

Für Elfriede

Und manchmal gegen sie: Nicolas Stemann gratuliert Elfriede Jelinek zum 70. Geburtstag. Ein Gespräch mit Jakob Hayner

von Jakob Hayner und Nicolas Stemann

Nicolas Stemann anlässlich des 70. Geburtstags von Elfriede Jelinek im Gespräch mit Jakob Hayner

Nicolas Stemann, der erste Text von Elfriede Jelinek, den Sie inszenierten, war „Das Werk“ im Jahr 2003. Was bedeutete das für Sie, einen Jelinek-Text auf die Bühne zu bringen? Was hat Sie angezogen, was eventuell auch abgestoßen?

Ich dachte zunächst, dass ich das nicht machen kann. Ich war ziemlich am Anfang meiner Regielaufbahn, hatte gerade mit „Hamlet“ und ein paar anderen Stücken erste Erfolge gehabt, als das Burgtheater auf mich zukam. Sie hatten „Das Werk“ in Auftrag gegeben, nach dem „Sportstück“ sollte es die zweite Zusammenarbeit zwischen Elfriede Jelinek und Einar Schleef werden. Nun war, während Elfriede daran schrieb, Einar Schleef gestorben – und sie wussten nicht, was sie jetzt damit machen sollten. Das Stück war als großes Chor-Epos geschrieben: Es gab den „Chor der Peters“ und den „Chor der Heidis“, den „Chor der Hänsels und Tretels aus dem Arbeiterheer“, am Schluss trat dann noch der „Chor der Mütter auf der Dammkrone“ auf. Man merkte, wie sehr Elfriede beim Schreiben an Schleef gedacht hatte. Alles an diesem Stück schrie nach Schleef als Regisseur. Ich wusste nicht, was ich da zu suchen hatte. Außerdem verstand ich bei den ersten Lektüreversuchen wirklich nur Bahnhof.

Dass ich schließlich doch zusagte, lag an einem ersten Treffen mit Elfriede. Sie war wirklich sehr entzückend, verstand mein Zögern („Ich würde das auch nicht gern inszenieren müssen“), ermutigte mich dann aber, es trotzdem zu versuchen, und versprach mir, dass ich wirklich völlige Freiheit mit dem Text hätte, ich könnte alles streichen oder auch umschreiben, und vor allem: ich dürfte sie auch „verarschen“. Dass eine Frau, die einen solchen Text schreiben konnte, gleichzeitig eine solche Lockerheit aufbrachte, imponierte mir sehr. Ich bereute die Zusage allerdings sofort beim nächsten Blick ins Stück und wollte noch zwei Wochen vor Probenbeginn aussteigen, was mir dann aber vonseiten des Burgtheaters mit sanftem Druck und Hinweis auf den bereits unterschriebenen Vertrag ausgedrückt wurde. Die Skepsis legte sich dann übrigens recht bald während der Proben. Sobald ich die Texte mit Schauspielern laut lesen und damit musizieren konnte, kamen sie mir überhaupt nicht mehr so kryptisch vor, im Gegenteil, mir erschloss sich zunehmend die große Musikalität, die Genauigkeit, die Konkretheit und nicht zuletzt auch die Komik – womit ich überhaupt nicht gerechnet hatte, vielleicht auch deshalb, weil ich immer noch so sehr Schleefs Ästhetik vor Augen hatte, die ja alles Mögliche war, monumental, künstlerisch, unbedingt, real, aber eben nicht wirklich komisch.

