszeniert, wobei fuerf Jahre die zwei Inszenierungsversuche, die in ihren aesthetischen Voraussetzungen und politischen Rahmenstrukturen grundlegend differierten, trennen. Die erste Produktion fand 1994 als freie Theaterproduktion der Gruppe „Projekt Theater/Wien-New York“ am alternativen Wiener WUK (Werkstaetten und Kulturhaus) statt, die zweite 1999 im etablierten Kontext des Stadttheaters Klagenfurt als Eroeffnung eines experimentellen „Studios“ innerhalb eines konservativen Stadt- und Landestheaterbetriebs. (Das Studio wurde leider nach nur wenigen Folgeproduktionen wieder geschlossen.)

Grundkoordinaten und primaere Inspirationsquellen meiner Theaterarbeit sind der Text und der Raum - nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. Alle inszenatorischen Assoziationen entspringen dem Textmaterial und dem Raumkonzept, das fuer jede Produktion neu gedacht und gestaltet wird. Der Raum stellt eine konstitutionelle Kategorie dar, erst der Raum gibt dem Wesen einer Inszenierung Gestalt, er definiert den strukturellen Rahmen (ein offener Raum der freien Szene wirkt fundamental anders als eine traditionelle Proszeniumbuehne) und fungiert als „*container for actions*“, die sowohl die Rezeptionshaltung des Ensembles als auch des Publikums bestimmen. Die Grundentscheidung der Textintepretation und der Raumgestaltung steht am Beginn und beeinflusst die Besetzung, die Probenmethode und die Komposition einer Inszenierung.

So waehte ich fuer beide Inszenierungen zuerst die geeigneten Raeume aus, um danach jeweils einen theatralen „Raum im Raum“ zu entwerfen. Im Fall der WUK-Produktion handelte es sich um einen offenen Museumsraum im ersten Stock, der frei begehbar Aussicht zur Strasse bot, im Fall der Studiobuehne Klagenfurt um den Einbau eines kompletten „Raums-im-Raum“, der in den unterirdisch gelegenen Chor- und Orchesterprobesaal installiert wurde.

„WOLKEN.HEIM“ im WUK (1994)

Die WUK-Produktion war fuer ca. 50-60 Personen konzipiert: das Publikum nahm auf Heurigenbaenken entlang der Laengsseiten des Raumes - in unmittelbarer Naehel vor der Schauspielarena - Platz. „Theater“ und Rezeption ereigneten sich im selben Raum, in dem stereotype „Figuren“ der 50er Jahre wie auf einem Laufsteg vorgefuehrt wurden: eine geschuerzte Hausfrau, eine Suedseereisende mit Schwimmflossen, eine smarte Hotelchefin, ein Strassenmusiker mit Geige, ein kleinbuergerlicher Intellektueller, ein fremdenfeindlicher Stammtischbesucher.

Die Besetzungsmethode folgte dem Prinzip des cross/gender casting, d.h. das Geschlecht spielte eine zweitrangige Rolle, jede/r konnte prinzipiell alles spielen. Da der Text sowohl feministisch als auch antirassistisch interpretiert wurde, lag es nahe, die Hauptrolle mit einer Frau zu besetzen, die alle „Rollen“ spielte, d.h. den Haupttext zur Disposition hatte. Den Kontrapunkt bildete ein Roma-Musiker als Kehrseite der Medaille im konfliktreichen Spiel zwischen Herrschaft und Knechtschaft. Er agierte ohne Text und war fuer jedermann/frau als Laienmusiker erkennbar: er wirkte, als sei er eben von der Strasse herein gekommen, was seine Aussenseiterrolle im Theaterkontext hervorstrich. Die dritte Figur war ein gross gewachsener „Mann“, „Arbeiter“ und „Intellektueller“ im Overall der Muellabfuhr, der als Gegenpart zur Frau fungierte und erfolglos versuchte, sie zu dominieren. Er deklamierte seine Texte auf Schwizer Duetsch und verlieh ihnen damit eine komisch-absurde Note.

