



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Eine (Winter-) Reise durch die Vergangenheit. Johan
Simons' Inszenierung von Elfriede Jelineks Stück
Winterreise

verfasst von

Stefanie Zagloul

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Hinweis:

Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit, wird in dieser Publikation zumeist auf die geschlechtsneutrale Differenzierung, z.B. ZuschauerInnen, LeserInnen, verzichtet. Entsprechende Begriffe gelten im Sinne der Gleichbehandlung grundsätzlich für beide Geschlechter.

Danksagung

Vor allem meiner Familie möchte ich danken, meinen Eltern und meiner Schwester, die mich zu jeder Zeit uneingeschränkt unterstützt und gefördert haben und auf die ich immer zählen darf.

Weiters danke ich dir, Dominik, dass du mich immer wieder aufgebaut hast und wesentlich dazu beigetragen hast, dass ich nicht aufgegeben habe diese Arbeit fertig zu stellen.

Meine lieb gewonnene Studienkollegin Stefanie ‚Nini‘ Künzel, dir danke ich für die wundervollen und lustigen gemeinsamen Studienjahre und die gegenseitige moralische Unterstützung.

Ein großer Dank gilt im Besonderen auch meiner Betreuerin Frau o.A. univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall für die hilfreichen Rückmeldungen und Kritiken und die gute Betreuung meiner Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	9
2. Elfriede Jelineks Theatertexte	11
2.1. Handschrift	11
2.1.1. Entmythologisierung	13
2.1.2. Text im Text	15
2.1.3. Die Erzählinstanz	17
2.1.2. Strukturen	18
2.1.1. Musikalität	21
3. Methodik der Inszenierungsanalyse	22
3.1. Definition nach Patrice Pavis	22
3.1.1. Signifikant - Signifikat	23
3.1.2. Konkretisation	24
3.1.3. Unbestimmtheitsstellen und Ambiguitäten	25
3.1.4. Metatextualität	27
3.1.5. Szenische Aussage	27
3.1.6. Der Rhythmus der Inszenierung	30
3.1.7. Fragebogen für Aufführungsanalysen	31
3.1.8. Die Übersetzung des Textes auf die Bühne und ihre Probleme	33
3.1.9. Schlussfolgerungen für die Analyse	35
4. Methodik der Aufführungsanalyse	36
4.1. Guido Hiß	36
4.1.1. Transitorik des Theaters	36
4.1.2. Korrespondenzbedeutung	37
4.1.3. Symbolisch vs. Ikonisch	38
4.1.4. Übereinkünfte im Theater	39
4.1.5. Die Aufführungsanalyse nach Hiß	39
4.1.6. Schlussfolgerungen für die Analyse	42
5. Winterreise – Analyse des Theatertextes	43
5.1. Bezüge zum Liederzyklus <i>Winterreise</i> von Franz Schubert	43
5.2. Dramaturgie	47
5.3. Thematiken	49
5.3.1. Zeitlichkeit /Vergänglichkeit	49
5.3.2. Der Hypo Alpe Adria-Skandal	50
5.3.3. Gefangenschaft	53
5.3.4. Gesellschaftskritik	55
5.3.5. Beziehungen	57
5.3.5.1. Virtuelle Liebe	57
5.3.5.2. Krankheit des Vaters	58
6. Analyse der Inszenierung <i>Winterreise</i> von Johan Simons	62
6.1. Johan Simons – Biografie	63
6.2. Bezüge/Merkmale zum/des Gegenwartstheater(s)	64
6.3. Bühne	67
6.4. Figuren	69

6.5.	Musikalität und Rhythmus	75
6.5.1.	Sprechrhythmus	76
6.5.2.	Musik und Akustik	79
6.6.	Gestik	83
6.7.	Licht	90
6.8.	Änderungen	93
6.9.	Rezeption	95
6.10.	Conclusio	99
7.	<i>Quellenverzeichnis</i>	101
8.	<i>Abbildungsverzeichnis</i>	106
9.	<i>Anhang</i>	107
9.1.	Abstract	107
9.2.	Lebenslauf	108

1. Einleitung

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse des Theaterstücks *Winterreise* von Elfriede Jelinek in der Inszenierung von Johan Simons an den Münchner Kammerspielen.

Simons trat mit der Spielzeit 2010/11 seine Intendanz bei den Münchner Kammerspielen an und folgte damit seinem langjährigen Vorgänger Frank Baumbauer. Er fungiert nach wie vor gleichzeitig als Theaterregisseur und verwirklichte so seine Inszenierung von *Winterreise* in seiner ersten Spielzeit an den Kammerspielen.

Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer präzisen Analyse des Theatertextes von Elfriede Jelinek sowie einer Inszenierungs- und Aufführungsanalyse bezogen auf die Umsetzung durch Johan Simons.

Zur genaueren Untersuchung werden eine Aufzeichnung auf DVD sowie persönliche Aufführungsnotizen zur Vorstellung vom 16. Oktober 2011 herangezogen.

Die Arbeitsweise von Elfriede Jelinek bildet den ersten Schwerpunkt der Arbeit. In diesem Kapitel werden die spezifischen Formmerkmale in den Texten Jelineks mit Hilfe von Theoriewerken wie dem *Jelinek Handbuch* von Pia Janke aufgezeigt und hinterfragt.

Da das Stück zur Gattung des postdramatischen Theaters gezählt werden kann, werden in dieser Diplomarbeit insbesondere die Merkmale dieser Gattung beleuchtet. Zunächst wird darauf hingewiesen, dass es unterschiedliche Zugänge gibt. In einem nächsten Schritt wird erläutert, warum gerade der hier verwendete Zugang gewählt wurde. Dazu werden die Theoriewerke *Semiotik der Theaterrezeption* von Patrice Pavis sowie *Der theatralische Blick* von Guido Hiß herangezogen.

Die Textvorlage von *Winterreise* bildet in einem nächsten Schritt einen Schwerpunkt der Analyse. Welchen Themen widmet sich die Autorin in diesem

Text und welchen Zugang hat sie zu diesen Materien gefunden? Welche für Sie typischen, individuellen Stilmittel wurden verwendet?

Ebenso wird die Thematik der Vergangenheitsbewältigung besprochen und der Frage nachgegangen, ob und in welcher Weise das Stück diese Thematik behandelt.

Die Musikalität, im Besonderen im Bezug auf Schuberts Liederzyklus *Winterreise*, findet ebenfalls ihren Platz und es wird genauer erläutert, warum Jelinek gerade zu diesem Komponisten ein so enges Verhältnis zu haben scheint.

Die anschließende Inszenierungs- und Aufführungsanalyse soll am Ende in einer Conclusio münden, die auf das Regiekonzept von Johan Simons schließen lässt.

2. Elfriede Jelineks Theatertexte

2.1. Handschrift

„Mit beiden [Elfriede Jelinek und der Finanzkrise] möchte das offizielle Österreich lieber nicht in Verbindung gebracht werden, obwohl doch eine enge Beziehung nicht wegzuleugnen ist, denn Elfriede Jelinek ist österreichische Staatsbürgerin, und die Banken des Landes leiden unter ihrem Engagement in den zusammenbrechenden Märkten und Börsen Südosteuropas. [...] Obendrein neigt auch Elfriede Jelinek zum inflationären Verschleiß, allerdings vernichtet sie nur Worte und nicht Werte. Wenn sie erst einmal alle möglichen Spiele mit einem Wort getrieben hat, ist dessen Bedeutungskonto total abgeräumt.“¹

Was Autor Matthias Heine hier beschreibt und kritisiert, sind die oft angegriffenen Methoden und Ausdrucksformen Jelineks in ihren Werken.

Denn die österreichische Erfolgsautorin ist kein unbeschriebenes Blatt, was Provokationen, Übertreibungen und zynische Auseinandersetzung anbelangt.

So wurde sie des Öfteren als „Nestbeschmutzerin“ diffamiert und wegen ihres Hangs zu politischen und „provokativ-perversen“² Themen als Staatsfeindin verschmäht.

Ganz gleich ob Prosa oder Theatertext, jedes ihrer Werke trägt Elfriede Jelineks Handschrift. Eine Handschrift, die definitiv nicht nur am gesellschaftskritischen Inhalt zu manifestieren ist, sondern auch an der Form, am Stil, an der Sprache.

Die Textherstellung funktioniert bei Jelinek nicht in klassischer Weise. Wie Margarete Sander in ihrem Buch *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: Das Beispiel ‚Totenauberg‘* richtig bemerkt, ist der Einfluss verschiedener europäischer Kunstrichtungen in ihr Schaffen eingeflossen³.

¹ Matthias Heine, „Elfriede Jelinek ist so uferlos wie die Finanzkrise“, *Welt Online*, <http://www.welt.de/kultur/theater/article3574075/Elfriede-Jelinek-ist-so-uferlos-wie-die-Finanzkrise.html> 17.04.2009, 15.01.2011.

² Elisabeth Klocker, „Rezeptionsgeschichte zum Werk Elfriede Jelineks“, *Jelinetz*, http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rezeptionsgeschichte_zum_Werk_Elfriede_Jelineks, 15.01.2011.

³ Vgl. Margarete Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: Das Beispiel ‚Totenauberg‘*, http://books.google.at/books?id=eTGOe3xF0_wC&printsec=frontcover&dq=margarete+sander&hl=de&ei

So schreibt Sander, dass Elfriede Jelinek nicht nach der klassischen Kunstauffassung von einem harmonischen Weltbild, sondern wie im Manierismus⁴ von einem problematischen Verhältnis eines problematischen Menschen zur Welt ausgeht.

Somit lässt sich auch erklären, warum es bei Jelinek keine festen Strukturen in den Texten gibt und nach welcher Ästhetik sie arbeitet.⁵

„Ihre Prinzipien [die der Manieristen] sind Unordnung, Zufall, Abweichung oder Deformation, Zerfall und vor allem Ohnmacht“⁶, sagt Margarete Sander und sofort muss man dabei unweigerlich an die Parallelen zu Elfriede Jelineks Arbeit denken.

Sie weigert sich in ihren frühen Werken vehement die Großschreibung anzuwenden⁷, und wirft dem Leser zeilenlange satzartige Gebilde an den Kopf. Für den Rezipienten ist es oft wahrlich eine Kunst, alle Bedeutungen in einem Roman von Elfriede Jelinek herauszulesen, da sie geschickt immer wieder Metaphern einsetzt, oder Sätze so chaotisch gestaltet, dass sie am Ende nur noch zusammenhanglos wirken.

Bei genauerem Befassen mit ihren Texten kann man jedoch in jedem einzelnen eine Vielfalt an Themen und Gesellschaftsbildern erkennen.

„Konkrete Entstehungszusammenhänge wie politische Ereignisse, gesellschaftliche Vorkommnisse, Skandale und Katastrophen, sind typisch für Jelineks Werke.“⁸

=IR8jTZnyLsmYOrf4uOQI&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, 1996, 04.01.2011, S. 26; (Orig. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996).

⁴ Manierismus: im engeren Sinn die Stilbewegung der europäischen Kunst zwischen Renaissance und Barock, die mit antiklassischer Tendenz um 1520 begann und um 1600 endete; im weiteren Sinne jedes künstlerische Verhalten, auf das die Merkmale des Manierismus zutreffen. Die Literatur übernahm den Begriff aus der Kunstgeschichte und beschreibt mit ihm ein Stilphänomen des 16. und 17. Jahrhunderts, das sich klassizistischen Normen widersetzt und eine bewusst überformte Sprache (Anhäufung von Stilfiguren und Metaphern, ausgefallene Redeformen) pflegt. Wissen Media Verlag, <http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/index,page=1185000.html> 2000ff, 18.01.2011.

