

THEATERSPORT. EINAR SCHLEEF BEWEGT ELFRIEDE JELINEK. ZUM VERHÄLTNIS VON BILD, RAUM UND SPRACHE

Stefan Tigges

*Université de Rouen/CR2A
UFR des Lettres et sciences humains*

Im Theater bin ich eine andere Person, die den Autor Schleef weder kennt noch zuläßt, noch nie habe ich eine Arbeit über die andere gemacht, noch nie ein Thema in der anderen Ausdrucksweise gespiegelt. Wenn ich im Theater angegriffen werde, daß ich die Stücke anderer Autoren zu den meinen mache, stimmt das, denn ich muß ja fünf bis sechs Monate mit ihnen leben.¹

Einar Schleef

Es ist schwer, über Schleef zu sprechen, weil er doch immer sich selbst gesprochen hat. Er hat nicht für sich gesprochen, er hat sich gesprochen, und er hat sich dabei immer wieder aufs neue selbst geschaffen.²

Elfriede Jelinek

„Es wird anstrengend sein, diesen Brocken, den sie uns da hingeschmissen hat, zurückzurollen“, bemerkte Einar Schleef zum Probenbeginn von *Ein Sportstück*, das 1998 im Wiener Burgtheater von ihm uraufgeführt wurde.³ Ebenso anstrengend bis unmöglich kündigt sich der Versuch an, der Aufführung in Form der Fernsehaufzeichnung wieder (neu) zu begegnen, zumal im Rahmen der zunehmend performativ geprägten Aufführungsästhetiken bzw. Aufführungsdiskurse.⁴ *Szenischen*, von Schleef herbeigeführten *Vertiefungen* der

¹ Einar Schleef in seiner Dankrede zum Bremer Literaturpreis im Bremer Rathaus am 26. Januar 1998, den er für *Droge Faust Parsifal* erhielt. Da er am selben Abend nicht auch den Schlußmonolog in seiner *Sportstück*-Inszenierung im Burgtheater sprechen konnte, übernahm Elfriede Jelinek in der betreffenden Vorstellung selbst den Part Einar Schleefs. Vgl. Behrens, Wolfgang: *Einar Schleef. Werk und Person*. Berlin: Theater der Zeit 2003. S. 208. Schleef, der als Preisträger im Bremer Theater am selben Abend entsprechend der Tradition aus seinem prämierten Werk lesen sollte, entschied sich während seiner Lesung dagegen für einige Passagen aus seinem Roman-Zyklus *Gertrud* (1980/1984), was im Hinblick auf die zeitgleich in Wien stattfindende Vorstellung als eine ‚sportliche‘ Pointe zu verstehen ist, da sich der Autor hier mit der Rolle seiner Mutter (Gertrud Schleef) auseinandersetzt, die zudem einmal deutsche Jugendmeisterin im 100-Meter-Lauf war, während Elfriede Jelinek sich als „Autorin“ in ihrem Schlussmonolog an ihrem Vater reibt!

² Elfriede Jelinek in ihrer Dankrede zum Theaterpreis Berlin im Berliner Ensemble am 9. Mai 2002, in der sie nach eigener Aussage versucht, „noch einmal Einar Schleef zu fassen, bevor er ganz fort ist“. Vgl. Behrens: *Einar Schleef*. S. 246.

³ Zu unterscheiden ist zwischen der fünfständigen ‚Kurzfassung‘ der Premiere (23. Januar 1998) und der ‚Langfassung‘, die lediglich ein einziges Mal, am 14. März 1998, am Burgtheater aufgeführt wurde. Aufgrund technischer Probleme wurde im Rahmen des Berliner Theatertreffens entgegen der Ankündigung am 21. Mai 1998 die ‚Kurzfassung‘ gezeigt, die für das Fernsehen (3sat) aufgezeichnet wurde.

⁴ Es stellt sich insbesondere die Frage, ob sich für das Fernsehen aufgezeichnete Aufführungen überhaupt für eine spätere Analyse eignen, da hier die „leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“ entfällt, die gerade auch in den Theaterarbeiten Schleefs eine zentrale Rolle spielt. Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Wie wir uns aufführen. Reflexionen zum Aufführungsbegriff.“ In: Musner, Lutz u. Heidemarie Uhl (Hg.): *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*. Wien: Löcker 2006. S. 15-26.

jelinekschen „Sprachflächen“ auf der *körperlosen* Bildschirmoberfläche nachzugehen und dabei die Spielkonstellationen von Sprache/Stimmen, Raum und Körper in ihren Tiefendimensionen zu vermessen, gleicht wohl einem ästhetischen Himmelfahrtskommando, womit Einar Schleef in seinem Schlussmonolog Recht behält: „Wenn einer tot ist, kommt er nicht zurück.“ Trifft dies möglicherweise auf die ‚festgehaltene‘ aber keineswegs (authentisch) konservierte Inszenierung doch nicht ganz zu?

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass in der gegenwärtigen Aufführungspraxis, die von Elfriede Jelineks postdramatischen Texten ästhetisch entscheidend mitkonstituiert wird, die künstlerische Sprache zunehmend ‚befreit‘ in Erscheinung tritt und sich immer signifikanter als *szenischer Text* verstehen lässt. Im Falle der einzigartigen und bis heute folgenreichen Begegnung Jelineks und Schleefs – Einar Schleef bewegte Elfriede Jelinek in einem mehrfachen Sinne; dies verdeutlichen auch ihre Aussagen kurz nach seinem Tod – stellt sich nach Theresia Birkenhauer vor allem die Frage, wie „die Sprache das Sehen und das Sehen die Sprache leitet“. Theresia Birkenhauer präzisiert:

Was bedeutet die Veränderung der Ausdruckspotentiale der Bühne für die Ausdruckspotentiale der Sprache? Wie ist das Verhältnis von Verbalem und Visuellem, von Sprachbildern und visuellen Bildern? Welche Bildlichkeit erzeugt die Bühne, und wie unterscheidet sie sich von der bildenden Kunst?⁵

Dass die Aufführung zu einer wahren ‚Droge‘ und Schleefs ‚Geniestreich‘, das Theater ‚aufs Spiel zu setzen‘, zu einem in die Ästhetik des Gesamtkunstwerks eindringenden Totaltheater wurde, erklärt sich dadurch, dass der Künstler sich dem *Sportstück* sowohl als Dramatiker, bildender Künstler, Szenograph, Kostümbildner, Regisseur und als Kunst- bzw. (Musik-) Theatertheoretiker stellt. Außerdem tritt Schleef selbst als Schauspieler im Eröffnungs- und Schlußmonolog auf, womit er sich spielerisch zwischen und in den verschiedenen Kunstformen bewegt, um diese in einer experimentellen resp. seriellen Versuchsanordnung als ‚offenes Kunstwerk‘ formend zu konfigurieren.

Wichtig ist hier vor allem, dass Einar Schleef nicht nur aus der Regie-Perspektive die Vorlage der Autorin über-*setzt*, sondern sich auch selbst als *Autor* laut denkend in den Text einschreibt und seine in *Droge Faust Parsifal* entwickelte ästhetische Theorie im *Sportstück* wie in kaum einer anderen seiner Regiearbeiten szenisch realisiert. Anders formuliert: Einar Schleef greift als Regisseur und Autor radikal in den jelinekschen Text ein, macht diesen zu dem seinen, um über sich selbst zu sprechen, und trifft doch – so die zentrale These – die Autorin in fruchtbarer Weise wieder, indem er sie nicht aus den Augen und vor allem nicht aus den Ohren verliert.

Es geht im Folgenden besonders darum, aufzuzeigen, mit welchen mehrdimensionalen ästhetischen Strategien Schleef in die Textflächen der Autorin eindringt, diese verräumlicht, architektonisch (ver-)formt, ihre (Ab-)Bilder in bewegte und still gestellte Bildwelten oder Bildräume übersetzt, und wie er diese ‚stimmt‘ sowie szenisch (fort-)schreibt. Einar Schleef stellt sich als Künstler ebenso wie Elfriede Jelinek als postdramatische Autorin von Beginn an *gegen* das theatrale Repräsentationsmodell (mit seinem psychologisierenden Rollenspiel) und operiert mit ‚untheatralischen‘ Präsenz-Strategien. Dabei produziert er Realität(en), stört oder verweigert das ‚Spiel‘ und spiegelt die in seinen Aufführungen miteinander spielenden und sich verdichtenden ästhetischen Formen in ihren Konfigurations- und Rückkopplungsprozessen. Er behandelt diese also auto-referenziell oder autoreflexiv und arbeitet damit letztlich an einem formensprengenden, performativ geprägten theaterästhetischen Ausdruck. Programmatisch bemüht sich Schleef für eine raumexpandierende *andere* Art von Theatralität, die zugleich die Zeit(-erfahrung) – die Zeitdehnung wie die Zeitverdichtung – zu einem zentralen Mitspieler macht.