Dem philosophischen Text wurde eine Performance Partitur mit skizzenhaften Koerperbilder und Szenen unterlegt, die begleitet waren von Taenzen und Liedern der 50er Jahre (z.B. „Die Caprifischer“) und untermalt von sentimental Walzermelodien des Roma-Musikers. Spaerliche Versatzstuecke und Kostueme aus dem Fundus der 50er Jahre - vom Handmixer zum Petticoat, vom Hirschgeweih zur Negroe-Maske, vom

Uralubs-Video zur Bohrmaschine - fügten sich in die Narrative verkitschter Heimatsuche. Im starken Kontrast zur Textebene markierten sie auratische Statussymbole der bunten „Wirtschaftswunderwelt“ des aufstrebenden Nachkriegsdeutschland. So standen alogische, groteske und banale Aktionen im Bezug zum Raum und in Spannung zur Textfassung, der wesentlich gekuerzt und auf Passagen des deutschnationalen „Wir“ fokussiert war.

Der Schauspielstil war gekennzeichnet von einer bewussten Distanz der AkteurInnen zum Text und zur Rolle, getragen von einer knappen, trockenen Intonation, die bisweilen in breiten Dialekt kippte. Wort und Geste fielen oft auseinander, so dass der Text der Aktion entweder hinterherhinkte oder sie vor wegnahm. Das Video im Foyer zeigte ein Interview mit dem Wiener Arzt und Internisten Dr. Anton Luger ueber die mikrosoziale Zerstoerung der Gesellschaft im Bereich der Medizin (die genauso wie die Dichtung oder das Theater der Politik unterliegt).

Ziel des poetisch-schrillen Abends war die Kristallisation evidenter Brueche im Text durch quasi kabarettistische Zuspitzungen und Wiederholungen in Sprache und Gestus: So stand beispielsweise ein tragischer Textvortrag begleitet von lustiger Schlagermusik unversehens neben romantisch-idealistischen Intonationen mit Walzerklaengen. Fragmentarische Aktionen banaler Handlungsweisen wie Gartenpflege und Hausputz wechselte mit Urlaubstraeumen von Reisen oder Campen und der hohlen Phrase beim Aufsagen eines Schulaufsatzes. Unter der Fassade von Alltagsmasken schimmerte die Schuld der Taeter und ihrer Nachfahren hervor. Spiel und Absturz, Pathos und Komik lagen eng bei einander und provozierten beim Publikum eine produktive Beunruhigung und Hinterfragung des Heimatmythos, mit dem Ziel, dass ihm das Lachen in der Kehle stecken blieb.

„WOLKEN.HEIM“ im Stadttheater Klagenfurt (1999)

Aus dem Intendantenbüro lag anfangs der Vorschlag vor, zwei separate Inszenierungen desselben Materials mit derselben Konzeption und denselben SchauspielerInnen für zwei getrennte Abende und ZuschauerInnengruppen des Theaters (deutschsprachig und slowenischsprachig) zu produzieren. Diese Idee wurde von der Regie und Autorin kurzerhand verworfen, da sie die Isolation und Ghettoisierung beider Gemeinschaften, die es mit der intendierten Theaterarbeit aufzuweichen galt, weiter zementiert hätte. Es gelang uns, den Intendanten von der Vision zu überzeugen, dass eine zweisprachige Aufführung kulturpolitisch zielführender war, obwohl es die Arbeit für das Team erschwerte. Denn es mussten nun zwei Sprachen in eine Kompositionsarbeit integriert werden, in der die eine Hälfte des Ensembles die Sprache der anderen nicht verstand. Das machte auf der anderen Seite den besonderen Reiz dieser Produktion aus.

