

Polyphone Textflächen aus der theatralen Perspektive der Darstellerin

Eine literarisch-schauspielerische Auseinandersetzung mit der dramatischen Funktion, Überarbeitung und Realisierung einer polyphonen Textfläche von Elfriede Jelinek

K Ü N S T L E R I S C H E B A C H E L O R A R B E I T

Zur Erlangung des Titel Bachelor of Arts (BA)

in der Studienrichtung Schauspiel

im Studiengang Schauspiel

der Fakultät Darstellende Kunst

der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien

eingereicht von

Naemi Latzer, Matr. 13KW045

Fachbetreuung durch: Univ.-Prof. Dr. Karoline Exner

Wien, 13. September 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Begriffserklärung.....	1
2.1 Polyphonie	2
2.2 Textfläche	2
3. Dramatisches und postdramatisches Theater	3
3.1 Dramentheoretische Grundlagen der Textfläche.....	3
3.2 Postdramatisches Theater	5
4. Über Jelineks Sprache und ihre Ansichten in Bezug auf Schauspiel und Figuren.....	7
4.1 Jelineks Position zu Schauspiel	8
4.2 Jelineks Position zur dramatischen Figur	8
5. Diskussion diverser Inszenierungen von Jelineks Textflächen.....	9
5.1 Jossi Wieler - eine psychologische Herangehensweise an Elfriede Jelineks Textflächen	10
5.2 Nicolas Stemmann in der Arbeit mit Elfriede Jelineks Textflächen	12
6. Reflexionen zur persönlichen Arbeit mit Jelineks polyphoner Textfläche.....	14
6.1 Künstlerisches Tagebuch	14
7. Konklusion.....	23

1. Einleitung

Die folgende Arbeit hat Elfriede Jelineks polyphone Textfläche und deren künstlerische Umsetzung auf der Bühne zum Gegenstand, wobei die Perspektive der Schauspieler*in oder des Schauspielers im Fokus steht. In einem ersten Schritt werden zentrale Begriffe definiert. Es folgt die Kontextualisierung von Jelineks Werk in die Theatergeschichte und eine Darstellung des Wandels vom dramatischen hin zum postdramatischen Theater. Anhand zentraler Passagen und Zitaten aus Elfriede Jelineks Essays wirft das anschließende Kapitel einen Blick auf ihren Standpunkt und Zugang zu Sprache, Figur und Schauspiel. Im nächsten Schritt werden die Arbeitsweisen mit Jelineks Theatertexten anhand der Regisseure Jossi Wieler und Nicolas Stemann und deren unterschiedlicher Umgang beleuchtet. Weiter folgt ein künstlerisches Tagebuch, in welchem ich meine persönliche Erfahrung und Reflexion in Bezug auf die schauspielerische und literarische Erarbeitung des vierten Kapitels aus Jelineks Theaterstück *Winterreise*¹ präsentiere.

Ziel dieser Arbeit ist nicht nur eine Analyse von Jelineks polyphonen Textflächen, sondern zusätzlich eine Reflexion über deren Erarbeitung aus der Perspektive der Schauspielenden zu liefern. Dabei wird sich die Untersuchung auf folgende Fragen konzentrieren: Kann und wie kann eine (einzelne) Schauspieler*in oder ein Schauspieler so eine polyphone Textfläche spielen? Wie spielt man schau, ohne in psychologisierende Muster zu verfallen? Woran erkennt und wie arbeitet man die diversen Figuren, die aus der Textfläche sprechen, heraus? Welche Methoden benötigt eine Schauspieler*in oder ein Schauspieler um Jelineks Textflächen "zum Sprechen zu bringen"?

Diese Bachelorarbeit leistet insofern einen Beitrag zur existierenden Literatur zu Jelinek, da es bisher keine Arbeit über die Auseinandersetzung mit Jelineks Textfläche gibt, die aus der Perspektive der Schauspieler*in oder des Schauspielers geschrieben wurde. Mit folgender Arbeit soll zumindest ein Teil dieser Lücke geschlossen werden.

2. Begriffserklärung

In diesem Abschnitt werden zwei Begriffe definiert, die nicht nur für den Zweck dieser Arbeit wesentlich, sondern für die Theatertexte von Jelinek im Allgemeinen wichtig sind

¹ Elfriede Jelinek, *Winterreise* (Reinbek: Rowohlt 2012).

und in der Rezeption oft verwendet werden, nämlich: Polyphonie und Textfläche.

2.1 Polyphonie

In der Musik bezeichnet der Begriff der Polyphonie verschiedene Arten der mehrstimmigen Musizier- und Kompositionsweise, bei welcher die einzelnen Stimmen gleichberechtigt agieren und dabei auch ihre Eigenständigkeit haben. Das Gegenprinzip nennt sich Homophonie. Hier wird eine Melodie von Begleittönen unterstützt, die keinen eigenständigen Charakter haben und für sich genommen nicht bestehen können. Michail Bachtin (1929) verwendet den Begriff der Polyphonie das erste Mal in der Literaturwissenschaft, in Bezug auf das Werk von Dostoevskij, in dessen Erzählungen einzelne Figuren erscheinen und trotz der Zuverlässigkeit des Autors vielfältige Positionen vertreten, die oftmals im Widerspruch zueinander, oder auch der Sichtweise des Autors stehen.² Daher definiert Bachtin Polyphonie als: "Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtsein".³

In dieser Arbeit wird der Begriff der Polyphonie in Bezug auf Jelinek als Vielstimmigkeit oder Pluralität einer Figur bezeichnet, in der oft widersprüchliche Sichtweisen und scheinbar Unvereinbares hörbar werden. In ihren Theatermonologen, beziehungsweise ihren Textflächen, wird das Gesprochene von zahlreichen Stimmen artikuliert, wobei oft unklar bleibt, wessen Stimme es ist, die tatsächlich spricht.⁴

2.2 Textfläche

Unter einer Textfläche versteht man fließendes Textmaterial, losgelöst von Rollenangaben oder Bestimmungen von Ort, Zeit und Handlung. Dieses aus diversen Materialien und Texten verwobene Geflecht kann aus vereinzelt Aussagen und unterschiedlichen Stimmen, wie zum Beispiel Dialogen, Fragen, Klagen, sowie der öffentlichen Sprache im Allgemeinen bestehen. So wird in Jelineks Textfläche nicht nur die Sprache einer Figur, sondern zugleich auch öffentliche Diskurse und über die Figur Gesprochenes laut, was das wesentliche Charakteristikum der polyphonen Textfläche ausmacht.⁵

² Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, (München: Hanser Verlag 1971).

³ Ebd., S.10.

⁴ Für weiterführende Informationen zum Thema Polyphonie im Werk Elfriede Jelineks, siehe: Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, (Tübingen/Basel 1996), S.22-30.

⁵ Für weiterführende Informationen zum Thema Textflächen, siehe: Juliane Vogel, "Ich möchte seicht sein. Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks", in: Thomas Eder, Juliane Vogel (Hrsg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, (München: Wilhelm Fink Verlag, 2010); sowie: Tilman Raabke im Gespräch mit Christian Schenckermayr: "Wer spricht aus den Texten", in: Pia Janke (Hrsg.) *Elfriede Jelinek. "Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, (Wien: Praesens Verlag 2007), S.146-152.

Der Terminus der Textfläche wurde von Jelinek selbst etabliert. In einem Essay zu Textflächen schreibt sie: "[D]as Wort stammt bitte von mir, das muß ich schon sagen dürfen! Das wird man bitte noch sagen dürfen!"⁶

In Bezug auf Theatertexte verlässt Elfriede Jelinek mit *Wolken.Heim*⁷, einer Textmontage aus Zitaten und transformierten Zitaten, welche im Februar 1990 publiziert wurde, nachdem es bereits unter der Regie von Hans Hoffer am Schauspiel Bonn 1988 inszeniert worden war, bis auf Weiteres den Rahmen dessen, was als normatives Theater gelten kann. *Wolken.Heim* ist ein durchgehender Text, der sich weder durch eingeschobene Lehrzeilen in Abschnitte unterteilt, Sprechinstanzen aufweist, in Akte oder Szenen eingeteilt ist, noch Regieanweisungen enthält.⁸

3. Dramatisches und postdramatisches Theater

Form, Inszenierung und die Rolle des Theaters haben sich im letzten Jahrhundert drastisch und vielfach verändert. Der folgende Abschnitt geht vorerst auf die aristotelische Dramentheorie ein und widmet sich anschließend dem Begriff des postdramatischen Theaters. Hauptbezugsquelle ist dabei Hans-Thies Lehmanns Buch *Postdramatic Theater*⁹.

3.1 Dramentheoretische Grundlagen der Textfläche

Aristoteles Schrift über Poetik ist bis heute ein zentrales Referenzwerk in der Diskussion über Dramatik. Seine Überlegungen bauen weitgehend auf Platon und dessen Vorstellung von Theater als Mimesis von Handlung auf, jedoch widerspricht Aristoteles in wesentlichen Punkten und entwickelt gleichzeitig zentrale Aspekte Platons Theorie weiter.¹⁰

Laut Aristoteles basiert Kunst auf Nachahmung (Mimesis), die als idealisierende Darstellung von (menschlicher) Realität zu verstehen ist, nicht als einfache Imitation. Das Drama wird von ihm näher definiert als Nachahmung von menschlicher Handlung oder 'praxis', wobei er unter 'praxis' Handlungen versteht, denen eine Entscheidung vorausgeht und die wesentlich durch ihren Bezug auf zwischenmenschliche Beziehungen gekennzeichnet sind, da erst aus der menschlichen Praxis ein soziales Gefüge entsteht. Während die einzelnen Handlungen als die Mimesis von Praxis verstanden werden,

⁶ Elfriede Jelinek, *Textflächen*, 17.02.2013. Online verfügbar unter: elfriedejelinek.com

⁷ Elfriede Jelinek, *Wolken.Heim* (Stuttgart: Reclam Philipp Jun., 2000)

⁸ Pflüger, *Vom Dialog*, S.197ff.

⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, (Frankfurt am Main/Verlag der Autoren, 2005).

