

**Elfriede Jelinek und das Bauhaus.**

**Elfriede Jelineks Theater der Textfläche, Anni Albers „On Weaving“ und Edward Gordon Craigs „On Theatre“: Textile/textuelle Verknüpfungen und theatrale (Sprach-)Räume**

**1. Die Welt als Text(-gewebe)**

Entgegen der Reihenfolge im Titel dieses Essays, beginne ich mit der Bauhaus-Künstlerin Anni Albers. Sie wurde 1899 in Berlin geboren, starb 1994 in Orange/Connecticut, USA mit 95 Jahren. Im Jahre 1922 nahm sie ihr Studium am Staatlichen Bauhaus in Weimar auf, nachdem sie – als Frau – an der Dresdner Akademie für Malerei abgelehnt worden war. Auch am Bauhaus, das bald Ausdruck einer neuen revolutionären Bewegung in Philosophie und Pädagogik, allgemein der Lebenswelt als einer Lebensreform, und vor allem in den Künsten im Zusammenwirken mit Industrie und Handwerk wurde, gestand man den Frauen die Malerei nicht zu. Von den vielen Werkstätten, die es am Bauhaus gab, wurden die Frauen bevorzugt in die Webereiwerkstatt abgedrängt. „Da anfänglich die Studentinnen die Mehrzahl bilden, suchten die Männer dem weiblichen Andrang zu begegnen“, indem sie die Frauen in die Weberei abschoben: „Diese Entscheidung bedeutete den geringsten Verlust für die männlichen Studierenden“.<sup>1</sup> Die Berufsaussichten für diese Frauen waren schlecht, da die Stoffherstellung in der Industrie längst automatisiert und teure Handweberei nur für wenige erschwinglich war. Anni Albers heiratete schon bald den Bauhauskünstler Joseph Albers. Beide flohen 1933, als die Nazis das Bauhaus schlossen, in die USA, da Anni Albers mütterlicherseits Jüdin war; sie stammte aus dem bekannten Verlegerhaus Ullstein. Beide, Anni und Joseph Albers, gingen an die neugegründete Kunsthochschule Black Mountain College in North Carolina, wo Anni Albers als Assistent Professor von 1939 - 1949 Weberei lehrte. In ihrem Buch „On Weaving“ schreibt sie:

„Texture – the word I tried to use only in its exact meaning (...) – is, for instance, one of the formal elements that has been of little or no interest for a long time but has again become one

---

<sup>1</sup> Fiedler, Jeannine; Feierabend, Peter (Hrsg.): Bauhaus, Köln (Könemann Verlagsgesellschaft) 1999, S. 468.

of today's stylistic components (...). We are able to convey impressions of height, of width, of boldness, of reticence, of gaiety or somberness, of monumentality or caprice, all within, though modified by, the thus-far, established framework.“<sup>2</sup>

Für Anni Albers ist die Weberei, wie sie sie betreibt, Kunst:

„Material form becomes meaningful form through design, that is, through considered relationship. And this meaningful form can become the carrier of a meaning that takes us beyond what we think of as immediate reality.(...) The organization of forms, their relatedness, their proportions, must have that quality of mystery“ (80).

Um dieses Geheimnis von Form und Sprache, um Bedeutung in ihren vielen Schichten – also Verflechtungen oder Verknüpfungen von Texten und Intertexten – geht es auch in den Texten Elfriede Jelineks: Auch in ihnen können wir Textflächen nachzeichnen und Verknüpfungen sichtbar, erkennbar machen, aber ihre Bedeutung trägt uns über die gewöhnliche Realität, auf die sie sich durchaus beziehen, hinaus, schaffen eine künstlerische Einheit, die doch ein Geheimnis bleibt.