Die Studiobühne des Stadttheaters fasste nach meiner Raumkonzeption ca. 80-90 Personen. Ausgangspunkt der Arbeit war die Entscheidung für eine zweisprachige (deutsch-slowenische) Aufführung und die Raumteilung eines beinahe quadratischen Bühnenkastens (von ca. 16x12x6 Metern) in zwei Hälften: eine Hälfte war komplett in schwarzer Farbe, die andere in weißer Farbe gehalten, vom Boden bis zur Decke. In jeder Raumhälfte wurden je 6 kleine Wirthaustische mit Stühlen in den Farben weiß und schwarz platziert, die Tischflächen mit Kunstgras bezogen als Hinweis auf die künstliche Natur heutiger Freizeitindustrie. An den Tischchen nahm das Publikum Platz, während die theatralen Aktionen rund um sie herum und zwischen den Tischen und Stühlen sowie entlang zwei schmalen Rampen stattfanden. Jede/r war in der Lage, alles und alle zu sehen und niemand konnte sich und seine Reaktionen verstecken.

Das Kostümdesign der geschlechtsneutralen Besetzung nahm die schwarz-weiße Farbsymbolik ebenfalls auf. Zwei Frauen setzten die Haupttexte auf

deutsch und slowenisch um, ein Kaertner-slowenischer Schauspieler spielte einen zweisprachigen Kellner in schwarz-weissem Outfit - eine Stereotype der Kaertner Tourimusindustrie, in der viele auslaendische Saisonarbeiter schufteten. Die deutschsprachige Schauspielerin trat von Beginn an im dunklen Hosenanzug im schwarzen Teil des Raumes auf, die slowenischsprachige im weissen Anzug im weissen Raumteil. Diese Zuordnungen verwischten sich zwar im Laufe der Performance, blieben aber - zumindest unbewusst - erhalten und praefigurierten das Rezeptionsmuster. Die Kaertner-slowenische Kellner-Figur befand sich in dieser theatralen Logik zumeist auf der Grenze, zwischen den Fronten.

In beide Laengswaende waren ueber Augenhoehe vier Videomonitor eingebaut, die abwechselnd Freizeitbilder von Kaertner Landschaften aus der Vogelperspektive projizierten und Jelineks RAF-Textmontage uebertrugen. Die mit Handkamera gedrehten Videoszenen zeigten eine geloopte Werbespotzene mit aufgedonnerter Provinzgesellschaft, die beim Sektfruehstueck auf den Treppen des Jugendstiltheaters die militanten Textzitate lasziv vor sich hin plapperte. In einem zynischen Kommentar auf den Topos des „Vergessens“ waren die ehemaligen Revoluzzer zu Yuppies verkommen, die den Sinn dessen, was sie sprachen, ausgeblendet hatten.

Die Aneignung eines Theatertextes dient immer auch zur Aufarbeitung eigener Vergangenheit und als Suche nach szenischen Bildern, Gesten und Gestalten, die dem geschriebenen und gesprochenen Wort gleichwertig gegenueberstehen. Die Kaertner-slowenische Dramaturgin arbeitete monatelang vor Probenbeginn mit einer slowenischen Literatin an der Uebersetzung des Textes. Die Entscheidung, welche Texte auf deutsch oder slowenisch gesprochen wuerden, orientierte sich an den thematischen Motiven des von Sequenz zu Sequenz schwankenden Textgefueges. Mal wird von der Anhoehe der Taeterperspektive aus gesprochen - die deutschsprachigen Textteile - mal aus der Sicht der „Sklaven“ oder in deren Namen - die slowenischsprachigen Teile. Auf diese Weise wurde das

Textmaterial an die deutsch- und die slowenischsprachige Schauspielerinnen zugewiesen, wobei das Zitat- und Fragmenthafte im Wechsel zwischen den beiden Sprachen besondere Betonung fand.

Wichtig schien uns, dass auch die slowenischsprachige Darstellerin nationalistische Textteile präsentierte, was manche slowenische ZuschauerInnen befremdet haben mag, denn der Nationalismus ist keineswegs nur ein deutsches Phänomen! Im Gegenteil, er stellt ein ideologisch-strukturelles Problem dar. Als Konsequenz nationalstaatlicher Bestrebungen ist der Chauvinismus in Europa seit 1999, dem Zeitpunkt der Inszenierung, eher im Zu- als im Abnehmen begriffen. Das macht die unverändert starke Brisanz des Textes aus!

