



Abdullah, Felber, Misik, Brenner

„Für diejenigen sprechen, für die kein anderer spricht“

Elfriede Jelineks politisches Theater

Gespräch mit Ali M. Abdullah, Eva Brenner, Robert Misik, moderiert von Silke Felber

Silke Felber: Spricht man über Jelineks politisches Theater, stellt sich zuallererst die Frage, wie man politisches Theater überhaupt fassen kann. Der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann vertritt die Ansicht, dass Theater nicht allein deshalb politisch ist, weil es politische Themen aufgreift, sondern dass es im Theater letztlich darum geht, die Wahrnehmungsformen zu verändern. Wenn man auf der Bühne zeigt, dass es Ausbeutung gibt, ist dies schlussendlich noch kein Akt gegen die Ausbeutung. Herr Misik, was macht Ihrer Meinung nach politisches Theater zu politischem Theater?

Robert Misik: Ich bin mir nicht sicher, ob

das die richtige Frage ist. Und ob es überhaupt wichtig ist, eine bestimmte Form von Theater als politisch zu definieren. Politisches Theater ist ein Theater, das politische Fragen adressiert und dies auf eine Art und Weise tut, die über das bloße Adressieren – wie man das auch etwa in einem Leitartikel tun kann – hinausgeht. Das größte „Wow-Gefühl“ hatte ich in den letzten 15 Jahren bei Elfriede Jelineks *Die Kontrakte des Kaufmanns* in der Regie von Nicolas Stemann im Akademietheater. Andere Formen von politischem Theater, die bei mir ein solches Gefühl ausgelöst haben, waren frühe Stücke von René Pollesch. Interessant daran ist diese neue Form, mit

Sprache umzugehen, keine Figuren mehr zu haben oder die Figuren auf Textträger zu reduzieren. Die Dichte, die sich daraus ergibt, lebt nur vom Text. Das politische Theater ist für die verschiedenen Arbeiten, denen ich nachgehe und in denen ich mich schließlich auch mit Erzähltechniken befasse, sehr inspirierend. Wir befinden uns in einer Situation, angesichts derer viele sagen, dass man nicht anstatt der Menschen, die nicht für sich sprechen können, sprechen soll, sondern sie ermächtigen soll, für sich selbst zu sprechen. Vielleicht liegt darin eine Aufgabe des politischen Theaters.

Silke Felber: Das Zitat „für diejenigen sprechen, für die kein anderer spricht“ entstammt einer Stellungnahme Jelineks zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung aus dem Jahr 1994. Eva, du arbeitest als Regisseurin intensiv mit MigrantInnen zusammen. Würdest du sagen, dass es eine Aufgabe von politischem Theater ist, nicht nur „für diejenigen [zu] sprechen, für die kein anderer spricht“, sondern auch diejenigen sprechen zu lassen, für die kein anderer spricht? Wie fasst du diesen Begriff des politischen Theaters? Was ist politisch an „politischem Theater“?

Eva Brenner: In den letzten 30 Jahren hat sich sehr viel verändert: nicht nur die Welt, sondern auch die Bedeutung von politischem Theater. Als ich jung war, habe ich an das Gute geglaubt und gedacht, mit Theater kann man etwas verändern. So wie wir derzeit positioniert sind, als KünstlerInnen, als Intellektuelle in der Gesellschaft, möchte ich das jedoch bezweifeln. Es geht ganz sicher in der nächsten historischen Phase nicht um Europa, also