Ich werde versuchen, mit Anni Albers Webanleitungen textuelle Strukturen bei Jelinek zu untersuchen. Das ist bestimmt ein gewagtes Unternehmen, und meine einzige Rechtfertigung für diesen Versuch ist der Bezug auf den Begriff „Text/Textur“, also Gewebe, wie er auch bei Elfriede Jelinek, besonders in ihrem Textflächen-Aufsatz, in dem sie auf das Weben abhebt, vorkommt. Denn beide Künstlerinnen transformieren und transzendieren schließlich ihr Material: Albers die diversen Textilien-Arten und die Webtechniken, Jelinek die Sprache und die Genremöglichkeiten.

Eine ganz kurze Bemerkung zum Textilien, zu Handarbeit und Kunst. Ganz wortwörtlich – die Wortwörtlichkeit von Weben, Handarbeit etc. werde ich ja gleich verlassen und das Wortwörtliche ins Metaphorische transponieren – bezieht Jelinek Textiles in ihre Theatertexte ein (bei Craig werde ich noch einmal darauf zurückkommen): In ihrem Prinzessinnendrama *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* heißt es gleich im Paratext: „Zwei riesige, popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt und dann ausgestopft sind, eins als Schneewittchen, eins als Jäger mit Flinte und Hut, sprechen ruhig miteinander, die Stimmen

---

<sup>2</sup> Albers, Anni: *On Weaving*, Middletown, Connecticut (Weslayan University Press) 1965, S. 77. Im Folgenden unter Sigle W.

kommen, leicht verzerrt, aus dem Off“.<sup>3</sup> Im Stück *Krankheit oder Moderne Frauen* sagt die Vampirin Emily, die Anklänge an die englische Dichterin Emily Bronte hat: „Ich bin eigentlich Schriftstellerin. (...) Ich renne dem Fleisch hinterher. Ich bin nicht nur Fadenspenderin eines Helden!“<sup>4</sup> Da schwingen oszillierende Bedeutungen mit, aber der Web-/Textil-/Textfaden ist nicht so weit weg. Als letztes Beispiel kurz noch das Stück über die Morde an vier Roma im Burgenland *Stecken, Stab und Stangl*, das den Untertitel *Eine Handarbeit* hat (1995-1997). Dort heißt es in der Regieanweisung: „Eine überdimensionale Supermarkttheke in Chrom und Glas. Das meiste, was man sieht, ist mit eiskremfarbenen Häkelüberzügen, meistens rosa, überzogen. (...) Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden. Auch die Schauspieler sind dann mit Hüllen überzogen.“<sup>5</sup>

Von bildenden Künstlerinnen wie Rosemarie Trockel zum Beispiel wissen wir, dass sie bevorzugt Textilarbeiten vorgelegt haben: „Mit Strickbildern als Ironisierung vermeintlich typischer Frauenarbeit wurde Rosemarie Trockel berühmt. Dabei habe sie ‚noch nie Hand an Wolle gelegt‘, sagte sie einmal. Trockel lässt grundsätzlich Maschinen nach Computervorlage stricken.“<sup>6</sup> In dieser Form von Ironie treffen sich Trockel und Jelinek, was ich aber hier nicht weiter thematisieren werde. Und natürlich lassen sich von hier aus Sinnfäden zur Situation von Frauen am Bauhaus zu Beginn des 20. Jahrhunderts ziehen.

Bevor ich noch kurz auf Jelineks Textflächen-Text eingehe, möchte ich den Rahmen (nicht: Webrahmen) noch etwas weiter stecken. Der französische Philosoph Jacques Derrida entwickelt in Bezug auf Schrift, Sprache und Bedeutung eine eigene Text- bzw. Kontextphilosophie. Ausgehend vom Wort „Bündel“ (für das, was mit der *différance* zusammenhängt, sagt er, ihm scheinbar „das Wort „Bündel“ das geeignetste zu sein, um zu verdeutlichen, dass die vorgeschlagene Zusammenfassung den Charakter eines Einflechtens, eines Webens, eines Bindens hat, welches die unterschiedlichen Fäden und die unterschiedlichen Linien des Sinns – oder die Kraftlinien – wieder auseinander laufen lässt, als sei sie bereit, andere hineinzuknüpfen“.<sup>7</sup> Es geht dabei um Kraftlinien des Sinns, um ein „Gewebe von Differenzen“ (38), eine „Bewegung des Bedeutens“ (39): Die Derridasche

---

<sup>3</sup> Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-IV. Prinzessinnendramen*, Berlin (Berliner Taschenbuch Verlag) 2003, S. 9.

