

**innovation & widerstand. jelineks theatrale provokationen** – gespräch mit claudia bosse, hilde haider- pregler, karen jürs- munby, ute nyssen, moderiert von silke felber.  
in: jelinek(jahr)buch: elfrede-jelinek-forschungszentrum 2016 – 2017.  
wien 2017, (seite 1 von 11)



Nyssen, Jürs-Munby, Felber, Haider-Pregler, Bosse

## Innovation & Widerstand. Jelineks theatrale Provokationen

Gespräch mit Claudia Bosse, Hilde Haider-Pregler, Karen Jürs-Munby, Ute Nyssen, moderiert von Silke Felber

**Silke Felber:** Der Widerstand, den Jelineks Theatertexte provoziert haben und auch weiterhin hervorrufen, ebenso wie die Innovationen, die diese bewirkt haben, sollen das Thema unserer Diskussionsrunde sein. Wir werden uns einerseits den medialen Skandalisierungen widmen, zu denen Jelineks Texte den Anstoß gaben, andererseits auch danach fragen, wie ihre Texte die Ästhetik des Gegenwartstheaters beeinflusst haben.

Frau Nyssen, Sie waren zusammen mit Jürgen Bansemer Jelineks erste Theaterverlegerin. Bis Jelineks Arbeiten sich aber am Theater durchsetzen konnten, dauerte es einige Jahre. Welche Gründe gibt es hierfür? Waren es die politischen Positionierungen der Autorin, oder war es eher die

unkonventionelle Form ihrer Texte, die es ihr zunächst erschwert haben, am Theater anzukommen?

**Ute Nyssen:** Ihre dezidiert feministische Positionierung hat sicher eine Rolle gespielt. Auch der dramaturgische Kontext war ein völlig anderer. Man muss sich die Namen der Autoren einmal vor Augen führen, die damals gespielt wurden. Das waren beispielsweise Botho Strauß, Franz Xaver Kroetz oder Heinar Kipphardt. Es war also ein ganz anderer Kontext. Was Jelineks Stücke generell ausmacht, ist vor allem, dass darin die Sprache nicht als etwas Abstraktes, das uns alle charakterisiert, aufgefasst wird. Das war aber das Problem bei diesem realistischen Ansatz im Theater, der damals üblich war, bei dem die Emo-

**innovation & widerstand. jelineks theatrale provokationen** – gespräch mit claudia bosse, hilde haider- pregler, karen jürs- munby, ute nyssen, moderiert von silke felber.  
in: jelinek(jahr)buch: elfrede-jelinek-forschungszentrum 2016 – 2017.  
wien 2017, (seite 2 von 11)

Gespräch mit Claudia Bosse, Hilde Haider-Pregler, Karen Jürs-Munby, Ute Nyssen

tionalität und das Empfinden keine Rolle mehr spielten.

Wir haben uns immer aufgeregt, dass keine Stücke von ihr gespielt wurden. Im Nachhinein muss ich aber sagen, dass es nicht so schlimm war. Ich habe einmal alle Kritiken zur allerersten Aufführung eines Stücks von Jelinek, der Uraufführung von *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* in Graz, nachgelesen. Da waren bereits sehr namhafte Kritiker dabei. Es fehlte damals nicht an der Erkenntnis, dass ihr Text etwas Neues, etwas Besonderes ist. Ich habe auch untersucht, wie oft die Stücke bei jeder einzelnen Inszenierung aufgeführt wurden. Das konnte sich durchaus sehen lassen. Das Neue bei Jelinek war, dass sie eine Frau war, die Stücke schrieb, eine Frau, die von vornherein auffallend war, die sich auch selbst inszenierte.

**Silke Felber:** Um bei den Widerständen zu bleiben, möchte ich ganz konkret auf Österreich und die frühen Theatertexte Jelineks zu sprechen kommen. Jelinek hat sich stark mit der Tradition des österreichischen Volkstheaters auseinandergesetzt und sich daran abgearbeitet. Hilde, welches sind die Gründe, warum Jelineks Texte, ihr Abarbeiten an der Tradition und dieses Persiflieren in Österreich zunächst auf so viel Widerstand gestoßen sind?

**Hilde Haider-Pregler:** Jelineks frühe Theatertexte waren sowohl aus politischer als auch aus ästhetischer Perspektive radikale Provokationen, wobei man noch einige ihrer diesbezüglichen Essays und Interviews mit einbeziehen sollte. Doch Elfriede Jelinek polarisierte auch: Während Österreichs Bühnen in den 1980er Jahren

nach der Uraufführung von *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, mit Ausnahme von Hans Gratzler am Schauspielhaus – *Clara S.* (1984) – vor weiteren Jelinek-Inszenierungen zurückschreckten, beschäftigte man sich in der alternativen Szene, in vorwiegend feministisch orientierten Seminaren und in Dissertationen – z. B. Anita Mattis (1987) und Sabine Perthold (1991) – intensiv mit dem innovativen Potential der im Druck vorliegenden Texte, die der herrschenden Theaterpraxis Widerstand boten.