⁵ Vgl. Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: Das Beispiel ‚Totenauberg‘*, S. 26.

⁶ Ebda.

⁷ Vgl. Elisabeth Klocker, „Elfriede Jelineks Romane“, *Jelinetz*, http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Elfriede_Jelineks_Romane 18.01.2011.

⁸ Pia Janke/Teresa Kovacs, „Publikationsformen und Werküberlieferung“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 27–33, hier S. 29.

Der Schreibstil Jelineks ist ungeordnet, sie schreibt in scheinbar zusammenhanglosen Phrasen, löst somit die Syntax auf und ignoriert oft jegliche deutsche Grammatik. Sie schreibt faktisch, beinahe sachlich. Man könnte beim ersten Lesen beinahe glauben, sie lässt keinerlei Phantasie in ihren Werken zu. Es geht Elfriede Jelinek um Realität, um die Wirklichkeit und wie sie nüchtern wiedergegeben werden kann. Sie kreiert Realismus in ihren Texten.

In einem Interview für ein Programmheft anlässlich der Inszenierung von *Die Kontrakte des Kaufmanns* äußert sie:

„Ich versuche, gesellschaftliche Mechanismen bis aufs Skelett abzuschaben, eigentlich bloßzulegen, damit ich sie sozusagen in ihrer Reinform darstellen kann. Ich destilliere das Idealistische, das ja oft nur aufgepropft ist. So, Ideologie ist weg, ausverkauft, es verdampft, und übrig bleibt das Skelett.“⁹

Die Nüchternheit, mit der sie über ihre Texte spricht, zieht sich durch viele ihrer Romane und Theatertexte. Jelinek macht sich nichts aus Ausschmückungen, Verschönerungen und Idealdenken. Wie sie im Interview mit Joachim Lux ja selbst feststellt, ist es ihr Ziel eine „Reinform“ zu erlangen, die es ihr ermöglicht, den Dingen auf den Grund zu gehen.

Diese Elemente kennzeichnen eine Methode, die in Jelineks Werken durchgehend Anwendung findet und in den folgenden Subkapiteln genauer beschrieben werden soll.

2.1.1. Entmythologisierung

„Wenn die »illusio«, der geteilte Glaube in die Wirklichkeit des Mythos, gebrochen ist, verliert er seine Macht“.¹⁰ Nach diesem Grundsatz sind viele Passagen und Inhalte in Jelineks Texten aufgebaut. Sie entkräftet Mythen im Hinblick auf Wahrheitsfindung. In ihrer Methode lehnt sich Jelinek stark an

⁹ Joachim Lux, „Elfriede Jelinek im E-Mail-Verkehr mit Joachim Lux“, *Programmheft Nr. 11. Spielzeit 2009, 2010*, Hg. Thalia Theater, S.17.

¹⁰ Uta Degner, „Mythendekonstruktion“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 41–46, hier S. 45.

Roland Barthes' Theorie von den *Mythen des Alltags* an, mit der sie sich intensiv ab den 1960er Jahren beschäftigte.¹¹

Die Autorin bedient sich gesellschaftlicher Themen, mit deren Mythen sie aufräumen will und die Leser und Zuschauer somit wachrüttelt, wie Margarete Sander festhält.

„Damit zeigt sich wiederum, dass für Jelinek Sprachkritik immer Ideologiekritik impliziert, denn indem sie die Mythen in der Sprache aufspürt und destruiert, legt sie die machtpolitischen Mechanismen offen, die in der Sprache arbeiten, und sie macht die Manipulation bewusst [...]“¹²

Jelinek leistet also Detektivarbeit, um die Mythen aufzudecken. Sie arbeitet mit Sprache, wie beispielsweise in *Winterreise* sehr sarkastisch, um die implizierte Gesellschaftskritik noch zu verdeutlichen. Etwa im Abschnitt sechs des Textes äußert sie sich sehr kritisch über Dating Plattformen im Internet, die ja bekanntermaßen damit werben, dass jede(r) mit einem angelegten Profil auf der Website die „große Liebe“ finden kann.

„Aha, da kommt grade einer, der kommt mir gerade recht, natürlich auch aus dem Netz, andere Menschen gibt es schon lang nicht mehr, der hat sich freigemacht aus den Maschen, macht sich sofort frei als er mich sieht, das ist ja der Zweck des Ganzen.“¹³

In diesem Kapitel zerplückt Jelinek den Mythos der „großen Liebe“ so lange, bis sie letztendlich konstatiert „[a]ber am Ende ist nichts. [...] All die Mühe umsonst“¹⁴ und den Leser oder Zuseher vor den Trümmern seiner Ideologie stehen lässt. Diese Resultate der Dekonstruktion und Destruktion bieten wiederum Gelegenheit zum Grübeln über die Mythen und die Manipulation dahinter.

Aber nicht nur gesellschaftlichen Illusionen begegnet man in Elfriede Jelineks Arbeiten, auch Mythen über ihre Person und ihr Leben finden Platz bzw. werden auch durch die Rezeptionen ihrer Werke von den Rezipienten geschaffen.

¹¹ Vgl. Degner, „Mythendekonstruktion“.

¹² Sander, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek: Das Beispiel ‚Totenauberg‘*, S. 15.

¹³ Jelinek, *Winterreise*, S. 58.

¹⁴ Ebda. S. 72.

„Rikki Winter: Da ist also [...] ein Mythos Jelinek entstanden – in der Öffentlichkeit. Wobei Dein literarisches Anliegen von Beginn an gerade die Entmythologisierung war.

Jelinek: Das ist ja die absolute Perversion dabei. Ich wollte ja immer die Wahrheit hinter einem Schein oder die politische Geschichte hinter einem unschuldigen Bild hervorholen. Das ist das, was als roter Faden durch meine Texte hindurchgeht. Dabei habe ich aber in einer seltsamen Umkehrung für mich als Person offenbar ständig Mythen geschaffen [...].“¹⁵

Besonders Jelineks Privatleben, ihre Kindheit, ihr Verhältnis zu ihren Eltern – ihrer herrischen Mutter und ihrem demenzkranken Vater – sowie ihre Scheu vor der Öffentlichkeit sind sowohl immer wieder Inhalt in ihren Werken, als auch vielfach beleuchtete Themen in der Rezeption.

Die brisanten Stoffe – die Alltagsmythen – nimmt Jelinek aus bereits vorhandenem Material, aus fremden Texten und Arbeiten, wie nun genauer aufgezeigt werden soll.

2.1.2. Text im Text

Ein weiteres typisches Merkmal von Jelineks Texten besteht in der Intertextualität ihrer Werke. Der Begriff stammt aus der Literaturwissenschaft und bedeutet „(engerer oder weiterer) Bezug von Texten aufeinander“.¹⁶ Es gibt jeweils einen oder mehrere Prätexte, die in einen neuen Text eingebunden bzw. darin verarbeitet werden.¹⁷

Jelinek verflicht eigenes oder fremdes, bereits produziertes Material aus literarischen Schriften und anderen künstlerischen Prätexten mit

¹⁵ Rikki Winter, „Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *DOSSIER 2: Elfriede Jelinek*, Hg. Kurt Bartsch./Günther A. Höfler, Graz: Literaturverlag Droschl 1991, S. 9–19, hier S. 11.

¹⁶ Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Intertextualitaet> 2013ff, 25.10.2014.

¹⁷ Vgl. Juliane Vogel, „Intertextualität“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 47–55.

gesellschaftsrelevanten oder tagespolitischen Themen und schafft so ein neues Werk.

Sehr treffend formuliert es Juliane Vogel in ihrer Schrift „Intertextualität“ wie folgt:

„Grundlegendes Prinzip ihrer Arbeiten ist die Zerstörung bestehender Text- und Bildzusammenhänge mit dem Ziel, die dadurch freigesetzten Diskurselemente neu und anders zusammenzuführen“.¹⁸

Dies passiert durch ein „Collage- und Montageverfahren“¹⁹ bei dem wörtliche Zitate aus dem jeweiligen ursprünglichen Text mit neuem Kontext aufgeladen werden. Dabei entwendet Jelinek Textfragmente um sie „[...] so mit dem eigenen Text zu verbinden, dass die Bruchstellen durch den Leser nicht mehr nachvollzogen werden können.“²⁰

Aber aus welchem Grund bedient sich die Autorin fremden Textmaterials? Denn man darf nicht außer Acht lassen, dass dem Leser ein bestimmtes Wissen zugestanden werden muss, um die Zitate als solche zu erkennen und in weiterer Folge die unterschiedlichen Bedeutungsebenen auszumachen.

Einer der Gründe führt wieder auf die Entmythologisierung (wie in Kap. 2.1.1. besprochen) zurück. Dadurch, dass die Fragmente, die oft aus bekannten Zitaten oder Fakten bestehen, mit neuem Text „verklebt“²¹ werden, lässt die Autorin die Ernsthaftigkeit an den Aussagen bröckeln, legt die dahinterliegende Wirklichkeit frei. Intertextualität dient ihr als Mittel für die Mythendekonstruktion.

Aber auch in einem weiteren Sinn erfüllt Intertextualität eine Aufgabe. Sie führt zu einer „Vermehrung der Sprachebenen“²², wie Juliane Vogel beschreibt. Dabei kommt es zu einer „Pluralisierung und Anonymisierung von Rede“²³, ein typisches Merkmal in Jelineks Arbeitsweise. Sie löst die Texte auf, verschmilzt sie mit fremden Passagen, stellt alles in einen neuen Kontext und erschafft so ein Plateau ohne Bezüge auf individuelle Redner oder bestimmte Figuren.

¹⁸ Vogel, „Intertextualität“, S. 47.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Ebda. S. 51.

²¹ Vgl. Ebda.

²² Ebda. S. 48.

²³ Ebda.

Generell deklariert Jelinek in vielen ihrer Theaterstücke keine ausgewiesenen Figuren. Bloß durch die Erzählperspektive lässt sich an manchen Stellen ausmachen, wer hier wohl spricht, aber andere Passagen wiederum können auf beliebig viele Sprecher aufgeteilt werden. Immer wieder wird es durch Einflechtung von mutmaßlich persönlichen, privaten Informationen jedoch sehr wahrscheinlich, dass die Autorin selbst eine der möglichen „Figuren“ ist. Wie sich das exakt äußert, wird im folgenden Kapitel näher beleuchtet.

2.1.3. Die Erzählinstanz

Elisabeth Klocker schreibt in ihrem Aufsatz über die Romane von Elfriede Jelinek: „Immer wieder tritt in den Texten eine Erzählinstanz auf, die sich einmischt, kommentiert, die LeserInnen anspricht, jedoch der Herstellung einer Narrative ebenso wenig dienlich ist“²⁴. Ob diese Erzählinstanz, von der Klocker spricht, eine über den Protagonisten stehende Person ist, ist wahrscheinlich. Interveniert Jelinek aber selbst in ihren Geschichten und fungiert somit als Kritikerin der Gesellschaft?

Diese Erzählinstanz kann, wie in *Winterreise*, auch ständig ihre Standpunkte wechseln. Einmal schreibt Jelinek von einer Person ausgehend, im nächsten Satz spricht schon wieder die kollektive Stimme der Gesellschaft. Wie Elisabeth Klocker bereits bemerkt hat, spricht Jelinek auch den Leser direkt an, wenn sie beispielsweise schreibt: „[...] sehen Sie das nicht?“²⁵.