⁵ Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur*. Berlin: Vorwerk8. 2004. S. 22.

Es wäre eine grobe Verkürzung, im Falle der *Sportstück*-Inszenierung – wie auch der anderen Theaterarbeiten Schleefs – von *Regietheater* zu sprechen, da mit der Frage der Freiheit bzw. des Spielraums des Regisseurs (Werktreue gegenüber Aktualisierung) der unproduktive Konflikt zwischen Literatur und Theater motiviert wird, wobei das der Aufführung innewohnende wahrnehmungsbezogene bzw. reflexive Potenzial unterbelichtet bliebe.⁶

DER PRODUKTIVE DIALOG ZWISCHEN THEATER UND BILDENDER KUNST

Möglicherweise liegt die Zukunft von Elfriede Jelineks Theatertexten gerade im reibungsvollen Zusammenspiel mit den bildenden Künsten bzw. der Performance-Praxis, auf welche die Autorin in zunehmendem Maße bewußt hinschreibt. In dieser Entwicklung markiert Einar Schleefs Inszenierung des *Sportstücks* eine zentrale ästhetische Schwelle. Schleef hat der Autorin und ihrem Werk szenographisch vielstimmige und zukunftsweisende Räume eröffnet, die mittlerweile von ästhetisch ganz anders arbeitenden, radikalen Dekonstruktions-Künstlern – wie von Christoph Schlingensief in seinen theatralen Installationen („Animatographen“) – betreten worden sind.⁷ Demzufolge lassen sich die ästhetischen Grenz(über)gänge Elfriede Jelineks als Versuche verstehen, neue Räume zu suchen, die vom Publikum *anders* betreten und von den Schauspielern *anders* bespielt werden müssen, damit sie mit avancierten Strategien zu versprach(bild)lichen sind. Somit dürfte ein interdisziplinärer Dialog zwischen Theaterwissenschaft und Germanistik durch zusätzliche Perspektiven aus den Film-, Medien- und speziell aus den *Kunstwissenschaften* noch reicher ausfallen. Für eine solche Erweiterung wäre zu plädieren, um sowohl den expandierenden ästhetischen Strategien der Theaterautorin als auch den szenischen, raum-zeitlichen und polyphonen ‚Verformungen‘ der Performer adäquat folgen und diese zeitgemäß hinterfragen zu können.

Einar Schleefs medienpuristische Aufführungsästhetik als wegweisend zu begreifen, mag gleich mehrfach verwundern, bereiten doch seit Schleef medial höchst einsatzfreudige und stark aufgerüstete Performer (Stemann, Schlingensief etc.) Jelineks Theatertexte, die zudem ja gerade Mediendiskurse aufsaugend verarbeiten, äußerst ‚medienwirksam‘ zu. Damit stellen sich mehrere Fragen: Welchen Grad an Medialität und welche Form(en) der Medialität motiviert die Autorin mit ihrem medialen Diskurstheater? Sind es die an- oder unangestregten, weitgehend unter das – wenn auch problematische – „Pop“-Label fallenden ästhetischen Aufführungsstrategien, welche die „Sprachflächen“ Jelineks an der Nahtstelle zwischen Affirmation und Subversion behandeln, die der Intention der Dramatikerin am nächsten kommen? Diese Strategien konfigurieren das ‚Material‘ – nach der Ausstellung eines mittlerweile programmatischen ‚Freibriefes‘ der Autorin – durch ausufernde Collage-Techniken neu bzw. recyceln den jelinekschen, bereits recycelten Steinbruch noch einmal, um den (medialen) Abfall produktiv für das Theater zu verwerten bzw. diesen als ästhetischen

⁶ Vgl. Birkenhauer, Theresia: „Verrückte Relationen zwischen Szene und Sprache.“ In: Gerstmeier, Joachim u. Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 178-193. Theresia Birkenhauer, die in ihrem Aufsatz die Arbeiten Schleefs nicht behandelt, präzisiert: „In diesem Sinne ist das Theater nicht der Ort der empirischen Realisierung von Literatur – im üblichen Verständnis des Literaturtheaters –, sondern eine literarische Praxis, insofern die Modalitäten, die der Form *Bühne* eigen sind, *Arbeit* an der Sprache ermöglichen.“ Ebd., S. 190.

⁷ Vgl. Lücke, Bärbel: „Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text ‚Parsifal in Afrika‘ für die Theaterinstallation ‚Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief‘.“ In: Landes, Brigitte (Hg.): *stets das Ihre. Elfriede Jelinek*. Berlin: Theater der Zeit 2006. S. 89-96. Vgl. auch der von Bärbel Lücke überarbeitete Beitrag in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: Transcript 2008.

„Mehrwert“ auszustellen. Die Devise der Popkultur, deren „Geschmack“ sich nach Boris Groys von der „Massenkultur“ als „reflektierter Geschmack“ absetzt, lautet mit den Worten des Künstlers und Autors Harry Walter:

Pop gründet in gewisser Weise auf der Hypothese, dass die alltägliche Wirklichkeit zuallererst und in einem ganz trivialen Sinn Bild ist: Alles hängt auf einer und derselben Ebene mit allem zusammen, es gibt kein Dahinter, kein Darüber und kein Darunter; nichts woran zu erkennen wäre, dass die Welt mehr wäre als ihre Oberfläche.⁸

Alternative Aufführungsstrategien, die *nicht* an der Oberfläche ansetzen und von dort die darunter liegenden Segmente tiefblickend abtragen – wobei sich die Frage stellt, wie tief das Werk dabei letztendlich blicken lässt bzw. wahrgenommen wird und ob es von der Autorin überhaupt als vertieft gewünscht wird – scheinen nicht minder zu faszinieren. Hier fällt die Breite des ästhetischen Übersetzungsspektrums auf (Jossi Wieler, Christoph Marthaler, Frank Castorf), womit ein signifikantes Phänomen in Erscheinung tritt: Elfriede Jelineks Theatertexte scheinen nicht nur radikale Aufführungsästhetiken zu motivieren, sondern auch extrem divergierende Lesarten zu erzeugen und diese produktiv zu beflügeln.⁹ Gerade zwischen großen Häusern konkurrieren solche unterschiedliche Lesarten miteinander, die ein uniformes ästhetisches Jelinek-Label erst gar nicht zulassen, ihr schnell wachsendes Werk radikal weiterbewegen und es damit erst gar nicht zu einem „Klassiker“ werden lassen.

Was zeichnet Schleefs „Sportmarathon“ genau aus, und warum stellt sich dessen Inszenierung für die nachfolgende jelineksche Aufführungspraxis als so folgenreich dar? Ein Blick in die damaligen Rezensionen in Theaterfachzeitschriften zeigt, dass die der Aufführung innewohnende ästhetische und performative Sprengkraft unzureichend wahrgenommen und der radikale Regie-Zugriff als „gegen das dramatische Werk gerichtet“ verstanden wurde, während sich die Autorin selbst kunstvoll bis genial übersetzt fühlte.¹⁰

Für Franz Wille, der Jelineks ideologiekritischen Ansatz als ein ästhetisches Auslaufmodell begriff, haben „Schleefs stärkste Szenen mit Jelineks Stück nicht mehr viel zu tun“. Dass sich das *Sportstück* Schleefs Zugriff verweigert, begründete Wille, der insbesondere die chorischen Partien angriff, u.a. wie folgt:

Doch gleich darauf wieder: Martialische Chöre, die den Text zerschreddern, Passagen herauslösen, die dadurch völlig blödsinnig wirken. Währenddessen ermüden die Schauspieler zunehmend, werden ungenau, verpatzen Einsätze, wirken abgekämpft. Aus Schauspielern werden Sportler mit Konditionsproblemen.¹¹

Barbara Burckhardt bemerkte: „Ein optisches Überbleibsel ist die Kontur des Einzelnen, dessen Körper nur mehr Schauplatz für einen visuellen Textvorgang ist.“¹² Der Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger diagnostizierte im Kontext der schleefschen Chöre

⁸ Vgl. Groys, Boris: „Der Popgeschmack.“ In: Grasskamp, Walter, Michaela Krützen u. Stephan Schmitt (Hg.): *Was ist Pop? Zehn Versuche*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2004, S. 102; Walter, Harry: „She says yes. I said Pop.“ In: ebd., S. 46.