<sup>4</sup> Jelinek, Elfriede: *Krankheit oder Moderne Frauen*. In: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1992, S. 209.

<sup>5</sup> Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*. In: Jelinek, Elfriede: *Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1990, S. 17.

<sup>6</sup> Hülsmeier, Dorothea: *Mehr als feministische Kunst*. In: [www.welt.de](http://www.welt.de), 08.11.2017. Zuletzt aufgerufen: 12.09.2019.

<sup>7</sup> Derrida, Jacques: *Die différance*. In: Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien (Passagen-Verlag) 1988, S. 29-84. Hier: S. 29/30.

Metaphysik des Webens begründet eine Philosophie der Bedeutung. Für Derrida ist dabei die ganze Welt Text, ein Gewebe von Bedeutung, das kein textäußeres Signifikat – also eine außerhalb von ihr liegende Bedeutung hätte, also außerhalb der Sprache liegen könnte: Der berühmteste Satz aus der Grammatologie, seiner Doktorarbeit, ist der Satz: „Ein Text-Äußeres gibt es nicht“<sup>8</sup>, was auch so viel heißt wie: Ein Kontext-Außerhalb kann es nicht geben.

Thomas Rösch sieht dementsprechend Kunst in diesen Prozess eingebunden, den Derrida den *allgemeinen Text* nennt: „Allein durch diesen Prozess wird offensichtlich, wie künstlerische Praxis in dieser Textualität funktioniert und in Relation zu Philosophie, Geschichte und Politik im Allgemeinen steht.“<sup>9</sup>

„Textflächen“ – in ihrem umfangreichen Essay besteht Elfriede Jelinek darauf, dass das Wort von ihr stamme: „das muß ich schon sagen dürfen!“<sup>10</sup> – „Textflächen“ also erinnern vielleicht nur vage an tatsächlich Gewebtes. Jelinek nennt ihre Fließtexte, also Stücke, die keine auftretenden Personen und keine spezifischen Orte mehr haben, sondern nur noch wechselnde Stimmen, auch einen „Teppich des Seins und des Sprechens“ (T, 2), als seien die Schauspieler (Jelinek nennt sie „Personen, man weiß, wer sie sind, aber man weiß nicht, wer der ist, der grade spricht“, T, 3) nur Muster im Textteppich, den sie auch schon mal „Flickenteppich“ (T, 3) nennt, weil sie auch das, was viele andere gesagt haben, einwebt: vielleicht ergibt auch das eine Art Muster – wir werden sehen. Jedenfalls gilt für die Textteppiche von Jelinek, was sie so formuliert: „(I)ch spreche die Fläche“ (T, 5); d.h. sie „webt“ mit der Sprache als ihrem Material, und dieses Sprachmaterial ist „Formsprache und nicht das Echte“ (T, 10). Es spricht sowieso „die Mehrstimmigkeit“ (T, 11), und es gilt: „[...] bei mir werden ja Figuren aus Text herbeigeht, von überall her“ (T, 11). Und für ihre „Intertextigkeit“ oder „Intertextizität“ (T, 14), was immer die eingewobenen „Zitate“, „vorgefertigten Textschnipsel“ (T, 12), „mit der Konstruktion“ (T, 14) ihrer Texte zu tun haben, gilt: „Das ist kein fröhliches postmodernes Spiel“ (T, 15). Mit Thomas Rösch kann man sagen, dass Intertextualität „eher als Intersektionsmechanismus zu sehen“ ist, „der alle disziplinären Schranken über das ganze Feld kultureller und politischer Gegebenheiten überschreitet“ (S. 89). Roland Barthes, dem sich Jelinek philosophisch verpflichtet fühlt und auf den sie sich schon früh bezieht<sup>11</sup>, sagt entsprechend, dass eine Wissenschaft von der Literatur „keine Wissenschaft der Inhalte“ sein

---

<sup>8</sup> Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1992, S. 274.