Dass „Das Werk“ dann ein Erfolg werden würde, habe ich allerdings während der Proben nicht erwartet. Ich dachte die ganze Zeit, dass Schleef (den ich sehr bewunderte) das natürlich besser gemacht hätte. Hätte er vielleicht auch. Wobei – vielleicht auch nicht. Ich habe es dann ja ganz anders gemacht: Ich hatte zwar auch einen Arbeiterchor (quasi als Schleef-Hommage), der hatte aber nur einen Satz zu sagen, nämlich dass er auf Einhaltung der gesetzlich vorgeschriebenen Ruhezeiten besteht. Den Rest dieses monumentalen Textes habe ich mit einem vergleichsweise kleinen Ensemble gemacht, junge Schauspieler, die diesen Text laut lesen und dabei ein Verhältnis dazu entwickeln, daran zugrunde gehen, das Stück immer wieder wegwerfen, die Autorin beschimpfen, von ihr beschimpft werden, die eigene Lebenslust und den Hedonismus immer wieder gegen die Moral ins Feld führen – und die Frage stellen, ob sie in ihrer vermeintlichen Unschuld nicht doch eher Teil des Problems als der Lösung sind. Als Jelinek ein paar Tage vor der Premiere dann das erste Mal kam, um einen Durchlauf anzuschauen, hatte ich etwas Sorge, dass sie beleidigt sein wird, weil wir ihr schönes Werk so zerfetzen. Aber sie war völlig begeistert und sagte etwas wie, dass sie sich lange nicht so verstanden gefühlt habe. Was ja lustig war, weil ich die ganzen Proben über immer gestöhnt hatte, dass ich das alles nicht verstehe. Das Arbeiten mit und gegen den Text schien etwas zu sein, was ihren Texten sehr guttat und was sie sich für die Texte wünschte. Das war dann, obwohl ich nicht damit gerechnet hätte, der Beginn einer wunderbaren Zusammenarbeit.

Wenn ich richtig zähle, folgten auf „Das Werk“ Inszenierungen von sieben weiteren Jelinek-Texten, die letzte erst dieses Jahr in München. Was beeindruckt Sie so nachhaltig an den Texten, welche Erfahrungen konnten Sie in der Arbeit mit den Texten machen?

Ich glaube, es sind sogar noch mehr: „Das Werk“, „Babel“, „Ulrike Maria Stuart“, „Über Tiere“, „Die Kontrakte des Kaufmanns“, „Abraumhalde (zu Nathan)“, „Rein Gold“, „Die Schutzbefohlenen“, „Wut“ – und jetzt probe ich in Lausanne an einer französischen Version von „Nathan/Abraumhalde“ mit einem Zusatztext zum Bataclan-Attentat. Das wäre dann also die zehnte Arbeit. Und für nächstes Jahr erarbeite ich gerade eine Oper für die Opéra Comique in Paris aus dem Text „Kein Licht“, zusammen mit dem Komponisten Philippe Manoury, das wäre dann Nummer elf. Das hätte ich auch nicht gedacht. Ich habe momentan eigentlich gar keine Lust, etwas anderes zu machen.

Ich habe den Eindruck, dass ich als Regisseur bei diesen Texten auf eine sehr besondere Art gefordert bin.

Ich komme darüber sehr zu mir, zu einer ganz genuinen Form des Theaters, die sehr unmittelbar ist, sehr gegenwärtig und relevant. Das hängt mit Verschiedenem zusammen: Elfriede betont immer wieder, dass der Regisseur (oder auch das Theater, der gesamte Probenprozess) so etwas ist wie der zweite Autor. Und hier habe ich den Eindruck, dass ich mit dem, was ich kann und was ich mag, wirklich etwas beitragen kann. Mit Musik, mit Improvisationen, mit Reflexion, mit Einspruch und Zuspruch, mit Ironie und Pathos, mit Collage. Jelinek schreibt mit Buchstaben auf Papier, und ich schreibe mit Licht, Raum, Körpern – und Zeit. Ein solcher theatralischer Prozess tut den Texten sehr gut, und die Texte tun diesem Prozess sehr gut. Man reibt sich aneinander, man bereichert, befragt, ermutigt sich gegenseitig, man streitet sich – es ist wie in einer Beziehung. Das ist gleichermaßen eine große Bewusstheit, die da entsteht, und eine große Freiheit. Bei herkömmlichen Theatertexten, die an eine Handlung oder an Figuren gebunden sind, ist diese Freiheit naturgegeben eingeschränkter. Bei Jelinek-Stücken muss ich mich nur fragen: Was will der Text, was will die Sprache? Bei anderen Theaterstücken geht es immer auch darum: Was will die Handlung, was wollen die Figuren? Die Dramaturgie einer Jelinek-Inszenierung ist in gewisser Weise viel konkreter. Man versteckt sich nicht hinter Psychologie oder Handlung. Es gibt die Sprache, und es gibt das Geschehen auf der Bühne. Das ist geradezu puristisch. Und erlaubt beiden, der Sprache und dem Bühnengeschehen, zu Hochform aufzulaufen. Beide sind entfesselt, aber miteinander verbunden.