Frau Nyssen hat ja bereits daran erinnert, dass Dramatikerinnen in der damaligen Theaterpraxis immer noch Ausnahmeerscheinungen waren und Jelinek überdies als radikale Feministin wahrgenommen wurde. Dabei muss man allerdings differenzieren, da sich Jelinek gegen eine derartige undifferenzierte Vereinnahmung wehrte. Ihr war es um einen politisch akzentuierten Feminismus zu tun, keinesfalls jedoch um einen „bürgerlichen Hausfrauenfeminismus“.

Die Uraufführungen der frühen Jelinek-Stücke *Clara S.* (1982), *Burgtheater* (1985) und *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) fanden alle, übrigens durchwegs von österreichischen Regisseuren inszeniert, in Bonn statt, nachdem das Grazer Schauspielhaus die für den steirischen Herbst 1981 geplante Premiere von *Clara S.* aus fadenscheinigen Gründen abgesagt hatte.

Dass die Dramatikerin in Österreich in der Folge zur persona non grata wurde, darf man mit ziemlicher Sicherheit als Reaktion auf ihre kritische Auseinandersetzung mit der österreichischen (Volks)-Theatertra-

*In der Posse „Burgtheater“ rechnet Elfriede Jelinek nicht nur mit den Hörbigers ab.*

## **„ERHALTE GOTT DIR DEINEN LUDERSINN“**

profil, 18.11.1985

dition sehen, und zwar mit dem als „Posse“ unertitelten, penibel recherchierten Theatertext *Burgtheater*. Die Skandalisierung dieses Textes, der die langhin ignorierte Mitverantwortung unantastbarer Publikumsliebtinge an der NS-Propagandapolitik thematisiert, begann bereits, als 1982 ein erster Auszug publiziert wurde. Jelinek bedient sich darin einer Kunstsprache, die jenes in einer verkitschten Volkstheatertradition so anheimelnd klingende Wienerisch gnadenlos entlarvt. Durch Mutation von Vokalen oder Konsonanten verändert sich die Bedeutung der Wörter. So wird, um nur zwei Beispiele zu nennen, aus Deutschland „Daitschblond“ und aus Gottseidank „Kotzseidank“. In einem Zwischenspiel mit dem Alpenkönig aus Raimunds Zauberspiel wird die idyllisch-verharmlosende Rezeption der Altwiener Komödie radikal in Frage gestellt; mit der Demontage von Ottokar von Hornecks Prunkrede über Österreich aus Franz Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende* wird deren Vereinnahmung für einen beschönigenden Patriotismus aufgedeckt. Abschließend könnte man noch darauf hinweisen, dass sich Jelinek mit dem in Berlin 1987 uraufgeführten Gelegenheitsstück *Präsident Abendwind* – „sehr frei“ nach Nestroys

*Häuptling Abendwind* – nach der Wahl von Kurt Waldheim 1986 zum österreichischen Bundespräsidenten zu Wort meldete.

**Silke Felber:** Frau Jürs-Munby, wir haben während unserer Veranstaltungsreihe sehr oft über dieses Paradox gesprochen, dass Jelinek als Nestbeschmutzerin diffamiert wurde – in Österreich zum Teil noch heute –, dass sie andererseits aber international hoch geschätzt wird. Allein der Text *Die Schutzbefohlenen* wurde 2015 an zehn unterschiedlichen Häusern in Europa aufgeführt. Wie erklären Sie sich dieses Paradox?

**Karen Jürs-Munby:** Ich möchte zunächst noch einmal auf die Skandalisierung zurückkommen. Ich stimme Pia Janke zu, die meinte, diese Skandalisierung sage eigentlich mehr über die Verfasstheit der damaligen Gesellschaft in Österreich aus als über die Stücke und die Aufführung selbst, insbesondere weil der Skandal durch die Medien forciert wurde, auch von JournalistInnen, die die Aufführung teilweise gar nicht gesehen hatten. Die Skandalisierung fand also im Vorfeld statt, die Aufführung selbst war nicht so skandalös. Teilweise wurde den Theatern angelastet, dass sie gar nicht den Skandal provoziert haben, den die Presse vorhergesagt hat-

**innovation & widerstand. jelineks theatrale provokationen** – gespräch mit claudia bosse, hilde haider- pregler, karen jürs- munby, ute nyssen, moderiert von silke felber.  
in: jelinek(jahr)buch: elfrede-jelinek-forschungszentrum 2016 – 2017.  
wien 2017, (seite 4 von 11)