<sup>9</sup> Rösch, Thomas: Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida. Wien (Passagen Verlag) 2008, S. 17.

<sup>10</sup> Jelinek, Elfriede: Textflächen. In: [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com), Rubrik „Zum Theater“, 17.2.2013. S. 1. Zuletzt aufgerufen am 16.12.2019. Im Folgenden Sigle T.

<sup>11</sup> Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay, Schwingfänger Galerie-Verlag 1980.

kann, „sondern eine Wissenschaft von den Bedingungen des Inhalts, das heißt der Formen: was sie interessieren wird, sind die Variationen der in den Werken angelegten und gewissermaßen anlegbaren Bedeutungen.“<sup>12</sup>

Zum Schluss der allgemeinen Einleitung also noch Roland Barthes' Äußerungen zu Text:

„Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten besteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne (...). Wenn wir Freude am Neologismus hätten, können wir die Texttheorie als eine Hyphologie definieren (hyphos ist das Gewebe und das Spinnennetz).“<sup>13</sup>

## **2. Anni Albers „On Weaving“ und Elfriede Jelineks „Am Königsweg“ als Textteppich**

Im Folgenden wage ich also eine Metaphorisierung der präzisen Beschreibungen der Werkzeuge und Vorgänge bei Albers, indem ich sie auf Jelineks Text anwende. Wie unterschiedlich die Verfahren beim Weben auch sind, es geht immer um die Werkzeuge und ihre Entwicklung („implements and their developments“, W, 23), um das Winden oder Schlingen der Fäden (bzw. Garne) – „they are twined“, W, 27): Es gilt, ganz elementar gesehen, den Durchschuss-Faden zwischen die gespannten, festen Kettfäden hindurchzuziehen, mit den Fingern oder den unterschiedlichsten, je nach Garnen, Werkzeugen (W, 26). Und natürlich ist auch die Art und Weise, wie die (Text-)Weberin einfädelt, verschlingt, wie fest sie arbeitet, wie locker, sehr verschieden. Eines aber gilt: „the fundamental form of weaving operates on the principle of opposites“ (W, 34): Es ist also für die Mit Garnen oder Worten arbeitende Weberin schon wichtig, welche Fäden oben liegen und welche verdeckt bleiben. Es gibt also eine Oberflächenstruktur, und wenn man so will, eine Tiefenstruktur, die jeweils vom Material abhängen und von anderen Faktoren – es gibt je von den Basiswebarten unendliche Abweichungen. Und es geht dabei darum, welche Schicht (Layer) oben liegt und dass man die Schichten, Lagen austauschen kann, um eine Änderung in der Struktur zu erhalten (Anni Albers nennt das: „interchange from layer to layer“, „structural form“, W, 47).

---

<sup>12</sup> Barthes, Roland: Kritik und Wahrheit. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1967, S. 68.

<sup>13</sup> Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1974, S. 94.

Immer, das betone ich hier noch einmal besonders, geht es um „interlacing threads“ – um die Verschränkung, Verflechtung, Verknüpfung von Fäden – bei Jelinek wären das die Motivfäden, Sinnfäden, Diskursfäden etc. .