Ich komme ja von einem Theater, das mit Texten arbeitet – auch wenn ich diesen Theaterbegriff immer mehr ausgeweitet habe. Anders als viele jüngere Kollegen, die auf den ersten Blick vielleicht eine ähnliche Ästhetik verfolgen wie ich, arbeite ich sehr genau mit den Texten. Ich merke beim Proben sofort, wenn ich etwas gegen den Text mache, und das ist in der Regel nicht gut. Wenn man den Text in der Arbeit verliert, dann ist er nur noch Ballast, dann kann man ihn auch gleich wegwerfen. Das ist wie beim Segeln: Es geht nicht gegen den Wind. Aber man muss dem Wind den Widerstand des Segels entgegenbringen, erst dann geht es voran. Und so kann man bei einer Jelinek-Inszenierung, zumindest bei meinen, ganz konkret diesen Tanz zwischen Sprache und Inszenierung sehen und beide Spuren immer sehr genau verfolgen.

Bemerkenswert ist, dass sich zwischen Jelineks Texten und Ihrer Bühnenarbeit, zwischen Autorin und Regisseur eine stete Zusammenarbeit – seit immerhin 13 Jahren –, aber auch eine besondere künstlerische Beziehung ergeben hat. Wie sehen Sie diese Verbindung? Was ist das Besondere?

Es ist auf jeden Fall eine Arbeitsbeziehung von großer Intimität, aber auch eine Art Freundschaft.

Wenngleich wir, gemessen daran, wie viel wir zusammenarbeiten, relativ wenig Kontakt haben. Elfriede geht ungern aus dem Haus, dafür ist sie eine unglaublich fleißige Mail-Schreiberin. Wenn man nach zehn Minuten noch keine Antwort von ihr auf eine Mail erhalten hat, dann macht man sich Sorgen. Ich bin, was das angeht, sehr faul. Ich brauche teilweise Wochen, um eine Mail zu beantworten. Das macht den Kontakt etwas schwierig. Außerdem habe ich in den Zeiten, in denen ich mich mit ihren Texten beschäftige, gar nicht so sehr das Bedürfnis nach direktem Austausch. Der Kontakt mit dem Text ist dann so intensiv, dass ich das alles gar nicht mehr direkt mit der Person hinter dem Text in Verbindung bringen kann. Ich glaube sogar, dass das in Elfriedes Sinne ist. Sie hat öfter erzählt, wie anstrengend sie es findet, wenn andere Regisseure sie bei jeder komplizierteren Stelle fragen, wie sie das gemeint hat. Ich will das in dem Moment gar nicht wissen, bzw. ich will es selbst herausbekommen. Auch Unverständnis und Missverständnisse sind Material für die Inszenierung. Ich bin ja ein ganz normaler Mensch, der das liest.

In diesen Prozess versuche ich den Zuschauer mit hineinzunehmen. Ich bin keine oberste Entschlüsselungsinstanz mit direktem Draht zur Autorin-Göttin. Ich lasse oft absichtlich irgendwelche falschen Betonungen oder verkehrt gedeuteten Bilder drin, weil das sehr belebend sein kann. Man muss nicht in jedem einzelnen Moment alles verstehen. Die Texte sind so stark, dass sie ganz gut für sich selbst sprechen können. Deshalb reden wir auch, wenn wir uns dann hin und wieder doch treffen, eigentlich recht wenig über ihre Texte oder meine Inszenierungen. Sie schaut sich das ja alles an (meist nur auf Video, weil sie so ungern ausgeht) und ist, glaube ich, immer recht angetan. Ebenso wie ich von ihren Texten. Ich weiß nicht wirklich, wie sie das macht, sie weiß nicht wirklich, wie ich das mache. Und wenn wir uns treffen, reden wir über ganz andere Dinge. Der Austausch über die Arbeit findet nicht im persönlichen Austausch, sondern in der Arbeit statt, im Kontakt der Texte mit meiner Inszenierung. Im privaten Kontakt können wir dann über andere Dinge reden.

