

„Was bleibt ist fort“ – Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Dramen

Elfriede Jelinek wird inszeniert und inszeniert sich selbst, will sie verschwinden, muss sie bleiben und droht zu verschwinden, wenn sie nicht ihr Weg-Sein, ihr Verschwinden-Wollen verkündet. Die Ikonisierung der Jelinek, sei es durch Photos, die sie als femme fatale zeigen, oder durch Interviews, die genüßlich ihre Ängste breittreten, sei es durch die politischen Hetzkampagnen gegen sie oder die Überhöhung als das Gewissen der Nation, ist es was zumeist interessiert, nicht die Qualität ihres Werkes.

Auch ihre Rede anlässlich der Verleihung des Nobelpreises wurde Opfer dieser Mechanismen, nicht die poetologische Aussage der wohl wichtigsten und „wahrhaftigsten“ – eine Kategorie, die im Universum Elfriede Jelineks wohl kaum zulässig sein dürfte, wenn aber doch, dann hier – und dabei literarisch so hochwertigen Selbstbeschreibung ihrer künstlerischen Arbeit, nein, ihre Weigerung nach Stockholm zu reisen, wurde heftigst diskutiert, sei es in Kommentaren, Berichten oder Leserbriefen.

In manchen Fällen wurde zumindest auf das Paradoxon hingewiesen, dass gerade durch die Abwesenheit der Autorin bei der Preisverleihung ihre Anwesenheit überdimensional vergrößert wurde, schon allein durch die Projektion der Autorin auf gleich drei überlebensgroße Leinwände. Und hiermit nähere ich mich dem Punkt an, der nun Gegenstand dieses Aufsatzes sein soll. Denn wo Elfriede Jelinek da ist, indem sie weg ist, neben der Nobelpreisrede sei auch an ihre Aufführungsverbote erinnert oder an ihr neuestes Projekt, den nur im Internet veröffentlichten Roman *Neid*¹, der eine wahre Flut an Interviews mit Jelinek in den wichtigsten deutschsprachigen Printmedien auslöste und damit eine Präsenz erzeugte, die wahrscheinlich seit dem Nobelpreis, zumindest aber seit ihrem 60. Geburtstag, nicht mehr gegeben war, verschwindet Jelinek gerade indem sie „sich“ (in Form einer fiktiven, auf ihrer eigenen Biographie basierenden Autorin) in ihren eigenen Werken ausstellt. Jelinek selbst beendet ihre Rede *Im Abseits* folgendermaßen: *Ich aber bleibe. [...] Was bleibt ist fort. [...] Was bleiben soll, ist immer fort. Es ist jedenfalls nicht da. Was bleibt einem also übrig.*² und in ihrem ebenfalls nur im Internet und auf der Bühne veröffentlichten Drama *Ulrike Maria Stuart* sagt die schreibende Ulrike: *Bloß weil ihr da wart, das heißt fort?*³

¹ Jelinek, Elfriede: *Neid*. In: www.elfriedejelinek.com, eingesehen am: 17.9.2007.

² Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. In: Janke, Pia (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag 2005, S. 238.

³ Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart*. In: www.jelinek.com, eingesehen am 27.2.2006, S. 12.

Interessanterweise gibt es trotz zahlreicher Auftritte der fiktiven Autorin – beginnend bereits mit ihrem Drehbuch *Die Ramsau am Dachstein*⁴ sowie der dazugehörigen Hörspielbearbeitung *Porträt einer verfilmten Landschaft*⁵, auch dort verschwimmen fiktive und reale Autorin miteinander, tritt doch Jelinek im Film selbst auf – praktisch keine Literatur über das Phänomen des „Selbstauftrittes“ bzw. der Strategie, die dahintersteckt. Dabei gewinnt das Spiel mit der Autorinnenperson immer mehr an Beliebtheit. Stemann ist mittlerweile ein „begnadeter“ Jelinek-Imitator, wie er bei *Ulrike Maria Stuart* bewies⁶. Und in seiner Inszenierung von *Das Werk*⁷ ließ er gut eine Stunde lang eine „Jelinek-Perücke“ zwischen den verschiedenen Sprechern kreisen, bis sie nach dem Monolog der „Autorin“ mitsamt derselben im Bühnenboden versinkt. Castorf brachte Jelinek in seiner Inszenierung des Dramas *Raststätte oder sie machens alle* als Sexpuppe auf die Bühne⁸ und Jelinek dazu, einen Essay über ihre diesbezüglichen Gefühle zu schreiben⁹. Thirza Bruncken ließ das Konterfei Jelineks einen Tabernakel zieren¹⁰ und in der legendären *Ein Sportstück*-Inszenierung¹¹ sprach Einar Schleef selbst den Part der Autorin. In der Inszenierung von *er nicht als er*¹² traten gleich drei „Jelineks“ auf. Außerdem schrieb sich Jelinek selbst in ihre Trilogie *Macht Nichts* ein, wenn man, Inge Arteel folgend, die Nachbemerkung der Autorin als vierten Teil und *Macht Nichts*, also als Tetralogie, bezeichnet¹³. Einzig Gabriele Dürbeck beschäftigt sich in ihrem Aufsatz *Monolog und Perücke*¹⁴ mit diesem Thema, belässt es aber im großen und ganzen bei der Beschreibung diverser Autorinnen-Personifikationen, ohne über eine oberflächliche, wenn auch durchaus zutreffende Betrachtungsweise hinaus zu kommen.

⁴ *Die Ramsau am Dachstein*. Erstsendung am 11.5.1976, ORF (FS1). Regie: Claus Homschak.