Im Stück *Am Königsweg*<sup>14</sup> gibt es, um bei den layers, den Schichten oder Ebenen anzufangen, zwei große Ebenen: Auf der Textoberfläche wird immer wieder in unterschiedlichen „Mustern“ das Leben und Wirken - gegenwärtiges und vergangenes - des 45. Präsidenten der USA, Donald Trump, ausgeführt. Jelinek bezieht dabei kryptische, also nicht gekennzeichnete und auch nicht wörtlich übernommene, sondern bearbeitete Zitate aus der Biographie über Trump ein, die der investigative Journalist David Cay Johnston geschrieben hat: *Die Akte Trump*<sup>15</sup>. Ich beziehe mich im Folgenden auf sein Buch. Jelinek verschränkt aber alle Informationen, die sie übernimmt – Trumps betrügerische mafiöse Baugeschäfte, seine brutalen Ausbeutungstaktiken beim Bau des Trump Towers und der Spielcasinos, seine dubiosen Finanzgeschäfte, seinen Rassismus, seinen rechten, dem Nazismus nahestehenden Populismus – mit dem Ödipus-Komplex von Freud, indem sie auch immer wieder auf Trumps Familie, den starken, ebenso rassistischen Vater, der das Immobilienimperium gegründet hatte, eingeht und parodistisch mit Sprachspielen „kenntlich macht“, ganz im Sinne von Freud als dem kollektiv Verdrängten, das bei Trump sichtbar wird (Rassismus, Dealer-Mentalität etc.) und das sie sichtbar macht in ihren Kalauern. Die Kalauer sind es ja, die das Verdrängte der Sprache ans Licht bringen, indem sie die geglätteten, verharmlosten Diskurse durchbrechen<sup>16</sup>, in unserem Kontext: Trumps getwitterte Botschaften als die *fake news* entlarven, die er gerade anderen ständig unterstellt. Die Tiefenstruktur – und die Schichten wechseln, wie es beim Weben auch möglich ist – besteht in der Einarbeitung der attischen Tragödie von Sophokles: *König Ödipus*. „Trump“ als Stimme im Stück wird so zur Kippfigur zwischen der realen Referenzfigur und dem mythischen König. Allerdings schreibt oder webt Jelinek den Mythos um: Bei Sophokles wird dem Vater des Ödipus, König von Theben, prophezeit, dass sein Sohn ihn töten werde. Die Eltern setzen daraufhin das Kind aus, das aber gefunden und in einem anderen Königreich aufgezogen wird. Ödipus tötet seinen leiblichen Vater, den er nicht kennt, unwissentlich, heiratet seine Mutter,

---

<sup>14</sup> Jelinek, Elfriede: *On the Royal Road: The Burgher King*. Gekürzte Fassung in der Übersetzung von Gitta Honegger, <http://read.dukeupress.edu/theater/article/47/3/47/133439/On-the-Royal-Road-The-Burgher-King> (8.2.2019), datiert mit 2017. Vgl. auch: Lücke, Bärbel: „Blindness without insight. Eine sprachanalytische Untersuchung zu Elfriede Jelineks *Am Königsweg*“. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2018-2019, Wien (Praesens Verlag) 2019, S.29-53.

<sup>15</sup> Johnston, David Cay: *Die Akte Trump*, Wals bei Salzburg (Ecowin Verlag) 2016. Im Folgenden unter Sigle A.

<sup>16</sup> Vgl. dazu: Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek und Lacan. Der „Flitterkram“ der Kalauer, Zitate und Anspielungen als „Antidot“? Sprachuntersuchungen zu Elfriede Jelineks Text mit Facebook\_Postings „Unseres“ (2016). In: Bulucz, Alexandru; Campbell, Paul-Henri; Keidel, Leonhard (Hrsg.): DIE WIEDERHOLUNG. Zeitschrift für Literaturkritik, Nr. 5-12/2017, S. 30-48.