¹⁰ Für weiterführende Informationen zum Thema Platon, siehe: Bernd Stegemann, *Lektionen 1.Dramaturgie* (Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009), S.66-69.

spiegelt das Drama jedoch nicht einfach Handlungen wieder, sondern muss diese zu einem Handlungszusammenhang verknüpfen, dem Mythos. Die richtige Anordnung und Organisation der Einzelhandlungen zu einem Ganzen, ist Aufgabe der Dramaturgie.¹¹ Ziel der Tragödie ist die Katharsis, was so viel wie Reinigung bedeutet. Das Drama soll eine Reinigung von negativen Gefühlszuständen durch ein Durchleben dieser Gefühle bewirken.¹² Stemann zu Folge müssen laut Aristoteles die Kriterien der "Konsonanz der Handlung (Geschlossenheit, Ganzheit und bestimmte Größe) und die Kriterien der Dissonanz (das Schaudererregende und Jammervolle) im Handlungsaufbau realisiert sein"¹³, damit eine kathartische Wirkung erzeugt werden kann, sowie bestimmte Gesetze um eine wirksame Geschichte (Mythos) zu konstruieren. Nur wenn die Ganzheit des Stücks gegeben ist und sich die einzelnen Handlungen, 'praxis', der Figuren zu einem für die Zusehenden glaubwürdigen, klar strukturierten und nachvollziehbaren Handlungszusammenhang verknüpfen lassen, können die Gefühle der Zuseherin oder des Zusehers evoziert werden und Reinigung stattfinden.¹⁴ Deutlich wird dies in Aristoteles Vorstellung von der Tragödie. Im Falle der Tragödie ist Mitleid und Furcht das intendierte Gefühl, das durch das ungerechte Schicksal das der gerechten Heldin oder dem gerechten Helden widerfährt, entstehen soll. Die Handlung soll so gebaut sein, dass in der Zuseherin oder dem Zuseher die Furcht geweckt wird die den Figuren widerfährt, sie oder er sich in die Rolle der Figuren zu versetzen vermag und ihr Leid als das potentiell eigene versteht. Außerdem benötigt jede Tragödie einen Wendepunkt in dem Mitleid und Furcht ihren Höhepunkt erlangen und die Ereignisse vom Glück ins Unglück umschlagen. Der Umschwung ist jedoch stets durch den - wenn auch selber unbewussten - Charakterfehler einer Figur bedingt. Mitleid und Furcht und die Involviertheit der Zuseherin oder des Zusehers ins Geschehen erzeugt nicht nur Vergnügen, sondern soll im besten Fall auch eine kathartische Wirkung zur Folge haben.¹⁵

Wesentliche Merkmale des aristotelischen Dramas sind daher die Einheit von Zeit und Handlung, ein abgeschlossener Handlungsbogen, die Wiedererkennbarkeit und Nachvollziehbarkeit für die Zusehenden, sowie eine intendierte kathartische Wirkung, die durch das Drama erzeugt werden soll.

Im 20. Jahrhundert wurden klassische Vorstellungen des Dramas und ein vorwiegend illustrierender Bühnenstil abgelöst. Wegbereitend dafür war das Werk Brechts, der die

¹¹ Ebd., S.71

¹² Ebd., S.72f. Welche negativen Affekte genau gereinigt werden sollen, lässt Aristoteles unbeantwortet.

¹³ Stemann, *Dramaturgie*, S.72.

¹⁴ Ebd., S.72ff.

¹⁵ Ebd., *Dramaturgie*, S.74f.

Formen des traditionellen und den Zusehenden unmittelbar involvierenden Dramas revolutionierte. Der, von Brecht entwickelte, Verfremdungseffekt sollte bewirken, dass die Zuseherin oder der Zuseher den Geschehnissen auf der Bühne nicht einfach emotional ausgeliefert war. Durch die Sichtbarmachung der Inszenierung und der am Theater verwendeten Mittel sollte ein Bruch im Spektakel entstehen, welcher dem Publikum Distanz und Raum für Reflexion ermöglichte. Die Zuseherin oder der Zuseher sollte nicht nur der Geschichte folgen, sondern selbst Position zu den Geschehnissen auf der Bühne beziehen können.¹⁶

3.2 Postdramatisches Theater

Der Terminus "Postdramatik" wurde von Andrzej Wirth in Bezug auf sich neu entwickelte Formen des Theaters und der Inszenierung geprägt.¹⁷ Der Begriff wurde schließlich von Hans Thies-Lehmann in seiner Schrift *Postdramatisches Theater* weiterentwickelt. Aufgrund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit und der zentralen Stellung von Lehmanns Text in der Diskussion bezüglich des postdramatischen Theaters, bezieht sich dieser Abschnitt hauptsächlich auf das Werk und die Definition von Lehmann.

Laut Lehmann war das europäische Theater lange Zeit von einem Paradigma dominiert, nämlich von der Vergegenwärtigung von Sprache und Taten. Theater wurde als die mimetische Abbildung von Wirklichkeit begriffen.¹⁸ Unter dem Begriff des dramatischen Theaters subsumiert Lehmann:

"Theater wird stillschweigend als *Theater des Dramas* [Hervorhebung im Original] gedacht. Zu seinen bewußt theoretisierten Momenten gehören die Kategorien »Nachahmung« und »Handlung« sowie die gleichsam automatische Zusammengehörigkeit beider. Als ein damit einhergehendes, eher unbewusstes Motiv der klassischen Theaterauffassung kann man den Versuch hervorheben, durch Theater einen sozialen Zusammenhalt zu formen oder zu bekräftigen, eine Gemeinschaft, die Publikum und Bühne emotional und mental zusammenschließt. »Katharsis« ist der verschobene Theorienname für diese keineswegs primär ästhetische Funktion des Theaters: Stiftung affektiver Wiedererkennung und Zusammengehörigkeit mittels der durch das Drama und in seinem Rahmen dargebotenen und den Zuschauern übermittelten Affekte. Diese Züge sind vom Paradigma »dramatisches Theater« nicht abzulösen, dessen Bedeutung darum über die Geltung einer einfachen gattungspoetischen Ordnung weit hinausgeht."¹⁹

Charakteristikum des dramatischen Theaters ist die Vorherrschaft des Textes, sowie die Deklamation und Illustration des Dramas. Im dramatischen Theater kommt dem Text eine autoritative Rolle zu, der sich alle anderen künstlerischen Mittel und Formen der Darstellung dieses Textes unterzuordnen haben. Selbst wenn andere Ausdrucksformen

¹⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.43ff.

¹⁷ Siehe zum Beispiel: Andrzej Wirth, *Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlung des Theaters im Umfeld der Medien*, in: Gießener Universität, 202, 1987, S.83-91.

¹⁸ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S.20ff.

¹⁹ Ebd., S.20.

wie Tanz, Musik oder nonverbaler Ausdruck und Mimik hinzugefügt wurden, bleibt der Text das allgemein determinierende Element. Das Drama kann daher neue Elemente inkorporieren, ohne gleichzeitig seinen dramatischen Charakter aufzugeben.

Dramatisches Theater hat zum Ziel einen fiktiven Kosmos zu kreieren und auf der Bühne eine Welt zu schaffen, die Imagination und Empathie der Zuseherin oder des Zusehers ansprechen soll. Ganzheit, Illusion und die Repräsentation der Welt sind dafür die ausschlaggebenden Kriterien.²⁰

Insofern folgt das klassische Drama dem Prinzip der Repräsentation, das heißt es bezieht sich auf eine wie auch immer geartete Wirklichkeit, zu der es in einem mimetischen Verhältnis steht. Es psychologisiert und fokussiert auf das Erzählen vom Handeln und Sprechen von Figuren und besitzt eine klare Handlung, Zeitstruktur und Abfolge. Handlung, Motive, Struktur und Narrativ sind deutlich und für die Zusehenden eindeutig nachvollziehbar.²¹

Laut Lehmann tritt in den 1970er Jahren, nach der Emergenz und Omnipräsenz der neuen Medien, ein Wandel im Theater ein, der sich weg vom dramatischen Theater und der Dominanz des Textes zum postdramatischen Theater bewegt. Obwohl Lehmann die Veränderungen im Theater zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts als wegbereitend für diese Entwicklung betrachtet, argumentiert er, dass trotz dieser Entwicklungen das Theater als dramatisch bezeichnet werden muss. Erst durch die gesellschaftlichen und medialen Veränderungen in den siebziger Jahren, kann tatsächlich ein Bruch festgestellt werden, da sich diese Entwicklungen unmittelbar in den neuen Formen des Theaters und der Rolle von Sprache und Text widerspiegeln.²² Gerade die Veränderung von Zeit und Raum und die Entstehung neuer Medien verändern Perzeption und Darstellungsformen, die sich eben auch in Inszenierung und Form niederschlagen. Lehmann schreibt, dass sich in dem neuen Technologiezeitalter die Perzeptionsformen verändern: "simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear-sukzessive. Eine oberflächlichere, zugleich umfassendere Wahrnehmung tritt an die Stelle der zentrierten, tieferen, deren Urbild die literarische Textlektüre war".²³

Postdramatisches Theater negiert zwar Ansätze des Dramas, kann jedoch nicht als ein definitiver Bruch verstanden werden, sondern baut viel mehr auf und inkorporiert zentrale Aspekte des von ihm abgelösten Dramas. Lehmann argumentiert daher, dass man aufgrund der Veränderungen in der Theaterlandschaft in den letzten Jahrzehnten,

²⁰ Ebd., S.43-57.

²¹ Ebd., S.54-56.

²² Ebd., 22ff.

²³ Ebd., S.11.

die das dramatische Theater in Frage stellen, heutzutage von einem postdramatischen Paradigma sprechen kann. Postdramatik bedeutet also keine generelle Abkehr vom Text, sondern vielmehr die Ablösung vom Text als zentrales Element des Theaters und die Öffnung für andere nonverbale Medien.²⁴ Anstatt alles der Bedeutung und dem Imperativ des Dramas unterzuordnen, werden die verschiedenen Medien und Ausdrucksformen als gleichberechtigt betrachtet. Nicht mehr die exakte Wiedergabe eines Textes wird angestrebt, sondern der Fokus auf die Inszenierung und die verschiedenen zur Verfügung stehenden Medien gelegt. Vorrangig ist daher nicht die Wiedergabe einer Geschichte, sondern die Wirkung des Aufgeführten auf die Zusehenden.

Jelinek wird von Lehmann als eine der zentralen Vertreterinnen des postdramatischen Theaters bezeichnet.²⁵ Jelineks Theaterästhetik ist als Geschichte zunehmender Überschreitung der konventionellen Dramenkonstituenten zu beobachten und unterscheidet sich offensichtlich von klassischer Dramatik. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass Jelineks jüngste Theatertexte hauptsächlich oder gänzlich aus Textflächen bestehen, welche von dem, als allgemein dramatische Struktur vorgesehenen Kriterien, abweichen. Die Texte lassen sie sich kaum von Prosatexten unterscheiden. Die dramatische Rede löst und entfernt sich immer mehr von den Figuren, wird zu einer eigenständigen Instanz, die nicht mehr an ein sprechendes Subjekt, beziehungsweise einer Figur und dramatischen Bogen im klassischen Sinn gebunden ist. Ihre Stücke sprengen auch klassisch teleologische Strukturen und Zeitabfolge des Theaters, da Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr klar voneinander trennbar sind.