⁵ *Porträt einer verfilmten Landschaft*. Erstsendung am 1.12.1977, SDR. Regie: Hartmut Kirste.

⁶ *Ulrike Maria Stuart*. 5.5.2007 Thalia Theater Hamburg, I: Nicolas Stemann.

⁷ *Das Werk*. 11.4.2003 Burgtheater Wien (Akademietheater), I: Nicolas Stemann.

⁸ *Raststätte oder Sie machens alle*. 26.1.1995 Deutsches Schauspielhaus Hamburg, I: Frank Castorf.

⁹ vgl. *Die Puppe*. In: Das allerletzte Schauspielhaus Magazin. Eine Rückschau von Oktober 1993 bis Juni 2000, Mai 2000.

¹⁰ *Stecken, Stab und Stangl*. 12.4.1996 Deutsches Schauspielhaus Hamburg, I: Thirza Bruncken.

¹¹ *Ein Sportstück* 23.1.1998 Burgtheater Wien, I: Einar Schleef.

¹² *er nicht als er*. 1.8.1998 Elisabeth Bühne Salzburg (im Rahmen der Salzburger Festspiele in Koproduktion mit dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg), I: Jossi Wieler.

¹³ vgl. Arteel, Inge: *Ich nähere mich dem Text nach Lektüre der „Nachbemerkung“ der Ausgabe, die nicht sosehr als eindeutiger Interpretationshinweis der biographischen Autorin Jelinek daher kommt, sondern eher als vollwertiger vierter Teil der Trilogie „Macht nichts“, in dem ein ambivalentes und unzuverlässiges auktoriales Ich den Rezipienten zugleich zu führen und irrezuführen versucht*. aus: *Elfriede Jelineks kinematographisches Theater*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: edition praesens 2007, S. 28.

¹⁴ Dürbeck, Gabrielle: *Monolog und Perücke*. *Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks Das Werk, Babel und Ulrike Maria Stuart*. In: *Gutjahr, Ortrud: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek*. Würzburg: Königshausen und Neuman, S. 81-93.

Die jelineksche Autorinnenfigur

Die fiktive jelineksche Autorin unterscheidet sich, abgesehen vielleicht von der verstärkten Konzentration auf die KünstlerInnenposition (in der Gesellschaft), nicht von den anderen Figuren, zumal die Reflexionen über das Künstler-Sein auch an anderen Stellen in den Text eingeflochten sind. *Jelineks Stimmen – nicht einmal die der Autor-Künstler Stimme beglaubigen nichts*¹⁵ schreibt Bärbel Lücke und stößt damit in dasselbe Horn wie Evelyn Annuß, welche der ebenso banal klingenden wie unmöglich zu beantwortenden Frage *Wer spricht?* nachgeht. Als das Symbol jelinekscher Figurenkonzeption stellt Annuß dabei den Alpenkönig aus Jelineks *Burgtheater* dar:

*Der ALPENKÖNIG tritt als eine plurale Figur auf, die die zentralperspektivische Anordnung des szenischen Tableaus untergräbt [...] Indem sich die allegorische Figur der direktionalen Anschauung verweigert, weist Jelineks Versuchsanordnung über den szenischen Ausschnitt hinaus, überantwortet das Darzustellende dem Unabsehbaren und stellt die Frage, wer **da** spricht.*¹⁶

Jelineks Sprecher ist nicht auszumachen, ein fiktives Sein unter der Maske der Schauspieler nicht erkennbar (*Die Figuren müssen sozusagen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu sein*¹⁷). Hierin zeigt sich die tatsächliche Realisation des dekonstruktivistischen Ansatzes, der, nach Pewny, immer auch ein re-konstruktivistischer ist¹⁸, von Elfriede Jelinek: *Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht*¹⁹. Die Autorin also IST das Sprechen und spricht nicht, indem sie sich ständig widerspricht, ins Leere spricht, an sich selbst vorbeispricht:

*Ich rede und rede. [...] Schauen Sie her, ich glaube, genau diese Deutungslosigkeit, in diesem Unbegreiflichen [...] verschwindet der Unterschied zwischen Tätern und Opfern, der aber ohnedies längst verschwunden ist.*²⁰

¹⁵ Lücke, Bärbel: *Zu Bambiland und Babel*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2004, S. 238.

¹⁶ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2005, S. 89.

¹⁷ Ulrike Maria Stuart, S. 2.

¹⁸ vgl. Pewny, Katharina: *Ihre Welt bedeuten. Theater - Feminismus - Repräsentation*. Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2003, S. 250.

¹⁹ Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: *Theaterschrift* 11 (1997), S. 24.

²⁰ Jelinek, Elfriede: *Nachbemerkung*. In: Jelinek, Elfriede: *Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002, S. 89.

*Mir vergeht die Zunge im Mund, doch ich spreche ja immer noch! [...] Wo ist das Wort, das ich vorhin gefunden und jetzt wieder verlegt habe?*²¹

Die Figur der Autorin ist also nicht mehr, aber auch nicht weniger (und daher nichts!) als ihre anderen Figuren, so es Figuren gibt. Sie ist nur eine der zahlreichen Stimmen ihrer polyphonen Werke, die oft ebenso zutreffend wie nichtssagend als Sprachflächen beschrieben werden. Wie die Figuren, jene *Männer und Frauen, denen noch Fetzen von Heidegger, Shakespeare, Kleist, egal wem, aus den Mundwinkeln hängen, wo sie sich unter anderen Namen, selbstverständlich sehr oft den meinen, vergeblich zu verstecken suchen*²², versteckt sich die literarische Autorin hinter ihren Figuren, wird zu einer ihrer Figuren. Im *Sportstück* tritt die Autorin am Ende des Stückes *hinkend und desolat wieder auf. Sie kann sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen*.²³