Elfriede Jelinek hat als Bühnenautorin immer zeitgenössische Themen behandelt, von „Ulrike Maria Stuart“ 2006, einem Text zur RAF und zur Stellung der Frau in der Gesellschaft, über „Die Kontrakte des Kaufmanns“ 2009 zur Finanz- und Wirtschaftskrise bis zu „Die Schutzbefohlenen“, einem Text zur politischen Situation von Flüchtlingen. Das sind gesellschaftskritische Texte, Texte zur Zeit und gegen die Zeit. Was macht für Sie den politischen Charakter der Texte von Elfriede Jelinek aus?

Natürlich ist Politik ein ganz wichtiger Aspekt dieser Texte. Die Verzweiflung über all das Leid und die Ungerechtigkeit ist ein zentraler Antrieb, das spürt man sehr, der Wunsch, die Welt verstehen und verändern zu können. Dazu kommt noch – und das hat mich von Anfang an dafür eingenommen – das Wissen um die eigene Ohnmacht, auch um die Ohnmacht von Kunst, Theater, Literatur. Und die Verzweiflung über diese Vergeblichkeit. Hier überschätzt sich keiner und maßt sich autoritär eine Weltverbesserung an. Und dennoch muss man es versuchen, dennoch ist Jelinek gezwungen, darüber zu schreiben. All das ist mir sehr nah. Auch der Humor und die Ironie, die einen das Ganze aushalten lassen, die aber letztlich auch nicht weiterhelfen.

Ich glaube übrigens nicht, dass das alles nur vergeblich ist. Ich habe mit Stücken von Elfriede sehr konkrete Erlebnisse von Katharsis gehabt. Da geht es gar nicht so sehr darum, den einzelnen Zuschauer zu erreichen und zu bekehren, sondern eher um das Schaffen eines Energiefeldes, in dem die Gegenwart dekontaminiert wird. Das ist ein kollektives Erlebnis. Eine Art Deprogrammierung der herrschenden Ideologie, die uns als

solche nicht bewusst ist, sondern immer wie ein Naturzustand erscheint. Man schafft einen Raum öffentlichen Reflektierens jenseits vom bloß Rationalen, der alle Sinne mit einschließt. Gerade bei Problemen, die so fassungslos machen und wo man den Eindruck hat, dass der öffentliche Diskurs an seine Grenzen kommt – etwa bei der Finanzkrise (mit „Kontrakte des Kaufmanns“ oder auch jetzt bei „Wut“) –, konnte man erleben, wie dankbar die Menschen für ein solches Energiefeld waren. Die Produktivität von Elfriede Jelinek ist ja kaum zu glauben. Sie selbst hat immer den Eindruck, sie könne nicht mehr schreiben. Seit ich sie kenne, erzählt sie mir, dass dies nun wirklich ihr letztes Theaterstück sein wird. Und dass sie gegenwärtig eine Schreibhemmung hat. Und dann hat sie auf einmal schon wieder ein dicht und genau gearbeitetes 200-seitiges Sprachkunstwerk geschaffen. Gerade letzte Woche schrieb sie mir, dass sie seit „Das schweigende Mädchen“ nicht mehr schreiben kann. Da habe ich gedacht: Moment, seit „Das schweigende Mädchen“ hast du doch den ganzen „Schutzbefohlenen“-Komplex geschrieben, „Wut“, jetzt einen Bataclan-Zusatz, dazu noch diverse Aufrufe, Einmischungen, Artikel sowie ein Stück über Mode – das ist in zwei Jahren mehr, als Kleist in seinem ganzen Leben schrieb! Ich weiß nicht, wie sie es macht, aber ich stelle mir vor, dass ihr Schreiben zwischen großem Genuss und Verzweiflung angesiedelt ist. Die Art, wie sie sich mit Sprache der Gegenwart entgegenstellt, ist offensichtlich sehr produktiv. So schafft sie es, über einen so langen Zeitraum von vielen Jahrzehnten an vorderster Stelle der Avantgarde zu sein. Ich wüsste keinen jüngeren Autor, der eine ähnliche Gegenwartigkeit zustande bringt.