Es ist allgemein bekannt, dass viele Rezipienten davon ausgehen, dass Jelineks Werke auch immer zu einem Teil autobiografisch sind. Sie inszeniert sich definitiv in ihren Texten oft selbst (vgl. *Die Klavierspielerin*, *Neid*, *Winterreise*), aber die Frage sei dahingestellt, ob diese Darstellung immer eine reale oder doch eine fiktive ist. Durch die Einflechtung von realen Daten und Fakten über ihr Leben erweckt Jelinek aber doch den Schein einer Beschreibung ihrer Person und ihres Lebens.

²⁴ Klocker, „Elfriede Jelineks Romane“.

²⁵ Jelinek, *Winterreise*, S. 14.

Es wäre denkbar, dass Jelinek diese „Erzählinstanz“ dazu nutzt, den Figuren ihre Anschauung aufzudrücken, denn in einem Interview im Jahr 1985 sagt sie zu der Frage „Urteilen Sie über Ihre Figuren, wenn Sie schreiben?“:

„Das ist der berühmte arrogante Blick, dass ich gewissermaßen einen erhöhten Standort habe gegenüber meinen Figuren, und von diesem erhöhten Standort aus beschreibe. Ich meine aber nicht, dass das etwas Verwerfliches ist, weil von einem erhöhten Standpunkt aus hat man einen anderen Blick als wenn man drinnen steckt.“²⁶

Jelinek sagt also selbst, dass sie Kritik an ihren Figuren übt, dies von einem „erhöhten Standpunkt“ aus tut, also aus einer gewissen Distanz heraus, wie man es der Erzählinstanz zuschreiben könnte.

Erweitert könnte man von einer Kritik an ganzen Personenständen und Gesellschaftsschichten sprechen. Sie benutzt die Erzählinstanz, von der sie anschließend erklären kann, dass diese eine völlig neutrale Position einnehme und impft dieser Kritik ein. Somit können die Figuren selbst noch mehr in ein Klischee gedrückt werden, können noch mehr als eigenartige oder psychopathische Gestalten auftreten und die hierarchische Ordnung in Elfriede Jelineks Werken wieder herstellen indem die Erzählinstanz über ihnen steht und sie mit ihren Bemerkungen unterwirft. Weiters können so eventuell autobiografische Erfahrungen und Erlebtes kritisch verarbeitet werden. Es ist eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, oft wohl eine Bewältigung von Erinnerungen auf einer distanzierten Metaebene.

1.1.2. Strukturen

Es ist sehr schwierig bei Jelinek Strukturen im herkömmlichen Sinn²⁷ auszumachen. Sie baut ihre Theatertexte zumeist nicht nach narrativen Prinzipien

²⁶ Rüdiger Wischenbart, *Der berühmte arrogante Blick. Interview mit Elfriede Jelinek*, Wien 2004, http://www.wischenbart.com/de/essays__interviews_rw/elfriede_jelinek_interview_wischenbart.pdf 18.01.2011; (Orig. *Radioporträt: Figuren der Grausamkeit*, Erstsendung Wien 26.05.1985).

²⁷ Struktur hier als: 1. Anordnung der Teile eines Ganzen zueinander; gegliederter Aufbau, innere Gliederung, 2. Gefüge, das aus Teilen besteht, die wechselseitig voneinander abhängen; in sich strukturiertes Ganzes, Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Struktur> 2013ff, 25.10.2014.

eines Plots auf, es gibt keine lineare Erzählstruktur, oder aber diese wird dauernd unterbrochen. Und auch dezidiert deklarierte Rollen gab es zum Teil noch in ihren frühen Theaterstücken wie *Was geschah als Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*.²⁸ Jelinek geht es weniger um einzelne Protagonisten, sie interessiert sich viel mehr für die Sprache an sich.²⁹ Wo in anderen Dramen ganz klar Figuren bestimmte Textpassagen zugewiesen werden, überlässt Jelinek es dem Regisseur den Text auf beliebig viele Rollen aufzuteilen. Es gibt keine Dialoge, die Stücke lesen sich mehr wie Textflächen, ein Begriff, den Jelinek laut einem Essay auf ihrer Homepage wohl selbst eingeführt hat um ihre Arbeiten zu beschreiben.

„[...] Textflächen (das Wort stammt bitte von mir, das muß ich schon sagen dürfen! Das wird man bitte noch sagen dürfen! Wer was andres weiß, darf es aber auch sagen, vielleicht irre ich mich ja, aber sicher niemals, was andre betrifft) [...]“³⁰

Wie bereits erwähnt ist ein weiteres Merkmal der ständige Wechsel der Perspektive, den die Erzählinstanz immer wieder vollzieht. Einmal wird in der ersten Person Singular von einem „Ich“ gesprochen, dann wiederum im Plural von einem „Wir“. Das macht es dem Leser noch schwerer zu erkennen, wer/welche Figur nun welchen Standpunkt vertritt bzw. wer gerade spricht.

Dabei macht Jelinek des Öfteren Gebrauch von einer chorischen Stimme (vgl. *Wolken.Heim.*, *Ein Sturz*, *Winterreise* u.a.). Dieser Chor spricht oftmals sogar längere Monologe, Jelineks Theaterstück *Wolken.Heim.*³¹ beispielsweise lässt sich als einziger langer Monolog eines „Wir“ beschreiben.

Die Perspektive des Chors hat im Theater eine jahrhundertealte Tradition. Bereits in der antiken Tragödie kommt dem Chor große Bedeutung zu. Er ist das Gegenstück zum Protagonisten und „agiert als Gruppenfigur, die zumeist die (gesellschaftliche) Öffentlichkeit – und damit wiederum das Theaterpublikum –

²⁸ Vgl. C. Bernd Sucher, „Die Textflächenfrau“, Süddeutsche Zeitung, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/die-dramatikerin-elfriede-jelinek-die-textflaechenfrau-1.896879> 19.05.2010, 26.10.2014.

²⁹ Vgl. Winter, „Gespräch mit Elfriede Jelinek“, S. 13.

³⁰ Elfriede Jelinek, *Textflächen*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2013, 26.10.2014.

³¹ Elfriede Jelinek, „*Wolken.Heim.*“, In: *Programmheft des Schauspiel Bonn zu Elfriede Jelineks Wolken.Heim.*, Bonn: Schauspiel Bonn 1988 (UA: 21.9.1988 Schauspiel Bonn, Regie: Hans Hoffer).

repräsentiert.“³² Er hat darüber hinaus aber auch eine Funktion als Kommentator des Geschehens.³³

Bei Elfriede Jelinek bedient der Chor beide Funktionen. Er strukturiert den Text und hat „[a]ls monologische, dialogische oder kollektive Figuren-Anordnung bzw. als diese abwechselnd und einander kreuzend [...] seinen Auftritt.“³⁴

Lineare Erzählstrukturen, eingeteilt in Akte, sucht man bei Jelineks Theater texts jedoch vergeblich. Sie folgen keiner gelernten Erzähllogik, im Gegenteil gibt es immer wieder Rücksprünge und unzusammenhängende Passagen. Es ist oft gar schwer eine Handlung auszumachen, da unzählige Anaphern³⁵ eingebaut werden. Hier ein Beispiel aus Elfriede Jelineks Theater text *Tod-krank.doc*, genauer aus „5) Im Keller“ den sie in Gedenken an den Regisseur Christoph Schlingensiefel auf ihrer Homepage veröffentlichte und in dem sie aus der Perspektive des österreichischen Straftäters Josef Fritzl Folgendes schreibt:

„Und wenn ich tot bin, sind die dort unten auch alle tot. Bitte, es mag eine Weile dauern, sie dauern mich, sie dauern mich nicht, aber dann sind sie alle tot. Meine ganze Familie dann ausgerottet und tot, tot die ganze Rote Familie, die Familienherde, die von mir mühsam gebändigte Horde, die Kinder, die meine Enkelkinder sind, die Tochter, die meine Frau ist, die in meinen Familienbanden zappelt und strampelt, die meine Mutter ist, die mir alles war, meine Tochter, die ist, was ich will, was ich will, was ich will: alle tot und aus.“³⁶

Hier kommt sehr gut zum Ausdruck, dass Jelinek eine anaphorische Methode pflegt, die sie häufig auf die Spitze treibt. Dabei baut sich ein Spannungsbogen auf, es werden bestimmte Worte massenhaft wiederholt, der Kontext so lange verändert bis dieser Kettensatz letztendlich oft in einem sehr nüchternen, endgültig anmutenden Ende mündet.

³² Uwe Spörl, FernUniversität Hagen (Hg.), „Chor“, *Basislexikon Literaturwissenschaftliche Terminologie*, <http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/8210.htm> 2001, 25.10.2014.

³³ Spörl, *Basislexikon Literaturwissenschaftliche Terminologie* 2001.

³⁴ Monika Meister, „Bezüge zur Theatertradition“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 68–73, hier S. 69.

³⁵ die Anapher: (Sprachwissenschaft) zurückverweisendes Element eines Textes, siehe Bibliographisches Institut GmbH (Hg.), *Duden*.

³⁶ Elfriede Jelinek, *Tod-krank.doc*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2014, 26.10.2014 (Orig. *Tod-krank.doc* (für Christoph Schlingensiefel), <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftkrank.htm> 3.8.2012).

2.1.1. Musikalität

Jelineks Schreibverfahren ist oft bestimmt ist von einem Gegenspiel aus kurzen, stakkato-artigen Sätzen ohne Melodie und längeren, harmonischen Sätzen. Sie sind „in ihrer musikalischen Strukturiertheit als Partituren [...] zu lesen“³⁷ und diese Musikalität kommt nicht von ungefähr. Die Rolle, die Musik in ihrem Leben einnimmt, wurde bereits mehrfach von der Autorin selbst in Arbeiten wie *Die Klavierspielerin*, oder dem Essay *Zu Franz Schubert* dargelegt und in vielen Sekundärliteraturschriften wissenschaftlich analysiert. (mehr zu Schubert siehe Kap. 5.1.)

Jelinek geht so weit, dass sie manche ihrer Texte und Theaterstücke sogar nach Werken bekannter Komponisten benennt, siehe *Winterreise* oder *Das Lebewohl*, in dem sie sogar die „dreigliedrige Satzstruktur“³⁸ übernimmt.

Aber eben nicht nur inhaltlich verarbeitet Elfriede Jelinek ihren Bezug zur Musik, auch auf der Ebene des Rhythmus der Erzählung werden musikalische Strukturen sichtbar. Das Tempo wechselt, wie zuvor erläutert, zwischen schnellen, hastigeren und längeren, monotonen Passagen, diese unterliegen jedoch keinem regelmäßigen Wechsel.

³⁷ Meister, „Bezüge zur Theatertradition“, S. 68.

³⁸ Karl Ivan Solibakke, „Musik“, Jelinek Handbuch, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 306–309, hier S. 308.