Dass die Autorin wieder auftritt, obwohl sie noch gar nicht aufgetreten ist, der Regiehinweis der „echten“ Autorin Jelinek, dass man auch Elfi Elektra auftreten lassen könne, zeigt, dass, was der Name „Elfi“ schon vermuten ließ, die Autorin (gemeint ist natürlich die fiktive, die sich aber – ebenso natürlich – mit der „realen“ vermischt) und Elektra ein und dieselbe Person sind. Außerdem war, nahezu unbemerkt, die Autorin bereits über 200 Seiten zuvor, als „Frau“ aufgetreten²⁴. Der Mythos der Elektra schwimmt mit den Erlebnissen der literarischen Autorin, die wiederum an die Biographie der „realen“ Autorin angelehnt sind. Die Stimmen verschwinden, „Realität“ und „Fiktion“, griechische Mythologie und österreichische Vergangenheit, der Wahnsinn Elektras und jener des Vaters der Autorin vermischen sich ebenso, wie die Rolle von Täter und Opfer, wer spricht? [D]aß [...] *Bedürfnis, nach im Text mitinstallierter ‚Deutung‘*, welches, so Erich Kleinschmidt, ein Mitgrund ist, dass [d]as *Auftauchen und die Ausgestaltung von Autorenschaft und ihren abgeleiteten Unterinstanzen wie Erzähler und Textfiguren*²⁵ immer weiter besteht, trotz aller Debatten über den Tod des Autors, wird bei Jelinek in einer Art und Weise befriedigt, dass das Ergebnis nur ein „unbefriedigendes“ sein kann. In den zahllosen, sich stets widersprechenden, teils völlig absurden und dann doch immer wieder irgendwie zusammenpassenden Deutungsangeboten verlieren sich Figuren wie Leser, lösen sich erstere auf, während zweite ohne Lösung zurückgelassen werden.

²¹ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998, S. 184.

²² Sinn egal. Körper zwecklos, S. 24.

²³ Ein Sportstück, S. 184. (meine Hervorhebung)

²⁴ vgl. Ein Sportstück, S. 52ff.

²⁵ Kleinschmidt, Erich: *Autor und Autorschaft im Diskurs*. In: Bein, Thomas / Nutt-Kofoth, Rüdiger / Plachta, Bodo (Hgs.): *Autor – Autorisation – Authentizität*. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 13.

Im Folgenden möchte ich auf einige Beispiele sowohl der Verschriftlichung wie auch der Inszenierung der literarischen Autorinnenfigur näher eingehen. Ich möchte zeigen, wie mancher Regisseur eben diese jelineksche Strategie erkannt und umgesetzt hat. Der Nebeneffekt, dass die Verwendung von Jelinek-Perücken oder ähnlichen oftmals zum Gaudium des Publikums eingesetzt werden kann, beziehungsweise als – sehr einfache – Metapher des gesellschaftlichen, politischen und/oder theatralen Umgangs mit der Autorin, sei hier vollständigshalber angemerkt.

Das Werk

Der nur knapp über drei Seiten lange Monolog der Autorin in *Das Werk*²⁶ liest sich stellenweise wie eine Vorwegnahme der Nobelpreisrede Elfriede Jelineks. Beschworen wird das Anders-Sein, der Unterschied zwischen KünstlerIn und modernem Menschen – und damit auch zu den Peters und Heidis, die sich wütend rächen und der Autorin am Ende ihres Monologs das Bein Hermann Maiers im wahrsten Sinne des Wortes vorhalten: *Immer wenn ich keine Ahnung habe, nenne ich den modernen Menschen, von dem ich nur weiß, daß er anders ist als ich.*²⁷ Das Geschriebene, die Sprache, ist hier zwar nicht der Wutwind, dafür aber jenes Element, das Jelineks Werk wohl am deutlichsten (und in aller Schrecklichkeit) prägt: das Wasser. *Ich melde mich ja nur, weil das Geschriebene hier leider uferlos wird, und ich schwimme so schlecht.*²⁸

Aber Elfriede Jelinek bleibt auch hier ihrer Figurenkonzeption treu. Die „Autorin“ ist unabhängig vom Gesprochenen der anderen nicht denkbar. Die Themen Wasser, Staudamm, Verkehr etc. fügen sich nahtlos in die Monologe der Peters und Heidis, wie man schon am Übergang von den Peters zur Autorin erkennen kann:

Die Peter mitsammen: [...] Menschen rennen mit, denen weht ihre eigene Haut hinterher oder fällt ihnen aus dem Gesicht, das kommt von der wahnsinnigen Hitze, und dann nichts weiter als Mauer, Masse, Größe. Stau, Stau, Stau. Wir stehen hier im Norden seit Stunden. Gute Ruh und Servus.

²⁶ vgl. Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 169-174.

²⁷ *Das Werk*, S. 170.

²⁸ *Das Werk*, S. 171.