⁹ Seit einigen Spielzeiten kristallisieren sich jedoch auch sogenannte Jelinek-Regisseure heraus, die sich an ihrem Werk „arbeiten“. Zu ihnen zählen insbesondere Christoph Schlingensiefel, Nicolas Stemmann und Jossi Wieler.

¹⁰ Erstaunlich an der Rezeption von Schleefs *Sportstück*-Inszenierung ist, dass der ikonographische Ausdruck, die ausgelösten Bilddiskurse sowie die zahlreichen bildräumlichen Referenzen unzureichend differenziert behandelt und die Schnitträume mit der bildenden Kunst fast unbesprochen blieben. Die Kritik stieß offenbar an die Grenzen ihrer herkömmlichen Werkzeuge. Dieser Rezeptions-„Notstand“ um das Viergestirn *Text-Sprache-Bild-Raum* wurde auch in der Auseinandersetzung mit der für das Publikum begehren Installation Christoph Schlingensiefels bestätigt: Vor der ästhetischen Reibung zwischen dem Performer und der Autorin im „totalen“ Kunstwerk versagte die herkömmliche Theaterkritik; Kunstkritiker sprangen ein, die mit der für sie ungewohnten Aufgabe konfrontiert wurden, dramatische Literatur besprechen zu müssen.

¹¹ Vgl. Franz Wille in: *Theater heute* 3 (1998).

¹² Vgl. Barbara Burckhardt in: *Theater der Zeit* 2 (1998).

ähnlich wie Wille Sprachverluste, die als „Ent-Literarisierung des Theaters“ in Kauf zu nehmen seien:

Die chorische Präsenz dominiert das Wort und damit das Sprachwerk der Jelinek, das es nicht nur in seinen Formulierungsnuancen, sondern vor allem auch in seinem Sinn auszulöschen droht. Die hinzugewonnene Konzentration und Steigerung des präsentischen Reizes mindert die diskursive und metaphorische Leistung der Sprache, auf der Jelineks Stück beruht. Das ist der Preis einer chorischen Form, die die theatrale Eigenrealität ungehemmt zur Geltung bringt.¹³

Damit werden vier zentrale Schauplätze fokussiert: Text, Sprache, Stimme und Körper.

Elfriede Jelinek schreibt in ihrem programmatischen Text „Ich möchte seicht sein“, dass die Schauspieler die Tendenz haben ‚falsch‘ zu sein während ihre Zuschauer ‚echt‘ seien. Schleef nimmt die Autorin beim Wort und arbeitet daran, die ‚Falschheit‘ der Schauspieler im Kunstraum radikal abzubauen, indem er sie authentisch ‚bei der Arbeit‘ zeigt und die Akteure – zu denen in einer längeren Szene (Fußballspiel) auch Kinder, also bewusst nicht-professionelle Darsteller gehören – so lange bewegt und an ihre physisch-geistigen Grenzen treibt, bis diese möglichst ‚richtig‘, d.h. nicht (mehr) professionell erscheinen bzw. ‚wirklich‘ werden, was von Wille wiederum als ‚verfehltes‘ und damit misslungenes ‚Spiel‘ verstanden wird. Dagegen baut Schleef gerade im Sinne der Autorin das Spiel ab und lässt wiederholt Bewegung und Stimme nicht mehr zusammenpassen, was dazu beiträgt, dass Passagen „völlig blödsinnig“ (Wille) wirken. Diese ‚Störungen‘ werden jedoch gerade von der Autorin intendiert. Jelinek teilt durch eines ihrer Sprachrohre („Die Frau“) Folgendes mit: „Ich sage es, und ich sage es hier nicht gern, aber wir leben in plakativen Zeiten, und ich wirke daran kräftig mit.“¹⁴ Schleef ist jedoch viel weniger an einem Ausstellen von „plakativen“ Momenten interessiert als an einem direkten *vertiefenden* Zusammenwirken von Körpern und der *gesprochenen* Sprache, deren Entwicklungsprozesse von ihm unter extremen Umständen motiviert werden, um – so sein Ideal – „die Haut, die den Sprechenden umgibt“, darstellen zu können. In *Droge Faust Parsifal* skizziert Schleef seine ästhetischen Vorstellungen genauer:

Sprache nur nach ihrem Informationswert zu beurteilen ist genauso Entortung, Entleerung, denn so spricht nicht der gesamte Körper, sondern nur der uniformierte Kopf. Sprache ist jetzt hinderlich, schwerfällig geworden, sie gehört einer anderen Zeit an. [...] Die Veränderung des körperlichen

¹³ Kurzenberger, Hajo: „Chorisches Theater der neunziger Jahre.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Doris Kollesch u. Christel Weiler (Hg.): *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit 1999.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 111. Schleef hatte bereits in seiner Inszenierung von Rolf Hochhuths *Wessis in Weimar* (Berliner Ensemble, Premiere: 10.2.1993) seine Schauspieler minutenlang auf der Bühne Fußball spielen lassen und so das ‚Spiel‘ bzw. Drama unterbrochen. Mit dem friedlichen Ballspiel der Kinder scheint Schleef eine ‚Auszeit‘ aus dem jelinekschen Bild des sportlich-militärischen Wettkampfes zu nehmen und die Spielwelt durch das unschuldige, ‚natürliche‘ Spiel der Kinder aus den Angeln zu heben. Das ‚Spiel im Spiel‘ fasziniert das Publikum gerade durch die *Authentizität* der Spielenden, deren (un-)geschickte freie Bewegungsabläufe in ihrer *Präsenz* gar nicht erst ‚wirklich‘ werden müssen. So wird die Aufmerksamkeit in Analogie zur Textvorlage unmittelbar auf die Körper/Körperlichkeit gelenkt, bis das Publikum dem ‚Spiel‘ nicht mehr folgen möchte und professionelle Rollen-*Verkörperungen* einfordert, welche die Schauspieler schließlich wieder zum Teil erfüllen, wobei die Körper neu verhandelt werden. Romeo Castellucci (Societas Raffaello Sanzio) operierte in der Performance *Crescita XII Avignon 2005* sehr ähnlich, indem er etwa zehn Minuten lang seinen Sohn in einem an einen *white cube* erinnernden Raum ausschließlich Ball spielen ließ, bis dieser nach dem Ruf seiner Mutter im Dunkeln verschwand. Schleef entscheidet sich im Verlauf der Aufführung noch ein weiteres Mal für eine vergleichbare wenn auch zeitlich nicht so ausgedehnte Szene und lässt „Achill“ und „Hektor“ entgegen der Regieanweisung nicht als „etwas korpulente Tennisspieler“ ein „sogenanntes Zwischenspiel“ spielen (SP 124), sondern eine an Tai-Chi erinnernde Kampfkunst ausüben. Diese stellt sich weniger zwischen das ‚Spiel‘ als sie dieses ästhetisch auflöst und den folgenden Dialog vor-verkörperlicht, bis dieser wiederum von einer halbstündigen Chormassenszene abgelöst wird, in der sich die von beiden Schauspielern zuvor geübte Körperdisziplin zunehmend verflüchtigt, wobei der Kontrollverlust für die Akteure und das Publikum immer deutlicher erfahrbar wird.