um weiße, bürgerliche, gebildete Menschen, sondern um die Ausgeschlossenen. Und für die spricht ja Jelinek, das hat mich immer sehr berührt. Aber jetzt, da ich aufgrund deiner Anmerkungen diesen Titelsatz noch einmal lese, empfinde ich ihn als sehr problematisch. Meines Erachtens ist es nicht unsere Aufgabe, für diejenigen, die ausgeschlossen sind, zu sprechen. Ich habe 14 Jahre in New York gelebt und dort an einem Off-Theater *Die Hamletmaschine* von Heiner Müller inszeniert. An einem Theater, das immer wieder in Erwägung gezogen hat, Jelinek zu spielen. Ein Theater, das sich primär an die sogenannte Working Class oder das Proletariat wendet. Was das heute ist, müsste man thematisieren. Es ist jedenfalls nicht mehr dasselbe wie in Brechts oder Müllers Zeiten. Aber ich denke, dass ich mir aufgrund dieser Biographie immer weniger anmaße, für andere sprechen zu wollen oder zu können. Jelinek versucht es, auf abstürzenden Ästen sitzend, immer noch – das ist ehrenwert. Aber ich glaube, dass auch sie keine Antworten mehr hat auf die Fragen, die uns bevorstehen. Wie schaffen wir Kontexte, in denen wir endlich einmal die, um die es geht, sprechen lassen? Indem wir in die zweite Reihe treten und endlich die Bühnen den, um die es geht, übergeben?

Silke Felber: Herr Abdullah, Frau Brenner hat bereits die Tatsache angesprochen, dass Jelineks frühe Theatertexte Kontexte zitieren, die nicht mehr unsere heutigen sind. Sie haben 2012 mit *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft* (1979) den ersten Theatertext Jelineks inszeniert. Der Text ist zum Teil noch im Kontext des so-

nannten dramatischen Theaters verortet. In der Zwischenzeit hat Jelinek mit *Nach Nora* (2013) einen Zusatztext zu diesem Stück geschrieben, der nicht nur formal ganz anders aussieht. Was sagt uns denn der ursprüngliche *Nora*-Text heute noch? Wie aktuell ist er? Warum war es gerade dieser Text und kein aktueller Theater-Text, den Sie ausgewählt haben?

Ali M. Abdullah: Jelineks Texte haben mich grundsätzlich als Regisseur immer interessiert, aber an den Theatern, an denen ich arbeitete, durfte ich sie nicht inszenieren. Als wir dann hier mit der Garage X ein eigenes Theater hatten, war klar, dass die neuen Texte von Frau Jelinek an einem solchen Ort nicht „verwurstet“ werden konnten, sondern auf den großen Bühnen gezeigt werden mussten. Da war der Verlag dahinter. Wir beschäftigten uns also mit dem *Nora*-Text, lasen ihn länger und kamen zum Schluss, dass Jelinek ihre Form gänzlich verändert hat. Sie hat damals einen Text geschrieben, der inhaltlich absolut auf den Punkt, formal aber in einer ganz anderen Ästhetik verhaftet war. Auch wenn er schon Anzeichen ihrer heutigen, als Fließtexte geschriebenen Texte hat, indem er die Figuren wie Sprachrohre funktionieren lässt. Nach einem längeren Gespräch mit der Dramaturgin entschieden wir, diesen alten *Nora*-Text, in dem 14 Figuren auftreten, wie einen Fließtext zu behandeln. Wir probierten das aus und erkannten, dass der Text noch immer höchst aktuell ist. Wir befinden uns noch immer in einer Situation, die damals von Jelinek so beschrieben wurde: Frauen bekommen keine Jobs, können nicht in Führungspositionen aufsteigen, und die Weltwirtschaft

macht mit uns, was sie will. Wir entschieden uns somit für diesen Text und haben eine, wie ich finde, sehr zeitgemäße Aufführung daraus gemacht.