3. Methodik der Inszenierungsanalyse

3.1. Definition nach Patrice Pavis

Pavis rückt die Beziehung zwischen Produktion und Rezeption in den Fokus seiner wissenschaftlichen Betrachtungen. „Die Analyse der Dramaturgie – des Textes bei der Lektüre bzw. der Aufführung beim Zuschauen – wird also zum Mittler und Bindeglied zwischen Produktion und Rezeption.“³⁹

In *Semiotik der Theaterrezeption* geht Patrice Pavis davon aus, dass Theaterwissenschaft an einem Punkt angekommen sei, an dem es notwendig ist, Theater nicht nur von seiner produktionsästhetischen Seite aus zu betrachten, sondern in gleichem Maße den Rezipienten mit einzubeziehen.⁴⁰

So beleuchtet er zu Beginn unterschiedliche produktions- und rezeptionsästhetische Theorien, kommt jedoch zu dem Schluss, dass nicht einmal die Semiotik nach Pierce heute noch dem gerecht wird, was Theater bedeutet und ausmacht. Denn nach Pierce wird der Zuschauer zwar als wichtige Instanz im Zusammenspiel zwischen Produktion und Rezeption beschrieben, „[es wird] ihm jedoch die Fähigkeit abgesprochen[...], auf das Kunstwerk verändernd einzuwirken“⁴¹.

Patrice Pavis baut in weiterer Folge seine „Ideologietheorie“ von Innen nach Außen auf, indem er zunächst elementare Begriffe definiert und ihr Verhältnis zueinander erläutert.

Den Kern der Theorie bildet die Interaktion **Signifikant – sozialer Kontext – Signifikat – Konkretisation – Inszenierung**.

Dabei stehen diese fünf Begriffe nicht notwendigerweise auf horizontaler Ebene chronologisch nacheinander. Zwar bedingen sie einander, können aber auch in entgegengesetzter Richtung gelesen werden.

³⁹ Patrice Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988, S. 2.

⁴⁰ Vgl. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 3.

⁴¹ Ebda. S. 18.

3.1.1. Signifikant - Signifikat

Pavis ist der Auffassung, dass die Sinnproduktion, die durch Umwandlung eines Signifikanten zum Signifikat entsteht, für den Zuschauer nur über einen sozialen Kontext hervorgebracht werden kann. Dieser soziale Kontext ist für jede Person individuell. Hier zitiert der Autor Jan Mukařovskýs Text *Die Kunst als semiologisches Faktum*. Mukařovský schreibt darin von einem Gesamtkontext der sozialen Phänomene, welchen er durch Wissenschaft, Philosophie, Religion, Politik, Wirtschaft und andere Bereiche definiert.⁴² Über diese Elemente, die Pavis unter dem Begriff des „sozialen Kontextes“ zusammenfasst, kann der Zuschauer ein Signifikat ausmachen.

Dabei durchläuft der Rezipient zwei kontradiktorische Prozesse:

„1. ausgehend von der Zerlegung in Signifikanten sucht er ein mögliches Signifikat; 2. ausgehend von den durch eine Interpretation vorgegebenen Signifikaten sucht er für diese einen Hinweis oder eine Bestätigung in den Signifikanten.“⁴³

In *Winterreise* finden sich natürlich unzählige Beispiele für Signifikanten und Signifikate wie in Szene fünf:

„[...] wir bringen alles an die Oberfläche, auch wenn wir das gar nicht müssten, wir bringen es, wir bringen Menschen aus dem Keller an die Oberfläche [...]“⁴⁴ und weiter „Unsere Keller sind berühmt dafür, was dort alles drinnen ist.“⁴⁵

Hier besteht der Signifikant nicht nur aus einem Wort, sondern aus einer Passage. Wir, also der Zuseher und die Gesellschaft im Allgemeinen, bringen jemanden, der sich im Keller befindet wieder hinauf an die Oberfläche, helfen dieser Person also augenscheinlich. Aus dem Wissen heraus, dass Elfriede Jelinek eine gesellschaftskritische Autorin ist und angesichts der vorherigen Szenen, in denen bereits unterschiedliche Vorkommnisse Österreich betreffend kritisch thematisiert wurden, wird der Zuseher auch diese Passage mit wachem Auge für eingebettete Kritik verfolgen. Stößt er auf diese Worte, wird er im besten Fall durch seinen Wissensstand, und somit mit Hilfe des sozialen Kontexts, ein

⁴² Vgl. Ebda. S. 19.

⁴³ Ebda. S. 20.

⁴⁴ *Winterreise*, Regie: Johan Simons, München 2011; DVD, *Winterreise I. Teil*, München: Münchner Kammerspiele 2011, 1:19:10–1:19:20.

⁴⁵ *Winterreise*, 1:19:48–1:19:52.

Signifikat bilden können. Nämlich jenes, dass in den vergangenen Jahren in Österreich zwei bekannte Fälle von Entführung und Kindesmisshandlung publik wurden, in denen Kinder in Kellern eingesperrt wurden und erst Jahre später fliehen konnten. Dadurch gibt der Zuseher diesen Worten Bedeutung.

Im umgekehrten Fall betrachten wir Szene sechs in *Winterreise* näher. Hier geht es inhaltlich stark um sexuelle Bekanntschaften, die man über die Nutzung des Internets kennenlernt. Dabei wird im Monolog oft das Wort „Netz“ verwendet. „[...] das Netz damit sprengen, weil es bald so viele Kontakte sein werden [...]“⁴⁶ Der Zuseher kennt mehrere Bedeutungen für das Wort „Netz“. Einerseits vielleicht in Form von textilen Netzen, beispielsweise zum Fangen bei der Jagd, oder als Verkehrsnetz, aber auch die Kurzbezeichnung für das Internet. Nun sucht er den Text nach Hinweisen darüber ab, mit welcher Bedeutung er das Wort nun verknüpfen soll. Er findet diese in der Textpassage „weil es bald so viele Kontakte sein werden“, denn aus seinem sozialen Kontext heraus weiß er, dass man durch soziale Netzwerke im Internet Kontakte zu fremden Menschen knüpfen kann. So findet er den richtigen Signifikanten zum Signifikat.

Nach Pavis lässt sich der Kreislauf der Konkretisation also auch umkehren. Der Zuschauer kann ebenso von einem Signifikat ausgehend auf einen Signifikanten schließen.

3.1.2. Konkretisation

Die Konkretisation nennt Pavis „das Phänomen der Interpretation durch einen Leser, einen Zuschauer oder ein bestimmtes Publikum“.⁴⁷ Natürlich gibt es unendlich viele Formen von Konkretisation. Diese sind wiederum von der Fähigkeit des Zuschauers abhängig, anhand des sozialen Kontexts Sinn zu produzieren.

Hat der wissenschaftliche Rezipient für sich eine Konkretisation des Textes gefunden, so gilt es diese zu beschreiben. Laut Pavis soll diese Beschreibung im

⁴⁶ Ebda. 1:25:40–1:25:44.

⁴⁷ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 15.

besten Fall sprachlich erfolgen.⁴⁸ So ist gewährleistet, dass die jeweilige Konkretisation für Rezipienten der Analyse nachvollziehbar ist und bestmöglich archiviert werden kann.

Pavis rät dem wissenschaftlichen Rezipienten auf eine detaillierte Zergliederung der Aufführung in Einzelteile zu verzichten, da diese mühsam und generalisierend sei.

Dabei stellt sich jedoch die Frage, inwiefern diese Auffassung mit einer präzisen und ausgewiesenen wissenschaftlichen Inszenierungs- und Aufführungsanalyse einhergehen kann?

Vergleicht man die Analyse eines dramatischen und szenischen Theatertextes mit der Filmanalyse, so findet man in beiden Untersuchungen fraglos Gemeinsamkeiten.

In der Analyse eines Filmes ist es durchaus repräsentativ eine Einstellungs- bzw. Sequenzanalyse durchzuführen, von welcher ausgehend der Analyst seine wissenschaftlichen Untersuchungen anstellt. Diese Sezierung ermöglicht, hier muss man Pavis Recht geben, einen allgemeinen Überblick. Die so ausgebreitete Zeichenlandschaft wird in weiterer Folge jedoch nur als Grundlage für das Herauslesen von wichtigen Kernpunkten herangezogen.

Würde man hingegen nur stichprobenartig Beispiele aus dem Gesamtbild picken, muss man sich die Frage stellen, inwiefern diese dann repräsentativ für den gesamten Film stünden.

Genauso verhält es sich in der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse eines Theaterstücks. Breitet man im ersten Schritt einen Zeichenteppich vor sich aus, so lassen sich bedeutende oder wiederkehrende Faktoren leichter aus dem Ganzen herauslösen und als charakteristische Exempel des Stücks belegen.

3.1.3. Unbestimmtheitsstellen und Ambiguitäten

Eine Unbestimmtheitsstelle ist eine Stelle, die „gerade den Punkt markiert, an dem der Text das verschweigt, was er zu sagen hat“.⁴⁹

⁴⁸ Ebda. S. 21.

⁴⁹ Ebda. S. 29.

Eine solche Stelle gilt deshalb als unbestimmt, weil der Autor oder Regisseur es der Kreativität des Lesers oder Zuschauers überlässt, mit welchem Material diese Lücke gefüllt wird. Hier muss der Rezipient oftmals zwischen den Zeilen lesen, um den tieferen Sinn zu erkennen. Pavis spricht jedoch davon, dass diese Unbestimmtheitsstellen erst vom Rezipienten gefunden werden müssen. Hierbei wird dieser von einer nicht wahrnehmbaren Textlenkung unterstützt. Jedoch ist diese an die soziale Norm des Rezipienten gekoppelt. Der Leser bzw. Zuschauer wird also von für ihn vertrauten, deutlichen Zeichen zu den unbestimmten Stellen geleitet. Er gibt folglich jenen Stellen Bedeutung, die er nachvollziehen kann.⁵⁰ Neben den Unbestimmtheitsstellen hat der Rezipient oft auch mit Ambiguitäten zu kämpfen.

„Ambiguität liegt immer dann vor, wenn zwei oder mehr mögliche Signifikate zu demselben Signifikanten existieren oder (vom Leser) diesem nicht klar zugeordnet werden können“.⁵¹

Natürlich steht hierbei die Frage im Raum, ob eine solche Mehrdeutigkeit vom Rezipienten überhaupt aufgelöst werden soll, oder ob es im Kontext mehr Sinn ergibt, diese so gelten zu lassen?

Und wenn sich der Rezipient dazu entschließt, nur eine Bedeutung bestehen zu lassen, welche wählt er?

Laut Pavis ist dem Rezipienten hierbei genug Vertrauen entgegenzubringen. Er hat die Möglichkeit, durch den Prozess der Konkretisation mit Hilfe des sozialen Kontextes neue Ambiguitäten herzustellen oder die bestehenden zu vermehren oder zu vermindern. Schaltet er alle Mehrdeutigkeiten aus, so verliert der Text jedoch an künstlerischem Wert. Hierbei ist noch wichtig zu bemerken, dass es relevant ist, ob der rezipierte Text in der Vergangenheit oder der Gegenwart entstanden ist.⁵² Denn beim Rezipieren eines älteren Textes bezieht der Leser eventuell Bedeutungen aus seinem gegenwärtigen sozialen Kontext mit ein, die bei der Produktion des Textes ganz einfach historisch noch keine Rolle spielten.

⁵⁰ Vgl. Ebda. S. 28ff.

⁵¹ Ebda. S. 34.

⁵² Vgl. Ebda S. 35f.

3.1.4. Metatextualität

Patrice Pavis führt seine Theorie weiter, indem er von der Metatextualität einer Inszenierung ausgeht. Der Regisseur schafft mit einer Inszenierung Material, das den dramatischen Text kommentiert. Gleichzeitig fügt der Regisseur wieder neue Bedeutungen hinzu oder überschreibt sogar bestehende Zeichenkomplexe.