unwissentlich, zeugt mit ihr Kinder. Und dann ereilt die Pest Theben, und der blinde Seher Teiresias deutet an, dass die Pest die Strafe der Götter für Ödipus sei. Ödipus erfährt schließlich die Wahrheit und sticht sich die Augen aus – blendet sich. Bei Jelinek gibt es von Anfang an den blinden König „Trump“, der die Wahrheit über seinen Rassismus, den betrügerischen Finanzkapitalismus, den alt-neuen Faschismus, der so etwas wie die moderne Pest ist, gar nicht wissen will. Jelinek verwendet hier, wenn nicht die Web-, dann doch eine Handarbeitsmetapher: „In grauenhaften Fluch sind sie verstrickt, der wird jetzt aufgetrennt“ (71). Und es gibt auch die blinde Seherin, nicht Teiresias, wie bei Sophokles, sondern Miss Piggy, eine Figur aus der Muppet-Show – ein Comedy-Gewebe-Faden, den Jelinek einwebt. Miss Piggy ist eine Autorin- und Seherin-Karikatur, die das „Geschehen“ kommentiert, eine komische Figur, eine Comic-Figur mit blutenden Augen, auf die eben niemand hört: „dafür brauchen wir keinen Seher [...], daß er sagt, was er erfahren hat [...] und [den wir] uns im Geschichts-, nein, im Gesichtsbuch [Facebook, B.L.] jederzeit anschauen können“ (15). Das Wahlvolk erscheint als antiker Chor, lauter plurale Stimmfäden, die eingewebt sind in die Textfläche, die so vielleicht doch etwas Relieffartiges erhält, wie die Webarbeiten der Anni Albers.

Ich möchte nun zu dem zweiten Teil des Vortrages kommen, nämlich auf Edward Gordon Craig<sup>17</sup> und die Frage, inwieweit sein mehr als hundert Jahre altes Theaterkonzept auch für das Theater Elfriede Jelineks noch relevant ist. Craig gilt als der große Erneuerer des Theaters insofern, als er das sogenannte realistische Theater bzw. naturalistische Theater, das die Kunst oder Künstlichkeit von Bühnenraum, Schauspieler, Licht und Kostümen zugunsten einer gesteigerten Natürlichkeit des Lebendigen und Alltäglichen vergessen machen wollte, gerade als Nicht-Kunst geißelte, als schlechte Literatur- und Lebensnachäfferei schlechthin: das alles sei Theater ohne Standards (C, 10), Schauspielerei könne man nicht wirklich lehren, da Schauspieler keine Papageien seien (C, 97) – kurz: Theater und Schauspiel ist keine Nachahmung!

Was Craig also will, ist: ein antimimetisches Theater, und, da die Schauspieler nicht naturalistisch nachplappern sollen: ein antipsychologisches Theater (C, 25, 83, 80, 78, 79, 76, 18, 19, 40), und genau darin trifft er sich mit Elfriede Jelinek. Wenn Michael Walton, Herausgeber von *Craig On Theatre*, allerdings sagt: „Craig is still several lengths ahead of the theatrical avantgarde. Ideas that he expounded fifty years ago [...] are nowadays bearing fruit all over Europe“ (C, 2), dann sollte man vielleicht hinzufügen, dass Elfriede Jelinek, deren

---

<sup>17</sup> Walton, J. Michael (ed.): *Craig On Theatre*. London (Methuen) 1983. Im Folgenden unter C.

Bühnenschaffen anfänglich in die Jahre zwischen 1960 – 2000 fällt (und die seit der Verleihung des Nobelpreises 2004 zur meistgespielten deutschsprachigen Theaterautorin avancierte) auch noch mit einigem Gegenwind zu kämpfen hatte, und heute, wo das sogenannte Regietheater oder postmoderne Theater schon wieder diffamiert und der Schrei nach „lebendigen Menschen“ und Geschichten wieder lauter wird, immer noch manchmal auf Unverständnis bei einigen Feuilletonkritikern und Regisseuren stößt.

Drei Aspekte von Gemeinsamkeiten von Craig und Jelinek möchte ich im Folgenden beleuchten, und zwar die Craigsche Drei-Einheit von action, scene und voice; alles drei Heilmittel oder Gegenmittel gegen das Phänomen des Naturalismus und des authentischen true-to-life –Theaters (C, 3).