Die endgültige Textfassung war zwar Sache der Regie, wurde aber im Probenprozess mit Dramaturgie und Ensemble adaptiert. Die Probenzeit dauerte sechs Wochen und begann mit einem einwöchigen Workshop thematischer und räumlicher Improvisationen, vorerst ganz ohne Text. Ziel dieser ersten Arbeitsphase war es, assoziatives und gestisches Material zu entwickeln, das sowohl die Textfassung als auch die Performancestruktur beeinflusste. Die Gruppe bestand aus traditionellen und alternativ geschulten SchauspielerInnen und so konzentrierte sich die Probenmethode auf Basisübungen des experimentellen Theaters, die im zweiten Schritt in einen eher klassischen Probenzyklus mündete.

Über offene Proben und Diskussionen mit SchülerInnen der slowenischen Schule in Klagenfurt wurde die Arbeit jedoch ständig überprüft und korrigiert. Da mir die kontroversielle Geschichte der Kärntner und Kärntner slowenischen Minderheit, des Abwehrkampfes und der Partisanenbewegung, auf die wir das Stück direkt und indirekt bezogen, zu Beginn weitgehend unvertraut war, schöpfte ich aus eigenen Erfahrungen. So übertrug ich die kulturell und politisch begründete Spaltung zwischen Tätern und Opfern auf konkrete Situationen, die ich aus New York kannte. Die Trennlinie

zwischen Schwarz-Harlem und dem von Weissen dominierten suedlichen Manhattan an der mythischen 125. Strasse bildet eine mehr als symbolische Wasserscheide zwischen dem weissen und schwarzen Amerika, und zwischen Arm und Reich. Dieses Bild inspirierte die Idee der Raumteilung in einen schwarzen „Raum der Taeter“ und einen weissen „Raum der Opfer“.

Die breite mediale Berichterstattung und Publikumsrezeption in beiden Volksgruppen (deutsch/slowenisch) bestaetigte die Wirkung dieses raeumlich fundierten Konzepts. Die sinnliche Erfahrung der Anwesenden begann mit dem Eintreten der ZuschauerInnen, die frei entscheiden konnten, in welcher Raumhaelfte sie Platz nehmen wollten. Diese spontane Entscheidung jeder/jedes ZuschauerIn hatte zur Folge, dass er/sie sich ab diesem Moment automatisch auf seiten der „Taeter“ (der schwarzen Seite) oder der „Opfer“ (der weissen Seite) befand. Diese Konstellation zwang den ZuschauerInnen eine klare Positionierung auf - naemlich sich selbst der Frage zu stellen, auf welcher Seite er/sie im realen Leben standen oder stehen wollte.

Soziopolitisch und Formal-aesthetisch stellte die zweite Inszenierung von Elfriede Jelineks „WOLKEN.HEIM.“ in Klagenfurt eine entscheidende konzeptuelle Weiterentwicklung meiner theatraler Arbeit dar. Erstens gelang es, die aktuelle sozio/politische Situation von Kaertnern und den Kaerntner Slowenenkonflikt am Ende der 90er Jahre zu reflektieren, zweitens flossen biografische und persoenliche Erfahrungen der beteiligten KuenstlerInnen direkt in die Arbeit ein, und drittens wurde dem Publikum durch die radikale Raumanordnung eine poetische und politische Erfahrung ermoeoglicht, die Menschen in der Realitaet selten machen.

„Hier wird nicht mehr geheilt, hier darf sich nur das Wesen der Herrschaft entfalten, und das braucht zwar den Prunk, um ihn zu zeigen (und die schönen Bilder anschauen zu können!) und um ihn zu gestatten, aber es braucht eigentlich das Lächerliche. Das Sparsame. Das Bedürftige. Die Orangenmarmelade. Den Blechcontainer. Die Reinigungsfirma. ...“ - Elfriede Jelinek, Die Macht und ihre Preisliste, 1999