Der Rezipient nimmt über seine Sinne bei der Aufführung somit den Metatext in seine Konkretisation auf.⁵³ Dieser ist gleichzeitig ja die Konkretisation des Regisseurs, welche somit bei einer Rezeption des szenischen Textes mit einbezogen wird. Der Rezipient kann nur dann eine subjektive Rezeption des dramatischen Textes vornehmen, wenn er diesen kennt. Dabei muss aber beachtet werden, dass die beiden Textsorten auseinandergehalten werden, da jede von ihnen ein eigenes Werk darstellt.

Es muss festgehalten werden, dass der Rezipient wahrscheinlich auch auf andere Metatexte bei seiner Rezeption zurückgreift.

Diese Metatexte des Zuschauers und der Metatext der Inszenierung können sich laut Pavis gegenseitig befruchten und so sollte der Regisseur darauf eingehen, welche Metatexte das Publikum erwartet und „welcher Lektüre es fähig ist“⁵⁴.

Seine hohe Meinung vom Zuschauer führt den Autor zu dem vorläufigen Schluss, dass das Publikum den Diskurs der Inszenierung, also das System, selbst definiert. Bei diesem Prozess bezieht der Zuschauer – demnach Rezipient – die Metatexte mit ein, die er kennt und setzt sie in einen sozialen Kontext. Somit kann der Rezipient die Konkretisation des Regisseurs kritisieren, da die selbst gelesenen Metatexte subjektiv gesehen über dem des Regisseurs stehen.

3.1.5. Szenische Aussage

„[D]ie in Raum und Zeit stattfindende Verarbeitung aller szenischen und dramaturgischen Elemente, die für die Sinnproduktion und die Rezeption des Sinnes durch das Publikum, das damit in eine bestimmte Rezeptionssituation gebracht wird, als nützlich erachtet werden.“⁵⁵

⁵³ Vgl. Ebda. S. 40.

⁵⁴ Ebda. S. 48.

⁵⁵ Ebda. S. 44.

Mit Einführung dieses Begriffs geht der Autor in *Semiotik der Theaterrezeption* einen nächsten Schritt in Richtung aufgeführter Inszenierung. Bisher ging es eher um Sinnproduktion auf Grundlage des inhaltlichen Textes der Inszenierung. Nun wird er konkreter, da er neue Ebenen wie Raum und Zeit oder Beziehungen und Verhältnisse der Figuren zueinander in seine wissenschaftlichen Betrachtungen einführt.

Er knüpft hier wieder an seinen oben genannten Kreislauf von Signifikant – Sozialer Kontext – Signifikat an. Pavis zeigt die Problematik von Fiktion und Realität in der Produktion und Rezeption auf, indem er auf eine beliebige Figur auf der Bühne hinweist.

Die szenische Realität, welche auf der Bühne durch zusammenwirkende Elemente zustande kommt, ist nicht mit einem aktualisierten Referenten gleichzusetzen, schreibt Pavis. Man dürfte diesen viel eher nur als Scheinreferenten bezeichnen, da er lediglich ein Signifikant ist, welches vom Zuschauer aber durch eine dargestellte Wirklichkeitsillusion als Signifikat rezipiert wird.⁵⁶

Somit erzeugt das Theater aber für den Zuschauer wiederum Realität, wenn es auch nur eine vorgetäuschte ist.

Gleichzeitig ist zu bemerken, dass Fiktion ja zu kleinen Teilen immer selbst aus Realität besteht. Der Autor oder der Regisseur kann seine Fantasien nur auf Grundlagen von Realitäten entwickeln, welche er mit Unmöglichkeiten vermengt. Erst so kann Fiktion erzeugt werden.

Was die Beziehung von Text und Aufführung betrifft, so ist Pavis der Überzeugung, dass beide Elemente nicht durch Fiktion verknüpft werden, sondern sich gegenüberstehen.

Dabei kann man von zwei Ebenen der Fiktion sprechen. Einerseits die szenische Fiktionalisierung, welche sich in der szenischen Aussage auf der Bühne manifestiert und die textuelle Fiktionalisierung, welche sich durch die Hörer des Textes erklärt. Denn sie sind in der Lage, den Text auf eine subjektive Art und Weise zu lesen und zu hören.

⁵⁶ Vgl. Ebda. S. 52f.

Im Folgenden geht Pavis auf die dramatische Analyse ein. Dabei unterscheidet er im ersten Schritt die Fiktionalisierung des dramatischen Textes und die szenische Fiktionalisierung. Näher betrachtet diversifiziert er hierbei die drei Elemente Raum, Zeit und Handlung.

Raum

Es lässt sich feststellen, dass der dramatische Raum nicht gänzlich fassbar ist, weil er von jedem Rezipienten, ganz gleich wie präzise er beschrieben wird, individuell imaginiert wird. Attribute bedeuten für jeden Rezipienten etwas anderes, Größenordnungen werden unterschiedlich aufgefasst.

Der szenische Raum hingegen ist durchweg fassbar. Der Rezipient kann ihn sehen, die räumlichen Dimensionen sind vorgegeben und begrenzt. Auch wenn gar kein Raum mimetisch abgebildet wird, so finden sich doch Anhaltspunkte aus der Textversion, die die Fiktion für den Rezipienten haltbar machen.

Zeit

Mit der Zeit verhält es sich ähnlich. Auch hier hat der Rezipient des dramatischen Textes eine subjektive Wahrnehmung, wie lang oder kurz das Stück erscheint.

In der Inszenierung jedoch wird einerseits die Zeitwahrnehmung des Regisseurs konkretisiert. Durch Rhythmus der Sprache, der Gestik oder des Lichts kann die Zeitkomponente beeinflusst werden. Andererseits wird sich auch hier für den Zuschauer ein persönliches Empfinden der Zeit gegenüber einstellen.

Handlung

Die Handlung wiederum baut auf den beiden Faktoren Raum und Zeit auf. Sie ist in diese eingebettet und wird durch die Fertigkeiten der Schauspieler erst abgerundet. Wenn die Handlung im dramatischen Text noch linear erscheint, so wird sie durch Elemente wie Raum und Zeit zum Leben erweckt.

Beispielsweise wird eine Szene, in denen eine Figur der anderen ins Wort fällt, beim Lesen linear nacheinander aufgenommen und erst im Anschluss in der Vorstellungskraft des Lesers zusammengeführt. In der Aufführung aber sprechen die beiden Figuren tatsächlich simultan und erzeugen durch Lautstärke und Intonation, sowie auch durch Gestik und die Stellung im Bühnenraum ein anderes, runderes Bild der gelesenen Szene.

3.1.6. Der Rhythmus der Inszenierung

„Einen Rhythmus für einen Text zu suchen/finden, bedeutet immer, einen Sinn zu suchen/finden“⁵⁷, verzeichnet Patrice Pavis.

Ein veränderter Rhythmus kann ein ganzes Stück anders erscheinen lassen, kann den Sinn oder die Bedeutung verändern bzw. verschieben. Sprechpausen, Lichtflattern, aber auch wildes Gestikulieren oder der Verzicht auf Gestik (welcher natürlich im eigentlichen Sinn auch wieder Gestik ist) bewirken dies.

Aber wie Pavis weiter schreibt „bleibt doch immer die Basis des Textes erhalten“⁵⁸.

Diese Aussage klingt beim ersten Lesen vielleicht unantastbar. Dabei muss man nur immer bedenken, dass genau jene Lektüre eben nicht für jeden Leser beim Lesen des dramatischen Textes oder für jeden Rezipienten bei der Betrachtung der szenischen Aufführung dieselbe Wirkung erzeugt. Denn was ist schon „die Basis des Textes“? Man könnte sie eher als die „Basis des geschriebenen Wortes“ bezeichnen. Objektiv betrachtet sind es – eng gefasst – die losen Wörter, die einen Satz bilden. Einen Satz, der beim Rezipienten jedoch ganz unterschiedlich konkretisiert wird und in dessen Fiktionalisierung auch immer ungleich dargestellt sein wird. Denn die Basis des Textes kann schon beim Schritt des Lesens/Hörens nicht mehr nur als Wort oder Satz stehen gelassen werden. Der Rezipient vernetzt das Gelesene/Gehörte im Moment des Lesens/Hörens immer schon mit seinem sozialen Kontext, auch wenn etwa in der Aufführung der Rhythmus durch das Sprechen vielleicht schon vorgegeben ist.

Im Folgenden entlastet der Autor jedoch diese starre Aussage über die Basis des Textes dadurch, dass er sagt, ein Text berge hypothetisch betrachtet immer einen inhärenten Rhythmus in sich, welcher vom Autor so eingeschrieben wurde.⁵⁹

Nach Pavis ist der narrative Rahmen das stabile Gerüst, welches eine Inszenierung rhythmisiert. Immerhin treibt er das Geschehen voran, kann es

⁵⁷ Ebda. S. 90.

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ Vgl. Ebda. S. 92.

verlangsamen oder beschleunigen. Innerhalb dieses Rahmens gliedern sich die spezifischen Rhythmen aller szenischen Systeme ein. Dazu zählen etwa der Rhythmus der Lichtführung, der Gestik, der Musik oder der Kostüme. Innerhalb dieser Ordnung bildet jedoch wiederum jedes System seinen eigenen Rhythmus aus.

Bei einer gelungenen Inszenierung passiert dann ein Zusammenspiel der unterschiedlichen Rhythmen zugunsten einer Sinnstiftung.

3.1.7. Fragebogen für Aufführungsanalysen

In einem kurzen Kapitel bildet Patrice Pavis einen Vorschlag für einen Fragebogen ab, mit dem die Analyse einer Aufführung erleichtert werden soll.

Dem Rezipienten rät der Autor vorweg, dass es für eine spätere Analyse immer dienlich ist, während einer Aufführung schriftliche Notizen zu machen und zudem erscheint es als hilfreich eine Vorstellung zwei Mal zu sehen.

Weiters besteht eine Aufführung laut Pavis einerseits aus Einzelteilen, andererseits als großes Ganzes. Er erachtet es als äußerst hilfreich, die einzelnen Glieder zu betrachten, um am Ende über sie auf das Ganze schließen zu können.⁶⁰ Diese Auffassung bildet eigentlich einen Widerspruch zu seiner vorangegangenen Aussage, dass man ein Stück nicht in seine Einzelteile zerlegen soll, da dies zu verallgemeinernd sei (vgl. Kapitel 3.1.2.).

Fragebogen nach Pavis:

Fragebogen

1. Globaler Diskurs der Inszenierung
 - a) was hält die einzelnen Elemente der Inszenierung zusammen
 - b) Beziehung zwischen den szenischen Elementen
 - c) Kohärenz oder Inkohärenz (der Textinterpretation, der Inszenierung)
 - d) ästhetische Prinzipien der Inszenierung
 - e) was stört an dieser Inszenierung; schwache, starke, langweilige Momente der Aufführung

⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 100f.