Ihre jüngste Inszenierung von Jelinek ist „Wut“, die Uraufführung fand im April in München statt. Dieser Text setzt an mit den islamistischen Anschlägen auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* und den jüdischen Supermarkt *Hyper Cacher* im Januar 2015 und wird zur Erkundung einer antagonistischen Gesellschaft anhand des Gefühlszustandes der Wut. Was ist das, die Wut? Und was zeigt sich an ihr?

Obwohl „Wut“ unmittelbar nach den Anschlägen auf *Charlie Hebdo* und den jüdischen Supermarkt geschrieben wurde, handelt es nicht nur von der Wut der islamistischen Attentäter, sondern generell von dem antimodernen Backlash, den wir gerade erleben. Es geht auch um die Wut der rechtspopulistischen Wutbürger oder um den Hass in Internetdebatten. Es ist damit wieder einmal das Stück der Stunde (wie gesagt, ich weiß nicht, wie sie das macht). Das Stück ist interessanterweise wenig analytisch, es geht nicht so sehr darauf ein, woher diese Wut kommt, bzw. sucht diese Ursachen eher in der psychischen Disposition der Täter oder der Wütenden und hält sich ansonsten mit gesellschaftlichen, politischen oder sozialen Deutungen zurück, vollzieht aber das Wüten nach. Ein Stück wie ein Attentat oder ein Shitstorm. Eine Figur, die immer wieder auftaucht, ist Herakles, der in blinder Wut seine Familie auslöscht anstelle derjenigen, die ihm das Leben wirklich zur Hölle gemacht haben. Das war für mich zentral: Man richtet die Wut gegen die Falschen. Man bringt seine Brüder um, nicht seine Unterdrücker. Ich denke, eine der Ursachen, dass die Menschen sich zurzeit so sehr in die archaische Wut werfen, liegt in einer großen gesellschaftlichen Verunsicherung. Angst führt zu Wut. Ungerechtigkeit führt zu Wut. Jahrzehnte neoliberaler Umverteilung von unten nach oben gehen nicht spurlos an den Menschen vorüber. Bei den französischen und belgischen Attentaten wird dann auch noch der postkoloniale Aspekt deutlich, der in der öffentlichen Auseinandersetzung meist zu kurz kommt: Wenn in Frankreich algerischstämmige und in Belgien marokkanischstämmige junge Menschen durchdrehen, dann sollte man sich fragen, ob das mit einer sehr blutigen und wenig aufgearbeiteten Kolonial- und Unterdrückungsgeschichte zu tun hat. Und mit Diskriminierungserfahrungen. Das passiert aber nicht. Stattdessen debattiert man über Bademode und zerbombt Städte im Mittleren Osten.

Ich habe bei meiner Inszenierung zwei Texte dazugenommen, um diese beiden Aspekte zu betonen: Das eine waren Augenzeugenberichte zu einem Massaker, das Pariser Polizisten 1961 an friedlich demonstrierenden algerischstämmigen Franzosen in Paris verübten und bei dem Hunderte Menschen mit Gewehrkolben erschlagen, zusammengeschossen und in die Seine geworfen wurden. Erst in letzter Zeit, über 50 Jahre später, wird darüber öffentlich gesprochen, zuvor war es explizit verboten, alle Bilder wurden konfisziert, keine Zeitung durfte berichten, es wurde systematisch totgeschwiegen. Der andere Fremdtext war ein Ausschnitt aus „Die Kontrakte des Kaufmanns“, in dem der „Chor der Greise“ die gescheiterten Kleinanleger verhöhnt.