Zum ersten Punkt: **action** (Handlung/Schauspiel/Spiel). Zunächst noch einmal: Theater als Kunst (aus eigenem Recht) hat mit Natur nicht viel zu tun, denn: „it is not the privilege of trees, mountains and brooks to create works of art“ (C, 78): Nicht die Natur macht die Kunst, sondern: „art has to do with calculation“ (C, 78), mit Intellekt, mit Gehirn (brain, C, 79): Schauspiel ist so lange keine Kunst, und Schauspieler sind so lange keine Künstler, so lange sie noch Imitatoren sind: „They must create for themselves a new form of acting, consisting oft he main part of symbolic gesture“ (C, 84): Hier haben wir wieder die enge Verbindung zu Jelineks Theorie des Theaters, die im Schauspieler, sofern er das Leben imitiert, nur „Schmutzflecken“<sup>18</sup> sieht (S, 2), eine „Frischhaltepackung“, die ihren Inhalt über die Zuschauer „ergießen und uns erschüttern“ will (S, 2): das alles schrieb sie schon 1983 in ihrem frühen Text „Ich möchte seicht sein“. Und sie fordert: „Schließen wir sie als Inventur aus unserem Leben einfach aus! Klopfen wir sie platt zu Zelluloid!“ (S, 2) – als entstünde ein Film: „Aber ein Film als Theater nicht ein Film als Film!“ (S, 2)

Dass der Schauspieler nicht „wie im wirklichen Leben“ agiere, unterstreicht Craig dadurch, dass er ihn „verfremdet“, Brechtisch gesprochen: Er soll „inanimate“ (C, 74) sein, unbelebt. Wann immer es erforderlich ist, soll er eine Maske tragen wie im antiken Theater – Craig spricht von „masked acting“ (C, 74). Alles an ihm soll künstlich werden: „He is essentially artificial in distinction to being merely natural“ (C, 76). Craigs Ideal ist die „Übermarionette“, die „death-like“ (C, 86) ist insofern, als sie nicht mit dem Leben rechnet, es nicht einkalkuliert: „the Über-

---

<sup>18</sup> Jelinek, Elfriede: Ich möchte seicht sein. In: [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) , Rubrik „Zum Theater“, 1997, zuletzt aufgerufen: 15.10.2019. Auch in: Theater Heute Jahrbuch 1983, S. 102. Im Folgenden unter Sigle S.

Marionette will not compute with life“ (C, 86). Sie ähnelt in gewisser Weise auch dem östlichen Theater (Kabuki, Noh) oder auch dem Theater von Artaud (C, 74).

Was die Stimme in der Drei-Einheit angeht – **voice** – so stellt Craig das gesprochene Wort in den Mittelpunkt (oder auch das gesungene), aber er will es unterschieden wissen von dem geschriebenen Wort: „for the word written to be spoken and the word written to be read are two entirely different things“ (C, 71). Craig macht sich dabei sehr stark für den Chor, wie er im attischen Theater verwendet wurde. Er vergleicht den Marsch einer Musikkapelle auf dem Trafalgar Square mit einer dramatischen Szene, weil sie geschlossen marschiert, die Mitglieder Uniform tragen und die Musik sie vereint: „In the entrance of the army we return to the old feeling that was in the entrance of the chorus in the Greek drama (...). The idea of the chorus may be old-fashioned to some people. Certainly the spirit of harmony and uniformity is not a very modern spirit (...)“ (C, 105).

Auch Elfriede Jelinek arbeitet verstärkt mit dem Chor, aus dem manchmal, wie im antiken Drama, einzelne Sprecher heraustreten. So gibt es in den *Kontrakten des Kaufmanns* den Chor der Kleinanleger und den Chor der Greise, das heißt, der Banker, in *Rechnitz (der Würgeengel)* gibt es den Chor der Boten, das *Sportstück* besteht beinahe vollständig aus wuchtigen Chören, und ich könnte noch viele hier aufzählen, Chöre oder chorähnliche Stimmformationen.