2. Bühnenbild
 - a) Gestaltung des städtischen, architektonischen, gestischen Raumes
 - b) Verhältnis von Zuschauerraum und Spielraum
 - c) System der Farben, ihre Konnotationen
 - d) Prinzipien der Raumstrukturierung
 - Verhältnis des Szenischen zum Außerszenischen
 - Verhältnis des benutzten Raumes zur Fiktion des inszenierten dramatischen Textes
 - Verhältnis von Gezeigtem und Verborgenen
3. System der Beleuchtung
4. Gegenstände: Art, Funktion, ihr Verhältnis zum Raum und zum Körper
5. Kostüme: ihr System, ihr Verhältnis zum Körper
6. Spielweise
 - a) individualisierte oder typisierende Spielweise
 - b) Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspieler und der Gruppe
 - c) Verhältnis Text/Körper, Schauspieler/Rolle
 - d) Gestik, Mimik, Schminke
 - e) Stimme
7. Funktion der Musik, der Geräusche, des Schweigens
8. Rhythmus der Aufführung
 - a) Rhythmus einiger Signifikantensysteme (Dialog, Beleuchtung, Kostüm, Gestik usw.)
 - b) Gesamtrhythmus der Aufführung: regelmäßig oder diskontinuierlich, Tempowechsel, Verhältnis zum System der Inszenierung
9. Auslegung der Fabel durch die Inszenierung
 - a) welche Geschichte wird erzählt
 - b) welche dramaturgische(n) Option(en)
 - c) welche Mehrdeutigkeit in der Fabel, welche Verdeutlichungen durch die Inszenierung
 - d) Organisation der Fabel
 - e) wie wird die Fabel durch den Schauspieler und die Bühne aufgebaut
 - f) als welche Textgattung präsentiert die Inszenierung den Text
10. Der Text in der Inszenierung
 - a) Besonderheiten in der Übersetzung (gegebenenfalls)
 - b) welche Rolle mißt die Inszenierung dem dramatischen Text bei
 - c) Verhältnis von Text und Bild
11. Die Zuschauer
 - a) innerhalb welcher Theaterinstitution erfolgt die Inszenierung
 - b) welche Erwartungen hatten Sie von dieser Aufführung
 - c) wie hat das Publikum reagiert
 - d) Rolle des Zuschauers bei der Sinnproduktion
12. Wie kann man diese Aufführung notieren (photographieren, filmen)?
Welche Bilder haben Sie im Gedächtnis behalten?
13. Was ist nicht auf Zeichen reduzierbar
 - a) was hat in Ihrer Lektüre der Inszenierung keine Bedeutung bekommen
 - b) was ist auf Zeichen und Sinn nicht reduzierbar (und warum), was entgeht der Notation
14. a) weitere Probleme
b) weitere Bemerkungen, Kategorien für diesen Fragebogen und für diese Inszenierung

Abbildung 1

Zum Verhältnis von Bühnenraum und Zuschauerraum schreibt Pavis in seinen Ausführungen, dass ein inszenierter Bühnenraum „als frontale Gegenüberstellung oder als geselliges Miterlebnis empfunden [wird]“⁶¹.

Man kann dem Autor hier nur beipflichten. Die Wahl dieser Trennung hat in der Tat eine starke Auswirkung auf die Atmosphäre im Saal.

Viele Inszenierungen an Kleinbühnen der freien Szene nutzen gegenwärtig den Zuschauerraum gleichzeitig als Spielfläche, was eine besondere Intimität entstehen lässt. Dies kann jedoch je nach aufgeführtem Stück für den Zuschauer eine entspannende oder beengende, bedrohliche Wirkung erzeugen.

Die traditionelle Guckkastenbühne hingegen kann den Bühnenraum genauso für die Zuschauer öffnen, kann ihnen Einblicke gewähren, kann ein Realitätsgefühl entstehen lassen, wie es bei der Inszenierung von *Romeinse tragedies – Römische Tragödien* unter Ivo van Hove⁶² bei den Wiener Festwochen 2008 der Fall war. Dabei war es den Zuschauern während der sechsstündigen Vorstellung gestattet, jederzeit die Bühne zu betreten und sich mitten im Geschehen zu platzieren. Es gab – ähnlich einer Lounge – überall Sofas auf der großen Bühne, wo es sich die Zuschauer gemütlich machen konnten.

Die strikte Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum dagegen, die oft zusätzlich die vierte Wand impliziert, kann in der Tat als frontale Gegenüberstellung empfunden werden.

3.1.8. Die Übersetzung des Textes auf die Bühne und ihre Probleme

„1. im Theater geht die Übersetzung durch den Körper der Schauspieler und die Ohren der Zuschauer.

2. man übersetzt nicht einfach einen sprachlichen Text in einen anderen, man stellt vielmehr heterogene Aussagesituationen und Kulturen, die durch Raum und Zeit voneinander getrennt sind, gegenüber und lässt sie miteinander kommunizieren.“⁶³

⁶¹ Ebda. S. 104.

⁶² *Romeinse tragedies – Römische Tragödien. Coriolanus / Julius Cäsar / Antonius und Cleopatra Eine Schauspielinstallation*, Erstaufführung im deutschsprachigen Raum, Regie: Ivo van Hove, Wiener Festwochen, Halle E im MuseumsQuartier 2008.

⁶³ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 108.

Diese beiden Tatsachen führt Pavis als maßgeblich für die Definition von Problemstellen bei der Übersetzung an.

Um seine These greifbarer zu machen, beschreibt Pavis eine Abfolge der Konkretisation von der Textvorlage bis zur Konkretisation der rezeptiven Aussage.

Dabei geht er folgendermaßen vor:

Zunächst benennt er die Schritte der Abfolge von T0 bis T4. Dabei bildet der dramatische Text als T0 den Ausgangstext der Kette. Er ist bereits die Vorlage für eine spätere Inszenierung. Diese befindet sich jedoch in diesem Moment noch in der sogenannten „Ausgangskultur und Ausgangssprache“. Nun kommt es zur schriftlich fixierten Makroübersetzung, T1, welche bereits eine erste Konkretisation des Übersetzers, der hier Leser und Dramaturg ist, darstellt.

Zu T2 gelangt der Dramaturg dann, indem er diese erste Übersetzung in ein dramaturgisches Konzept bringt, in dem die Rollen von Raum und Zeit in der späteren Inszenierung bereits festgelegt werden und Regieanweisungen berücksichtigt sind.

Wenn dieser Abschnitt abgeschlossen ist, wird die dramaturgische Konkretisation auf der Bühne in eine szenische Konkretisation, T3, vor Publikum verwandelt. Somit wird auch erprobt, ob die Übersetzung von T0 zu T3 geglückt ist und ob das Publikum den Text versteht.

Im gleichen Zuge wird die szenische Konkretisation vom Publikum rezipiert, T4, und mündet somit – im besten Fall erfolgreich – in der „Zielkultur und Zielsprache“.⁶⁴

Die genannte Abfolge kann jedoch auch aufgrund einer Beeinträchtigung des Regisseurs durch den Autor gehemmt werden. Manche Autoren geben in ihren Textvorlagen schon so viele Konkretisationswünsche vor, dass dem Dramaturgen und dem Regisseur nicht mehr viel Spielraum bleibt.

Wenn hierbei die Ausgangskultur jedoch sehr weit von der Zielkultur abweicht, so wird dies zum Problem.

⁶⁴ Vgl. Ebda. S. 110ff.

Denn bei der Umsetzung und Übersetzung einer Inszenierung bedarf es eines kulturellen Weitblicks, beispielsweise, wenn die Inszenierung in einem fremden Kulturkreis aufgeführt werden soll und das Publikum die Ausgangskultur, sprich den Text des Autors aufgrund des fehlenden sozialen Kontexts nicht versteht und der Regisseur somit Probleme bei der Übersetzung auf die Bühne hat.

3.1.9. Schlussfolgerungen für die Analyse

Viele der Thesen Pavis' aus *Semiotik der Theaterrezeption* können ohne Frage für die später folgende Analyse von Johan Simons' Inszenierung und weitere wissenschaftliche Erkenntnisse in Zusammenhang mit *Winterreise* herangezogen werden.

Der Kreislauf der Konkretisation vom Signifikanten bis hin zur Inszenierung, sowie die Relevanz des Rhythmus in der aufgeführten Version eines Stücks, bilden wichtige Komponenten zur Analyse und sollen so im Weiteren am Beispiel von *Winterreise* verwendet werden.

Anderen Ausführungen des Autors, wie der Bedeutungslosigkeit einer mosaikähnlichen Zergliederung einer Aufführung zur besseren Übersicht, kann nicht in vollen Zügen zugestimmt werden.

4. Methodik der Aufführungsanalyse

4.1. Guido Hiß

Ähnlich wie Patrice Pavis verfolgt Guido Hiß einen semiotischen Ansatz in seiner Arbeit *Der theatralische Blick – Einführung in die Aufführungsanalyse*⁶⁵. Dabei beginnt er, genau wie sein Fachkollege, wichtige Begrifflichkeiten zu definieren, die den Kern seiner Ansichten bilden.

Erst danach befasst er sich näher mit der Analyse an sich, vergleicht unterschiedliche Ansätze und macht sich Gedanken zu einer Lösung die Transitorik betreffend.

Im letzten Teil des Buches bestätigt Hiß seine Thesen anhand einer Analyse von Goethes Drama *Thasso*. Dieser Teil wird in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht näher erläutert, da er – nach längerer Überlegung und näherer Betrachtung – wenig Bedeutung für die Analyse von *Winterreise* mitbringt.

4.1.1. Transitorik des Theaters

Als erste Erkenntnis in diesem Buch wird die Transitorik des Theaters eingeführt, die Hiß als größtes Problem bei der Aufführungsanalyse ausweist. Dennoch darf und kann um des Theaters Willen nicht auf sie verzichtet werden. Denn genau wie Pavis sieht auch Guido Hiß die Theatertheorie als unerlässlich für weitere Thesen, Analysen und Erkenntnisse und weist ebenso darauf hin, dass eine Verschriftlichung neuer Einsichten der beste Weg zur Archivierung sei.⁶⁶

Der Autor beleuchtet nun drei weitere Problematiken an der Arbeit mit dem Medium Theater, die ineinander greifen. Einerseits erachtet er die Vielschichtigkeit als schwierige Komponente, da sie zunächst entwirrt werden muss, um neue Erkenntnisse zu gewinnen (darauf weist auch sein Kollege Pavis in *Semiotik der Theaterrezeption* hin, wobei sich dieser gegen eine komplette Aufspaltung der Aufführung zugunsten einer ausgebreiteten Zeichenlandschaft ausspricht).

⁶⁵ Guido Hiß, *Der theatralische Blick – Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.

⁶⁶ Vgl. Hiß, *Der theatralische Blick*, S. 8ff.

Weiters schreibt Hiß:

„Und dieses Vielschichtige und Disparate ist – hierin liegt das zweite Problem – nirgendwo niedergelegt. Es gibt keine Partituren. Und auch die moderne audiovisuelle Technik schafft allenfalls Milderung. Selbst die beste Aufzeichnung bleibt eine *Übersetzung* des Theaters in ein Medium, das völlig anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt.“⁶⁷

Hier geht er nun wieder auf sein zu Beginn beschriebenes Problemfeld der Transitorik ein. Sie begleitet ihn durch die ganze Arbeit. Wiederholt beschäftigt er sich mit dem Thema der „Haltbarmachung“ von Aufführungen und den geeigneten Mitteln dafür. Die Videoaufzeichnung ist eines davon, deren Vor- und Nachteile später noch eingehend erfasst werden.

Letztendlich stößt Guido Hiß auf die Frage der unterschiedlichen Rezeptionen. Das Publikum wird laut Hiß in den bisherigen Arbeiten zu Theateraufführungen außen vor gelassen. Dieses Problem bringt er zwar mehrfach zur Sprache, bietet jedoch selbst im gesamten Werk keinen konkreten Lösungsvorschlag.

Dabei sei die Reaktion der Zuschauer eine wichtige Komponente bei der Analyse.