Der Münchner Attentäter schließlich hat am deutlichsten ausgedrückt, worum es ihm ging: Zugehörigkeit. Ein iranischstämmiger Jugendlicher bringt andere Jugendliche mit Migrationshintergrund um und ruft dabei: Ich bin Deutscher. Das war gewissermaßen seine Integrationsleistung. Natürlich ist das Problem groß und komplex. Aber im Zentrum all der Attentate stehen nicht „der Islam“ oder sonst eine Ideologie oder Religion, sondern zutiefst verunsicherte junge Männer. Und zutiefst verunsicherte alte Männer reagieren darauf mit Rassismus und immer weiterer Ausgrenzung. Es ist beunruhigend und deprimierend, was gerade passiert. Es ist tragisch und furchtbar, wie sehr sich die Wut gegen die Falschen richtet.

Die Texte Jelineks haben eine ganz eigene Struktur, einen speziellen Rhythmus, ein bestimmtes Spiel auch mit Sprache und Sprachbildern. Diese Texte funktionieren nicht wie ein klassischer dramatischer Text, sie stellen die Regie vor Aufgaben. Sie haben diese Aufgabe einmal als einen Kampf mit dem Text, auch gegen den Text, beschrieben. Wie kann man diese Texte auf der Bühne zur Entfaltung bringen? Was heißt es, eine theatrale Form für die Texte Jelineks zu finden?

Die Suche nach einer Form ist zentral bei meiner Arbeit mit Jelinek. Ich habe sehr unterschiedliche Sachen probiert: von sehr genau komponierten Arbeiten wie „Das Werk“ oder „Ulrike Maria Stuart“ über eher

Happening-hafte Inszenierungen wie „Kontrakte des Kaufmanns“ bis hin zum Opern-Mash-up mit großem Orchester und Wagner-Sängern bei „Rein Gold“. Die Texte sind sehr musikalisch. Weniger aufgrund eines bestimmten Rhythmus oder einer Sprachmelodie – die Texte sind nach kompositorischen Prinzipien gebaut, nicht nach rein rationalen. Die Arbeit mit Leitmotiven, mit Homonymen, sprachlichen Verschiebungen, Wiederholungen – all das kommt aus der Musik. Ich wage zu behaupten, dass eine wirklich adäquate Form für ein Jelinek-Stück noch nicht gefunden wurde. Was macht man mit diesen überlangen Textgebilden? Mit „Kontrakte des Kaufmanns“ oder auch jetzt mit „Wut“ waren wir sicher schon nah dran. Die reinste Form ist vielleicht die der „Urlesung“, wie ich es etwa mit „Rein Gold“ in München und auch mit „Kontrakte“ in Wien einmal versucht habe und wie wir es im Oktober in München mit allen „Schutzbefohlenen“-Texten machen werden (Jelinek hat dem ursprünglichen Text, den ich 2014 uraufgeführt habe, mittlerweile fünf neue Stücke hinzugefügt – entsprechend der ebenfalls weiterschreibenden Wirklichkeit). Eine Gruppe von Schauspielern liest das Stück, mehr oder weniger *a prima vista*. Dazu hat man verschiedene Theatermittel, Musik, Video, Licht, Kostüme, Requisiten. Und das Lesen des Textes überführt sich dann in ein großes Happening, in dem der Text in theatralische Energie verlängert wird. Das passiert, ohne dass man sich wirklich etwas vorgenommen hat, in Form einer großen Improvisation, viele Stunden lang, dabei entsteht eine ganz eigene Energie. Das Interessante dabei ist, dass auf der Bühne eigentlich keiner weiß, was er wirklich tut, ein wenig so wie die einzelnen Worte in den Texten. Man treibt und wird getrieben. In Inszenierungen wie „Kontrakte“ und „Wut“ ging es darum, diese Erfahrungen in eine wiederholbare Form einer Inszenierung zu überführen. Das sieht dann vielleicht aus wie eine große Improvisation, ist aber (zumindest im Fall von „Wut“) sehr strukturiert und gebaut.