4. Über Jelineks Sprache und ihre Ansichten in Bezug auf Schauspiel und Figuren

In Jelineks Theater werden nicht einfach Inhalte wiedergegeben, sondern gewaltausübende Strukturen und Verhältnisse mit dem Mittel der Sprache aufgebrochen. Ziel ist es nicht, dass den Zusehenden eine Meinung oder Position vermittelt wird, sondern, dass schon alltägliche Gewalt und Unterdrückung in Sprache, die meist durch Gewöhnung und Resignation im Alltag kaum wahrgenommen wird, dem Publikum vorgeführt wird. Die Verrohung der sozialen Beziehung sowohl im städtischen Spätkapitalismus, als auch im traditionellen und ländlichen Milieu soll dabei aufgezeigt werden. Die Sätze, die in Jelineks Theatertexten und Büchern niedergeschrieben werden, sind allen bekannt, wurden schon zig male gehört, oder sogar selbst ausgesprochen. Der Zuseherin oder dem Zuseher wird seine eigene und die ihm umgebende Sprache durch die

²⁴ Ebd., S.25f.

²⁵ Ebd., S.14 und S.25.

Bühne und das Kunstwerk vorgesetzt. Mittels der Sprache werden Geschlechterverhältnisse, Patriarchat, ökonomische Abhängigkeit und der allgemeine Zwang der Wertverwertung aufgedeckt und ihr dauerpräsender Einfluss auf zwischenmenschliche Beziehungen dechiffriert.²⁶

Mit Jelineks Kritik an Handke, sein "verzweifelte[n] Wunsch [...], ein Bild des Positiven zu schaffen"²⁷ begleitet von dem stetigen Versuch Versöhnung herzustellen, zeigt den Wesenskern in Jelineks Werk. Anstatt auf Versöhnung zu drängen, beharrt Jelinek darauf, dass sich in der Literatur durch unsere Sprache keine positive Utopie darstellen lässt.²⁸

4.1 Jelineks Position zu Schauspiel

Jelineks Ansichten in Bezug auf Schauspiel und Figur können anhand einzelner Zitate verdeutlicht werden.

"Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielgesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. Ich will nicht das Kräftespiel dieses „gut gefetteten Muskels“ (Roland Barthes) aus Sprache und Bewegung - den sogenannten „Ausdruck“ eines gelernten Schauspielers sehen. Bewegung und Stimme möchte ich nicht zusammenpassen lassen. [...] Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird. Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. [...] Ich will kein Theater. [...] Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben. Sie sollen Arbeit zeigen. Sie sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne."²⁹

4.2 Jelineks Position zur dramatischen Figur

"Und sie sprechen, wie gesagt, immer, meine Figuren. Außerhalb ihres Sprechens existieren sie nicht, und ich verweigere auch die Illusion, daß sie außerhalb dieses Sprechens auch nur existieren könnten".³⁰

"Bei mir sprechen die Figuren immer um ihr Leben, und sie sprechen dabei immer alles aus. Bei mir ist es im Grunde ein ununterbrochenes Auskotzen. Die Figuren brüllen dauernd Wahrheiten aus sich heraus- und irgendwann entsteht vielleicht der Reiz, daß auch jemand denkt: Das kann so eigentlich nicht alles stimmen. Oder: Das ist eigentlich wahr, aber das sagt so niemand. Niemand im wirklichen Leben".³¹

"Das Sprechen sind die Personen, deren Verhalten und deren Verhältnisse erst der Regisseur macht. Und die Personen muß er dann auch noch herstellen, nachdem er ihre Verhältnisse zueinander bestimmt hat. Ich habe nur ein einziges Verhältnis, das zur Sprache."³²

²⁶ Zu Jelinek als politische Autorin, siehe: Margarete Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel "Totenauberg"*, (Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1996), S.26-30.

²⁷ Ebd., S.23; nach: Jelinek im Gespräch mit Peter v. Becker, in: *Theater Heute* (1992), S.6.

²⁸ Sander, *Textherstellungsverfahren*, S.23ff.

²⁹ Elfriede Jelinek, *Ich möchte seicht sein*. Online verfügbar unter: <http://www.elfriedejelinek.com/fseicht.htm>

³⁰ Elfriede Jelinek, *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*. Online verfügbar unter: <http://www.elfriedejelinek.com/fjossi2>

³¹ Elfriede Jelinek, "Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz", in: *Theater Heute*, Nr. 9, 1992, S.2.

³² Jelinek, *Die Leere*.

Anhand dieser ausgewählten Zitate lässt sich erkennen, dass Jelineks Figuren keine psychologisch agierenden Darstellungen von Menschen sind, die eine Geschichte mit sich bringen, ein psychologisches Innenleben besitzen und im Zuge des Theaterstückes eine Entwicklung durchmachen, sondern von einer Handlung losgelöste Sprachrohre. Nicht die Handlung, sondern die Sprache wird in den Mittelpunkt gestellt. Die Aufgabe des Schauspielenden besteht darin eine Projektionsfläche für die Sprache zu sein. Während eine Schauspielerin oder ein Schauspieler im klassischen Drama die Verkörperung einer Person zur Aufgabe hat, will Jelinek keine Verwandlungen, keine Illusion, sondern sprachliche Oberflächen ohne menschliche Tiefe. Nicht umsonst suggeriert der Begriff Textfläche ein 'flaches Gebilde', unter welchem keine tiefere Bedeutung, als die des Ausgesprochenen selbst zu finden ist. Die Sprache fließt, ohne Subtext, oft geformt über Musikalität oder Rhythmus.

Auch die Textaufteilung, beziehungsweise Rollenverteilung innerhalb einer Textfläche ist an keine Psychologie gebunden und kann somit frei gewählt werden. Im Gegensatz zum traditionellen Drama kommt es zu keinen Dialogen zwischen den Figuren. Sie sprechen unabhängig davon, wer und ob ihnen jemand auf der Bühne gegenübersteht.

5. Diskussion diverser Inszenierungen von Jelineks Textflächen

Elfriede Jelineks offene Form der Texte, ihr weitgehender Verzicht auf Regieanweisung oder Nebentext, führt zu einer Auflösung der hierarchischen Grenzen zwischen Autorin und Regisseurin oder Regisseur. Sie beschreibt ihr Verhältnis zur Regie in einem Interview im Jahr 2007, in welchem sie erzählt, dass in Ihrer Vorstellung von Theater, der Regisseur oder die Regisseurin die Rolle der Co-Autorin oder des Co-Autors einnehmen soll. Ihr Interesse läge mehr darin, etwas Neues über Ihre eigene Arbeit zu erfahren, als die eigenen Vorstellungen realisiert zu sehen.³³ Die Regisseurin oder der Regisseur übernimmt eine große Aufgabe und Verantwortung. Umso spannender ist das Ergebnis und zu sehen, wie unterschiedlich die Formen der Inszenierung sein können. Es ist die Kraft des jelinek'schen Werkes, dass es für verschiedene Interpretationen offen ist. In den folgenden Unterkapiteln wird der Zugang der Regisseure Jossi Wieler und Nicolas Stemmann in der Arbeit mit Jelineks Werk näher beleuchtet. Diese zwei Regisseure werden gewählt, da sie zu den bedeutendsten und prägendsten Regisseuren in der Arbeit mit Jelineks Werk gehören und sich ihre Arbeitsweise wesentlich voneinander unterscheidet. Ihr Vergleich wird daher die verschiedenen Herangehensweisen an Jelineks Werk besonders

³³ Klaus Nüchtern, "Stolz ist mir sehr fremd", *Der Falter*, 02.05.2017.

deutlich offenlegen. Außerdem können diese Herangehensweise als Bezugspunkte in meiner eigenen Erarbeitung von Jelineks Textflächen verwendet werden. Dieser Abschnitt soll jedoch nicht als eine umfassende Diskussion von Wieler und Stemann verstanden werden, da eine derartige Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Stattdessen liegt der Fokus auf wesentlichen Charakteristika, die sie in ihrer Arbeit mit Jelineks Theatertexten abhebt, beziehungsweise voneinander unterscheidet.³⁴

5.1 Jossi Wieler - eine psychologische Herangehensweise an Elfriede Jelineks Textflächen

Elfriede Jelinek beschreibt in ihrem an Jossi Wieler gewidmeten Essay *Die Leere öffnen* ihr Verhältnis zur Regie:

"Das Was ist es eben, das dazukommen muß, und es muß immer von einem andren kommen als von mir, von jemand, der dem, was ich hergestellt habe, unvoreingenommen begegnet und es mit etwas ganz Anderem, als ich je gedacht hätte, einnehmen kann, damit die Sprache meiner Figuren entweder gezügelt oder angespornt wird, damit die Figuren auf der Bühne lernen, und zwar am liebsten das Nichtgelingen, sonst müssten sie ja überhaupt nicht lernen. Das ist seine Aufgabe, die des Regisseurs, das Was und das Wie, das Steuern dessen, daß da jemand oben ist oder nicht. Ich mache das nicht, dieses Steuern."³⁵

Dieser Aufgabe stellte sich der Schweizer Regisseur Jossi Wieler. Hajo Kurzenberger begleitete ihn und seine Theaterkollektive über viele Jahre, um das Spezifische an seiner Theater- und Inszenierarbeit aus seinen Beobachtungen abzuleiten und einige davon in dem von ihm herausgegebenen Buch *Jossi Wieler-Theater* (2011) festzuhalten. Aus der Beschreibung des Probenalltags geht hervor, dass ein Hauptfokus auf die Klärung von Grundsätzlichem und vielen (Text-)Details gelegt wird, bevor die Darstellerinnen und Darsteller das erste Mal spielend in Aktion treten.³⁶ Die Schauspielerinnen und der Regisseur saßen oft gemeinsam und diskutierten über das Stück, da Wieler besonders Wert darauf legte, eine gemeinsame Sprache zu finden. Eine Sprache, die "das Ergebnis eines Gesamt Denkens über Theater und die Welt" ist, wie es Jossi Wieler im Buch über Anna Viebrock *Über Grenzen in Neuland* formuliert.³⁷ Kurzenberger beobachtet, dass die Beschäftigung mit fremder Erfahrung, Einstellung, Bewertung, Bezugspunkte zum Text zu finden, und dabei eine gemeinsame Lese- und Spielart herzustellen, der Ausgangspunkt

³⁴ Für eine umfassende Darstellung der Arbeitsweise Jossi Wielers siehe: Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Jossi Wieler - Theater*, (Köln: Alexander Verlag Berlin 2011). Zu Nicolas Stemanns Inszenierungen von Jelinek gibt es kaum Sekundärliteratur. Die wesentlichen Informationen und Aussagen in diesem Abschnitt wurden aus den angeführten Interviews mit Stemann extrapoliert.