Ich würde gerne nochmal auf den Begriff „politisches Theater“ zurückkommen. Der Untertitel dieser Veranstaltung heißt „Elfriede Jelineks politisches Theater“. Eigentlich müsste man nur sagen: „Elfriede Jelineks Theater“. Denn es versteht sich von selbst, dass Jelineks Theater politisch ist. Ich möchte noch einen Schritt weitergehen und sagen, dass alles, was an einem öffentlichen Ort wie einem Theater stattfindet, per se ein politisches Statement ist. Selbst wenn ich mir ein Märchen an den Vereinigten Bühnen Wien ansehe, bedeutet das, die Welt ist ein Märchen. Das ist eine politische Aussage. Auch wenn es nicht politisch gedacht ist oder sich nicht mit politischen Themen auseinandersetzt, ist die Aufführung politisch. Die Aussage ist, die Welt so haben zu wollen, wie sie im Stück ist. Dagegen kann man etwas tun. In einer Stadt wie Wien geht man aber von kulturpolitischer Seite immer mehr daran, die Theater zu Theatermuseen zu machen. Ein sogenannter gesellschaftspolitischer Auftrag, den Theater eigentlich haben könnte, wird nicht mehr eingefordert. Das ist das eigentliche Problem.

Silke Felber: In Bezug auf den politischen Anspruch, den Jelinek in und mit ihren Texten bzw. ihrem Engagement stellt, stößt man auf einen frappierenden Widerspruch. Einerseits ironisiert Jelinek immer mehr ihre politischen Ambitionen und unterstreicht ihre Resignation: etwa bereits in der Nobelpreisrede *Im Abseits* (2004) oder in *Winterreise* (2011). Andererseits

will sie weiterhin eingreifen, etwas bewusst machen. Sie produziert unentwegt politische Essays, unterschreibt Petitionen usw. Herr Misik, wie bewerten Sie Jelineks „politisches Theater“ in diesem Kontext? Ist ein so dezidiert politischer und moralischer Anspruch in der Kunst heute nicht als anachronistisch zu bewerten?

Robert Misik: Nein, das glaube ich nicht. Natürlich ist man mit 30 anders als mit 40. Man ist vielleicht frustrierter, aber man ist auch Teil eines Zeitgeistes. Dieser Zeitgeist untersagt einem in den letzten Jahren, politisches Statement in absoluter Ernsthaftigkeit vorzutragen. Eine Prise Ironie ist geradezu gefordert, um überhaupt gehört zu werden. Ironie ist an sich nichts Schlechtes, sie ist eine Überlebensstrategie, eine Art und Weise, mit unerträglichen Zuständen umzugehen, indem man über sie lacht. Ich bin nicht der erste, der sagt, dass wir in den letzten 25 Jahren ein ironisches Zeitalter etabliert haben. In der Diskussion schwingt mit, dass gutes politisches Theater heute denen, die nicht für sich selbst sprechen können, eine Stimme gibt bzw. sie sogar in die Lage versetzt, selbst zu sprechen. Wenn wir also, um provokant zu sprechen, hier zehn Asylwerber hinsetzen und sie für sich sprechen lassen, ist das gutes politisches Theater. Das ist es in gewisser Weise auch. Es ist jedoch vor allem eine Demonstration und als solche richtig. Ein guter Theaterstück braucht meiner Meinung nach heutzutage zwei Dinge: eine gute, der jeweiligen Textsorte angemessene Sprache und eine Fähigkeit, den politisch komplexen Problemen einer komplexen Zeit auf den Leib zu rücken. Man kann leicht daran gehen, einen sim-

plen Text zu schreiben, der den Neokapitalismus anprangert. Die wirkliche Kunst ist es, die Dinge zu komplizieren. Ich lese gerade Susan Sontag, die sagt, dass ein guter Text einer ist, der das Bewusstsein der Leser erweitert und die Dinge kom-

Die Zeit, da der Literat, die Literatin, wie es ihre Aufgabe ist, die Dinge hübsch umschreiben durfte, ist vorbei. Man hat immer alles sagen dürfen, aber der Blick konnte gleichzeitig an dem Fremden abgleiten, man durfte zu Boden schauen und zu seinen Füßen Bilder suchen für das, was man nicht aussprechen konnte. Wir Künstler haben immer eine Scheu gehabt vor diesem allzu deutlichen Aussprechen, wir haben die Dinge lieber großräumig umschiff, umfahren und dann noch nett eingerahmt. Diese Zeit ist vorbei.