*Die Autorin: Ich schalte mich ein, hoffe, einer schaltet mich wieder aus, man soll schließlich Strom sparen: Der Stau ist das Hauptproblem des modernen Menschen, der Urlaub machen will, finde ich persönlich.*²⁹

Die Autorin sieht sich selbst als andersartig, kann aber nicht anders, als die Sprachen ihrer Figuren zu verwenden, wird so selbst zur Figur und versinkt in den Tiefen des Gewässers Sprache. Nichts ist real, schon gar nichts originär: *Ich glaube, vorhin habe ich nebenbei das Wesen des Verkehrs ganz richtig beschrieben, aber nur, weil andere es mir zuvor beschrieben haben, [...]*³⁰ Sie selbst hat *keinen Schlüssel, nicht einmal [...] für [s]ich selbst.*³¹ Auch die, die anderen Figuren prägende Widersprüchlichkeit, die ja gerade deren „Auslöschung“ als Personen bedeutet, kennzeichnet die Autorinnenfigur. Mischt sie sich am Anfang noch ein, propagiert sie gegen Ende ihre Gleichgültigkeit. Natürlich wird diese sogleich mit ihrem lächerlichen Anspruch auf die Führung konterkariert, ebenso wie die Einmischung am Anfang mit der sofort daran angeschlossenen Bitte, „ausgeschaltet“ zu werden, einhergeht.

Stemanns Inszenierung greift vor allem das Motiv des lächerlich verzweifelten Versuches der (Sprach-)Führung auf, ein Versuch, der erst recht im Verschwinden der Autorin endet. Von Beginn an präsent ist eine „Jelinek-Perücke“, einer der drei Peters hält sie bereits in der Hand, als er das Stück eröffnet. Scheinbar ermächtigt die Perücke zu sprechen, die nach wenigen Minuten auf die Bühne kommenden und nun sprechenden Heidis reichen die Perücke weiter, stets zu jener Schauspielerin, die spricht. Doch trotz einer Art „Schwurs“ auf die Perücke, trotz des teilweise empathischen In-die-Höhe-Haltens, als wolle man die Gültigkeit des Gesagten unterstreichen, wird die „Macht“ der Perücke schon von Beginn an desavouiert, immer wieder wird sie am Ende eines Sprechabschnittes auf den Boden geworfen, mit zunehmender Intensität, immer widerwilliger wird sie wieder aufgehoben und der Diskurs damit aufgenommen. Knapp vor dem Erscheinen der Autorin erreicht die Brutalität gegen das Symbol der Autorin ihren Höhepunkt, die Perücke wird getreten, darauf herumgetrampelt, als Klopapier benutzt etc.

Natürlich kann man mit Dürbeck die an der Perücke verübten Grausamkeiten als *Angriffe der politischen Rechten auf die Autorin und Person Elfriede Jelinek*³² lesen und als *selbstreflexive*

²⁹ Das Werk, S. 169.

³⁰ Das Werk, S. 171.

³¹ Das Werk, S. 170.

³² Dürbeck, Gabrielle: *Monolog und Perücke. Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks Das Werk, Babel und Ulrike Maria Stuart*, S. 85.

*Metapher für den Umgang der Regie mit dem Text*³³, mir aber scheint die Symbolik wesentlich tiefer zu gehen. Es ist das souveräne Sprechen selbst, dass hier – zum wiederholten Male bei Elfriede Jelinek – demontiert wird. Die Perücke, Symbol des Sprechers, der Sprecherin, der Sprachbeherrschung, die wieder und wieder weggeworfen und wiederaufgehoben wird – ähnlich dem Wechselspiel zwischen Präsenz und Absenz Elfriede Jelineks selbst –, bleibt immer länger am Boden liegen, wird immer heftiger auf den Boden geworfen, als hätte wer (spricht) eigentlich? resigniert.

Die auftretende Autorin wird zum Symbol der Resignation selbst. Sie ist es, die nach dem Wutanfall der drei Peters die geschändete Perücke ein letztes Mal aufhebt, mühsam, ohne rechte Überzeugung, die noch einmal versucht, die Souveränität über die Sprache und damit über das Geschehen zurück zu gewinnen, trotz der von ihr verkündeten Gleichgültigkeit allem gegenüber. Die Aufmerksamkeit der Peters, mit der sie der stockend sprechenden, sich immer wieder in Widersprüche verwickelnden Autorin (*Also ich paß auf, wenn ich an die Börse gehe, ich passe auf mich auf, das ist meine Hauptbeschäftigung, und ich gehe überhaupt nicht an die Börse.*³⁴) zu hören, ist jedoch nur gespielt. Die Autorin redet und redet, aber sie sagt nichts aus, sie spricht nicht. Und schließlich versinken Autorin und Perücke im Bühnenboden, umringt von Aufmerksamkeit heuchelnden Menschen, verzweifelt, aber ohne jeden Nachdruck, die Führungsposition fordernd. Der erhobene Zeigefinger ist alles was bleibt.

Ein Sportstück

Auch in *Ein Sportstück* hat am Ende die Autorin das Wort. Und auch hier wird die Autorin zur hilflosen, zur lächerlichen (*Ich bin so lächerlich, lächerlich, lächerlich.*³⁵) Gestalt, die nach Hilfe, nach Erlösung durch ihren Vater brüllt.

Die Autorin gliedert sich in *Ein Sportstück* gleich in drei Figuren. Sie tritt als Autorin, als Elfi Elektra, wesentlich früher aber auch als Frau (*Ich bin berufen und beruflich hier, und zwar als Autorin*³⁶) auf. Diese Dreiteiligkeit hat einen ähnlichen Effekt wie die jelineksche Polyphonie innerhalb eines Sprechaktes: Die Sprecherin wird unauffindbar. Die Parallelen zum Monolog in *Das Werk* sind unübersehbar: *Über mich weiß ich leider noch nichts, muß warten, bis mein Vorbild auf dem Bildschirm auftaucht.*³⁷ Auch hier sieht man die in der Rede *Im Abseits* ausformulierten poetologischen wie auch die Künstlerposition reflektierenden Aussagen

³³ Monolog und Perücke, S. 84.