Gespräch mit Claudia Bosse, Hilde Haider-Pregler, Karen Jürs-Munby, Ute Nyssen

Uraufführung in Bonn: Elfriede Jelineks „Burgtheater“

## Hiebe auf Schauspieler-Dynastie

Neues Volksblatt, 21.11.1985

te. Andererseits muss man sagen, dass Jelinek immer den Nerv der Gesellschaft getroffen hat, auch mit *Burgtheater*. Die Kollaboration des Burgtheaters mit dem Nationalsozialismus und die Kontinuität in der Nachkriegsgesellschaft waren damals noch nicht wirklich aufgearbeitet. Um das offen zu legen, hat sich Jelinek auf sehr drastische, komische und aggressive Weise der Mittel des Volkstheaters bedient. Mit *Burgtheater* hat Jelinek aber auch eine Art des Schauspielens angegriffen, die zur Ideologiekritik nicht fähig war. Über Paula Wessely hat sie gesagt, sie hätte in ihrem Spiel alles mit einem „Natürlichkeits-schleim“ überzogen. Diesen Ausdruck fand ich sehr treffend. Durch ihr scheinbar „natürliches“ Schauspiel hat Paula Wessely eine Ideologie unterstützt. Jelinek hingegen fordert eine Art des Schauspielens, die auch zur Ideologiekritik fähig ist. Es ist ganz wichtig aufzuzeigen, dass es ihr nicht nur darum ging, eine Person anzugreifen oder ein Phänomen. Es ging ihr vielmehr um eine Institution bzw. um ein System, aber auch um eine Theaterästhetik, die von der Macht abhängig war.

Nun aber zurück zu Ihrer Frage, wie sich das Paradox erklären lässt, dass Jelinek international hoch geschätzt wird, während sie im eigenen Land als Nestbeschmutzerin diffamiert wurde: dieser internationale

Erfolg kam ja nicht über Nacht und erfolgte nicht ohne Widerstand, aber ich glaube, im Ausland hatte man vielleicht den nötigen Abstand, um früher zu erkennen, dass sich in Jelineks Stücken international relevante, treffsichere, politische Ideologiekritik mit großer sprachkünstlerischer Experimentierlust verbinden. Diese Stücke trafen im Ausland auch auf kongeniale ästhetische Herangehensweisen, wie zum Beispiel im deutschen Regietheater, das sich seinerseits darin übt, mit Texten viel freier umzugehen als dies traditionell der Fall war. Jelineks offene, zunehmend nicht mehr dramatische Texte verlangen ja geradezu nach einem starken Regietheater mit innovativen Inszenierungsansätzen und sind dadurch gleichzeitig für RegisseurInnen ein Geschenk.

Immer noch finden die meisten internationalen Jelinek-Aufführungen, glaube ich, an Stadt- und Staatstheater im deutschsprachigen Ausland statt, also in Deutschland und in der Schweiz – was nicht heißen soll, dass es nicht auch darüber hinaus international viele spannende Produktionen gibt. In meiner derzeitigen Heimat England hatten wir leider noch sehr wenige Jelinek-Aufführungen, auch weil hier im britischen Mainstream eher realistisches dramatisches Theater dominiert. Ich war 2012 an einer Aufführung von *Ein Sport-*

## Remmidemmi auf dem Damenklo

Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks „Raststätte oder Sie machens alle“ im Akademietheater

Kurier, 7.11.1994

stück / *Sports Play* durch die Gruppe Just a Must unter der jungen Regisseurin Vanda Butkovic beteiligt, die aus der freien Szene kommt. Aber bei solchen internationalen Umsetzungen muss man stets den jeweiligen Kontext beachten. Wir haben das Stück zur Zeit der Londoner Olympiade aufgeführt und haben dieses Ereignis zum Anlass genommen, Jelinek einzuführen. Jelineks Spiel mit der Sprache kam unheimlich gut an. Auch in England ist es üblich, mit der Muttersprache zu spielen. Auf die englische Tradition des Volkstheaters konnte man sich ebenfalls beziehen, genauso wie sich der Humor auf interessante Art übersetzen ließ.

Weltweit gibt es natürlich sehr viele verschiedene Ansätze. Es fasziniert mich dabei, dass Jelineks Texte auf so unterschiedliche Art und Weise umgesetzt werden können und die Inszenierungsformen eine derartige Spannbreite und Vielfalt haben. Wir haben die englischsprachige Premiere von *Ein Sportstück* zum Beispiel mit nur sieben Schauspielern inszeniert, während Einar Schleaf das Stück ja mit weit über hundert DarstellerInnen und auf durative und ortsspezifische Weise am Burgtheater inszenierte. Wir sind sogar damit in Großbritannien auf Tour gegangen und haben das Stück auch in sehr kleinen Theatern aufgeführt. Dass man mit demselben Text vollkommen andere Formen erproben und

dabei neue inhaltliche Aspekte in den Texten entdecken kann, finde ich ungemein spannend. Die sehr unterschiedlichen Inszenierungen von *Die Schutzbefohlenen* sind das jüngste Beispiel davon.