³⁵ Elfriede Jelinek, *Die Leere*.

³⁶ Hajo Kurzenberger, "Hineinhören in den Text, in die Figur, in den Schauspieler. Probenarbeit mit Jossi Wieler", in: Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Jossi Wieler - Theater* (Köln: Alexander Verlag Berlin 2011), S.128.

³⁷ Ebd., S.140.

Jossi Wielers Herangehensweise ist.³⁸ Vertrauen und Dialog zwischen den Schauspielenden und der Regie ist daher wesentlich für die Erarbeitung, nicht nur des Textes, sondern des Stückes an sich.

Wird Jelinek oft zugeschrieben, Schauspielerinnen und Schauspieler würden nur als Sprachmaschinen dienen, so sucht Jossi Wieler trotzdem die Psychologie dahinter, denn wie der Dramaturg Tilman Raabke in einem Gespräch mit Christian Schenkermayr beschreibt, haben Wieler und seine Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter "die Erfahrung gemacht, dass, wenn man ein Innenleben der Figuren entdeckt, sie reicher werden, nicht nur für die Schauspieler, sondern auch fürs Publikum."³⁹ Dass es nicht um eindeutig festgelegte Charaktere geht, sondern die Untersuchung, wie ambivalent solche Figuren und welche Psychologie sie haben können angesichts der Widersprüche im Text, beschreibt Jossi Wieler in einem Interview.⁴⁰ Es sei zudem wichtig "Situationen zu erfinden, um den Text so versinnlichen zu können, dass ein breites Spektrum der Psychologie der Figuren sichtbar wird."⁴¹ "Ein scheinbarer Rückschritt zu Ibsen, zu einer Art Realismus", wie Raabke es selbst definiert.⁴²

Den Umgang damit, dass es keine fix vorgeschriebenen Rollen gibt, sieht Raabke als Aufgabe der Regie und des Konzepts. Wer ist dieses Wir, dass da in einem Konglomerat aus Zitaten besteht? Den Vorgang, dieses Konglomerat aus Zitaten zu entflechten, die möglichen dramatis personae hinter dem Text, die sich erst mal als Kollektives "wir" behaupten, Spuren von Charakteren, von Stimmen und Figuren herauszuhören, beschreibt Raabke als mühsame Lesearbeit.⁴³ Die Suche nach dem Raum, dem Bühnenbild, sieht Raabke als eine weitere wesentliche Aufgabe.

"Man kann Jelineks Dramen natürlich sehr assoziativ inszenieren, aber eine andere Möglichkeit ist es, sich die Frage zu stellen: schafft die Bühne es, einen Ort zu entwickeln, wo diese Texte geerdet werden, wo sie ihre Heimat finden? Und schafft man es, Figuren zu entwickeln - das hat mit dem Ort etwas zu tun -, die diese Texte nicht nur als Texte sprechen, sondern als gefühlte und gedachte Äußerungen von Menschen."⁴⁴

Im selben Interview führt er an, dass es "das Beste wäre, wenn man Räume verwendet, die einerseits etwas sehr Reales und Festes haben, einen Ort für die Schauspieler, für die

³⁸ Ebd., S.133.

³⁹ Raabke/Schenkermayr, "Ich will kein Theater", S.150.

⁴⁰ Tilman Raabke im Gespräch mit Jossi Wieler: "Unsichtbare Familien. Gespenster. Der Dramaturg und sein Regisseur über Jossi Wielers Inszenierung von *"Volken.Heim."*, *"er nicht als er zu, mit Robert Walser"*, und *"MACHT NICHTS"*, in: *Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006*, 2006, S.10-15.

⁴¹ Ebd., S.12.

⁴² Raabke/Schenkermayer, "Wer spricht aus diesen Texten", S.146.

⁴³ Ebd., S.146; sowie: Raabke/Wieler, "Unsichtbare Familien", S.10.

⁴⁴ Raabke/Schenkermayer, "Wer spricht aus diesen Texten", S.146.

Handlung, die auf der anderen Seite aber Räume sind, die nicht so einfach sind."⁴⁵ Orte die sowohl Reales, als auch Irreales in sich bergen, um dadurch die Spannung zwischen Realismus der Figuren und der Sprachflächen, welche in ihrem Realen etwas Surreales haben, das in ein Ungeföhres verweist, entstehen zu lassen.

Der Negation der Verabredung kommt in Jossi Wielers Arbeit eine bedeutende Rolle zu. "Festlegungen kommen immer falsch"⁴⁶, so Jossi Wieler. Mit ihnen ist kein "wahres Moment" zu gewinnen. Diese fehlende Fixierung fördert Aufmerksamkeit, Wachheit und verhilft dazu, die zwischenmenschliche Realität jeweils neu zu sehen und neu zu schaffen.⁴⁷

5.2 Nicolas Stemann in der Arbeit mit Elfriede Jelineks Textflächen

Der Regisseur Nicolas Stemann schreibt in einem Online-Chat im Jahr 2010, dass er sich zu Beginn der Probe nicht fragt, ob er den Text von Jelinek knacken wird, sondern eher, ob es ihm gelingen wird, etwas damit zu machen, dass ihn selbst noch überrascht.⁴⁸ Schlecht funktioniere auf altbekannte Rezepte zurückzugreifen, denn man müsse Jelinek immer wieder ganz neu erfinden, so Stemanns Zugang.⁴⁹ Stemann meinte zudem, bei einem Publikumsgespräch zu seiner fünften Jelinek-Inszenierung, den Kontrakten des Kaufmanns, dass er mit dem Inszenieren ihrer Texte aufhören würde, wenn es für ihn keinen neuen Aspekt mehr zu erforschen gäbe.

Das Werk *Die Schutzbefohlenen*⁵⁰, mit verhältnismäßig übersichtlichem Text, gäbe ihm die Möglichkeit, sich mehr auf den Text einzulassen, an einzelnen Sequenzen zu feilen und mit den Schauspielerinnen und Schauspielern verschiedene Betonungen zu versuchen. Im Gegensatz zu *Die Kontrakte des Kaufmanns*⁵¹, bei dem sie den Text prima vista gelesen und sich der weiteren Entwicklung ausgeliefert haben.⁵² "Das Flüchtige dieser Form entspricht dem Text unter Umständen viel mehr, als ihn bis auf das Letzte durchdrungen zu haben."⁵³ Stemann interessiere nicht, den Text und dessen einzelne Bezüge zu dekodieren, also "dem Textstrom zu entreißen und wieder ins Regal

⁴⁵ Ebd., 147f.

⁴⁶ Kurzenberger, "Hineinhören", S.134.

⁴⁷ Ebd., S.134.

⁴⁸ Nicolas Stemann, "Protokoll des Online-Chats mit Nicolas Stemann vom 24.04.2009: 'Eine Art Kunst-Literatur-Theatermaschine'. Zur Kölner Uraufführung von 'Die Kontrakte des Kaufmanns'", in: Pia Janke (Hrsg.), *Jelinek [Jahr]Buch, Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2010*, (Wien: Praesens Verlag 2010), S. 118.

⁴⁹ Nicolas Stemann, im Gespräch mit Pia Janke: "Die Gedanken sind die Handlung", in: Pia Janke (Hrsg.), *Elfriede Jelinek. "Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, (Wien: Praesens Verlag 2007), S.174.

⁵⁰ Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*. Online verfügbar unter: <http://www.elfriedejelinek.com>

⁵¹ Jelinek, Elfriede, *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere* (Reinbek: Rowohlt, 2009).

⁵² Nicolas Stemann im Gespräch mit Teresa Kovacs: "Sie nerven, die Texte!", in: Pia Janke und Teresa Kovacs (Hrsg.), *"Postdramatik". Reflexion und Revision*, (Wien: Praesens Verlag, 2015), 377f.

⁵³ Ebd., 378.

einzuordnen. Da ist es oft viel fruchtbarer, bestimmte Dinge nicht zu verstehen oder auf kreative Art misszuverstehen."⁵⁴ Seine Aufgabe in der Arbeit mit Jelineks Textfläche sieht Stemann einerseits in der Kürzung dieser: "Man muss ihn bearbeiten. Nicht mit dem Bleistift, mit dem man bei anderen Theatertexten Striche setzen mag. Nein, Jelineks Texte streicht man mit der Machete."⁵⁵ Andererseits sieht er seine Aufgabe darin, dessen Grundenergie, beziehungsweise Grundstrom zu erkennen und zu folgen und sich dabei nicht in einzelnen Verästelungen zu verfangen. Stemann beschreibt, dass die Gedanken in den Texten beim Lautlesen, beim Hören oder Auf-Der-Bühne-Stehen, dort wo es dramatisch wird, ein Tempo und eine sinnliche Qualität, eine energetische Kraft bekommen. Die Gedanken sind die Handlung, etwas, das sich erst im Theaterkontext, also auf der Bühne und gesprochen, zeigen kann. Stemanns Aufgabe ist hierbei das Tempo der Gedanken auf eine theatralische Art und Weise nachzuvollziehen, an den richtigen Stellen einzusteigen, aber auch auszusteigen, genauso wie Punkte zu setzen und sich dann wieder in den Fluss zu werfen, dem man rational vielleicht nicht folgen kann.⁵⁶

"Wenn ich sage, dass die Gedanken die Handlung sind, glaube ich, dass es erst dann sichtbar wird, wenn man es schafft, es in Theater zu übersetzen. Und dafür braucht man eine starke Regie und auch eine starke Bearbeitung der Texte."⁵⁷ Es geht dabei um die Untersuchung der Grundfragen, wo das Stück anfängt, wie der Verlauf ist und wo es endet. Stemann ist überzeugt, dass Jelineks Theatertexte nur auf der Bühne wirklich funktionieren. Das Theater ist für ihn der Ort, an dem Jelineks Material wirklich wirken kann und welcher tiefgründige Auseinandersetzung und einschneidende Erkenntnisgewinnung ermöglicht. "Diese Texte wollen mehr, als nur gelesen und vielleicht analysiert werden. Sie wollen benutzt, beschmutzt, bekämpft und umworben werden. Das ist im Rahmen einer Theaterinszenierung möglich - und nur da."⁵⁸

Um ein Bild von Nicolas Stemanns Form der Inszenierung zu bekommen, wird im Folgenden kurz auf Stemanns Erarbeitung von *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* eingegangen, sein fünftes Jelinek-Stück, mit vier Stunden Länge. Besonderes Merkmal der Inszenierung war, dass während der Vorstellung die Türen offen blieben, damit das Publikum jederzeit eine Pause machen, sowie ein- und ausgehen konnte. Die Probenarbeit diene den Schauspielenden zur Erarbeitung von Werkzeugen,

⁵⁴ Stemann, "Protokoll", S.123.