³⁴ Das Werk, S. 171.

³⁵ Ein Sportstück, S. 186.

³⁶ Ein Sportstück, S. 52.

³⁷ Ein Sportstück, S. 53.

bereits angelegt: *Na, zu dieser Masse gehöre ich eindeutig nicht.*³⁸ Und auch hier scheitert der Versuch zu sprechen, scheitert die Autorin am Werk: *Mir vergeht die Zunge in meinem Mund, doch ich spreche ja immer noch! Papi. Wo ist das Wort, das ich vorhin verlegt habe?*³⁹ Das Unbestimmbare, das Changieren zwischen zwei Welten, ist ebenfalls präsent: *Sie glauben, ich halte mich für Jesus, weil ich keine Ruhe gebe, obwohl ich längst schon tot bin.*⁴⁰ Und auch in diesem Werk nimmt die Autorin den Diskurs ihrer Figuren auf, dreht sich auch ihr Sprechen um die Bipolaritäten von Opfer- und Täterrolle, von Siegern und Besiegten sowie um die Vermischung, die Ununterscheidbarkeit dieser Zuordnungen.

Die Inszenierung Einar SchleeFs versucht, bezogen auf die Figur der Autorin, bei der „Übersetzung“ des Dramas Elfriede Jelineks vom Buch auf die Bühne, was Umberto Eco für die literarische Übersetzung vorschlägt: Was an einer Stelle nicht eingehalten werden kann, wird an einer anderen eingebaut, das „Gleichgewicht“ dadurch erhalten⁴¹.

Bei Einar SchleeF bekommt Elfi Elektra wesentlich mehr Gewicht. Tritt sie bei Elfriede Jelinek am Anfang und gegen Ende des Stückes nur jeweils sehr kurz auf, ist sie bei SchleeF die Elektra der griechischen Mythologie. SchleeF verwendete Textteile von Hugo von Hofmannsthal's Elektra-Libretto⁴² und verzichtet vorerst auf die Vermischung von Elektra und der (abermals sei es betont: fiktiven, aber auf dem „realen“ Vorbild beruhenden) Autorin, die sich ebenso schuldig am Tod ihres Vaters fühlt wie ihr griechisches „Vorbild“. Dieses „Versäumnis“ wird aber aufgeholt, als Einar SchleeF den Part der Autorin spricht. Bereits die einleitenden Worte verbinden die fiktive Autorin stärker mit der „realen“, wenn Einar SchleeF den Monolog mit den Worten: *Die Autorin Elfriede Jelinek!* ankündigt.

Der nur um die ersten 23 Zeilen gekürzte ansonsten beinahe vollständig übernommene, Monolog wird zusätzlich durch eine Unzahl an „Papi“-Zwischenrufen erweitert. Dadurch wird die starke Vaterfixierung⁴³, die bei Jelinek bereits beim Schlussmonolog der Elfi Elektra anklingt, aus eben diesen auf den Schlussmonolog der Autorin verschoben. Alle Zweifel ausräumend streut der Regisseur außerdem noch einmal den Namen Elfi Elektra inmitten des Monologs ein.

³⁸ Ein Sportstück, S. 53.

³⁹ Ein Sportstück, S. 184.

⁴⁰ Ein Sportstück, S. 186.

⁴¹ vgl. Eco, Umberto: *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. München: Carl Hanser Verlag 2006.

⁴² vgl.: Hofmannsthal, Hugo von: *Elektra*. In: Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke VII*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1997, S. 61-151.

⁴³ Das neue Bertelsmann Lexikon definiert den Elektrakomplex als *bei weiblichen Personen auftretende übersteigerte Bindung an den Vater*. (aus: Das Neue Bertelsmann Lexikon, Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag 2002, Band 6, S. 150).

Auch bei *Ein Sportstück* bleibt schließlich von der Autorin nicht viel übrig: *Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück. Genug geredet jetzt. Die Worte einen Augenblick bedenken, aber das ist schon nach dem Ende und Stille, Stille, kein Geräusch jetzt.*⁴⁴

Ulrike Maria Stuart

Abschließend möchte ich mich noch einem Werk Elfriede Jelineks widmen, in dem sie selbst zwar keine Autorinnenfigur anlegt, trotzdem aber vom Regisseur Nicolas Stemann nicht nur eine, sondern gleich mehrere „Jelinek-Figuren“ eingeführt werden.

Nicolas Stemann, der die Uraufführung des bisher letzten Dramas Elfriede Jelineks inszenierte, liest *Ulrike Maria Stuart* auch als jelineksche Selbstreflexion. Die Ideologie der Linken, die Diskrepanz zwischen den linken Intellektuellen ([...] *etwas Achtung könnten sie schon noch für mich haben, weil ich soviel schrieb! Soviel schrieb und schrieb und schrieb und dachte und schrieb und dachte und schrieb!*⁴⁵) und den Arbeitern (*An unsren Augen könnten sie, die Arbeiter, die Kämpfe unserer Seele lesen, wenn sie wollten, wir hätten gerne auch bequemer als wir es hier jetzt haben, doch der Arbeiter erkennt uns nicht als seinesgleichen [...]*)⁴⁶, wird mit Jelineks eigenen Erfahrungen als (ehemalige) Ikone der politischen Linken in Österreich kurzgeschlossen.