**Silke Felber:** Bleiben wir bei den Inszenierungsformen. Frau Bosse, wie war Ihr Erstkontakt mit Jelineks Texten? Haben sich sofort Denk- und Spielräume eröffnet, oder ist das erst später gekommen?

**Claudia Bosse:** Den ersten Kontakt mit einem Jelinek-Text hatte ich 1996 oder 1997, als ich für ein Stadttheater etwas Experimentelles inszenieren sollte. Ich entschied mich für *Stecken, Stab und Stangl*. Als der beflissene Dramaturg auf mich zukam und mit mir besprechen wollte, wie wir aus dem Text eine 90-minütige Fassung machen könnten, erklärte ich ihm, dass mich der gesamte Text interessiert in seiner spezifischen Dauer. Ich wollte zudem nicht, dass der Text über die Personenaufteilung funktioniert, sondern über zwei Chöre. Also bat ich das Ensemble, jeweils die Hälfte des gesamten Textes zu lernen. Im Arbeitsprozess las ich zusammen mit den Schauspielern den Text *Sinn egal. Körper zwecklos*. Die Schauspieler fühlten sich von diesem Text persönlich unglaublich beleidigt. Innerhalb des Probeprozesses tauchten immer wieder Fragen nach der Gestaltung von Figuren auf und im Anschluss daran, wie man das szenisch lösen

Gespräch mit Claudia Bosse, Hilde Haider-Pregler, Karen Jürs-Munby, Ute Nyssen

Mißglückte Uraufführung von Elfriede Jelineks „Raststätte“ am Akademietheater  
**Vehikel der Lust mit stotterndem Motor**

Der Standard, 7.11.1994

kann. An szenischen Lösungen war ich aber nicht besonders interessiert, sondern am szenischen Verhandeln dieser Sprache. Das Herausfordernde an Jelinek waren für mich immer ihre unerhörten Orientierungsgesten im Politischen und Sprachhistorischen. Die Texte nehmen eine Aneignung aus unterschiedlichen sprachlichen und politischen Feldern vor, mit denen wir uns häufig nicht identifizieren. Somit beziehen sich Jelineks Orientierungsgesten sowohl auf einen ideologischen Sprachraum, als auch einen historischen Raum. Mich beeindruckt, dass es im Theater möglich ist, Dinge auszusprechen und gegenüberzustellen. Ich fragte mich, ob es möglich ist, Aussagen zu produzieren, ohne sie zu karikieren. Inwiefern funktioniert es, Aussagen zu treffen, die vielleicht politisch inkorrekt sind, die aber bei den ZuschauerInnen Haltungen auslösen? Bei Jelinek geht es immer um Haltungen, die aber nicht stringent sind, sondern die in Halbsätzen permanent wechseln. Die Gemeinschaft, die diese Sätze spricht, die die Texte vertreten muss und die auf diejenigen trifft, die diese Sätze hören, wird zu einem Ort der Austragung. Sie wird von diesen Inhalten, an denen sie sich orientieren muss, verwirrt, umhergeworfen und muss doch eine Haltung beziehen.

Zurück zu meiner ersten Jelinek-Erfahrung: Dieser Kontakt mit einem Jelinek-

Text endete damit, dass ich die Inszenierung auf meinen Wunsch hin nicht fertigstellte. Das hat meine gesamte theatrale Entwicklung beeinflusst.

**Silke Felber:** Jelinek hat sich von Anfang an sehr ehrgeizig darum bemüht, am Burgtheater aufgeführt zu werden. Schlussendlich inszenierte das Burgtheater dann ihren Text *Raststätte*. Auch diesmal versuchten die Medien, einen Skandal zu provozieren, der im Endeffekt aber ausblieb. Frau Nyssen, wie haben Sie die damalige Stimmungsmache in Erinnerung, und wie hat Jelinek darauf reagiert?