aus: Elfriede Jelinek: *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*. In: Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz, 1994.

plizierter macht. Auch das kann der eine oder die andere. Das Problem ist, einen literarisch guten Theaterstück zu schreiben, der als Sprache und gleichzeitig auch als Gesellschaftsanalyse hervorragend ist. Das sind zwei Herausforderungen, denen man gewachsen sein muss, aber denen kaum einer gewachsen ist. Jelinek ist ihnen auf einzigartige Weise gewachsen, und Pollesch war das in Teilen seiner Stücke auch. Er hat aber die Thematik immer wieder verdoppelt. Das sechste Pollesch-Stück zum Thema Entfremdung in der postfordistischen Gesellschaft wollte man nicht mehr sehen, weil man es schon kannte. Gutes politisches Theater machen können nur ein paar wirklich gute, talentierte Leu-

te. Vielleicht können wir das alle, wenn wir den Freiraum hätten – aber den haben wir nicht alle. Der Glaube, dass jeder ein Experte für das politische Theaterstück ist, ist ein Irrglaube.

Silke Felber: Von Jelineks „politischen Texten“ zu sprechen – auch ich würde behaupten, ihre Texte sind grundsätzlich politisch –, ist sicherlich kontraproduktiv. Vielleicht kann man aber behaupten, dass sich diese Texte allesamt dadurch auszeichnen, einer großen Irritation nachzuspüren, die in unserer gegenwärtigen Gesellschaft auszumachen ist – Stichworte prekäre Arbeitsverhältnisse, Wirtschafts- und Finanzkrise, NSU-Terror etc. Wie manifestieren sich diese Themen in den Texten Jelineks? Was macht diese Texte so einzigartig? Jelinek ist ja nicht die einzige Autorin, die sich mit solchen gesellschaftspolitischen Themen beschäftigt.

Eva Brenner: Ich kann hier nur für mich sprechen. Ich arbeite in den letzten Jahren, wie gesagt, mit Menschen aus verschiedenen Kulturen zusammen. Für unsere Straßentheater-Projekte haben wir versucht, Passagen aus *Die Kontrakte des Kaufmanns* und *Rechnitz (Der Würgeengel)* einzubauen. Ich habe gemerkt, dass ein nigerianischer Schauspieler, der auch in anderen kleineren Theatern auftritt, große Mühe mit den Texten hatte. Sie zu memorieren, ist schwierig. Wir haben sie ins Englische übersetzt, was wiederum nicht legitim ist. Wir arbeiteten dann in drei Sprachen – Deutsch, Englisch und Ibo. Wir sollten nicht unterschätzen, was es bedeutet, den Erfahrungsschatz unserer „westlichen“ Dramatik auf „fremde“, außereuropäische Kulturen zu übertragen. Ebenso

problematisch finde ich es, zu verlangen, dass sich ein afrikanischer Darsteller mit unseren Inhalten identifiziert bzw. unsere Perspektive einnimmt. Es ist nicht nur schwierig, die Poesie von Jelineks Sprache zu übersetzen, sondern auch, sie in einer anderen kulturellen Verfasstheit zu verstehen. Dazu kommt die Gewalt der Sprache, die kaum übersetzbar ist. Die Tatsache, dass wir in der freien Szene oft mit semi-professionellen Leuten arbeiten (müssen), macht es besonders kompliziert. Das ist keineswegs frei gewählt, sondern verdankt sich vor allem strukturellen und finanziellen Gründen einer verfehlten Kulturpolitik. Jelinek ist nolens volens auf die Großbühnen angewiesen. Das halte ich für eine tragische Entwicklung. Ich denke, dass es Jelinek nicht gut getan hat, dass sie ausschließlich von Giganten auf den großen Bühnen inszeniert worden ist – und vor allem von Männern.