Nicolas Stemann nutzt die Freiheiten, die Elfriede Jelinek „ihren“ Regisseuren zugesteht, voll aus. Die Aufgabe der „Co-Autorenschaft“⁴⁷ nimmt er sehr wörtlich. Neben zahlreichen Kürzungen, erweitert er das Stück durch längere Passagen eines Gesprächs zwischen Elfriede Jelinek und der österreichischen Autorin Marlene Streeruwitz, welches 1997 in der feministischen Zeitschrift *Emma* erschien⁴⁸. Gleich zweimal lässt er als Vaginas verkleidete SchauspielerInnen auftreten, die Teile des Gesprächs sprechen, einmal knapp 20 Minuten vor dem Ende des rund zweistündigen Stückes – dazu später mehr – und das erste mal nicht ganz 35 Minuten nach Beginn.

Das Gespräch wird als *Vaginamonolog von Elfriede Jelinek, Vaginamonolog von Marlene Streeruwitz* angekündigt, kurz darauf mit *Die Vaginadialoge von Elfriede Jelinek und*

⁴⁴ Ein Sportstück, S. 188.

⁴⁵ Ulrike Maria Stuart, S. 16.

⁴⁶ Ulrike Maria Stuart, S. 55.

⁴⁷ Elfriede Jelinek betont dies immer wieder, z. B. in dem Interview „*Stolz ist mir sehr fremd*“, in dem sie sagt: *Aber entscheidend ist, dass meine Vorstellung von Theater eben darin besteht, dass ich den Regisseur als meinen Co-Autor betrachte.* aus: Kralicek, Wolfgang / Nüchtern Klaus: *Stolz ist mir sehr fremd*“ In: Der Falter 18/2007.

⁴⁸ N. N.: *Sind schreibende Frauen fremd in dieser Welt? Die Begegnung.* In: Emma, September/Okttober 1997, S. 54-63.

Marlene Streeruwitz eingeleitet. Die Verbindung zu Eve Enslers berühmten Buch gibt bereits die Marschroute vor: Wie die Figuren Ulrike und Gudrun in ihrer Ideologie gefangen sind, bleiben Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz in der feministischen Ideologie gefangen. Gleichzeitig können sie sich nicht von ihrem Frau-Sein lösen. Herausgestrichen wird also etwas, was Elfriede Jelinek immer wieder, und vor allem auch in ihren Interviews anlässlich der Verleihung des Nobelpreises, betont hat. Die Frau als „Einzelschicksal“ existiert nicht: *Und deswegen kann man den Preis nicht nur für sich selbst annehmen, sondern als Frau muss man ihn als Mitglied einer unterdrückten Kaste, ob man will oder nicht, mit den anderen Frauen teilen. Da darf man nicht „ich“ sagen*⁴⁹, heißt es beispielsweise in einem der zahlreichen 2004 erschienenen Interviews. 1997 in Emma klingt es ähnlich und wird von Stemmann auch eingebaut: *Man gesteht uns nicht zu, Ich zu sagen. Und im Grunde können wir es auch nicht.*⁵⁰ Natürlich ist das Auftreten der Schriftstellerinnen als Vaginas nicht nur eine Personifikation des Begriffes „Vaginadialog“ sondern auch eine sehr deutliche Anspielung auf die Reduzierung der Frau auf das Geschlecht. Wie die Sexpuppe bei Castorfs Inszenierung von *Raststätte oder Sie machens alle* verweist die Vagina auf die Medusa Gorgo in der Lesart Jean-Pierre Vernants⁵¹.

Stemmanns Inszenierung beschränkt sich also von Anfang an nicht nur auf die, von Elfriede Jelinek in den Text eingeschriebene, Verschränkung von Ulrike Meinhof und Maria Stuart in der einen Hauptfigur und Gudrun Ensslin und Elisabeth I. in der zweiten⁵². Sie erweitert diese Konstellation noch um Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz und zwar, ohne dass eine der beiden fiktiven Autorinnen eindeutig einem der beiden „Figurenkonglomeraten“ zuordenbar ist. Zwar spricht die Schauspielerin, die Ulrike spielt, den Part Elfriede Jelineks, und auch der Text legt eine Verbindung zwischen Jelinek und der allein gelassenen, von allen abgelehnten Denkerin nahe, im Gegensatz zu der den Diskurs scheinbar souveräner handhabenden Ensslin. Andererseits dominiert Elfriede Jelinek den Dialog mit Marlene Streeruwitz. Mit Augenrollen und verächtlichen Schnauben kommentiert sie so manche Aussage der Autorinnenkollegin,

⁴⁹ Mayer, Norbert: *Das Pilzgeflecht des Dichtens*. In: Die Presse, 9./10.10.2004.

⁵⁰ Sind schreibende Frauen fremd in dieser Welt?, S. 59.

⁵¹ vgl. Pewny, Katharina: *Das Spezielle der Vernant'schen Interpretationsweisen der Figur Gorgo ist die (unter Berufung auf die Abbildungen) vorgenommene Gleichsetzung von weiblichem Gesicht und Genitale. Ihr Anblicken rufe Schrecken und Lachen hervor. [...] Die Unverwechselbarkeit individueller unterschiedlicher Gesichter verschwindet hinter der Gleichsetzung unter dem Zeichen des weiblichen Geschlechts*. aus: Ihre Welt bedeuten. Theater - Feminismus – Repräsentation, S. 218.

⁵² Natürlich schwingen bei beiden Hauptfiguren wesentlich mehr Stimmen mit als die jeweils offensichtlichsten. Trotz der scheinbaren Rückkehr Elfriede Jelineks zur „klassischeren“ Theaterkonfiguration bleiben die Figuren typisch jelineksche: undefinierbar und unauffindbar.

und passt somit nicht zu Ulrike, die als resigniert habende Verliererin wohl kaum die dominante Rolle in einem Dialog mit Gudrun übernehmen würde⁵³.