Zustands, die die Abhängigkeit vom Sprechen der eigenen Sprache begleitet, wird nur unter ungewöhnlichen Umständen wahrgenommen.¹⁵

Dieses Programm versucht er im *Sportstück* praktisch umzusetzen. Damit erinnert Schleef an eine Diagnose Heiner Müllers, die beide Theatermacher mit ihren Inszenierungsästhetiken zu überwinden versuchten:

Der Text wird im deutschen Theater nicht als Wirklichkeit anerkannt, er wird nur benutzt, um Aussagen über die Wirklichkeit zu machen. Das ist eine Degradierung von Texten. [...] das Theater wird als Surrogat betrachtet und nie in seiner vitalen Funktion als eine Wirklichkeit, als ein Bestandteil des Lebens.¹⁶

Schleef räumt das Drama und den Theaterraum aus, reißt Körper, Stimmen und Räume auseinander, lenkt die Wahrnehmung auf die Risse, in denen sich der jelineksche Text vielstimmig produktiv (ver-)störend ‚einspielt‘ bzw. ‚einspricht‘ und wählt eine Ästhetik, in der die Schauspieler exzessiv auf ihre Körper stoßen und die erhitzte Sprache auf sich selbst zurück prallt. Dabei können die jeweiligen miteinander konkurrierenden oder zusammenwirkenden Strategien sehr divergierend ausfallen; alle hinterfragen sie jedoch die Theatralitätsformen (die Frage der Re-präsentation), bauen diese ab und bewegen den Text als *Sprachkörper* im ‚totalen‘ Raum (Bühnen- oder Zuschauerraum bzw. *Off*).

Körper und Sprache resp. Stimmen tragen in Form von *KörperSprachen* und *SprachKörpern* entscheidend dazu bei, die Architektur des Raums immer wieder neu zu konstituieren und eine *körperlich* erfahrbare „skulpturale Räumlichkeit“ (Ulrike Haß) zu erzeugen. Damit bilden die einzelnen Körper weniger einen Schauplatz für einen „visuellen Textvorgang“ (Barbara Burckhardt) als einen Erfahrungsraum, in dem die weit über das visuelle Moment hinausgehenden Wahrnehmungsprozesse extrem verdichtet und von Akteuren und Zuschauern geteilt, verhandelt wie auch kollektiv produziert werden.

Körper und Stimmen – treffender wäre es, von durch die Körper dringenden Stimmen, also ‚körperlichen Stimmen‘ oder ‚Körperstimmen‘ zu sprechen –, die spezifischen dynamischen Rhythmen folgen, sind bei Schleef sowohl in ihrer Präsenz als auch in ihrer Absenz fast immer ‚total‘ präsent (Hans Ulrich Gumbrecht spricht in einem anderen Kontext von der „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz“), wobei das ästhetische Spektrum ständig durch neue Spiel- bzw. Präsenzkonstellationen erweitert und ver- oder entdichtet wird.¹⁷ Schleef sucht wiederholt mit verschiedenen Strategien deren Grenzen. So wird das ‚Spiel‘ zu einem „Endspiel“, in dem „Semantiken der Darstellung verabschiedet werden“¹⁸ und der Text mittels der Stimmen im und am Körper wie auch im Raum gesucht und seziert wird oder aber am bzw. im Körper verstummt, sich im Raum verliert oder diesen neu herausfordert.

Unterscheidet Helmuth Plessner in seiner *Anthropologie des Schauspielers* (1948) zwischen dem *Leib-Sein* und dem *Körper-Haben*, woraus Erika Fischer-Lichte in ihrer Theorie über die Verkörperung oder *embodiment* die Termini des *semiotischen Körpers* und des *phänomenalen Leibs* ableitet, so lenkt Schleef ganz im Sinne von Elfriede Jelineks erschöpften, erlöschenden und längst verabschiedeten semiotischen Körpern die Aufmerksamkeit auf die ‚letzten‘ Vorstellungen des schwitzenden, überhitzten sowie nur

¹⁵ Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 363.

¹⁶ Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1986. Zitiert nach: Goebbels, Heiner: „Gegen das Verschwinden des Menschen: Zum Tod des Schriftstellers Heiner Müller.“ In: Sandner, Wolfgang (Hg.): *Heiner Goebbels. Komposition als Inszenierung*. Berlin: Henschel Verlag 2002. S. 62.

¹⁷ Vgl. Gumbrecht, Hans Ulrich: „Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung.“ In: Früchtl, Josef u. Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 63-76.

¹⁸ Vgl. Haß, Ulrike: „Im Körper des Chores. Zur Uraufführung von Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* am Burgtheater durch Einar Schleef.“ In: Fischer-Lichte u.a. (Hg.): *Transformationen*. S. 71-82.

selten zur Ruhe kommenden *phänomenalen Leibs*, der tragisch wahrnehmbar wird und in seinen exzessiven Zuständen auch an Artauds *Theater der Grausamkeit* erinnern kann.¹⁹

Es wirkt so, als ob Schleeef die jelinekschen (*dramatis*) *personae* – die er durch ‚wirkliche‘ dramatische Figuren ergänzt, welche er Hofmannsthal und Kleist entleiht – als Existenzen begreift, die ihre persönliche und/oder die gesellschaftliche Katastrophe unglücklich überlebt haben, „vom Berg der Tragik“ (Jelinek) erdrückt werden, dies aber weiterhin aushalten müssen. Analog dazu heißt es im *Sportstück*: „Ich werde nach deinem Unfall unter dem Eindruck der Tragödie stehen“ (SP 18), wobei die Replik der „Frau“ bereits in der jelinekschen Vorlage auf das gesamte Figuren-Kollektiv übertragbar ist, da alle ihren persönlichen Unfall schon erlebt haben oder erleben mussten.

Dabei spielt die Sehnsucht des Regisseurs nach einer „Rückführung des tragischen Bewusstseins“ (Schleeef), das sich nach Schleeef insbesondere im Medium des Chores manifestiert, in dessen Gemeinschaft speziell die Frau reintegriert werden soll, eine nicht widerspruchsfreie protagonistische Rolle. Die jelineksche „Menschenmasse“ ist (in Anlehnung an Elias Canetti) als „Haufen feindseliger Toter“ und „brüllende Menge“ oder als „gut betonierte“, „gesichtslose Masse“ überdeutlich negativ konnotiert. Dagegen soll das Bild der Menschenmenge im Sinne ihres gesellschaftlichen, dramatisch-tragischen Potenzials in Form des Chores von Schleeef wiederhergestellt werden, womit eine spezifische „Gruppensehnsucht“ (Hans-Thies Lehmann) deutlich wird.²⁰

Jelinek und Schleeef treffen sich nicht nur in der Figur von „Elfi Elektra“, in die die Autorin bzw. der Regisseur in Text und Aufführung schlüpfen und die von Schleeef noch durch weitere Passagen aus Hofmannsthals *Elektra* auffällig aufgewertet wird, sondern begegnen sich auch in sehr produktiver Reibung im *Chor*, der wiederum das *Sportstück* mit weiteren ‚Quelltexten‘ (z.B. Kleists *Penthesilea*) wie auch (Volks-)Liedern und Hymnen konfrontiert. „Mein Ansatz“, so Schleeef, „den Chor, die Gemeinschaft der miteinander Arbeitenden, die Gemeinschaft der Figuren, die eine Sprache sprechen, die des Autors, wieder auf der Bühne zu beheimaten, stößt auf heftigste Reaktion und Ablehnung.“²¹

¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Theatralität als kulturelles Modell.“ In: Fischer-Lichte, Erika, Christian Horn, Sandra Umathum u. Mathias Warstat (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke 2004. S. 7-26. Antonin Artaud schreibt dementsprechend: „Weil das Theater nicht dieser szenische Aufmarsch ist, wo man virtuell und symbolisch einen Mythos entwickelt, sondern dieser Schmelztiegel aus Feuer und wirklichem Fleisch, wo sich anatomisch, durch das Stampfen von Knochen, Gliedern und Silben, die Körper erneuern, und sich physisch und unverfälscht die mythische Handlung, einen Körper zu erschaffen, darstellt.“ Vgl. Artaud Antonin: *Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. Letzte Schriften zum Theater*. München: Matthes und Seitz 1993. S. 71.

Günther Rühle unterstrich bereits in seiner Kritik zu Schleeefs *Mütter*-Inszenierung nach Aischylos und Euripides (Premiere: 23.2.1986, Schauspiel Frankfurt), dass das Publikum unmittelbar „szenische Prozeduren körperlich verspürt“ und folgert darauf im Kontext zur dramatischen Vorlage – und dies gilt auch grundsätzlich für die Inszenierung von *Ein Sportstück* –, dass der Regisseur nicht die „Literatur vom lebendigen Fleisch“ trenne. Vgl. Rühle, Günther: „Das Theater des Einar Schleeef.“ Sonderheft des Magazins des Frankfurter Schauspiels *Vorwort* (Mai 1986, S. 6). Zitiert nach: Behrens: *Einar Schleeef*. S. 109.