Silke Felber: Jelineks langjährige Verlegerin Ute Nyssen betont in Gesprächen immer wieder, es handle sich bei ihren Theater-texten um sehr komplexe Texte, die von SchauspielerInnen einiges abverlangen. Sie müssten von großen SchauspielerInnen gesprochen werden, die sie wiederum an großen Häusern verortet. Wie sehen Sie das? Brauchen Jelineks Texte die sogenannten großen Häuser? Sind sie da besser aufgehoben?

Ali M. Abdullah: Das würde ich in Abrede stellen. Natürlich sind Elfriede Jelineks Texte komplex und schwer zu durchdringen. Aber jeder professionell ausgebildete Schauspieler sollte damit umgehen können.

Silke Felber: Ein oft zitierter Imperativ, den Jelinek ihrem Theatertext *Ein Sportstück*

(1998) vorangestellt hat, lautet: „Machen Sie, was Sie wollen.“ Wie werten Sie diese Aussage? Ist das ein künstlerischer Freibrief?

Ali M. Abdullah: Es gibt Regisseure – ich nenne jetzt keine Namen –, die versuchen, ein Figurenspektrum bzw. Biographien von Figuren zu erarbeiten. Das halte ich für problematisch.

Robert Misik: Was aber deiner These widerspricht, dass es für SchauspielerInnen und RegisseurInnen leicht ist, Jelineks Texte zu performen. Ich glaube, dass es eine Schwierigkeit im postdramatischen Theater gibt. Ich bin kein Spezialist für die Arbeiten mit Schauspielern, aber es ist für Schauspieler natürlich leichter, mit Figuren zu arbeiten, als einen Textträger zu sprechen, dem jede Charakteristik ausgetrieben werden muss.

Ali M. Abdullah: Meiner Meinung nach gibt es diese Diskussion – wer bin ich, woher komme ich, wohin gehe ich – am Theater schon lange nicht mehr. Die Postdramatik, wie sie bei Lehmann beschrieben wird, hat alle Schauspieler unter 40 geprägt. Niemand fragt mehr nach seiner Biographie. Das ist nicht mehr nötig.

Silke Felber: Jelinek hat in ihrer Wirtschaftskomödie *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) auf beinahe prophetische Weise weltweite Krisenentwicklungen vorweggenommen. In Analogie zur Krise des Kapitalismus wird seit geraumer Zeit von einer Krise des Subjekts gesprochen. Kann eine solche Parallelführung auch in der Gestaltung der Theatertexte Jelineks nachgezeichnet werden? Oder, anders gefragt: Wie ist die Renaissance des Chorischen, der Vielstimmigkeit, in Bezug auf Jelineks Texte zu bewerten?

Eva Brenner: Ich glaube, der Chor ist sowohl eine Ausflucht als auch eine Möglichkeit. Meiner Meinung nach ist es keine Lösung, alles dem Chor zu überantworten, als wären wir alle ein Wir. Wir sind eigentlich kein Wir. Das ist ein interessanter Widerspruch. In der neoliberalen Gesellschaft werden wir mehr und mehr zu EinzelkämpferInnen gemacht. Die Frage ist, welche Art von Sprechen es jenseits dieser alten psychologischen Rollenaufteilung gibt. Der Chor ist auf jeden Fall eine interessante Möglichkeit, nur muss man ihn hinterfragen, denn er setzt eine Kollektivität in den Raum, die es so eigentlich nicht gibt. Im proletarischen Theater, d.h. im sozialdemokratisch-kommunistischen Theater, gab es natürlich den Chor, aber in Verbindung mit der Illusion eines Kollektivs. Wir brauchen ein neues linkes politisches Theater, kein postmodernes linkes. Wir brauchen in Europa ein neues linkes politisches Theater, das klare Standpunkte verfolgt, Seiten ergreift und in der Lage wäre, eine neue Kollektivität zu formulieren – anstatt der Wiederholung bekannter Hybrid-Formate einer in die Jahre gekommenen „Postdramatik“, die zumeist als pseudo-linkes Theater figuriert. Diese Herausforderung wird uns, da sich die politischen Zustände auch in Europa prekär zuspitzen, von Tag zu Tag mehr beschäftigen.