⁵⁵ Nicolas Stemann, "Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren, in: Brigitte Landes (Hrsg), *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek*, Theater der Zeit. Arbeitsbuch (2006), S.67.

⁵⁶ Stemann/Janke, "Die Gedanken", S.173f.

⁵⁷ Ebd., S.174.

⁵⁸ Stemann, "Das ist mir sowas von egal", S.68.

um den Text jeden Abend neu begegnen zu können, denn innerhalb des Stückes wurden Szenen immer wieder frei improvisiert. Stemann erläuterte im Publikumsgespräch nach Vorstellungsende am 18.Mai 2010, dass man in dieser Inszenierung den Originaltext relativ komplett belassen habe, da es ihm daran gelegen sei, dass die Schauspielerinnen den Zustand erreichen, indem sie aufhören zu denken, die Kontrolle abgeben und intuitiv den Text performen. Es ginge ihm dabei um das Unfertige, Improvisierte. Die zu sprechenden Textteile würden von Vorstellung zu Vorstellung unter den Schauspielerinnen zirkulieren.⁵⁹ Den Ablauf einer Probenphase beschreibt Stemann in dem Gespräch mit Teresa Kovacs:

"Wenn ich probe, fange ich immer damit an, das Stück zu lesen. Ich lese es ohne Striche, selbst wenn es eine Woche dauert [...] Gerade die Stücke mit Überlänge [...] gehe ich gemeinsam mit dem gesamten Ensemble durch. Dadurch wird eine bestimmte Energie generiert. Danach probieren wir verschiedene Arten des Sprechens aus. Zu Beginn kann man sehr spielerisch damit umgehen. Bei den Schutzbefohlenen funktioniert das nicht, weil das Thema politisch so aktuell ist. Bei vielen anderen Stücken hatte ich den Eindruck, ich kann den Inhalt an die Autorin delegieren und muss mich weder um den Inhalt noch um die politische Aussage kümmern. Bei den Klassikern muss ich mir überlegen, was uns die Texte sagen wollen, weil sie es selbst nicht machen. Bei den Texten von Jelinek ist das anders. Die sagen, was sie zu sagen haben. Sie brauchen einen Regisseur, um zum Klingen gebracht zu werden oder etwas vollkommen anderes zu sagen und eine dialektische Spannung zum Gesagten aufzubauen. Aber ich bin nicht verantwortlich für den Inhalt."⁶⁰

6. Reflexionen zur persönlichen Arbeit mit Jelineks polyphoner Textfläche

6.1 Künstlerisches Tagebuch

Dieses Kapitel dokumentiert die Gedanken der Schauspielerin, Naemi Latzer, im Erarbeitungsprozess des praktischen Teils ihrer künstlerischen Bachelorpräsentation im Zeitraum von Dezember 2016 bis Mai 2017. Die Reflexion fokussiert sich auf die Inszenierung des vierten Kapitels aus dem Theaterstück *Winterreise* von Elfriede Jelinek. Das künstlerische Tagebuch ermöglicht einen Einblick in der persönliche Erfahrung einer Schauspielerin in der Auseinandersetzung mit einer polyphonen Textfläche und macht den Arbeitsprozess in seinen einzelnen Schritten für die Leserin und den Leser nachvollziehen.

31.Dezember 2016

Nachdem ich das Interview mit Nicolas Stemann aus dem Buch *Postdramatik - Reflexion und Revision* gelesen habe wurde mir klar, dass es schwierig sein wird meine Bachelorpräsentation alleine vorzubereiten, da das Schöne an Jelineks Texten ist, dass

⁵⁹ Natalie Bloch, *In die Köpfe gebohrt*, Blog: Nachtkritik.de, 18.05.2017. Online verfügbar unter: <http://www.nachtkritik-stuecke2010.de/elfriedejelinek/publikumsgespraech>

⁶⁰ Stemann/Kovacs, "Sie nerven", S.378.

die Schauspielenden als reines Instrument fungieren dürfen. Es geht nicht darum sich lange mit den Texten auseinanderzusetzen, da der Text schon für sich spricht und somit nicht wie bei anderen Stücken dahinter geblickt oder es durchdrungen werden muss - so Stemann. Die Aufgabe liegt darin, mit Rhythmus umzugehen: Wo ziehe ich das Tempo an? Wie gehe ich mit einzelnen Passagen um? Wie gehe ich mit dem Raum um? Wie bringe ich meinen Körper in ein Verhältnis zur Sprache, beziehungsweise in ein Ungleichgewicht dazu? Das jedoch ist die Aufgabe der Regisseurin oder des Regisseurs und somit bin ich gerade unsicher, wie ich mich selbst inszenieren kann. Stemann sagt in dem Interview, dass es nicht nötig ist sich intensiv mit sekundärer Literatur zu befassen, da er will, dass das Publikum den Text auch so versteht. Nur ein Gedanke, den ich niederschreiben möchte... Ich bin jedoch nicht sicher, wie ich dazu stehe. Eher glaube ich sogar, dem nicht zustimmen zu können.

Fragen die mich derzeit beschäftigen: Wie setze ich meinen Körper in Kontrast zum gesprochenen Text? Wie bereite ich mich vor ohne mich zu viel vorzubereiten? Wie inszeniere ich mich selbst, bzw. kann ich das überhaupt? Braucht Jelineks Textfläche 'mehr' eine Regisseurin oder einen Regisseur als andere Inszenierungen oder eine andere Art von Regiezugriff? Lässt sich der Monolog von Nina aus *Der Möwe* leichter als Schauspielerin selbstständig erarbeiten und vorführen als eine Textfläche von Jelinek? Und braucht diese Textfläche mehr Raum, heißt, funktioniert sie auch wenn man nur einen Ausschnitt dem Stück entnimmt (Wie kurz darf dieser sein - Thema Länge)?

13. Februar 2017

Ich habe begonnen, den Text aus dem vierten Kapitel eingehend zu studieren, indem ich ihn mehrmals täglich lese und merke dabei, wie er sich verändert, je öfter man ihn liest. Ich beginne nach dem fünften Mal Lautsprechen plötzlich einzelne Sätze inhaltlich anders zu verstehen, oder eine Schärfe wahrzunehmen, die mir anfänglich nicht weiter auffiel.

Gerade eben fühle ich mich der Herangehensweise von Jossi Wieler näher, denn ich kann mir in der Rolle der Schauspielerin nicht vorstellen nicht zu wissen, welchen Text ich am Abend bei der Aufführung sprechen werde, wie es bei Stemanns Inszenierungen vorkommen kann. Ich möchte die Vorarbeit und damit verbundene Zeit haben die Sätze zu durchdringen, bevor ich ihnen erneut auf der Bühne begegne oder sie in einem Rausch von mir gebe.

Innerhalb meiner ersten Versuche, den Anfang des Textes auswendig zu lernen, merke ich, wie schwer es mir fällt. Je mehr ich ihn jedoch mit Bildern füttere, desto

leichter wird es. Dabei hilft mir die Beschäftigung mit Natascha Kampusch. (Ich habe mir die Dokumentation angesehen, auf die sich Jelinek in ihrem Text bezieht). Um ihre Geschichte, beziehungsweise den Umgang der Gesellschaft mit ihr dreht sich das von mir bearbeitete Kapitel Vier der *Winterreise*.

Für die Inszenierung des Kapitels werde ich mir Hilfe von einem Freund holen, da ich derzeit davon überzeugt bin, dass Jelineks Theatertexte den Blick von außen (zwecks Rhythmus etc.) brauchen.

2. März 2017

Gestern habe ich Thomas Oliver Niehaus getroffen, ein erfahrener Regisseur in der Arbeit mit Elfriede Jelineks Theatertexten. Hier ein paar Gedanken, die aus dem Gespräch hervorhingen und ich festhalten möchte:

1. Auf meine Frage, ob er der Rolle der Regie eine andere Relevanz in der Inszenierung von Elfriede Jelinek als der Inszenierung eines Tschechovs zusprechen würde, meinte er, dass er die Notwendigkeit für gleich erachte. Bei Tschechov sind die Regieanweisungen allerdings klarer vorgegeben als bei Elfriede Jelinek, deren Anweisungen man erst finden müsse.
2. Niehaus gab mir zudem einen wichtigen Hinweis: "Das Wichtigste ist die (Festlegung der) Situation. Daraus beantworten sich dann auch einige Fragen in Bezug auf Figur, Handlung..."
3. Er selbst hat bei seinen Inszenierungen von Jelinek sich nicht immer an die Ansicht der Autorin gehalten, sozusagen 'Regeln' gebrochen, in dem er beispielsweise Figuren eine Psychologie gegeben hat oder den für zwei Figuren geschriebenen Text von vier Darstellerinnen und Darstellern hat sprechen lassen.
4. Er findet für Jelinek braucht es einen ganz persönlichen Zugang, sprich, wie ein Text gekürzt wird entscheidet jede Regisseurin und jeder Regisseur anders. Es ist eine persönliche Entscheidung. Sein Zugang ist es weniger einzelne Sätze, sondern ganze Passagen zu kürzen aufgrund der Musikalität und Komposition ihrer Texte. Die Textkürzung und Rolleneinteilung macht er vor Probenbeginn, was natürlich Änderungen während der Probenzeit nicht ausschließt.
5. Die Musikalität in Jelineks Texten spielt in seiner Inszenierung eine wesentliche Rolle.

Er erkennt in einzelnen Sätzen und Passagen unterschiedliche Instrumente und ist der Meinung, dass man nicht jeden einzelnen Satz verstehen oder durchdringen muss, sondern gelegentlich Sätze einen bis zu einem Satz überleiten, der das Wesentliche ist und die Kernaussage beinhaltet.