²⁰ Vgl. Schleeef: *Droge Faust Parsifal*. Insbesondere S. 7-23.

²¹ Ebd., S. 10. Vgl. auch: Lehmann, Hans-Thies: „Theater des Konflikts.“ In: Ders.: *Das politische Schreiben*. Berlin: Theater der Zeit 2002. S. 186-205. Lehmann leistet hier, ohne speziell auf die *Sportstück*-Inszenierung einzugehen, eine das Verhältnis von Kollektiv und Individuum in Schleeefs Regiearbeiten betreffende differenzierte Analyse, in der vor allem klar wird, wie genau die ‚Stimmenspaltungen‘ (der seit der Antike kranke Chor, die Geburt des Individuums aus der Substanz der Tragödie) von Schleeef reflektiert und szenisch umgesetzt wurden und dementsprechend nicht fahrlässig verkürzt, wie es speziell in den Theaterrezensionen (Faschismus-Vorwürfe) wiederholt vorkam, gelesen werden dürfen. Vgl. auch Heeg, Günther: „Einsamkeit. Schnittstelle.“ In: Oberender, Thomas u. Ulrike Haß (Hg.): *Krieg der Propheten. Zur Zukunft des Politischen II*. Berlin: Alexander 2004. S. 56-89, hier S. 62 f. Günther Heeg reflektiert hier ebenso die Bedeutung des Chores bzw. Individuums für Einar Schleeef und kommt zu dem Ergebnis, dass der Chor sich für Schleeef aus „Opfern und Tätern“ bzw. „Ausstoßender und Ausgestoßener“ zusammensetzt und ohne „Aussicht auf (Er-)Lösung“ ein „In-Gemeinschaft-Sein“ lebt. Der Einzelne dagegen, der im Sinne Schleeefs lügt, da er „nicht zu seiner Krankheit

Mir scheint, dass Schleef (aus seiner Perspektive) mit vollem Bewußtsein gerade mit dem körper-sprachlichen Einsatz des Chores in dem Sinne ästhetisch gescheitert ist, als dieser durch die stundenlangen Strapazen zunehmend ermüdet, in Individuen zerfällt und damit auch die von Schleef intendierte ‚eine Sprache‘ der Autorin zersplittert. Dies sollte jedoch gerade als ein ästhetischer Reiz bzw. produktiver Gewinn für die von Jelinek motivierten Körperdiskurse verstanden werden, da hier aus der schleefschen Vielstimmigkeit eine weitere gebrochene (performative) Polyphonie erfahrbar wird, die den ‚untoten‘ und ‚körperlosen‘ jelinekschen Körpern eine Stimme resp. Stimmen sowie ein Verfallsvolumen und den gekappten Figuren eine neue Form von Präsenz und resonanter Räumlichkeit verleiht, „bis die Zeit real wird“²². Stefanie Carp stellt treffend fest: „Die Sprache in den Theater texts von Elfriede Jelinek braucht die Körper. Das Sprechen ist körperlich. Die Stücke sind Körpertexte.“²³ Liegt der Reiz der Aufführung etwa in dem Moment der Konfrontation der *untoten Körper* (Jelinek) und der *überlebendigen Körper* (Schleef), der den *stillgelegten Körpern* im *Sportstück* die Ruhe raubt, sie immer wieder körper-sprachlich von der Oberfläche in die Tiefe zieht und dabei Räume durchmisst?

Dietmar Kamper, der den Körper als die „einzige Instanz“ bezeichnet, „die ihr Fehlen darstellen kann“, formuliert ganz im Sinne von Jelinek und Schleef: „Wir nehmen die Spur des Körpers auf. Was die Spur ist, kann nur gespürt werden“, woran Jean Luc Nancy in *Corpus* gewissermaßen anschließt und damit zugleich die schleefsche Über-Setzungsleistung zum Ausdruck bringt:

Es bliebe nicht über den Körper zu schreiben, sondern den Körper selbst. Nicht die Körperlichkeit, sondern den Körper. Nicht die Zeichen, Bilder, Chiffren des Körpers, sondern den Körper.²⁴

SPRACHLANDSCHAFTEN UND STIMMENRÄUME

Schauspiel, (choreographisches) Bildertheater, Hörspiel, Singspiel, Schauhörspiel oder Hörschauspiel? Die schleefsche *Sportstück*-Inszenierung widersetzt sich nicht nur einer gattungsbezogenen Festlegung, sondern auch der Unterscheidung der sinnlichen Erfahrungen.²⁵ Sehen und Hören und die Körper gehören bei Schleef unbedingt zusammen

steht“, empfindet nach Heeg im Schmerz die Schnittstelle, „sein Abgeschnittensein von der Chorgemeinschaft, die ihrerseits kein harmonisches Kollektiv ist, sondern geteilt vom Chor-Riss des Einzelnen, der sich nicht zu den anderen, zum Ganzen, zum Kunstwerk und Kunstkörper der politischen Gemeinschaft fügen will“.

²² Storch, Wolfgang: „Brief an Zaneta Vangeli. Die Theaterräume Einar Schleefs.“ In: Pfüller, Volker u. Hans-Ulrich Ruckhäberle (Hg.): *Das Bild der Bühne*. Berlin: Theater der Zeit 1998. S. 98-107.

²³ Carp, Stefanie: „Die Entweihung der heiligen Zonen. Aktualisierte Rede zur Verleihung des Heinrich-Heine-Preises an Elfriede Jelinek im Jahr 2002.“ In: Landes (Hg.): *stets das Ihre*. S. 48-52, hier S. 52. Vgl. auch Pewny, Katharina: „Das Prekäre lesen. Ein kontextanalytischer Zugang zu Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*.“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Vom Drama zum Theater text? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*. Tübingen 2007. Katharina Pewny lenkt hier insbesondere die Frage darauf, wie die Körper im Text eingesetzt werden.

²⁴ Vgl. Kamper, Dietmar: *Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper*. München: Wilhelm Fink 1999. S. 174. Vgl. Nancy, Jean Luc: *Corpus*. Berlin: Diaphanes 2003. S. 13.

²⁵ Der Neurobiologe Wolf Singer geht in seinen Forschungen genau dieser Frage nach der „Organisation der Sinne“ nach und kommt zu dem Ergebnis, dass der Hirnrinde für alle „höheren kognitiven Leistungen“ eine besondere Bedeutung zukommt, in der zuerst eine „visuelle Karte“ festgelegt wird, die sich aus den beiden „Subsystemen“ des „ventralen Pfads“ (Objektidentifizierung) und des „dorsalen Pfads“ (Bestimmen der Orte und ihrer Bewegungen im Raum) zusammensetzt, an die schließlich eine „akustische Karte“ angepasst wird. Interessant ist nun, dass sich die Karten zunächst unabhängig voneinander entwickeln und sich erst im nächsten Schritt aufeinander abstimmen, wobei dieser Prozess der Anpassung mit Hilfe der *Erfahrung* erfolgt. Somit lässt sich die These formulieren, dass Einar Schleef die beiden Erfahrungsebenen jeweils extrem verdichtet und wiederholt die ‚Abstimmungsprozesse‘ des wahrnehmenden Publikums erschwert. So wird die Aufführung zu einem *Drama der Wahrnehmung*, in dem eindeutige kognitive Festlegungen des Rezipienten nur schwer möglich

und werden von ihm in Spielkonstellationen permanent sinnlich verdichtet oder auseinander gerissen, womit die Grenzen der Rezeption in Erscheinung treten. Die Bild- und Tonsprünge führen immer wieder zu fragmentarisierten Wahrnehmungen beim Rezipienten, der die Erzählebenen zusammendenken muss und in den expandierenden Textkörper hineingezogen wird. Die spezifische Behandlung bzw. Autonomisierung der visuellen und akustischen Erzählebenen kommt einer gezielt orchestrierten Reizintensivierung gleich, die beim Publikum eine Überforderung bewirkt, welche zu einem Ausnahmezustand des szenischen Geschehens führen kann, das wiederholt radikal wirklich wird.