Silke Felber: Vor zwei Wochen wurden anlässlich der Eröffnung des Werk X acht Uraufführungen an einem Abend präsentiert, darunter war auch ein Text von Ihnen, Herr Misik. Ich nehme zwar an, dass ein Theatertext von Robert Misik nichts anderes sein kann als ein dezidiert politischer Theatertext. Aber wie steht es mit

den anderen Texten, die an diesem Abend präsentiert wurden? Können Sie eine Tendenz zum Unpolitischen, die jüngeren DramatikerInnen gerne unterstellt wird, bestätigen?

Robert Misik: Ich habe diesen Text auf Einladung von Ali M. Abdullah und Harald Posch nicht nur geschrieben, sondern ihn auch (mit)performt. Somit konnte ich die anderen Arbeiten nicht sehen. Was ich geschrieben habe, war tatsächlich ein politischer Text, er war „postdramatisch“ oder

Wenn wir Künstlerinnen und Künstler in unseren Arbeiten die Moral vergessen, die Verpflichtung, die wir den Fremden gegenüber haben, die sich zu uns geflüchtet haben, dann wird sich unser scharfer Blick letztlich trüben und wir werden überhaupt nichts mehr sagen können, was wahr wäre.

aus: Elfriede Jelinek: *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*. In: Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz, 1994.

auch nicht, das weiß ich nicht. Es ist nicht meine erste Arbeit für den Raum Theater, mit den Mitteln des Theatralischen spielend, aber gleichzeitig auch mit den Mitteln spielend, die ich tagtäglich in meiner Arbeit benütze. Von daher kann ich nur zur Erfahrung des Problems mit dem Raum Theater etwas sagen. Der Raum Theater etabliert bei einem politischen Text sofort eine künstliche und distanzierte Situation. Die radikale Rede ist im Theaterraum sofort etwas, das von einem Schauspieler vorgetragen wird, der somit eine radikale Rede zu halten spielt. Das heißt, Radikalität am Theater hat sofort etwas Harmloses. In dem Moment, wo ich politisches Theater

in so einen Raum stelle, ist es gleichzeitig auch eine nette Abendunterhaltung. Wir schauen uns etwas Radikales an, vielleicht fühlt man sich sogar schön rebellisch, ein Gefühl, das sich bis zum Sekt am Buffet draußen hält.

Silke Felber: Eva, wie beurteilst du den politischen Anspruch der jüngeren DramatikerInnen-Generation?

Eva Brenner: Ich bin nicht völlig up-to-date. Ich habe mich zwar mit der Dramatik von Schimmelpfennig, Sarah Kane oder René Pollesch beschäftigt, und ich gehe ab und zu ins Wiener brut oder TAG. Dort sehe ich entweder beziehungslose Performances, die wenig Wirklichkeitsbezug haben, oder Beziehungskisten über sehr subjektive, kleinbürgerliche Probleme in WG's, die mich überhaupt nicht interessieren. Ich spüre eine große Ratlosigkeit. An die großen Themen, die die Generation davor bewältigt hat oder bewältigen wollte, reicht das nicht heran. Stattdessen herrscht ein Ausdruck neoliberaler Subjektivierung, eine Fragmentierung von Personen auf der Bühne, die Dominanz von Karrieredenken, Angst vor der Zukunft. Mir fehlt die Opposition zu den Verhältnissen, die Offensivität in der Kunst, die unsere Generation hatte. Ich sehe keine Staffelübergabe.

Silke Felber: Herr Abdullah, sehen Sie eine Staffelübergabe?