**Ute Nyssen:** Ich wollte noch einmal auf das zu sprechen kommen, was Sie, Frau Bosse, gerade gesagt haben. Dieser anfängliche Widerstand gegen Jelinek rührte tatsächlich daher, dass diejenigen, die sie inszenieren sollten, sich auch direkt betroffen und angegriffen fühlten. Ganz egal, ob SchauspielerInnen oder RegisseurInnen. Es erstaunt mich, dass Jelinek heutzutage im deutschsprachigen Raum so häufig am Theater gespielt wird. Da ist etwas im Publikum vorgegangen, die Rezeption hat sich gewandelt. Jelinek ist, wie übrigens alle österreichischen Autoren, die ich kenne, eine wütende Patriotin. In Österreich sind alle überzeugt von ihrem Land, während diese Liebe zur Heimat in Deutschland eigentlich nicht mehr üblich ist. Gerade aus dieser Position heraus entwickel-

te Jelinek eine besonders heftige und tref- fende Kritik. Sie war natürlich nicht beleidigt, wenn von Seiten der FPÖ etwas gegen sie unternommen wurde, denn sie konnte sie leisten. Jelinek hatte bestimmte Ideale, was Österreich ist, und vor allem bestimmte Vorstellungen von dem, was Österreich nach dem Krieg zu sein hätte. Die Nazizeit ist für Jelinek eine Wunde, die immer noch blutet. Die Skandale haben sie nicht treffen können. Jelinek hat ihre Rolle als Autorin und die Notwendigkeit, im Theater alles neu zu erfinden, weil man an nichts anschließen kann, sehr ernst genommen. Ihre politische weibliche Position hat sie noch vehementer vertreten, als das Kommunistische, ihre Parteilichkeit.

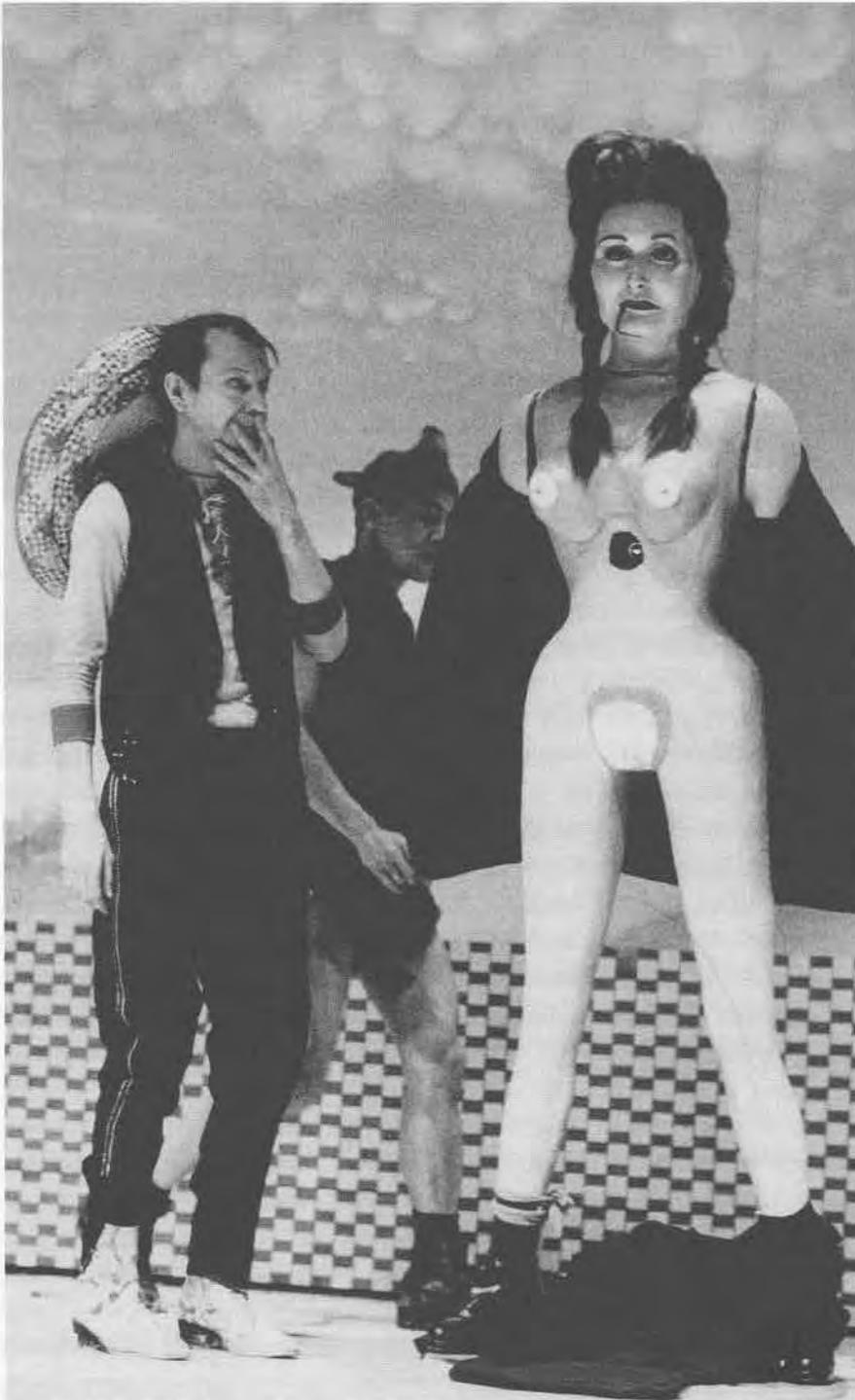
**Hilde Haider-Pregler:** Jelineks Stücke wider- setzten sich sowohl im dramaturgischen Aufbau als auch mit ihren als „Textträger“ wahrzunehmenden Figuren von Anfang an dem herkömmlichen Theaterverständnis. Diesen Texten konnte man, vereinfacht gesagt, weder mit psychologischem Realismus, noch mit Brecht'scher Verfremdung gerecht werden. Diese Erfahrung machten auch namhafte Regisseure, als Jelineks Texte in den 1990er Jahren in Wien endlich an großen Bühnen gespielt wurden. Claus Peymann, der Jelinek einmal als „Jeanne d'Arc des Theaters“ bezeichnete, kündigte als designierter Burgtheaterdirektor zwar an, man werde *Burgtheater* gewissermaßen am Tatort herausbringen, doch das Projekt kam nicht zustande. Jelineks Burgtheater-Debüt fand erst sechs Jahre nach Peymanns Amtsantritt statt, mit der Uraufführung von *Totenauberg* in einer als Achtungserfolg aufgenommenen Inszenierung von Manfred Karge, während die von