In solcher *Wirklichkeitswerdung*, in der die Schauspieler aus ihren Rollen und Kostümen schlüpfen und präsentisch aus dem Drama springen, erscheint die gesprochene Sprache roh und nackt, weder von der dramatischen Vorlage ‚gekleidet‘ noch von der Regie szenisch übersetzt und somit frei und unbehandelt, wie dies zum Beispiel in der Szene zwischen dem „Sportler“ und der „Frau“ zum Ausdruck kommt (SP 104-122). Während Elfriede Jelinek in diesem langen Dialog die zentralen Diskurse – Körper im Kontext von Sport, Sexualität, (Geschlechter-)Krieg, Medien – des gesamten Textes anspricht, miteinander verwebt und die „Frau“ schließlich ihren Entfremdungsgrad zusammenfassen lässt („Wir sind hier in einem Stück von einem Stück von einem Stück“ SP 115), ‚streicht‘ Schlee die beiden Figuren in dem Sinne, dass die beiden Schauspieler ihren Text in einem sehr privaten Ton sprechen und (scheinbar) sich selbst darstellen. Stimmen und Körper wirken trotz der hier kulminierenden Kunstsprache der Autorin auffällig *authentisch* und „prallen“ (SP 115) direkt auf das Publikum.²⁶

Das szenische Geschehen kann jedoch zunächst auch (aktive) Ruhepausen für das Publikum hervorrufen. An solchen Ruhepausen liegt das Ensemble nach einem halbstündigen Drill minutenlang erschöpft auf dem Boden oder sinkt für eine Viertelstunde meditativ auf die Knie und erzeugt dabei eine streng geometrische Raumordnung, die für Künstler und Publikum gleichermaßen als auszuhandelnder Ruhe- und Reflexionsraum fungiert. In anderen Szenen erstarren die Schauspieler zu Skulpturen, aus denen sie sich erst nach lang andauernden sprachlosen und doch ‚sprechenden‘ Augenblicken mit minimalistischen *slow-motion*-artigen Bewegungen lösen. Derartige Ruhepausen scheinen das Publikum mit der gleichen Intensität wie der halbstündige stimmen-körperliche Drill zu spalten. Einerseits bewegt die überlaute, streng rhythmisierte repetitive KörperSprache des zunehmend in Individuen auseinanderbrechenden Chormassenkollektivs – welches das handelnd ‚auspricht‘ bzw. vollzieht, worüber Elfriede Jelinek im *Sportstück* schreibt – das Publikum dazu, lautstark einzugreifen und den Chor mit „Aufhören“-Schreien noch zu übertönen. Andererseits fallen in zu lange andauernden ‚schweigenden‘ Szenen die Publikumsreaktionen ähnlich aus, indem einige der Zuschauer in die Ruhe hineinrufen und eine „Fortsetzung“ des „Spiels“ fordern. An solchen Momenten steht die Aufführung auf der ‚Kippe‘ und wird (neu) ‚ausgehandelt‘, während andere Zuschauer der Ästhetik standhalten bzw. sich darauf einlassen und aktiv ‚mitspielen‘.²⁷

sind. Bezogen auf die Textvorlage heißt das, dass der Regisseur die Autorin auch in diesem Kontext ‚beim Wort‘ nimmt und die *Vielstimmigkeit* des Werkes steigert, indem er mit seiner Ästhetik das Publikum sowohl über- als auch ‚unterfordert‘. Diese ‚Orientierungslosigkeit‘ regt das Publikum zur *Mitproduktion* an. Vgl. Singer, Wolf: „Das Bild in uns – Vom Bild der Wahrnehmung.“ In: Maar, Christa u. Hubert Burda (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont 2004. S. 56-76.

²⁶ Hans-Thies Lehmann unterstreicht, dass Schlee in seiner Auseinandersetzung mit antiken Autoren als deren „eigentliches Hauptthema“ den Krieg ansieht, was für die *Sportstück*-Inszenierung interessant ist, da er die von der Autorin implantierte Verweise auf *Elektra* durch zusätzliche längere Textpassagen deutlich aufwertet, woraus zu schließen ist, dass Schlee hier erneut das Thema Krieg/Gewalt besonders interessiert. Vgl. Lehmann: „Theater des Konflikts.“ S. 205.

²⁷ Ästhetisch noch radikaler operiert Schlee in der Eröffnungsszene von *Salome* nach Oscar Wilde (Première: 21.6.1997, Schauspielhaus Düsseldorf), in der er sein Ensemble als *tableau vivant* 20 Minuten sprachlos ‚festhält‘, danach das Publikum in die Pause entlässt und erst danach das ‚Spiel‘ beginnt.

In diesem *Still*, das sich auch als eine durch die Aufführung gerahmte Performance bezeichnen und die Bühne in einen sich bildenden Kunstraum transformieren lässt, stellt sich nun folgende Frage: Nähert sich Schleef mit dieser Art von Szenen, die klassische Spielformen verweigern, den Text verstummen und gerade dadurch ‚sprechen‘ lassen, nicht unmittelbar der Autorin, indem er ihre Sprache kunstvoll übersetzend in einer experimentellen Spielanordnung *anwendet*, ihr Drama stört, unterbricht, ver- oder aufschiebt und speziell dadurch die selbstreflexive Dimension (das schweigende, aber hörbare Bildertheater) erreicht, die schon von Jelinek in der Textvorlage motiviert wurde?

Sprache wird hier in Extremsituationen unmittelbar zwischen Künstlern wie auch zwischen Künstlern und Publikum verhandelt, gespiegelt und im Raum zwischen Bühne und Publikum bewegt, auf- und angehalten, hoch- und runter- wie auch vor- und zurückgefahren. Dabei bricht die Sprache aus der Textvorlage heraus, bis sie bearbeitet, *ausgehandelt* und *befreit* wieder (rück-)überführt wird und sich, *anders* gesprochen, in erneuter Reibung mit dem Text, der an eine polyphone Partitur denken lässt, fortsetzt.

Der Text kann jedoch auch in Form von (un-)bewussten Sprachströmungen aus der Textvorlage bzw. aus dem szenisch geformten *tableau vivant* herausfließen, indem Schleef seinen Chor nach etwa 45 Minuten an der Rampe positioniert, die Schauspieler/innen sich bis auf ihre Unterwäsche entkleiden, sich dicht gedrängt auf dem Boden niederlassen, zur Ruhe kommen und dabei schlafwandlerisch einzelne Passagen sprechen, die dabei ein von der Vorlage unabhängiges Eigenleben entwickeln, das langsam vom Bühnen- in den Publikumsraum ausströmt.

Schleef dekonstruiert jedoch die Architektur des Textkörpers noch auf einer weiteren Ebene, indem er einzelne Szenen synästhetisch verdichtet, die optischen und akustischen Reize miteinander konkurrieren wie auch zusammen spielen lässt und damit unmittelbar an Michel Foucault erinnert.²⁸ In einer längeren Szene werfen sich in barocken Kostümen gekleidete sprechende Schauspielerinnen den jelinekschen Text als ‚Sprachkugeln‘ zu; das extrem formalisierte Ballspiel wiederholt sich dann noch einmal, indem sich die Darsteller die ‚Textmassen‘ in einer streng geometrischen Ordnung jeweils auf dem klingenden Holzboden zurollen. So wird die von einer Protagonistin gesprochene Monologpartie verfremdet bzw. im Raum bewegt und zu einem von der Szene nicht illustrierten autonomen ‚Spielball‘, der selbst zu handeln beginnt.²⁹

Der Text wird hier allerdings keineswegs zu einer rauschenden Stimmenkulisse der Bildräume degradiert, sondern im Zusammenspiel mit den Körpern und Requisiten in seiner Flächigkeit angegriffen, um diese dann räumlich aufzubrechen und assoziationsreich im Raum zu choreographieren. Schleef lässt hier den Text aus dem Drama in eine Sprach- bzw. Stimmenlandschaft ‚rollen‘, um diesen von der Autorin ‚produktiv‘ zu befreien. Entgegen zahlreicher Vorwürfe nimmt er so die Vorlage wirklich ernst und rollt sie anschließend als ‚Brocken‘ wieder zu Elfriede Jelinek zurück.