Ali M. Abdullah: Ich sehe das anders. Was verdient man schon als Dramatiker? Herr Schimmelpfennig verdient gut, und die anderen bekommen, wenn überhaupt, Tantiemen. Das geht nicht. Einer der Gründe ist, dass die Theater die Stücke nicht spielen. Wir versuchen immer wieder, politische Themen für Autoren zu finden, und mer-

ken dann, dass die Leute, die politisch schreiben, ausgebucht oder gut versorgt sind, da es nur sehr wenige gibt. Ich würde nicht von einer nicht vorhandenen kritischen Masse von Dramatikern sprechen, sondern eher von einem gesellschaftlichen Gesamtphänomen. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit unserer letzten Kunstministerin. Wir wollten mehr Geld von ihr, und sie empfahl uns, aufzustehen und das einzufordern. Ich war empört. Unterstützt werden ausschließlich die Philharmoniker bzw. die Repräsentationskultur. Die Innovation, das Untergründige, das Neue kommt aber nicht von dort.

Robert Misik: Natürlich gibt es gutes und schlechtes politisches Theater. Die Ungleichheit zwischen großen und kleinen Häusern etabliert ein Problem. Der Fortschritt führt manchmal auch zu Problemen. Innovatives politisches Theater ist heute im Untergrund und in der nächsten Saison auf der großen Bühne. Das Etablierte macht sich dauernd auf die Suche nach dem Neuen. Pollesch ist hierfür ein Beispiel. In der einen Saison ist er im Untergrund zu sehen, in der nächsten auf allen großen Bühnen. Dieser Durchlauferhitzer, der aus dem Innovativen das Etablierte und aus der Subkultur den Mainstream macht, funktioniert heutzutage nicht mehr über die Zeit von 20 Jahren, sondern in der Zeit von zwei Saisonen. Das ist natürlich großartig, etabliert aber gleichzeitig auch ein Problem.

Ali M. Abdullah: Das Innovative wird sofort vereinnahmt und zur Repräsentationskultur gemacht. Mich würde interessieren, wie das Publikum Jelineks Texte empfindet.

Agnes Pistorius: Ich glaube, sie sind zu komplex, um politisch etwas bewirken zu können. Ich empfinde es als unrealistisch, dass sie etwas verändern können.

Ali M. Abdullah: Ich finde schon, dass Frau Jelinek sehr viel bewirkt hat.

Allyson Fiddler: Ich habe eine andere Frage bezüglich des Lachens bei Elfriede Jelinek, über das wir im Kontext des Workshops für NachwuchswissenschaftlerInnen gesprochen haben. Ich habe einige Aufführungen ihrer Texte gesehen wie z.B. *Die Kontrakte des Kaufmanns* in Hamburg. Ich weiß nicht, ob es an der Dynamik des Publikums oder am Austausch lag, aber diese Aufführung war wirklich zirkushaft. Ich habe manchmal das Gefühl, dass eben das Politische ein Lachen auslöst oder nicht intelligent damit gearbeitet wird. Ich weiß nicht, ob andere das auch so empfinden. Man weiß nicht, ob das Lachen noch mit dem Politischen zu tun hat. Herr Misik sprach ja davon, dass das Ironische bzw. Postironische produktiv ist. Ich komme aus Großbritannien, wo es bislang zu sehr wenigen Jelinek-Aufführungen gekommen ist. Unlängst sah ich aber eine Aufzeichnung einer Aufführung von *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wir waren live dabei, erlebten die Szenen aber nur als Film. Bei uns in Großbritannien haben das Lachen und das Politische nur in kleinen Etablissements Einzug gefunden.