Die Form der Inszenierung erreicht, was Elfriede Jelinek in den zuvor besprochenen Dramen selbst zu erreichen sucht: Die fiktive Autorin wird zu einer vielstimmigen Figur und teilweise sogar zur Stimme der Gegnerin „ihrer“ Figur. Die Autorin, also diejenige, die nach herkömmlichen Vorstellungen die Figuren und ihr Handeln bestimmen sollte, vermischt sich auch in dieser Inszenierung mit ihren Figuren, geht in ihnen auf und verschwindet schließlich als Teil von ihnen.

Der zweite Teil der „Vaginadialoge“ führt diese Auflösung durch Vermischung konsequent weiter. Nun sind es zwei Männer, welche die Rollen der Elfriede Jelinek und der Marlene Streeruwitz sprechen. Die Unbestimmbarkeit der Figuren steigert sich somit noch. Zusätzlich hat dies einen weiteren, hier sogar in den Vordergrund tretenden Effekt. Die Frauen, die sich gerade noch über die Unmöglichkeit weiblichen Schaffens unterhalten haben, werden durch Männer ersetzt, ganz wie Elfriede Jelinek rund 20 Jahre zuvor die Übernahme des weiblichen Sprechens an ihrer Nora-Figur vorgezeigt hat, als Weygang die Stimme verstellend für Nora spricht⁵⁴. Dass die Männer auch noch das Sprechen über die Mutterschaft übernehmen, nimmt den Frauen die letzte bzw. die einzige Domäne. Die im ersten Teil der „Vaginadialoge“ geäußerte Befürchtung Marlene Streeruwitz', dass *am Ende des Jahrhunderts [...] das richtige Frau-Sein nicht einmal mehr mit Mutterschaft gleichgesetzt [wird], sondern nur noch mit Silikonbusen und Model-Körper*⁵⁵ geht somit zwar nicht in der von ihr prophezeiten Art und Weise, aber doch in Erfüllung.

Elfriede Jelinek kommt am Ende der Aufführung noch einmal zu Wort. Vor einem großen Photo der Nobelpreisträgerin spricht Nicolas Stemann, mit Perücke und Trainingsjacke als Elfriede Jelinek verkleidet, den Schlussmonolog der Ulrike. Der im monotonen, „jammernden“, an die Nobelpreisvorlesung erinnernden Tonfall vorgelesene Text betont durch die Kürzungen des jelinekschen Textes noch stärker als dieser selbst, die Müdigkeit und

⁵³ Sowohl die Souveränität des Sprechens, als auch der Sieg Gudruns über ihre Konkurrentin entpuppt sich schließlich auch nur als scheinbar. Andreas Baader alias der Engel von Amerika, ein Mann, weist die beiden Frauen am Ende in ihre Schranken: *Was euch erwartet, ist der Tod, zuerst kommt diese Fotze dran und dann die nächste, dann auch die andern, ein Jahr später, [...]. [...] mir ist das auch egal, sie werden also abgeholt, und nicht von einem Karren, vor den sind sie ja gespannt, sie sitzen gar nicht drauf, weil sie, kaum sitzen sie, schon wieder runterfallen, nicht von einem Henkerskarren werden sie geholt, den Aufwand tut sich keiner ihretwegen an, es ist auch nicht mehr nötig, für die brauchen wir nicht mal ne Einkaufstasche, eingeholt sind die bloß von sich selber, eingenommen auch. So rennen sie sich hinterher.* aus: Ulrike Maria Stuart, S. 76-77.

⁵⁴ vgl. Jelinek, Elfriede: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften.* In: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S. 41.

⁵⁵ Sind schreibende Frauen fremd in dieser Welt?, S. 75.

Resignation der Autorin: *Nur schlafen will ich, schlafen schlafen schlafen. Das war schon mal da, das war schon viele Male da, wie langweilig. Trotzdem will ich gar nichts Besseres als schlafen schlafen schlafen, danke vielmals.*⁵⁶ Es ist die Resignation der Linken, jener der Terroristin Ulrike Meinhof und der im Machtkampf unterlegenen Maria Stuart, es ist aber auch jene von Jelinek selbst: Alles ist eins und nichts ist etwas.

Durch seine Maskierung als Elfriede Jelinek schafft Nicolas Stemann auch etwas, was bereits durch die Perücke in seiner *Das Werk*-Inszenierung angekündigt wurde. In ihrem *Ihre Welt bedeuten. Theater - Feminismus – Repräsentation* spricht Katharina Pewny noch von der Maskerade weiblicher Sprechender als Schutzmaßnahme gegen mögliche Vereinnahmung. Genau dies pervertiert Nicolas Stemann, indem er gerade eine Maske benutzt, um Elfriede Jelinek zu „vereinnahmen“, indem er gerade sie selbst als Maske benutzt. Die totale Stilisierung durch Gestus wie Aussehen ähnelt dabei dem Verfahren, welches auch die „Übertreibungskünstlerin“ Elfriede Jelinek benutzt.