²⁸ Michel Foucault folgert in „Worte und Bilder“: „Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.“ Vgl. Foucault, Michel: *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits*. Band I. 1954-1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 794-797, hier S. 796.

²⁹ Es handelt sich hierbei um collagierte Textpassagen (S. 64 ff.) von „Ein anderer Täter“ wie auch der Figur „Opfer“, wobei in dem Bild der in den Lichtbahnen rollenden Bälle möglicherweise eine Anspielung auf die „rollenden Köpfe“ der (Kriegs-)Opfer zu lesen ist, von denen Elfriede Jelinek in diesen Sequenzen spricht. Schleef umrahmt diese stilisierten Szenen wiederum mit einem ‚spielabrechenden‘ Realitätseinfall, indem zuvor ein nackter Mann von vier weiteren nackten Männern brutal zusammengeschlagen wird, die „Frau“ darauf programmatisch die Fortsetzung des Spiels fordert („Weiter“), das Opfer abtransportiert wird und nach den Ballszene eine radikal ausgestellte bzw. erzeugte Wirklichkeit in den Bühnenraum einzieht: Mehrere nackte, an „Fleischerhaken“ hängende männliche Leiber werden sichtbar, die wie aus einer zerschnittenen Leinwand Francis Bacons herausragen – Schleef spielt hier als bildender Künstler mit dem hoch- und runterfahrenden Eisernen Vorhang – aber auch als Echo auf die Ästhetik des Wiener Aktionismus verstanden werden können.

In diesem *Still*, das sich auch als eine durch die Aufführung gerahmte Performance bezeichnen und die Bühne in einen sich bildenden Kunstraum transformieren lässt, stellt sich nun folgende Frage: Nähert sich Schleef mit dieser Art von Szenen, die klassische Spielformen verweigern, den Text verstummen und gerade dadurch ‚sprechen‘ lassen, nicht unmittelbar der Autorin, indem er ihre Sprache kunstvoll übersetzend in einer experimentellen Spielanordnung *anwendet*, ihr Drama stört, unterbricht, ver- oder aufschiebt und speziell dadurch die selbstreflexive Dimension (das schweigende, aber hörbare Bildertheater) erreicht, die schon von Jelinek in der Textvorlage motiviert wurde?

Sprache wird hier in Extremsituationen unmittelbar zwischen Künstlern wie auch zwischen Künstlern und Publikum verhandelt, gespiegelt und im Raum zwischen Bühne und Publikum bewegt, auf- und angehalten, hoch- und runter- wie auch vor- und zurückgefahren. Dabei bricht die Sprache aus der Textvorlage heraus, bis sie bearbeitet, *ausgehandelt* und *befreit* wieder (rück-)überführt wird und sich, *anders* gesprochen, in erneuter Reibung mit dem Text, der an eine polyphone Partitur denken lässt, fortsetzt.

Der Text kann jedoch auch in Form von (un-)bewussten Sprachströmungen aus der Textvorlage bzw. aus dem szenisch geformten *tableau vivant* herausfließen, indem Schleef seinen Chor nach etwa 45 Minuten an der Rampe positioniert, die Schauspieler/innen sich bis auf ihre Unterwäsche entkleiden, sich dicht gedrängt auf dem Boden niederlassen, zur Ruhe kommen und dabei schlafwandlerisch einzelne Passagen sprechen, die dabei ein von der Vorlage unabhängiges Eigenleben entwickeln, das langsam vom Bühnen- in den Publikumsraum ausströmt.

Schleef dekonstruiert jedoch die Architektur des Textkörpers noch auf einer weiteren Ebene, indem er einzelne Szenen synästhetisch verdichtet, die optischen und akustischen Reize miteinander konkurrieren wie auch zusammen spielen lässt und damit unmittelbar an Michel Foucault erinnert.²⁸ In einer längeren Szene werfen sich in barocken Kostümen gekleidete sprechende Schauspielerinnen den jelinekschen Text als ‚Sprachkugeln‘ zu; das extrem formalisierte Ballspiel wiederholt sich dann noch einmal, indem sich die Darsteller die ‚Textmassen‘ in einer streng geometrischen Ordnung jeweils auf dem klingenden Holzboden zurollen. So wird die von einer Protagonistin gesprochene Monologpartie verfremdet bzw. im Raum bewegt und zu einem von der Szene nicht illustrierten autonomen ‚Spielball‘, der selbst zu handeln beginnt.²⁹

Der Text wird hier allerdings keineswegs zu einer rauschenden Stimmenkulisse der Bildräume degradiert, sondern im Zusammenspiel mit den Körpern und Requisiten in seiner Flächigkeit angegriffen, um diese dann räumlich aufzubrechen und assoziationsreich im Raum zu choreographieren. Schleef lässt hier den Text aus dem Drama in eine Sprach- bzw. Stimmenlandschaft ‚rollen‘, um diesen von der Autorin ‚produktiv‘ zu befreien. Entgegen zahlreicher Vorwürfe nimmt er so die Vorlage wirklich ernst und rollt sie anschließend als ‚Brocken‘ wieder zu Elfriede Jelinek zurück.

²⁸ Michel Foucault folgert in „Worte und Bilder“: „Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben.“ Vgl. Foucault, Michel: *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits*. Band I. 1954-1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2001. S. 794-797, hier S. 796.

²⁹ Es handelt sich hierbei um collagierte Textpassagen (S. 64 ff.) von „Ein anderer Täter“ wie auch der Figur „Opfer“, wobei in dem Bild der in den Lichtbahnen rollenden Bälle möglicherweise eine Anspielung auf die „rollenden Köpfe“ der (Kriegs-)Opfer zu lesen ist, von denen Elfriede Jelinek in diesen Sequenzen spricht. Schleef umrahmt diese stilisierten Szenen wiederum mit einem ‚spielabrechenden‘ Realitätseinfall, indem zuvor ein nackter Mann von vier weiteren nackten Männern brutal zusammengeschlagen wird, die „Frau“ darauf programmatisch die Fortsetzung des Spiels fordert („Weiter“), das Opfer abtransportiert wird und nach den Ballspielen eine radikal ausgestellte bzw. erzeugte Wirklichkeit in den Bühnenraum einzieht: Mehrere nackte, an „Fleischerhaken“ hängende männliche Leiber werden sichtbar, die wie aus einer zerschnittenen Leinwand Francis Bacons herausragen – Schleef spielt hier als bildender Künstler mit dem hoch- und runterfahrenden Eisernen Vorhang – aber auch als Echo auf die Ästhetik des Wiener Aktionismus verstanden werden können.

Im *Sportstück* stößt Elfriede Jelinek die (gespiegelte) Sprache immer wieder an den Abgrund der Sprachlosigkeit. Zuerst wendet sich „Achill“ an die „Autorin“ und konstatiert, dass sie ihre eigene Schrift nicht mehr lesen könne (SP 133). Dann erscheinen auf einer anderen – weniger auktorialen – Ebene „Hektor“ und „Achill“ in einem Dialog wie zwei Figurenshadowen Heiner Müllers und lässt „Hektor“ verlauten: „Jetzt ist unser Spiel zu Ende. Ich beantworte keine Ihrer Fragen mehr. Aber schweigen will ich auch wieder nicht.“ (SP 137)

Kommt die Sprache ‚zur Sprache‘, so verschiebt Schleef den Text mit unterschiedlichen Strategien, indem er die Sprachrohre der Autorin auf den Kopf stellt, diese ausfallen lässt, eintauscht oder durch implantierte Passagen tragischer Heldinnen ergänzt und damit die postdramatische Vorlage sequenzartig wieder dramatisiert. Dabei verstärkt der Regisseur einerseits den Geschlechterdiskurs sowie die Perspektive von Opfern und Tätern; andererseits greift er dramaturgisch in das vorgegebene textuelle Verhältnis von Individuum und Masse ein und stärkt die sprachliche Dimension des mythologisch aufgeladenen Chors, der Passagen von „Die Frau“ oder von „Elfi Elektra“ mehrstimmig übernimmt.³⁰

Eine besondere Wirkung der Stimmenbehandlung liegt darin, dass die Stimmen in der Sprachlandschaft weniger aufeinander folgen und sich ablösen, als sich – eines nicht gradlinigen Textverständnisses entsprechend – aus Distanz oder Nähe suchen, sich aufeinander einstimmen, sich voneinander losreißen, auf einer außerdramatischen (materiellen) Ebene miteinander kommunizieren, nachhallen, sich unter oder über die nachfolgenden Szenen legen, diese sinnlich wie auch geistig *tönen* und grundieren. Ferner können sie als unmittelbares Echo auftreten, wenn der absente Chor aus dem *Off* oder der präsente Chor von der Rampe oder vom Rang aus kurze Textpassagen der einzelnen Sprecher flüsternd, zischend oder singend wiederholt, einfärbt und übermalt.