Ali M. Abdullah: Ich würde dem Titel der heutigen Diskussion gerne einen Satz entgegenstellen, den Nicolas Stemann in seine Inszenierung der *Schutzbefohlenen* einbaute, die die Blackfacing-Debatte wieder aufflammen ließ. Er lässt die Schauspieler sagen: „Wir können euch nicht helfen, wir spielen euch doch.“ Zuerst dachte ich, dass

Es gibt genügend Totenstimmen von Kolleginnen und Kollegen, die aus unserem Land vertrieben worden sind und sich nach dem Krieg kein Gehör mehr verschaffen konnten. Die Stimmen derer, die es sich immer schon gerichtet haben, waren lauter als die der Toten. Jetzt haben wir noch eine letzte Chance bekommen: Es ist unsere Aufgabe, für diejenigen zu sprechen, für die kein anderer spricht. Denn auch unsere künstlerischen Werke werden uns nicht retten, wenn wir uns abschließen gegen diejenigen, die sich aus ihrer Bedrohung heraus zu uns gerettet haben.

aus: Elfriede Jelinek: *Stellungnahme zur Asyl- und Aufenthaltsgesetzgebung in Österreich*. In: Broschüre zum Trauermarsch zum Asyl- und Aufenthaltsgesetz, 1994.

dieser Satz die Problematik widerspiegelt, dass das postdramatische Theater oftmals selbstreferentiell ist und somit am Publikum vorbeigeht. Heute in der Diskussion habe ich mich zunehmend gefragt, ob es sich dabei nicht insgesamt um einen Hilfeschrei der Theaterszene handelt, der besagt, dass keine Partizipation am gesellschaftlichen Leben mehr vorhanden ist.

Robert Misik: Vielleicht ist dieser Satz viel richtiger als ein pathetischer Satz wie „für diejenigen sprechen, für die kein anderer spricht“. Das einzige, das sich damit brüstet, etwas Rebellisches gemacht zu haben, ist dann das Theater. Selbstverständlich ist dieser Satz die kritische Spitze einer autoironischen, doppelbödigen Haltung.

Eva Brenner: Auch mich verblüffte – und empörte – dieser Satz sehr. Ich empfinde die Äußerung von Leuten, die hochbezahlt im subventionierten Theaterbetrieb agieren, während Tausende von Menschen im Mittelmeer ertrinken, als unerträglich. Der

Hilfeschrei Jelineks trifft letztendlich ins Leere, weil er immer nur dasselbe Publikum erreicht. Das liegt daran, dass wir in diesen alten Tempeln bleiben und uns um uns selbst bewegen, wo nichts Neues entstehen kann. Das betrifft auch die freie Szene. Ich möchte behaupten: Jelinek und ihre Texte gehören auf die Straße – das wäre explosiv, es würde was Neues zu Tage fördern!

Ali M. Abdullah: Ich habe die Aufführung nicht gesehen, finde den Satz aber großartig. Denn er beschreibt genau das, was der Schauspieler im „postdramatischen“ Theater tut. Er geht weder als Figur auf die Bühne noch spielt oder ist er jemand. Diese Errungenschaft finde ich großartig! Wenn ich hingegen sehe, wie Schauspieler im Zusammenhang mit Texten von Jelinek oder anderen gegenwärtigen AutorInnen permanent Figuren mimen, die politische Äußerungen tätigen, die nichts mit ihnen zu tun haben, empfinde ich das als den falschen Ansatz.

Teresa Kovacs: Die Qualität liegt meines Erachtens häufig darin, dass sich Theaterprojekte dessen bewusst sind, Theater zu machen. Ich möchte hier an Christoph Schlingensiefels Arbeitsweise mit AsylwerberInnen oder Obdachlosen erinnern. In diesem Zusammenhang kam die Kritik auf, er lasse die Leute nach den Projekten wieder fallen. Nachdem eine Kollegin ein solches Projekt fortgeführt hatte, wurde sie von Schlingensiefel daran erinnert, dass es sich dabei nicht um ein Hilfsprojekt, sondern um eine Theateraktion handelt. Sich dessen bewusst zu sein, Theater zu machen, kann einen politischen Mehrwert haben.