4.1.2. Korrespondenzbedeutung

Bald führt der Autor den Begriff der Korrespondenzbedeutung ein. Unterschiedliche Medien wie Sprache, Musik, Licht und Raum reagieren dabei so aufeinander, „dass sie sich interpretieren“⁶⁸ und neue Zusammenhänge ergeben. Im Theater jedoch werden alle diese Elemente vom Zuschauer zeitgleich wahrgenommen, dieses Phänomen nennt der Autor Korrespondenzbedeutung. Dabei geht er weiters davon aus, dass der Rezipient bei seiner Analyse nachvollziehen können muss, warum der Regisseur die einzelnen Bestandteile in dieser oder jener Form korrespondieren lässt, damit er sich den Sinn der Aufführung erschließen kann. Dies hängt jedoch von der „rezeptiven Kompetenz“⁶⁹ des Zuschauers ab, die der sozialen Kompetenz bei Pavis ähnelt.

⁶⁷ Ebda. S. 11f.

⁶⁸ Ebda. S. 35.

⁶⁹ Ebda. S. 40.

Um den Nachvollzug zu erleichtern, werden oft gezielte Äquivalenzen eingesetzt. Dabei wiederholt sich ein Zeichen in unterschiedlicher Ausdrucksform, sei es sprachlich und gestisch, damit falsche Bedeutungsannahmen des Rezipienten ausgeschlossen werden können.

4.1.3. Symbolisch vs. Ikonisch

Hiß schreibt im ersten Ansatz nieder (welchen er jedoch in seiner Schlussfolgerung wieder verwirft), dass etwa in der Musik oder im Theater unterschiedliche Zeichenklassen zusammenwirken. Dabei hält er fest, dass die Normalsprache eher auf symbolischer Ebene funktioniert, während die Musik der Ikonizität zuzuordnen ist.⁷⁰ Im weiteren Schritt versucht er diese beiden Begriffe dem „Vagen“ und dem „Bestimmten“ zuzuordnen, woran er jedoch verständlicherweise scheitert.

Denn dabei muss man Hiß Recht geben, Sprache kann sowohl konkret als auch vage sein, dabei kommt es oft auf die Interpretation in der Rezeption an, oder aber sie muss zuerst auf andere Zeichen im Umfeld bezogen werden, um verständlich zu sein. Genauso versteht es sich mit der Musik. Eine harmonische Partitur von Richard Wagner, die sich auf etwas Außermusikalisches bezieht, haben Rezipienten im angehenden 20. Jahrhundert eher als konkret empfunden als die Zwölftonmusik von Arnold Schönberg, obwohl auch diese zumindest für den Komponisten selbst ganz sicher etwas Bestimmtes ausdrückte.

Und wie Hiß weiter sagt, kann Übersemantisierung die Zuschauer leicht „in die Überforderung führen“⁷¹, aber besonders postmodernes Theater ziele darauf ab, Gewohnheiten aufzurütteln.⁷²

⁷⁰ Vgl. Ebda. S. 52f.

⁷¹ Ebda. S. 69.

⁷² Vgl. Ebda.

4.1.4. Übereinkünfte im Theater

Wenn ein Zuschauer in eine Aufführung geht, kann er sich entweder entspannt in seinen Sessel fallen lassen und das Geschehen passiv wahrnehmen. Danach setzt er das Gesehene und Gehörte im Unterbewusstsein nochmals zusammen und erfreut sich beim Hinausgehen an einem stimmigen, einfachen Gesamtbild.

Oder aber er geht in eine Aufführung die ihn fordert, deren Zeichen so komplex und neuartig angeordnet sind, dass er passiv-aktiv an der Aufführung teilnehmen muss, sich Gedanken machen muss und noch zuhause über gewisse Stellen der Inszenierung rätselt, am Ende aber seine eigene Erklärung dafür findet.

Diese beiden Oppositionen nennt Guido Hiß „das Natürliche“ und „das Artifizielle“.

Dabei geht es ihm darum, dass der Zuschauer seine, bei Hiß „rezeptive Kompetenz“, nach Pavis „soziale Kompetenz“, einbringt, um den Sinn der Aufführung zu erkennen.⁷³

Um dem Publikum jedoch die Sinnerkennung zu erleichtern, kann sich das multimediale System des Theaters für eine hervorstechende Komponente entscheiden, wie zum Beispiel die Sprache im Drama oder die Mimik und Gestik, generell die Bewegung, in der Performance.

Eine gelungene Inszenierung wird zwar die rezeptive Kompetenz der Zuschauer fordern und gewisse Codes etwas vage anlegen, aber jeder Dramaturg und jeder Regisseur will zu einem gewissen Grad auch seine persönlichen Blickwinkel vermitteln und somit gibt es meist eine stille Übereinkunft im Theater.

4.1.5. Die Aufführungsanalyse nach Hiß

„Aufführungsanalyse kann scheitern, wenn es ihr nicht gelingt, signifikante Einheiten in einem oft unüberschaubaren Gefüge an Zusammenhängen auszumachen, entweder indem sie sich an formal vorgegebenen Segmentierungen herantastet, oder wenn dies nicht oder nur begrenzt möglich ist, indem sie ihr eigenes selektives Raster auf den polyphonen Text projiziert, im positiven Fall kritisch, im negativen unreflektiert.“⁷⁴

⁷³ Vgl. Ebda. S. 70f.

⁷⁴ Ebda. S. 75.

Im nächsten Teil seiner Arbeit fokussiert Hiß die Aufführungsanalyse und ihre Möglichkeiten genauer. Er vergleicht fünf Magisterarbeiten, die allesamt unterschiedliche Ansätze verfolgen. Im Folgenden sollen daraus nur die wichtigsten Erkenntnisse entnommen werden.

Laut Guido Hiß ist es völlig legitim, sich einem Stück von beliebiger Seite zu nähern, sei es über das Drama selbst, sei es über die Bühnenkonzeption oder die Figuren. Der Theaterwissenschaftler kann Vergleiche zwischen der Textvorlage und der Realisierung anstellen. Hierbei kann er sich an jenen Unterschieden orientieren, welche in der Realisierung entweder zur Gänze gestrichen, bzw. eingefügt wurden oder eine neue Bedeutung erfahren.⁷⁵ Diese Transformationsanalyse sei laut Hiß besonders „für die Analyse des Sprechtheaters“⁷⁶ vorteilhaft.

Eine andere Möglichkeit ist die Einteilung in einen dokumentarischen und einen interpretatorischen Teil der Arbeit. Hierbei wird meist mit einer Verlaufsanalyse, sprich chronologisch, gearbeitet. Wie Hiß aber bemerkt, ist dies kein Muss. Genauso gut kann sich der Analyst an Ausschnitten abarbeiten, die das Charakteristische der Aufführung wiedergeben.

Eine weitere Vorgehensweise analysiert gezielt alle Inszenierungsaspekte, vom Bühnenaufbau über Licht und Ton bis hin zu den Figuren und ihrer Mimik und Gestik.⁷⁷

Nur wenige Theaterwissenschaftler beschäftigen sich in ihren wissenschaftlichen Arbeiten mit Rezensionen von Zuschauern und Kritikern. Diesen Aspekt vermisst Hiß in den ihm vorliegenden Magisterarbeiten.

Da viele Analysten mit Videoaufzeichnungen arbeiten, gibt Hiß den Hinweis, dass man sich bei der Verwendung von audiovisuellen Aufzeichnungen immer auch die Frage stellen muss, welche Elemente nicht gezeigt werden. Er betrachtet den

⁷⁵ Vgl. Ebda. S. 83f.

⁷⁶ Ebda. S. 155.

⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 95f.

Umgang mit solchem Dokumentationsmaterial kritisch, ist dennoch ein Befürworter dieser Maßnahme:

„Von den hier diskutierten Verfahren halte ich allerdings die Videoaufzeichnung für die sinnvollste. Sie besitzt die höchste Informationsdichte, ist entsprechend ihres technischen Entwicklungsstandes äußerst praktikabel und [...] überall verfügbar.“⁷⁸

Der Autor widmet der Gegensteuerung zur Transitorik des Theaters ein eigenes Kapitel. Es ist ihm wichtig zu betonen, dass eine gelungene Aufführungsanalyse nur dann erstellt werden kann, wenn Material zur Verfügung steht, durch das das Aufgeführte konserviert wird.

Zeitgleich erweist es sich von Vorteil, wenn auch an eine Dokumentation der Zuschauerrezeption gedacht wird. Hiß legt, wie bereits erwähnt, viel Wert auf die Rezeptionsseite und will die Beachtung der Wissenschaftler dafür fördern.

„Für unabdingbar (und realisierbar!) halte ich die Erfassung der öffentlichen Aufführungsdiskussion sowie, wenn möglich, die Beschreibung des Publikumsverhaltens während der Aufführung.“⁷⁹

Deskription ist immer subjektiv, sagt Hiß. Dabei geht er noch weiter, wenn er festhält „[...] mehrmalige Lektüre oder Anschauung führt nicht zu gesteigerter Objektivität, sondern zu höheren Stufen subjektiver Bedeutung.“⁸⁰

Hierbei kann dem Autor nur beigespflichtet werden. Selbst wenn der wissenschaftlich tätige Zuschauer glaubt, Zeichen und Zusammenhänge nach mehrmaligem Zuführen objektiver bewerten zu können, den objektiven Sinn erkennen zu können, so spinnt sein Unterbewusstsein doch nur noch viel mehr subjektive Interpretation.

Im Folgenden geht Guido Hiß noch weiter. Er ist der rechten Meinung, „[d]ass jede Dokumentation schon Interpretation sei, dass, umgekehrt Interpretation ohne vorausgehende Notierung nicht existiere [...]“⁸¹

⁷⁸ Ebda. S. 126.

⁷⁹ Ebda. S. 128.

⁸⁰ Ebda. S. 112.

⁸¹ Ebda. S. 122.

Jedoch kann kein Wissenschaftler eine Aufführung zur Gänze erfassen und notieren bzw. im Weiteren interpretieren. Gerade deshalb ist es unerlässlich zu begründen, warum man etwas protokolliert und wissenschaftlich bearbeitet.

4.1.6. Schlussfolgerungen für die Analyse

Die Methoden, die Guido Hiß in seinem Buch beschreibt, sind für die Analyse von *Winterreise* ideal geeignet. Es sollen im Folgenden Vergleiche zwischen der Textvorlage und der Realisierung durch Johan Simons hergestellt werden. Ebenso wird aber auch eine Videodokumentation der Aufführung als wichtiges Instrumentarium der Protokollierung herangezogen.

Die Komponente der Rezeption soll ebenso nicht außer Acht gelassen werden, sofern diese durch die bereitstehenden Mittel eine aussagekräftige Analyse ergibt.

5. *Winterreise* – Analyse des Theatertextes

Wie im Untertitel des Buches bereits hingewiesen wird, handelt es sich bei *Winterreise* um ein Theaterstück. Die Autorin behandelt in ihrem Stück unterschiedliche Themen wie den deutsch-österreichischen Bankenskandal der Hypo Alpe Adria Group, sie übt Kritik an der österreichischen Gesellschaft und ihrem Drang nach Unterhaltung um jeden Preis und schreibt auch über sehr private Inhalte wie die Krankheit ihres Vaters.

Der unkonventionelle Theatertext umfasst 127 Seiten und ist in acht Szenen eingeteilt. Jede Szene behandelt ein anderes Themengebiet, es gibt keine Übergänge, die Szenen sind beinahe komplett in sich geschlossen.