der Produktion enttäuschte Autorin für ihren Text von *Theater heute* als Dramatikerin des Jahres ausgezeichnet wurde. Es sei vorweggenommen, dass erst Einar Schleaf mit seiner mittlerweile legendären Interpretation des *Sportstücks* (1998) im Einverständnis mit Jelinek in eine neue Dimension performativer Inszenierungskunst vordrang. Dabei nützte er auch die Freiheit, die die Autorin ihren RegisseurInnen im Umgang mit dem Text zugestand, manchmal sogar schriftlich in einer ironischen Nebentext-Bemerkung. Claus Peymann hingegen bemühte sich – wie bei jeder von ihm gestalteten Uraufführung – bei seiner Inszenierung von *Raststätte oder Sie machens alle* (1994), das Werk der Autorin auf Punkt und Beistrich genau zu erkunden. Die Figuren wurden dabei zu individuellen Persönlichkeiten, der Bühnenraum und die Ausstattung entsprachen den Hinweisen in den Nebentexten. Das Ergebnis war ein ziemlich mühsamer Theaterabend.

**Silke Felber:** Einen anderen Zugang hat Frank Castorf gewählt – er hat die SchauspielerInnen den Nebentext tatsächlich sprechen lassen. Diese Inszenierung ist für uns deshalb relevant, weil er eine Sexpuppe in Gestalt Jelineks auftreten hat lassen, die übrigens bei der Generalprobe noch nicht zu sehen war. Jelinek hat in ihrem Theatertext *Ein Sportstück* darauf reagiert, indem sie schrieb: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen.“ Claudia Bosse, wie geht man mit diesem Imperativ einer Autorin um? Ist das ein totaler Freibrief, oder verunsichert das?

**Claudia Bosse:** Ich glaube, es ist eine Aufforderung, sich diesen Texten gegenüber-

**innovation & widerstand. jelineks theatrale provokationen** – gespräch mit claudia bosse, hilde haider- pregler, karen jürs- munby, ute nyssen, moderiert von silke felber.  
in: jelinek(jahr)buch: elfrede-jelinek-forschungszentrum 2016 – 2017.  
wien 2017, (seite 8 von 11)



Elfriede Jelinek: *Raststätte oder Sie machens alle*. Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Inszenierung: Frank Castorf, 2007. Foto: Matthias Horn

zustellen. Diese Gegenüberstellung beinhaltet auch die Frage danach, wo diese Texte auftreten: in Stadttheatern oder anderen Räumen? Nicht umsonst haben Tina Leisch und Bernhard Dechant den NESTROY-Preis für ihre Aufführung der *Schutzbefohlenen* bekommen, die sie mit einem Ensemble von Asylsuchenden aufgeführt haben. Es geht nicht allein um ästhetische Kapriolen, die sich ausschließlich in der Theatergeschichte einreihen lassen, sondern um diese, vielleicht furchtbar altmodische Frage: Wie kann Kunst wirksam und trotzdem ästhetisch sein, ohne dass sie komplett unzugänglich bleibt? Frau Thiele bezeichnete Jelineks Texte nicht als Unterhaltungsstücke, sondern als Körper, die in den ausufernden Zeiträumen zum Mitdenken und zur ästhetischen Erfahrung auffordern. Das ist für mich eine große Frage: Sind bestimmte Texte Propaganda, und an welchem Punkt entziehen sie sich der Propaganda, indem sie ganz deutlich Haltungen einnehmen oder diese Haltung entziehen? Deshalb würde ich sagen, „Machen Sie was Sie wollen“ heißt im Grunde, dass man sich gegenüber Jelineks Texten nicht haltungslos positionieren darf.