6. Während seiner Probenarbeit hat es Momente gegeben, in denen er plötzlich bemerkte, dass alles so ein 'Theater' war, wie es Jelinek ablehnt. Um sich davon zu befreien, hat er den Schauspielenden die Anweisung gegeben, sie dürfen nun machen was sie wollen. Hier spielte die Vorarbeit eine wesentliche Rolle, denn sie gab den Darstellerinnen und Darstellern die nötige Struktur, trotzdem war das was entstand neu und frisch.

7. Was er an Jelinek so besonders findet ist, dass sie die Erste ist, die das Theater verändert hat ohne jemals im Theater gearbeitet zu haben, sprich sie war nie als Regisseurin tätig, sondern hat allein mit ihrem Zugang Stücke zu schreiben so viel bewegt. Besonders gefällt ihm die Aktualität ihrer Texte, die Möglichkeit, dass während er an einem Stück arbeitet, ergänzende Texte auf ihrer Homepage auftauchen.

25. April 2017

In der vergangenen Zeit habe ich mich mit der Thematik des 4. Kapitels der *Winterreise* auseinandergesetzt. Einerseits habe ich mich mit Sekundärliteratur beschäftigt. Dazu zählt die Rezeption des von Natascha Kampuschs verfassten Buchs über ihre Jahre in 'Freiheit' und den Umgang der Gesellschaft und zusätzlicher Onlinerecherche. Andererseits habe ich bewusst das Thema Kampusch in verschiedenen Menschenrunden aufgebracht und die daraus resultierenden Diskussionen aufmerksam verfolgt. Ich empfand sowohl das Buch, als auch die parallel dazu geführten Gespräche sehr spannend, da sie sich oft bestätigten und ergänzten. Auch habe ich manchmal das Gefühl, einzelne Sätze aus Jelineks Textflächen in Gesprächen wiederzuerkennen. Der Großteil der Leute, mit denen ich gesprochen habe, hat eine klare Meinung, wie Natascha 'besser' mit der Situation nach der Befreiung hätte umgehen sollen bis hin zu scheinbar 'besorgten', oberflächlichen Kommentaren zu ihrem Gewicht und Aussehen. Das Buch hat mir dabei geholfen, meinen Blick auf die Gesellschaft und ihren Umgang mit 'Opfern' zu verschärfen und stellt somit einen wichtigen Aspekt in der Inszenierung von Jelineks Theatertext dar, weniger jedoch für mich in der Rolle der Schauspielerinnen und der damit verbundenen Erarbeitung der Textfläche. In weiterer Folge habe ich gemeinsam mit meinem Kollegen Raoul, der sich bereiterklärt hat mir als Regisseur in der Arbeit zu

helfen, eine Strichfassung des vierten Kapitels entwickelt. Dabei haben wir uns dazu entschieden, auf gewisse Wiederholungen im Text zu verzichten (S.40-41), jedoch immer nur ganze Passagen und keine einzelnen Sätze zu streichen. Anschließend habe ich mir die Inszenierung der *Winterreise* von Stefan Bachmann auf DVD angesehen und festgestellt, dass er einzelne Sätze innerhalb der Textpassagen gekürzt hat. Meiner Meinung funktioniert es genauso, beziehungsweise kam in mir als Zusehender nie das Gefühl auf, dass ein Absatz fehlt oder der musikalische Fluss unterbrochen ist. Im nächsten Schritt habe ich mich dem Memorieren des Textes gewidmet, was sich als sehr anstrengende Arbeit entpuppte, da sich die einzelnen Sätze untereinander sehr ähneln, in ihrer Bedeutung aber doch große Unterschiede vorweisen.

Neben dem Textlernen denke ich viel über mögliche Formen der Inszenierung dieser Textfläche nach. Bei meiner letzten Monologarbeit habe ich einen Text aus Elfriede Jelineks Roman *die Liebhaberinnen* erarbeitet. Dafür habe ich die Hauptfigur Paula ihre Geschichte erzählen lassen, dabei jedoch immer wieder unterschiedliche Stimmen zu Wort kommen, also praktisch aus Paula 'hinausploppen' lassen... Zu vergleichen mit einer multiplen Persönlichkeitsstörung. Paula erzählte ihre Geschichte, plötzlich führte ihre Mutter die Erzählung fort, welche sich stimmlich von Paula unterschied. Die unterschiedlichen Figuren und deren biografische Elemente konnte ich dem Roman entnehmen, was bei der Textfläche im Theaterstück *Winterreise* nicht der Fall ist. Hier im vierten Kapitel spricht ein Kollektiv, das sogenannte 'Wir'. Es wird dabei nur einmal in 'Ich-Form' geschrieben. Regieanweisungen, Rolleneinteilung oder zugeordnete Charaktereigenschaften existieren im Text nicht.

Von meinem derzeitigen Standpunkt aus möchte ich den Text von einer einzelnen Figur sprechen lassen, deren Stimme das 'unsichtbare Wir' vertritt. Sozusagen 'das Sprachrohr der schweigenden Mehrheit'. Zu diesen anonymen, ungehörten Stimmen fasse ich auch das Publikum. Es soll mir als SchauspielerIn dabei helfen, ein Gefühl der Mehrheit entstehen zu lassen. Anhand dieser Überlegung habe ich mich dazu entschieden, den Jelinek-Text nicht von einer Bühne aus zu den Zusehenden zu sprechen. Die SchauspielerIn sollte Teil des Publikums sein. Sie muss um den Fokus kämpfen, ansonsten würde es im Widerspruch zum Text stehen. Auch möchte ich von meiner Idee, das Zufallsprinzip einer Zeitschaltuhr als FokusgeberIn nicht loslassen, obwohl es mit der Technik im Studio 1 schwer möglich sein wird diesen Gedanken zu realisieren. Ich muss mir noch überlegen, wie ich die Scheinwerfer bediene.

28. April 2017

Morgen habe ich die erste Arbeitsprobe mit meinem Kollegen Raoul. Meine derzeitige

Idee für die Inszenierung: Ich stelle einen Fernsehapparat auf die Bühne, über welchen ich die gesamte Stücklänge Aufnahmen von Natascha Kampusch abspiele. Auf den Fernseher wird durchgängig ein Lichtspot gerichtet sein. Die anderen Spots im Raum werden über eine Zeitschaltuhr geregelt und wechseln willkürlich. Meine Figur beginnt im Dunkeln und versucht sich dem Licht zu nähern, wird teilweise vom Licht angeschnitten, dann wechselt der Spot aber wieder. Ob die Figur überhaupt einmal den Spot bekommt und wenn ja, an welcher Stelle im Text ist noch ungeklärt. Derzeit glaube ich, dass sie die ganze Inszenierung hindurch in einen Lichtspot treten will, es bis zuletzt nicht schafft. Der Fernseher stellt das Publikum vor die Entscheidung, wem es den Fokus schenkt. Das erscheint mit inhaltlich passend zum Text, bei welchem sich darüber beklagt wird, keine Aufmerksamkeit zu bekommen.

Weiter habe ich mir überlegt, einzelne Passagen aus dem Text auf Tonband aufzunehmen und sie aus unterschiedlichen Positionen im Raum über CD-Player abzuspielen. Ich glaube nämlich, dass eine einzelne Person das Gefühl einer Masse nicht herstellen kann. Auch kristallisieren sich durch das wiederholte Studieren und Aufsagen der Textfläche immer mehr Brüche, und somit einzelne Stimmen, aus dem Text heraus. Ich bin sehr gespannt auf die erste Probe und Raouls Input.

30. April 2017

Gestern war die erste Probe mit Raoul. Ich habe ihm meine Ideen präsentiert und gemeinsam haben wir sie weiterentwickelt: Die Bühne im Studio1 soll das Internet darstellen. Fernsehen ist veraltet und das Internet ist derzeit das Medium, durch das ungefiltert und anonym Hasskommentare gepostet und veröffentlicht werden. Das bedeutet für die Inszenierung, dass wir anstelle eines Fernsehers einen Computermonitor auf die Bühne stellen wollen, auf welchem ein Youtube-Video zu sehen ist. Es soll sich um ein aktuelles Interview zwischen Natascha Kampusch und Katrin Lampe handeln. Vorerst haben wir bei der Wahl gezögert, da wir fürchteten, eins zu eins Natascha Kampusch auf dem Monitor abzuspielen könnte zu banal sein. Eine 'Verfremdung' wäre beispielsweise der Kinofilm über Natascha Kampuschs Zeit im Verließ. Zusätzlich würde er sich eignen, da er voyeuristische Bilder zeigt und somit als Fokusfänger dienen könnte. Wir haben uns dann aber für das Youtube-Video entschieden, um der Idee des Internetforums nachzugehen.

Der Ton darf dabei nicht abgedreht werden, denn dann stellt sich die Frage, wer ihn abgedreht hat? Das wäre ein Widerspruch zum Text, in welchem beklagt wird, dass Kampusch bislang 'doch keiner abgedreht' hat. Somit werde ich als Schauspielerin mit dem Ton aus dem Video arbeiten (parallel dazu sprechen, lauter, leiser; ...)

Die Idee des Zufallsprinzips der Scheinwerfer haben wir verworfen, da das Lichtpult, das wir zur Verfügung haben, schwierig in seiner Bedienung ist. Die Idee meine Stimme aus unterschiedlichen Richtungen abzuspielen finden wir jedoch beide weiterhin gut. Hierbei ist zu bedenken, dass wir keine Technikerin oder Techniker Vorort haben werden, weshalb ich die CD-Player/Abspielgeräte selbstständig bedienen müsste. Das bedeutet wiederum, dass die Unterteilung des Textes in unterschiedliche Stimmen nicht zwischen einzelnen Sätzen stattfinden kann, da es das zeitgerechte Timing des CD-Players unmöglich machen würde.

Ich hatte mich schon die Tage vor dieser Probe hingesetzt und mit einem Buntstift 4 unterschiedliche Stimmen innerhalb der Textfläche markiert. Dabei habe ich versucht, die Stimmen in Emotionen zu unterteilen: verlogenes Mitgefühl, neutral (inhaltlich beschreibend), aggressiv und passiv aggressiv.

Den ersten Absatz, in welchem die Entführung 'weißer Kastenwagen' beschrieben wird, haben wir in unserer Textfassung gestrichen, da diese Einleitung und Referenz zu Natascha Kampusch vom abgespielten Video am Monitor übernommen wird.

Eine weitere Idee ist das Einbauen von Internet-Postings. Ich könnte als Darstellerin aus Jelineks Text aussteigen und in eine andere Form, größere Gestaltung/Imitation von Charakteren gehen. Somit könnte ich als Schauspielerin Natascha Kampusch imitieren, veräppeln (auch in Bezug auf Körpergewicht, etc. alles, was eben so stattfindet) und dazu ausgewählte Userkommentare rezitieren, bekannte Kampusch-Witze, etc. Um im Anschluss mit Jelineks Textfläche wieder in eine neutralere Figur zu gehen, ohne großer schauspielerischer Gestaltung, die Jelinek sowieso ablehnt.