Zum Schluss möchte ich zu dem kommen, was Craig **scene** nennt, im weitesten Sinne: den Bühnenraum. Dabei geht es Craig darum, was sich nun schon fast von selbst versteht, die Bühne zu vereinfachen, „to simplify the possibilities of drama“ (C, 49, 50), und vereinfachen heißt „to reduce the essentials“ (C, 122). Die Reduktion auf das Wesentliche schließt ein, dass es möglichst keine Bühnenanweisungen von den Autoren gibt: der große Shakespeare habe das allein den Regisseuren überlassen, die für Craig Künstler sein sollen, unabhängig vom Autor des Stückes (C, 57). Elfriede Jelinek, als beziehe sie sich auf Craig, beginnt ihr *Sportstück* so, es wurde oft zitiert: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, einzelne Massen (...)“.<sup>19</sup>

Für Craig ist die Szene oder Bühne „the living thing“ (C, 129) – ein Zeichen dafür sind die transportablen Wandschirme, die stets veränderbare Räume schaffen können, und die Experimente mit dem Licht (C, 95) und den Kostümen (C, 95). Der Regisseur ist in anderer Weise Interpret des Stückes als der Literaturwissenschaftler, der es mit dem geschriebenen

---

<sup>19</sup> Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1998, S. 7

Wort zu tun hat. Der Regisseur muss den Geist des Stückes erfassen, und dann gilt: „he first of all chooses certain colours which seem to him to be in harmony with the spirit oft he play“ – und, hier schließt sich der Kreis zur Webe-Metapher des Anfangs bei Derrida und Anni Albers: „He then weaves into a pattern certain onjects – an arch, a fountain, a balcony, a bed – [...]. To these he adds, one by one, each character which appears in the play [...], and each costume“ (C, 61). Es können aber auch nur drei Stühle sein, die zum Bühnenraum „verwoben“ werden: „Writers call on us to regard the emptiness of the stage“ (C, 51).

Dagmar von Hoft zitiert in ihrem Essay zu den *Kontrakten des Kaufmanns* Heribert Tommek, der habe Jelineks „Raum‘ in ‚Sprachflächen‘ und dorischen Formen als eine theatrale Strategie verstanden, bei der sich Sprachflächen in dem leeren Raum entfalten können.“<sup>20</sup>

Und Monika Szczepaniak fasst zusammen: „So ist Jelineks Textteppich, diese ‚Textausgeburt‘ beschaffen: ein orientierungsloses Spatium, eine ‚total leere Fläche‘ die an eine unendliche Schneelandschaft erinnert – ein Schweigen, das mit wucherndem Gerede gefüllt wird [...].“<sup>21</sup>

So enthalten die paradoxen, leeren und zugleich wuchernden Textgewebe der Elfriede Jelinek alle Elemente des mehr als hundert Jahre alten modernen (Craig), postmodernen Theaters: die Stimmen (Chor, Maske, Über-Marionette), den Rhythmus, die Räume und auch die Ortlosigkeit: Das Theater erschafft das alles visuell, denn: „does not the modern audience still go to the theatre as of old to see things, and not to hear things?“ (C, 54)

---

<sup>20</sup> von Hoft, Dagmar: „Ihr Geld lebt auf einer schönen Insel.“ Topoi und globale Welten in Elfriede Jelineks neueren Dramen. In: Szczepaniak, Monika; Jezierska, Agnieszka; Janke, Pia (Hrsg.): Jelineks Räume, Wien (Praesens Verlag) 2017, S. 36-44, hier S. 37.

<sup>21</sup> Szczepaniak, Monika: Jelineks Schneeflächen. In: Jelineks Räume, a.a.O., S. 25-35, hier S. 33