Wenn wir über ihre Skandale sprechen, würde mich interessieren: Erzeugen diese Texte noch Provokation? Oder ist diese Textvernichtungsmaschine von Nicolas Stemann der letzte Ort, der sich dem Text mit einer lockeren Geste annimmt? Wo haben diese Texte noch eine Wirksamkeit? Haben sie überhaupt eine?

Als Beispiel aus meiner Praxis: Ich habe 2008 sechs Wochen mit dem Text *Bambiland* verbracht, um daraus eine Partitur

zu erarbeiten. Ich habe mich durch Übersetzungen gearbeitet, um den Stil ins Verhältnis zum antiken Text zu setzen und zu hinterfragen, welche Art von Sprechpartitur es ermöglicht, diese verschiedenen Ebenen hörbar zu machen. Anschließend habe ich *Bambiland* gemeinsam mit Anne Bennent weiter bearbeitet. Sie hat die Texte entlang der Partitur eingesprochen. Diese wurden dann als Vier-Kanal-Komposition für 12 Soundobjekte im öffentlichen Raum ausgestrahlt. Der Chor einer Frauensstimme mit sich selbst: 12 akustische Objekte – je drei für einen Kanal – wurden an sieben verschiedenen Orten in Wien choreographiert und komponiert. Wir wollten die Texte in unterschiedlichen Räumen für kurzfristige und langfristige RezipientInnen überprüfen, ihre Aussagen im Stadtraum auftreten und wirken lassen in der vollen Dauer der zwei Stunden und 47minütigen Aufnahme.

**Karen Jürs-Munby:** Es war ein längerer und teilweise schmerzlicher Prozess, in dem Jelinek zur Erkenntnis kam, dass das Theater eine andere Sprache ist als die Sprache des Schreibens. Zwischen diesen beiden Sprachen gibt es einen Graben. Jelinek hat den Sprung vom Schreiben zum Inszenieren auch einmal „Theatergraben“ genannt. Sie ist zu der Einsicht gekommen, dass es unabdingbar ist, den RegisseurInnen Freiheiten einzuräumen. Ein Auslöser für diese Erkenntnis war die angesprochene Sexpuppe. Diese Sexpuppe war zwar unheimlich aggressiv, aber gleichzeitig sehr wichtig für das Stück. Denn in dem Stück geht es darum, wie Frauen sich auf die Suche nach Liebe, nach Sex begeben, wie diese Suche auf sie zurückschlägt und

**innovation & widerstand. jelineks theatrale provokationen** – gespräch mit claudia bosse, hilde haider- pregler, karen jürs- munby, ute nyssen, moderiert von silke felber.  
in: jelinek(jahr)buch: elfrede-jelinek-forschungszentrum 2016 – 2017.  
wien 2017, (seite 10 von 11)

Gespräch mit *Claudia Bosse, Hilde Haider-Pregler, Karen Jürs-Munby, Ute Nyssen*

sie schlussendlich mit Frauenfeindlichkeit konfrontiert werden. Castorf spielte dieses Thema noch auf eine andere Weise aus, indem er die Autorin selbst zu einer Sexpuppe machte. Das fand Jelinek ästhetisch genau treffend. Vielleicht kam sie dadurch zu der Einsicht, dass sich neue Assoziationsräume auftun, wenn RegisseurInnen ganz frei, frech, radikal und drastisch an ihre Texte herangehen. Ich glaube, dass Jelinek diese Neuinterpretationen ihrer Texte sehr wichtig sind.

Erst kürzlich habe ich mir Gedanken darüber gemacht, an welchen unterschiedlichen Polen Beckett und Jelinek in dieser Hinsicht stehen. Beckett hat klar gesagt, dass seine Regieanweisungen auf jeden Fall eingehalten werden müssen. Das Einatmen bei *Breath* darf tatsächlich nur fünf Sekunden dauern, niemand darf es auf fünf Minuten ausdehnen. Beckett war diesbezüglich ganz präzise. Jede Inszenierung, die auch nur ein wenig von seinen Regieanweisungen abwich, ließ er stoppen. Beckett hat als Regisseur geschrieben, er hat das Stück genau so vor sich gesehen, wie er es niedergeschrieben hat. Bei seinen Stücken besteht immer die Gefahr, dass sie zu Museumsstücken im schlechten Sinne werden, dass sie der Zeit verhaftet bleiben und daraus nicht mehr viel Kreatives entsteht. Dahingegen hat Jelinek durch ihren Satz „Machen Sie was Sie wollen.“ diese unheimliche Auffächerung von Inszenierungsweisen bei ihren Aufführungen erst ermöglicht.