Meine Aufgabe für die nächsten Tage ist weitere Onlinerecherche. Raoul beschäftigt sich währenddessen mit der Stimmenverteilung innerhalb des Textes und einer weiteren Kürzung, denn wir haben bei einer Durchsprechprobe gemerkt, dass das Ende zu lang ist. Der Anfang hat derzeit eine gute Intensität, das Ende wirft jedoch noch einmal ein neues Thema auf ("Schifahren und die lieben Gäste"), auf das wir verzichten wollen.

1. Mai 2017

Recherchiere gerade viel - die Userkommentare in den Internetforen sind widerlich.

3. Mai 2017

Krise! Ich scheitere an der Technik, konkret an den Tonaufnahmen. Es ist unmöglich, sie zu timen. Ich habe das Gefühl, dass mich der technische Aufwand viel zu viel Zeit kostet und ich darin untergehe. Ich möchte mich doch eigentlich einfach auf den Text

konzentrieren und finde es schwierig, diese Gesamtorganisation zu übernehmen. Raoul hat dafür leider zu wenig Zeit. Ich versuche umzudenken. Technisch ist es unmöglich, als einzelne Schauspielerin die CD-Player während der Vorstellung zu bedienen. Es funktioniert vom Timing einfach nicht. Die CD-Player offen und einsichtig vor dem Publikum zu bedienen, ergibt inhaltlich keinen Sinn und Leute hinzusetzen um sie manuell zu steuern ist schwierig, da es mir an Freundinnen, Freunden oder Studienkollegen und Kolleginnen mit genügend Freizeit mangelt. Wie stelle ich aber als einzelne Person dieses sprechende 'Wir' dar?

Nach einer großen Krise habe ich mich einfach hingestellt und vor meinem Freund Clemens den Text gesprochen. Simpel, pur, ohne technischen Aufwand. Dabei habe ich versucht, die unterschiedlichen Stimmen, die ich für das Tonband herausgearbeitet habe, anzudeuten, aber nicht über eine Veränderung in der Stimme, sondern nur im Gedanken und dadurch in der Intensität. Clemens meinte daraufhin, ihm würde noch der Grund fehlen, warum ich spreche. Wo ich wieder an das Gespräch mit Niehaus denken musste, in welchem er meinte, das Wichtigste sei die Festlegung der Situation und der daraus resultierende Sprachanlass. Die Überlegung, auf die Idee des Fernsehers zurückzugreifen und das darüber abgespielte Interview mit der Textfläche zu kommentieren, entwickelte sich weiter und lies mich auf die finale Idee meiner Grundsituation kommen: Wir (das Publikum und die sprechende Figur) sitzen im Kinosaal und schauen den Film über Natascha Kampuschs Jahre im Verließ. Aus Neid, dass der Film so viel Aufmerksamkeit bekommt, beginnt die Figur den Film zu kommentieren und gerät in einen Redefluss (der Text des 4. Kapitels)

4. Mai 2017

Ich habe mir den gesamten Text noch einmal durchgelesen und dabei ist mir aufgefallen, dass die zwei von uns gekürzten Seiten inhaltlich spannend sind, da einerseits das erste und einzige mal in Ich-Form gesprochen wird und der Text sich inhaltlich mit meiner neuen Kino-Idee ergänzt (da in diesen Passagen von "ins Fernsehen kommen" gesprochen wird).

Ich werde den Schluss in Jelineks Originaltext streichen und dafür die Passagen der Seite 40 und 41 ans Ende meiner Textfassung setzen. Der Rest des Textes bleibt in seiner Chronologie unverändert.

5. Mai 2017

Habe Karoline Exner meine Idee vorgestellt. Sie ist einverstanden. Das Konzept

funktioniert. Ihr Feedback nach meinem ersten, teils noch improvisierten Versuch: Ich muss mich als Schauspielerin nicht so viel bewegen, das braucht der Text nicht. Ich soll den Text auf seine Musikalität hin untersuchen (im Hinterkopf den Liederzyklus). Wo lass ich mich treiben vom Text? Wo setze ich Pausen und Rhythmuswechsel?

Ich habe Sorge, dass 'unnatürliche' Brüche entstehen, die das Publikum irritieren, da die Pausen im Text nicht psychologisch begründbar sind, sondern sich aus dem Spiel mit den Bildern und Stimmen aus dem Film ergeben.

Zur Figur: Karoline meint, dass es sich um eine Kunstfigur handelt. Anfänglich möchte ich gekleidet als High-Society-Dame im Publikum sitzen, die aber nach und nach nicht mehr als diese betrachtet, sondern zum Sprachrohr für das ungehörte/ungesehene 'Wir' werden soll und die unterschiedlichen, klagenden Stimmen hörbar macht.

Aufgrund des Beamers habe ich die Möglichkeit mit meinem Körper, beziehungsweise meinem Schatten die an die Wand projizierten Bilder zu überdecken oder auf meinen Körper selbst zu projizieren. Bühnenlicht wird es keines geben. Der Beamer ist die einzige Lichtquelle im Raum. Beim Proben kam ich auf die Idee, das zugeklebte, lichtundurchlässige Fenster im Studio1 nur ein einziges Mal während der gesamten Inszenierung zu öffnen und Tageslicht in den Raum zu lassen und zwar an der Stelle, wo die Figur im Text über die Zeitschaltuhr redet, welche Natascha "den Tag ein und wieder abgeschaltet hat". Der Rest der Inszenierung wird im Dunkeln, beziehungsweise Licht des Films stattfinden.

Am Abend habe ich mich mit meiner Mutter und Clemens getroffen um die unterschiedlichen Positionen im Raum, die Pausen und die verschiedenen Rhythmen festzulegen: Ich, als Schauspielerin, beginne und ende mit dem Text im Zuschauerraum, jedoch an zwei unterschiedlichen Plätzen 'als eine von Vielen'. Ein paar der letzten Sätze der Textfläche werde ich von anderen Studierenden sprechen lassen um das 'Wir' im Raum zu verdeutlichen.

6. Mai 2017

Habe Karoline die finale Version der Inszenierung gezeigt. Feedback: Intensität darf höher sein. Bewegungen müssen klar gesetzt sein und ich soll mich nicht in den Text hineinschleichen. Die einzelnen Bilder müssen klar gedacht sein. Wo beginnt und wo endet das Bild, das ich beschreibe? Bilder entstehen lassen! Ich habe gemerkt, dass der Text, dadurch dass er an sich schon so eine Stärke hat, mich dazu verleitet, gar nicht mehr mitzudenken. Dadurch verliere ich die einzelnen Bilder. Ein anderer Punkt im Feedback war, dass ich das 'Wir' (ich und das Publikum) und das 'Sie' (Natascha Kampusch)

noch klarer voneinander trennen kann. Mit dem 'Wir' inkludiere ich das Publikum. Wir sind gemeinsam gegen sie, Natascha Kampusch.

Mit dem Ablauf und der Struktur bin ich sehr zufrieden. Ich merke, dass es mir unvertraut ist, einzelnen Sätzen keine unterschiedlichen emotionalen Färbungen zu geben sondern über Rhythmus und Lautstärke zu arbeiten, also ohne Psychologie ('von außen nach innen'). Ich bin gespannt, wen oder was das Publikum in der von mir dargestellten Figur sieht. Ob sie als einheitliche Figur wahrgenommen wird, oder sich die Frage darüber gar nicht stellt. Kann die Aufführung emotional mitreißend sein, auch wenn die Figur auf der Bühne, also die Schauspielerin, keinen psychologische Entwicklung erlebt oder einheitliche Figur darstellt?

Nach der Aufführung

Es war ein Erfolg. Ich hatte Sorge, das Publikum könnte aufgrund der fehlenden Psychologie und somit der fehlenden 'einheitlichen' Figur womöglich nicht mitgerissen werden. Im Publikumsgespräch stellte sich heraus, dass es nicht von Relevanz war, wer die Figur genau ist.

Ich bin glücklich und zufrieden über die Arbeit. Es war eine neue Erfahrung, einfach auf den Text zu vertrauen, ohne jeden einzelnen Satz auf seine Tiefe zu untersuchen. Elfriede Jelineks Text steht so stark für sich. Als Schauspielerin erlebe ich es als wahnsinniges Geschenk auf einen Text vertrauen zu können und sich davon treiben zu lassen, nicht nach Subtext suchen zu müssen sondern auf eine musikalische Gestaltung zu vertrauen. Ohne Regisseurin oder Regisseur habe ich mich der Aufgabe gestellt, mich zudem selbst zu inszenieren. Das Hilfsmittel Film zu verwenden, an dem ich mich orientieren kann, hat dabei sehr geholfen. Trotzdem finde ich es wichtig für die Arbeit mit Jelineks Textfläche ein Gegenüber zu haben, jemanden der einen dirigiert.

7. Konklusion

In der vorliegenden Arbeit wurde die Erarbeitung einer polyphonen Textfläche aus der theatralen Perspektive der Schauspielerin untersucht. Zuerst wurde Jelineks Begriff der polyphonen Textfläche als vielstimmiges Textgeflecht losgelöst von Rollenangaben und Bestimmungen von Ort, Zeit und Handlung definiert. Darauf folgte die Einbettung Jelineks Werk in die Theatergeschichte. Es wurde gezeigt, dass Jelinek eine zentrale Vertreterin des postdramatischen Theaters ist, da ihre Theaterästhetik kontinuierlich die Grenzen des konventionellen Dramas durchbricht.

Jelineks Sicht auf Schauspielende und Figuren wurde anhand einzelner, ihrer Essays entnommener Zitate verdeutlicht. Sie bezeichnet darin eine Figur als Sprachrohr ihrer von Handlung losgelösten Textflächen. Die Aufgabe der Schauspielenden ist es als Projektionsfläche ihrer Sprache, losgelöst von Psychologie oder menschlicher Tiefe zu dienen. Das anschließende Kapitel widmete sich der unterschiedlichen Arbeitsweise mit Jelineks Textfläche. Dafür wurden die Herangehensweisen der von Elfriede Jelinek geschätzten Regisseure Jossi Wieler und Nicolas Stemmann gegenübergestellt. Während Jossi Wieler stets nach der Psychologie der Figuren sucht, verzichtet Stemmann auf ein Innenleben und sieht seine Hauptaufgabe darin, die Texte über ihre Musikalität zum Klingen zu bringen. Durch das Fehlen von Regieanweisungen wird die Regie zur Co-Autorin oder zum Co-Autor mit viel Freiraum und damit einhergehender Verantwortung.