Schleef folgt in dem Sinne den Regieanweisungen, dass er sich für eine Chorführerin entscheidet – wobei die Autorin hier die Besetzungsfrage offen gelassen hatte –, spaltet aber im Gegensatz zum Original phasenweise den Chor in Schauspieler/innen, die sich an der Rampe abwechseln und in unterschiedlichen Sprachräumen (Vorder-, Hinterbühne, *Off*, Zuschauerrang) und wechselnden Stimmlagen (Höhen, Tiefen, Breiten) agieren. Dabei erzeugen sie mit ihren exzessiven und wieder zur Ruhe findenden Körperbewegungen immer neue Formen der (Tiefen-)Räumlichkeit und fusionieren in der langen Chordrill-Sequenz miteinander, wonach sie auseinanderfallen und wieder getrennt agieren, wobei grundsätzlich der Männer-Chor dominiert.³¹

Die jelineksche Vielstimmigkeit der zahlreichen situationsgebundenen Sprecher/innen über-setzt Einar Schleef in dem Sinne, dass er sie auf den Raum einstimmt, mit dessen Lichtstimmungen ‚sprechen‘ lässt bzw. mit diesen gerade den Raum konstituiert. Bald schließt er den Raum nach hinten ab (Rampen-Szenen), bald öffnet er ihn durch Vertiefungen nach vorne (Hinterraumszenen) und immer wieder *stimmt* er ihn in spezifischen Rhythmen und großer Musikalität neu. In programmatischer Abhängigkeit der körperlichen Konstitution und Kostüme der Schauspieler – auch die Kostüme und die Nacktheit motivieren entscheidend die spezifischen sprachlichen Ausdrucksdimensionen – wird der Text zum zentralen Schau-, Hör- und damit bewussten Erlebnisraum erhoben und *verkörperlicht*, jedoch *nicht* von den Darstellern *verkörpert*, da diese längst von den Figuren losgelöst sind. Schleef

³⁰ So besetzt Einar Schleef zum Beispiel zu Beginn des „Zwischenberichts“ (SP 75 ff.) die „alte Frau“ mit einem Schauspieler in Frauenkleidung und Brustpanzer und ersetzt das Opfer „Andi“ durch eine Schauspielerin, die ihren Text als „Hörspiel“ aus dem *Off* spricht, während Schleef davor kunstvolle, streng geometrische und sich langsam öffnende Lichträume komponiert und darin kurz darauf ein expressionistisches Schattenspiel stattfinden lässt, in welchem die Schauspielershadowen flackern, bis sie sich phantomhaft verflüchtigen.

³¹ Auffällig ist hier insbesondere das wiederholt an die Rampe und in den Bühnenhinterraum stürmende Chorkollektiv, das ins Bild und daraus heraus stürzt, wobei es eine immer wieder umspringende Räumlichkeit erzeugt, die programmatisch nicht still steht.

inszeniert im Sinne von Stefanie Carp das Stück als einen *Körpertext* und nähert sich damit ästhetisch der Autorin an, die mit dem *Sportstück* einen Text geschrieben hat, in dem die Personen durch die ihnen unwirklich erscheinenden Körperlandschaften irren, diese nicht mehr zu kartographieren vermögen und nur für Augenblicke zu ihrem bzw. in ihren *corpus* zurückfinden können.³²

In Bezug auf die formulierten Fragen und Thesen lässt sich abschließend folgern, dass Einar Schleaf mit seiner Inszenierung – im Unterschied zu popästhetischen Strategien – ganz entschieden in das ‚Dahinter, Darüber und Darunter‘ der ‚Textflächen‘ eindringt und diese mit unterschiedlichen Strategien bewegt, verräumlicht und wiederholt *wirklich* werden lässt. Jelineks ‚Körpertext‘ nimmt er beim Wort und dessen Grad an Körperlichkeit handelt er szenisch experimentell mit allen beteiligten Künstlern sowie dem Publikum *offen* aus. Er entwirft eine seriell anmutende Versuchsanordnung, in der polyphone, synästhetische Wahrnehmungsprozesse eine entscheidende Rolle spielen. Damit werden die befreiten Körper und die aus dem Text gelöste Sprache gerade in ihrer ‚Nacktheit‘ zum unmittelbar miteinander kommunizierenden Untersuchungsfeld, das sich wiederum in direktem Dialog bzw. Zusammenspiel mit dem *handelnden* Theaterraum bewegt.³³

Die zu Beginn zitierte Frage Theresia Birkenhauers nach dem Zusammenhang der Bildlichkeit von Theater und bildender Kunst ließe sich womöglich wie folgt beantworten: Einar Schleaf operiert als bildender Künstler und Regisseur und entwirft *sprechende* und aus *sich heraus* tretende *Bildräume*. In diesen können sich sowohl neue (resp. wieder entdeckte) Theaterformen als auch die Textvorlage frei entfalten, wird das Theater bzw. ‚Drama‘ produktiv verformt und kann sich in die Ästhetik der bildenden Kunst ‚einstimmen‘. Dabei können, wenn Schauspieler/innen durch Bilder/Bildschichten und Bildräume laufen und diese ‚vertönen‘, diskursive Zwischenräume entstehen.

Dringt die bildende Kunst zunehmend in die Theaterräume ein, bedeutet dies auch, dass ihr ein Theatralisierungspotential innewohnt und sie im Zusammenspiel mit Theaterästhetiken zu einem neuen bildsprachlichen Ausdruck finden kann. Dieser könnte zu der noch zu klärenden Frage anregen, inwieweit sich das Visuelle und das Akustische voneinander entfernen bzw. sich einander annähern können. Anders formuliert: Wie lassen sich in ihrem Zusammenspiel Bilder nun genauer hören und Texte genauer sehen? Wem und wie wird Elfriede Jelinek zukünftig zuhören bzw. zusehen und in welche Kunsträume und Kunstformen wird sie bzw. werden die Aufführungen das Wahrgenommene ästhetisch über-setzen?

³² Der „Sportler“ äußert zum Beispiel: „Na gut, stolpern wir weiter, ins Dickicht eines fremden Körpers.“ Vgl. SP 140. Gerade die Präsenz der nackten Schauspieler motiviert eine spezifische (existenzielle) Körper-Authentizität, in der auch die ‚entkleidete‘ *gesprochene* Sprache in ihrem Rohzustand erfahrbar wird. Dies zeigte sich in einer ähnlichen Weise in Jürgen Goschs und Johannes Schütz’ *Macbeth*-Inszenierung (Premiere im Oktober 2005, Schauspiel Düsseldorf). Wie in den oben skizzierten Szenen bei Schleaf wird auch in Düsseldorf das rohe, nackte, sich zwischen Authentizität und Stilisierung subtil bewegende ‚Spiel‘ der Schauspieler zu einem verdichteten Wahrnehmungsfeld, in dem Text, Körper, Raum und Zeit permanent befragt und hinterfragt werden, bis sie zu sprechen und zu handeln beginnen und dabei diskursiv in die Schnitträume von Theater und bildender Kunst eindringen. (Ent-)rahmen hier Theater-Ästhetiken die bildende Kunst? Oder aus entgegengesetzter Richtung gefragt: Wird hier das Theater von den bildenden Künsten kreativ ‚aufgesaugt‘?

³³ Schleaf schließt ästhetisch an die Vorstellung seines Lehrers Karl von Appen an, der eine „Aktivierung des Raums“ forderte, um das Guckkasten-Modell zu überwinden und das Publikum anders in das Spiel mit einzubeziehen, was u.a. am Raumwechsel des Chores und am Spiel mit dem Eisernen Vorhang aufgezeigt wurde. Vgl. Lehmann: „Theater des Konflikts.“ S. 189.