**Ute Nyssen:** Heute ist die Generation von RezipientInnen eine vollkommen andere als zu Jelineks Anfängen. Während damals lediglich SchauspielerInnen und AutorIn-

nen von Bedeutung waren, ist heute auch der Regisseur/die Regisseurin eine wichtige Instanz. Ich habe mit Jelinek darüber gesprochen und ihre Position war klar: Sie fand ein Theater, bei dem die RegisseurInnen nicht die entscheidenden MachtträgerInnen waren, ganz abscheulich. „Machen Sie was Sie wollen.“ zeigt insofern auch eine neue Form von Rezeption generell. Den Autor/die Autorin und sein/ihr Sprachkunstwerk gibt es heute fast nicht mehr, sehr häufig rücken beide gänzlich in den Hintergrund. Jelinek hat schlechte Erfahrung mit ihrer Prosa gemacht. Ab einem bestimmten Moment hat sie jedoch verstanden, dass ihr Ausdrucksmittel das Theater ist.

**Karen Jürs-Munby:** Was mich an Jelineks Beziehung zum Theater fasziniert, sind ihre interessanten Zusammenarbeiten in der Praxis. Bei Jelinek läuft es nicht nach dem alten Schema, bei dem der Autor zunächst produziert und das Theater das Stück anschließend auf die Bühne bringt. Stattdessen gibt es eine wechselseitige Beziehung. Frau Thiele hat angesprochen, dass RegisseurInnen und DramaturgInnen bei Jelinek durchaus Texte zu anderen Stücken in Auftrag geben können. Durch diese Art der Produktion bzw. der Zusammenarbeit entstehen ganz neue Mischformen und Assoziationsräume. In ihrem Essay *Das Sekundär drama* hat Jelinek formuliert, dass sie damit das klassische Theater herausfordert und ihre Sekundärtexte parallel dazu aufgeführt werden sollen.

**Hilde Haider-Pregler:** Ich möchte zum Thema Innovationen noch etwas ergänzen. Jelinek hat bereits seit Beginn der 1970er Jahre als Hörspielautorin beachtliche Er-

**innovation & widerstand. jelineks theatrale provokationen** – gespräch mit claudia bosse, hilde haider- pregler, karen jürs- munby, ute nyssen, moderiert von silke felber.  
in: jelinek(jahr)buch: elfrede-jelinek-forschungszentrum 2016 – 2017.  
wien 2017, (seite 11 von 11)

folge erzielt. Die 1970er Jahre waren die letzte große Zeit des Hörspiels, vor allem in der Bundesrepublik Deutschland, wo junge AutorInnen in den Funkanstalten ein Forum, sei es politisch revolutionär, sei es avantgardistisch revolutionär, gefunden haben. Auch für Jelinek war es ein Forum, wo sie im Rahmen des Neuen Hörspiels sprachlich verschiedene Möglichkeiten austesten konnte. Sie hat auch ihre frühen Stücke, bis hin zu *Krankheit oder moderne Frauen*, zunächst in einer Hörfassung erprobt. *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* wurde bereits im Februar 1979 vom Süddeutschen Rundfunk ausgestrahlt; *Frauenliebe – Männerleben*, eine Hörfassung von *Clara S.*, im September 1982, drei Wochen vor der Bühnenpremiere, vom Südwestfunk; *Erziehung eines Vampirs*, die Hörfassung von *Krankheit oder Moderne Frauen*, bereits im Juni 1986 vom Süd-

funk. Nur *Burgtzatta* wurde erst 1991, also nach der Uraufführung, vom Bayrischen Rundfunk als Koproduktion mit dem ORF produziert, aber nur im BR ausgestrahlt. Das finde ich bemerkenswert, weil in den 1970er Jahren noch niemand von Intermedialität oder Transmedialität gesprochen hätte. Man kannte lediglich den Begriff der Mediengerechtigkeit, der Hörspiel als akustisches Kunstwerk dem Hörfunk zuordnete und streng von Theater, Film- und Fernsehspiel abgrenzte. Grenzüberschreitungen bzw. Bearbeitungen waren verpönt. Jelinek war also ihrer Zeit weit voraus, da sie schon damals multifunktionale Texte verfasste. Den Hörspielpreis der Kriegsblinden erhielt sie nicht für eines ihrer sogenannten Originalhörspiele, sondern erst 2004, also bereits im Zeitalter der Intermedialität, für die Radiofassung von *Jackie*.