Der praktische Teil dieser Arbeit widmete sich der Erarbeitung und Inszenierung einer polyphonen Textfläche. Die Aufgabe der Schauspielenden besteht im ersten Schritt im Auswendiglernen des Textes, um ihn in weiterer Folge auf seinen Inhalt und Rhythmus zu untersuchen. Im Aufgabenbereich der Regie liegen Textkürzung und textliche Rolleneinteilung. Da die Figuren an keine Psychologie gebunden sind und im Gegensatz zum traditionellen Drama kein klassischer Dialog existiert, können diese zwei Bereiche individuell entschieden werden. Eine Möglichkeit ist die Untersuchung der Textfläche anhand der ihr innewohnenden Musikalität. Durch wiederholtes Lesen werden Brüche und Wechsel innerhalb der Textfläche spürbar und einzelne Stimmen erkennbar. Die Festlegung der Spielsituation und der damit einhergehende Sprachanlass ist ein weiterer wesentlicher Faktor für die Rollenverteilung. Eine allgemeine Regel gibt es jedoch nicht. Die Entscheidung bleibt eine persönliche und wird somit von Regie zu Regie unterschiedlich ausfallen. Nach der Ein- und Zuteilung besteht der nächste Schritt im gemeinsamen Erarbeiten einer Struktur, beziehungsweise Choreografie oder Komposition, in welcher sich die Schauspielenden während der Inszenierung bewegen. Anstelle von Subtext können sie auf die Musikalität und den mit der Regie erarbeiteten Rhythmus des Textes vertrauen. Dabei ist das Bewusstsein über die Bilder, die die einzelnen Textpassagen transportieren, wesentlich. Es muss nicht jeder einzelne Satz auf Subtext oder emotionale Färbung überprüft werden. Der künstlerische Prozess fokussiert sich stattdessen auf die Gestaltung ganzer Passagen und die Findung von Rhythmus, Lautstärke und Intensität.

Diese Arbeit hat die Diskussion um Jelineks Textflächen um die Perspektive einer

Schauspieler:in erweitert. Es wurde gezeigt, worin die Schwierigkeiten und Herausforderungen, zugleich aber auch Möglichkeiten liegen, die einem in der Erarbeitung begegnen. Jedoch lässt sich dies nicht als Vorlage für nachfolgende Inszenierungen, sondern vielmehr als Reflexion in der Auseinandersetzung mit Jelineks Textflächen verstehen.

Bibliographie

Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser Verlag, 1971.

Bloch, Natalie, *In die Köpfe gebohrt*, Blog: Nachtkritik.de, 18.05.2010. Online verfügbar unter: <http://www.nachtkritikstuecke2010.de/elfriedejelinek/publikumsgespraech>
[Zuletzt aufgerufen am 11.02.2017, 14:00Uhr]

Jelinek, Elfriede, *Die Leere öffnen (für, über Jossi Wieler)*. Online verfügbar unter: <http://www.elfriedejelinek.com/fjossi2.htm>
[Zuletzt aufgerufen am 13.02.2017, 16:30Uhr]

Jelinek, Elfriede, *Die Schutzbefohlenen*. Online verfügbar unter: <http://www.elfriedejelinek.com>
[Zuletzt aufgerufen am 17.08.2017, 15:00]

Jelinek, Elfriede, *Drei Theaterstücke: Die Kontrakte des Kaufmanns, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere*, Reinbek: Rowohlt, 2009.

Jelinek, Elfriede, *Ich möchte seicht sein*. Online verfügbar unter: <http://www.elfriedejelinek.com/fseicht.htm>
[Zuletzt aufgerufen am 13.02.2017, 16:30Uhr]

Jelinek, Elfriede, *Textflächen*, 17.02.2013. Online verfügbar unter: elfriedejelinek.com
[Zuletzt aufgerufen am 13.02.2017, 18:45Uhr]

Jelinek, Elfriede, *Winterreise*, Reinbek: Rowohlt, 2017.

Jelinek, Elfriede, "Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz", in: *Theater Heute*, Nr. 9, 1992, S.1-9.

Jelinek, Elfriede, *Wolken.Heim*, Stuttgart: Reclam Philipp Jun., 2000.

Kurzenberger, Hajo, "Archäologie der Gegenwart. Szenisches Erinnern in Jossi Wielers Inszenierungen, in: *Alkestis und Alceste, Wolken.Heim., und Rechnitz (Der Würgeengel)*",

in: Hajo Kurzenberger (Hrsg), *Jossi Wieler - Theater*, Köln: Alexander Verlag Berlin, 2011, S.61-103.

Kurzenberger, Hajo, "Hineinhören in den Text, in die Figur, in den Schauspieler. Probenarbeit mit Jossi Wieler", in: Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Jossi Wieler - Theater*, Köln: Alexander Verlag Berlin, 2011, S.125-143.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*, London/New York: Routledge, 2006.

Nüchtern, Klaus, "Stolz ist mir sehr fremd", *Der Falter*, 02.05.2007. Online verfügbar unter: <https://www.falter.at/archiv/wp/stolz-ist-mir-sehr-fremd>
[Zuletzt aufgerufen am 13.02.2017, 17:00]

Pflüger, Maja Sibylle, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 1996.

Raabke, Tilman im Gespräch mit Wieler, Jossi: "Unsichtbare Familien. Gespenster. Der Dramaturg und sein Regisseur über Jossi Wielers Inszenierungen von *"Wolken.Heim"*, *"er nicht als er zu, mit Robert Walser"* und *"MACHT NICHTS"*, in: Brigitte Landes (Hrsg.), *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek*, Theater der Zeit. Arbeitsbuch, 2006, S.10-15.

Raabke, Tilman im Gespräch mit Schenkermayr, Christian: "Wer spricht aus den Texten", in: Pia Janke (Hrsg.) *Elfriede Jelinek. "Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, Wien: Praesens Verlag, 2007, S.146-152.

Sander, Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel "Totenauberg"*, Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 1996.

Stegemann, Bernd, *Lektionen 1. Dramaturgie*, Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2009.

Stemann, Nicolas, "Protokoll des Online-Chats mit Nicolas Stemann vom 24.04.2009: 'Eine Art Kunst-Literatur-Theatermaschine'. Zur Kölner Uraufführung von 'Die Kontrakte des Kaufmanns'", in: Pia Janke (Hrsg.), *Jelinek [Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010*, Wien: Praesens Verlag, 2010, S.116-129.

Stemann, Nicolas im Gespräch mit Janke, Pia: "Die Gedanken sind die Handlung", in Pia

Janke (Hrsg.), *Elfriede Jelinek. "Ich will kein Theater". Mediale Überschreitungen*, Wien: Praesens Verlag, 2007, S.172-177.

Stemann, Nicolas im Gespräch mit Kovacs, Teresa: "Sie nerven, die Texte!", in: Pia Janke und Teresa Kovacs (Hrsg.), *"Postdramatik". Reflexion und Revision*, Wien: Praesens Verlag, 2015, S.377-383.

Stemann, Nicolas, "Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren", in: Brigitte Landes (Hrsg.), *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek*, Theater der Zeit. Arbeitsbuch, 2006, S.62-68.

Vogel, Juliane, "Ich möchte seicht sein. Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks", in: Thomas Eder, Juliane Vogel (Hrsg.), *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2010, S.9-18.

Wirth, Andrzej, "Realität auf dem Theater als ästhetische Utopie oder: Wandlung des Theaters im Umfeld der Medien", in: *Gießener Universitätsblätter*, 202, 1987, S.83-91.

Online verfügbar unter:

http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2013/9383/pdf/GU_20_1987_2_S83_91.pdf

[Zuletzt aufgerufen am 10.02.2017, 15:00Uhr]



Name	Naemi Latzer
Geboren	30.12.1992, Wien
Nationalität	Schweiz
Größe	173cm
Haare	dunkelbraun, lockig
Augen	grün-braun
Ausbildung	Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
Sprachen	Deutsch, Englisch (fließend), Französisch (Grundkenntnisse)
Stimmlage	Sopran
Sportarten	Bühnenkampf & -fechten, Eislaufen, Volleyball, Ski & Snowboard
Tanz	zeitgenössischer Tanz, Improvisation, Jazz, Hip Hop, Popping, Steppen, Standard, Latein (GK)
Camera acting	T. Benesch, S. Stach, S. Wagner
Sonstiges Führerschein	Mikrofon-, Synchronsprechen B
Wohnoptionen	Wien, Berlin, Tel Aviv, Zürich

Bildungsweg

Ab 10/2013	Studium Schauspiel, Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien
09/2011 - 06/2013	Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien
01/2010 - 07/2010	Auslandssemester, The Geelong College, Australien
09/2008 - 07/2011	h12 BORG für Musik und Kunst, Wien
09/2004 - 07/2008	Gymnasium Haizingergasse, Wien

Theater


2017	Kolhaaz (wir sind überall) Schauspielhaus Wien Regie: Volker Schmidt
2016	Der Diener zweier Herren Festspiele Stockerau Regie: Zeno Stanek
2015	Heinrich der Fünfte Dschungel Wien Regie: Frank Panhans
2015	Text in Szene Theater im öffentlichen Raum Regie: Michael Pöllmann
2013	Qu'est-ce qui nous arrive?!? Odeon Theater Regie: Mathilde Monnier
2013	Carte Blanche Wiener Konzerthaus, Dschungel Wien Regie: Patric Blaser

Lesung

2017	Kunst.Fest.Währing: Vom Griendsteidl zum Schopenhauer Café Schopenhauer
2016	BuchWien: Neue Literatur aus Bosnien-Herzegowina Literaturcafé
2016	Elfriede Jelinek – Nestbeschmutzerin & Nobelpreisträgerin MUK.theater
2016	Wiener Literatur von 1890 bis 1970 Café Korb

+43-699 190 636 97
naemilatzner@hotmail.com
Schopenhauerstrasse 55/16
1180 Wien

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst, noch nicht anderweitig für Prüfungszwecke vorgelegt, keine anderen als die angegebenen Quellen oder Hilfsmittel benützt sowie wörtliche und sinngemäße Zitate als solche gekennzeichnet habe.

A handwritten signature in black ink, reading "Naemi Latzer". The signature is written in a cursive style with a large, stylized 'N' and 'L'.

Naemi Latzer

Wien, 13. 09. 2017