Die Jelinek-Texte sind sehr dicht und sehr genau. Wenn ich die Arbeit an einem Text beginne, dann „kämmen“ ich ihn immer einmal durch – das heißt, ich streiche und bearbeite ihn noch nicht, sondern ich versehe ihn mit Absätzen, Einrückungen und Überschriften und bringe ihn dadurch in eine visuelle Form. Auf die Art wird aus dem Fließtext eine Art Modul-Sammlung, und mit der arbeite ich dann auf den Proben. Es geht dabei darum, die spezifische Eigenart der Texte in Theater zu übertragen. Es ist weniger so, dass ich das nehme, was mir gefällt, und mir damit mein eigenes Stück bastle. Ich versuche immer, die spezifische Form des Textes abzubilden. Wenn der Text mit Redundanzen arbeitet, suche ich nach theatralischen Redundanzen, etwa indem man einen Text zweimal spricht, aber leicht verändert und in jeweils anderer Situation. Wenn der Text 120 Seiten lang ist, dann wird die Inszenierung länger, als wenn er nur 60 Seiten hat. Wenn es Figuren gibt (wie bei „Ulrike Maria Stuart“), dann ist auch die Inszenierung figurenorientierter. Wenn es nur Fließtext gibt (wie bei „Wut“), dann kriegt die Inszenierung mehr etwas von einem theatralischen Ritual.

Diese formale Genauigkeit ist mir wichtig. Es ist also nicht wirklich so, dass ich machen kann, was ich will (wie es gerne mal bei Jelinek in den Regieanweisungen stand, früher, als es noch Regieanweisungen gab), bzw. ich kann machen, was ich will, aber auch nur, weil das den Texten eingeschrieben ist.

Was den Texten auch immer eingeschrieben ist, ist die Figur der Autorin. Es ist schon erstaunlich, wie sehr eine Autorin in ihrem Werk präsent ist, die ja von sich zum einen behauptet, sie könne nicht das Innenleben von Menschen beschreiben, und zum anderen, sie könne nicht von sich schreiben, weil sie (als Frau) nicht „ich“ sagen dürfe. Dies und die Aufforderung, sie zu verarschen, habe ich in all den Jahren dankbar aufgenommen, habe „die Autorin“ als komische Alte und als sprechende Plüsch-Vagina und als Computerstimme auftreten lassen, habe sie selber gespielt und sie selber als Videobotschaft eingespielt. Die Plüsch-Vagina kam bei „Ulrike Maria Stuart“ vor, in einer Szene, die „Die Vagina-Dialoge“ hieß, Elfriede im Gespräch mit Marlene Steeruwitz. In diesem Fall habe ich Elfriede ausnahmsweise gefragt, ob sie das in Ordnung findet – und sie meinte, kein Problem, die würde doch total süß aussehen. Marlene Steeruwitz war da anderer Meinung und wollte klagen. Sie hatte allerdings die Inszenierung gar nicht gesehen, sonst hätte sie sich sicher beruhigt. Aber ich glaube, ich würde das heute nicht mehr machen.

Als ich dann bei „Über Tiere“ Interviews, die Jelinek vor der Berliner Aufführung gegeben hatte, in die Inszenierung aufnahm, sagte mir Elfriede, dass sie da doch ziemlich schlucken musste – im Stück ging es um das Unverständnis zwischen den Geschlechtern, und diesen Konflikt wollte ich über ein Unverständnis zwischen Regisseur und Autorin in die Inszenierung einladen. Es tat mir sofort sehr leid, und ich versprach ihr, das in Zukunft nicht mehr zu tun. Worauf sie antwortete, doch, ich müsse das tun, gerade deshalb! Und vor Kurzem hat sie „Wut“ gesehen und mir gesagt, wie wichtig es für den Text ist, dass wir dazwischen immer wieder improvisieren und eigene Texte sprechen, wie sehr das den Text zu sich bringen würde. So gesehen bin ich ein sehr werktreuer Regisseur.

Quelle: <https://www.theaterderzeit.de/index.php/2016/10/extra/34270/komplett/>

Abgerufen am: 07.05.2021