Conclusio

Der von Elfriede Jelinek in unregelmäßigen Abständen immer wieder beschworene Wunsch, „weg zu sein“, funktioniert – wie ich hoffe, gezeigt zu haben – nirgends so gut wie in der „übertriebenen Präsenz“. Die Autorinnenfigur ist immer in doppelter und dreifacher Ausführung präsent – auch in der *er nicht als er* Inszenierung Jossi Wielers –, bei Castorf ist es eine überlebensgroße Sexpuppe, bei Bruncken das Gesicht Jelineks auf einem Tabernakel, also einem Heiligtum, in Stockholm war ihr Gesicht ebenfalls gleich dreifach zu sehen etc. Die unüberhörbare Stimme der Autorin, präsent in all ihren Werken, wurde in den letzten Jahren immer lauter, sowohl in ihren Dramen als auch in ihren Romanen, vor allem in ihrem neuesten Romanprojekt *Neid*. Die Autorinnenstimme erfüllt aber in keiner Weise die Hoffnung der Leser auf eine glaubwürdige Deutungsinstanz, im Gegenteil, sie steigert die von Elfriede Jelinek in ihren (Theater-)Werken angestrebte Uneindeutigkeit und Ideologielosigkeit. Gleichzeitig ermöglicht die Anwesenheit der Autorin erst die Demontage derselben. Das Prinzip der Regulation von An- und Abwesenheit als Werkzeug zur Bildung von (weiblicher) Identität⁵⁷ scheitert bei Elfriede Jelinek, weil An- und Abwesenheit in ihren Extremen zusammenfallen. Die Regisseure der besprochenen Stücke erkannten und verstärkten diese Tendenzen noch. Das angestrebte Verschwinden, die Hilflosigkeit, die

⁵⁶ Ulrike Maria Stuart, S. 77.

⁵⁷ vgl. Pewny, Katharina: *Ihre Welt bedeuten. Theater - Feminismus - Repräsentation*. Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2003, S. 58ff.

Nichtexistenz bei gleichzeitiger Nichtnichtexistenz der fiktiven Autorin wird mittlerweile auf der Bühne realisiert. Das Wegsein der realen Elfriede Jelinek, beziehungsweise ihres Werkes, wird aber noch auf sich warten lassen. Denn wie die Autorin schon selbst erkannt hat: *Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben.*⁵⁸

Besprochene/erwähnte Inszenierungen (chronologisch)

- *Raststätte oder Sie machens alle.* 26.1.1995 Deutsches Schauspielhaus Hamburg, I: Frank Castorf.
- *Stecken, Stab und Stangl.* 12.4.1996 Deutsches Schauspielhaus Hamburg, I: Thirza Bruncken.
- *Ein Sportstück* 23.1.1998 Burgtheater Wien, I: Einar Schleef.
- *er nicht als er.* 1.8.1998 Elisabeth Bühne Salzburg (im Rahmen der Salzburger Festspiele in Koproduktion mit dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg), I: Jossi Wieler.
- *Das Werk.* 11.4.2003 Burgtheater Wien (Akademietheater), I: Nicolas Stemann.
- *Ulrike Maria Stuart.* 5.5.2007 Thalia Theater Hamburg, I: Nicolas Stemann.

Literatur:

- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens.* München: Wilhelm Fink Verlag 2005.
- Arteel, Inge: *Elfriede Jelineks kinematographisches Theater.* In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“.* Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007, S. 23-33.
- Dürbeck, Gabrielle: *Monolog und Perücke. Nicolas Stemanns Inszenierungen von Elfriede Jelineks Das Werk, Babel und Ulrike Maria Stuart.* In: Gutjahr, Ortrud: *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek.* Würzburg: Königshausen und Neuman 2006, S. 81-93.
- Eco, Umberto: *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen.* München: Carl Hanser Verlag 2006.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Elektra.* In: Hofmannsthal, Hugo von: *Sämtliche Werke VII.* Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1997, S. 61-151.

⁵⁸ Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein.* In: Fuchs, Christian (Hg.): *Theater von Frauen: Österreich.* Frankfurt am Main: Eichborn 1991, S. 188.

- Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 91-251.
- Jelinek, Elfriede: *Die Puppe*. In: Das allerletzte Schauspielhaus Magazin. Eine Rückschau von Oktober 1993 bis Juni 2000, Mai 2000.
- Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1998.
- Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Fuchs, Christian (Hg.): Theater von Frauen: Österreich. Frankfurt am Main: Eichborn 1991, S. 188.
- Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. In: Janke, Pia (Hg.): Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Wien: Praesens Verlag 2005, S. 227-238.
- Jelinek, Elfriede: *Nachbemerkung*. In: Jelinek, Elfriede: Macht Nichts. Eine kleine Trilogie des Todes. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2002, S. 85-90.
- Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos*. In: Theaterschrift 11 (1997), S. 22-33.
- Jelinek, Elfriede: *Ulrike Maria Stuart*. In: www.jelinek.com, eingesehen am 27.2.2006, S. 12.
- Jelinek, Elfriede: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1992, S. 41.
- Kleinschmidt, Erich: *Autor und Autorschaft im Diskurs*. In: Bein, Thomas / Nutt-Kofoth, Rüdiger / Plachta, Bodo (Hgs.): Autor – Autorisation – Authentizität. Tübingen: Niemeyer 2004, 5-16.
- Kralicek, Wolfgang / Nüchtern Klaus: *Stolz ist mir sehr fremd*“ In: Der Falter 18/2007.
- Lücke, Bärbel: *Zu Bambiland und Babel*. In: Jelinek, Elfriede: Bambiland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 2004, S. 229-270.
- Mayer, Norbert: *Das Pilzgeflecht des Dichtens*. In: Die Presse, 9./10.10.2004.
- N. N.: *Sind schreibende Frauen fremd in dieser Welt? Die Begegnung*. In: Emma, September/Okttober 1997, S. 54-63.
- Pewny, Katharina: *Ihre Welt bedeuten. Theater - Feminismus - Repräsentation*. Königstein / Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2003.
- Das Neue Bertelsmann Lexikon, Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag 2002, Band 6, S. 150).