Einen roten Faden gibt es auf der sprachlichen Ebene und der Metaebene der Prätexte, inhaltlich gesehen kann nicht von einer narrativen Rahmenhandlung gesprochen werden, wobei einzelne Aspekte wie die Zeit oder die Einsamkeit jedoch durchgehend vorkommen, wie nachstehend näher erläutert wird.

5.1. Bezüge zum Liederzyklus *Winterreise* von Franz Schubert

Der Titel des Theatertextes verweist klar erkennbar auf Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise*. Dieser bildet eines von drei maßgeblichen Ausgangswerken, mit denen Elfriede Jelinek hier intertextuell agiert. Die beiden anderen Werke sind Martin Heideggers *Sein und Zeit* sowie die ARD-Dokumentation *3096 Tage Gefangenschaft* über das Schicksal von Natascha Kampusch.

Von diesen drei Werken bildet aber Schuberts *Winterreise* mit seinen 24 Liedern die bedeutendste Quelle für das Theaterstück und soll aus diesem Grund in der vorliegenden Analyse hervorgehoben werden.

Wenn man von der Textquelle *Winterreise* spricht, muss man gleich zu Beginn erläutern, dass hinter den Texten des Zyklus eine Gedichtreihe von Wilhelm Müller steckt. Müllers Gedichte wurden in jener Fassung, die Schubert bearbeitete, in den Jahren 1823 und 1824 in zwei Gedichtbänden

herausgegeben (*Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1823* sowie *2. Bändchen der Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Herausgegeben von Wilhelm Müller*⁸²). Schubert griff die besagten Bände dann 1827 auf, er änderte für die Vertonung jedoch die Reihenfolge der Lieder.⁸³ Die Vertonung des Zyklus sollte eines seiner letzten Werke werden, da er, nach Erzählungen seines Freundes Josef von Spaun, kurz nach der Korrektur des zweiten Teils verstarb. Interessant ist, dass die Texte ihn scheinbar so ergriffen, dass er in eine regelrecht depressive, trostlose Stimmung verfiel, was eventuell zu einer Verschlechterung seines ganzheitlichen Gesundheitszustands geführt haben könnte.⁸⁴

Der Zyklus handelt von einem von Liebeskummer geplagten Mann, der, von seiner Liebsten verstoßen, zum Wanderer wird und in einer Winterlandschaft umherirrt. Während seiner Wanderung blickt er einige Male wehmütig zurück und erinnert sich an die schöne Zeit, die er mit seiner Geliebten teilen durfte.

Der Liederzyklus ist chronologisch aufgebaut, vom Verstoß des Mannes über die lange Wanderung bis hin zu seinem Verfall. Dazwischen gibt es immer wieder hoffnungsvollere Lieder, die dann aber wieder von aussichtslosen Teilen abgelöst werden und die Stimmung verdüstert sich zunehmend. Das Motiv der Liebschaft ist jedoch nur in den ersten Liedern bedeutungsvoll, es verliert sich und wird abgelöst von der Wanderung selbst, den Strapazen und der „vollkommenen menschlichen Isolation“⁸⁵.

Elfriede Jelinek nimmt in ihrer *Winterreise* nun eigentlich intertextuelle Bezüge zum Gedichtzyklus von Wilhelm Müller, da sie die Texte in jener Reihenfolge anwendet, wie sie in Müllers Vorlage vorkommen und nicht, wie in jener von Schubert.

⁸² Vgl. Arnold Feil, *Franz Schubert*, Stuttgart: RECLAM ²1996; (Orig. Philipp Reclam jun. GmbH & Co 1975), S. 26f.

⁸³ Vgl. Feil, *Franz Schubert*, S. 26f.

⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 29.

⁸⁵ Maria-Regina Kecht, „Theatertexte. Winterreise“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 171–174, S. 171.

Sie entnimmt dem Zyklus einerseits die Motive an sich. Dadurch entsteht „die Konstruktion eines durchlaufenden Metatextes“⁸⁶ in der *Winterreise*, der sich über das gesamte Stück erstreckt.

Folgende Lieder als Leitmotive lassen sich ausmachen (welche in den nachstehenden Kapiteln detaillierter behandelt werden):

Gute Nacht	Der Lindenbaum
Die Wetterfahne	Die Post
Gefrorene Tränen	Der Wegweiser
Erstarrung	Der Leiermann ⁸⁷

Des Weiteren entnimmt sie aber auch noch direkte Zitate und leicht abgeänderte Passagen, die über mehrere Szenen eingestreut werden, beispielsweise:

Das Irrlicht (Szene drei)	Gute Nacht (Szene sechs)
Der Lindenbaum (Szene drei)	Rast (Szene acht)

Im Besonderen in Szene sieben arbeitet Jelinek darüber hinaus sehr intertextuell mit Müllers Texten. Sie verwebt zusätzlich zum Hauptmotiv folgende Gedichte:

Rückblick	Wasserflut
Auf dem Fluße	Der greise Kopf
Rast	Im Dorfe
Täuschung	Letzte Hoffnung
Wirtshaus	Die Nebensonnen
Der stürmische Morgen	

sowie „Des Baches Wiegenlied“ aus *Die schöne Müllerin*.⁸⁸

⁸⁶ Vogel, „Intertextualität“, S. 51.

⁸⁷ Vgl. Julia Lochte/Johan Simons, *Winterreise. Strichfassung. Stand 03.02.2011*, Münchner Kammerspiele 2011.

⁸⁸ Vgl. Feil, *Franz Schubert*, S. 161.

Es wurde der Versuch unternommen, alle Verweise und Zitate aus den Prätexten von Wilhelm Müller sorgsam herauszufiltern, was sich aber aufgrund der teilweise abgeänderten Passagen und der Unzahl an Querverweisen als nicht durchführbar dargestellt hat. Darum erhebt diese Aufzählung keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Aber nicht von ungefähr und nicht zum ersten Mal bezieht sich Elfriede Jelinek in ihren Werken auf den Komponisten Schubert. Maria-Regina Kecht bemerkt, dass Jelinek „sich nur über Schubert und seine Musik dem ‚Fremden‘ in der eigenen Familie nähern kann“⁸⁹. Dies spiegelt sich in jenen ihrer Texte wider, die Motive oder Fragmente von Schuberts Werken einbeziehen. An dieser Stelle seien erwähnt: *Der Wanderer*, *Die Klavierspielerin*, *Macht nichts* oder ihr Essay *Zu Franz Schubert*.

Ein besonderes Merkmal stellt die Tatsache dar, dass, wann immer sich ein Werk Jelineks mit Musik beschäftigt, das Gefühl der Einsamkeit oder Ausgestoßenheit zum Vorschein tritt.

Über diesen Aspekt lässt sich eine Verbindung zwischen der Autorin und dem Komponisten Schubert herstellen. Denn beide waren bzw. sind Zeit ihres Lebens von der strengen Erziehung der Eltern stark geprägt und fühlen sich nicht zugehörig in der Gesellschaft. Auch Schubert führte „ein Leben abseits“.⁹⁰ Die Werke beider werden kritisch betrachtet und beide fühlen sich fremd in der Welt und in sich selbst, wurden zum Erfolg gedrillt und vermissten die elterliche Zuneigung. „Ich werfe mich, indem ich schreibe, aus mir heraus“⁹¹, sagt Jelinek im Jahr 2004. Über das Schreiben erzeugt sie also eine Metaebene, aus der heraus sie auf sich selbst blicken kann. Ähnlich verhält es sich bei Schubert. Er verarbeitete seine Emotionen im Komponieren. Dabei bezog er sich auf bestehende Gedichte, zu Beginn hält er sich besonders an Schiller, und beginnt mit der „Vertonung von Leid und Qual“⁹² als Motiven in seinen Liedern.

⁸⁹ Kecht, „Theatertexte. Winterreise“, S. 172.

⁹⁰ Paul Stefan, *Franz Schubert*, Berlin: Wegweiser Verlag GmbH 1928, S. 8.

⁹¹ André Müller, „Interview mit Elfriede Jelinek 2004“, *André Müller, Texte, Gespräche*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html> 2004, 08.12.2014; (Orig. Weltwoche, 11.2004).

⁹² Stefan, *Franz Schubert*, S. 92.

Beide, Jelinek und Schubert, wurden schon sehr früh in der Kindheit mit der Musik vertraut gemacht, spielten mehrere Instrumente und wurden von den Eltern, Jelinek von der Mutter, Schubert vom Vater, zum musikalischen Genie geschult. Gleichzeitig verloren sie ihre unbeschwerte Kindheit.

Jelinek kann sich wohl mit Franz Schubert gut identifizieren, obgleich sie ihn „ein Rätsel“ nennt, „das uns aufgegeben wird“⁹³. Seine Musik nennt sie „die nichtsgewisseste Musik, die ich kenne“⁹⁴. Eine Musik also, die nicht konkret ist, die kein Ziel hat? Besonders im Liederzyklus der *Winterreise* könnte man diese Nichtsgewissheit so interpretieren. Man spricht von einem Zyklus, einem Kreis also, einer Form ohne Beginn und Ende. So gibt es auch im letzten Lied der Schubert'schen *Winterreise*, kein konkretes Ende. Die letzte Strophe endet auf „Willst zu meinen Liedern / Deine Leier drehn?“⁹⁵ und weist nicht auf den Tod des Wanderers oder gar auf seine Erlösung hin.

Auch Arnold Feil beschreibt den Liederzyklus folgendermaßen:

„In diesen Liedern umschreibt er musikalisch eine Art ‚Befindlichkeit‘, und dazu ist ihm das wichtigste Mittel, dass er, dem Text entsprechend, die Bewegung in der Musik nun nicht vorwärts, sondern gleichsam im Kreise führt.“⁹⁶

Das Motiv des Wanderns, das sich bei Schubert findet, kann definitiv in Bezug zu seiner Biografie gesetzt werden. Schubert selbst war ein Wanderer, war auf Reisen unterwegs, irrte buchstäblich umher und fand bei Freunden und Geschwistern Unterkunft.

Jelinek reflektiert dieses Motiv auf ihren Vater, wie in Kapitel 5.3.5.2. „Krankheit des Vaters“ noch näher ausgeführt wird.

5.2. Dramaturgie

Winterreise nimmt sich aus der Reihe der Werke Elfriede Jelineks, die ihre typische Handschrift tragen, nicht aus. Es ist ein absolut postdramatischer

⁹³ Elfriede Jelinek, *Zu Franz Schubert*, www.elfriedejelinek.com 1998, 08.12.2014.

⁹⁴ Jelinek, *Zu Franz Schubert*.

⁹⁵ Feil, *Franz Schubert*, S. 171.

⁹⁶ Ebda. S. 101.

Theatertext ohne klar verteilte Rollen oder einen narrativen Rahmen. Die Szenen sind klar mit aufsteigenden Ziffern von „eins“ bis „acht“ nummeriert, wobei sie sehr unterschiedlich lang sind. Szene eins umfasst lediglich sechs Seiten und Szene sieben markiert mit 32 Seiten den größten Umfang. Man könnte Szene eins auch als Einführung, als Prolog verstehen, denn Jelinek führt hier den Leser in die Stimmung des Stücks ein, indem sie über das Vorbeiziehen der Zeit schreibt.

Bereits hier wird mit sprachlichen Mitteln eine sehr realistische, aber auch triste Stimmung erzeugt, die bis zum Schluss des Stücks aufrechterhalten bleibt. Diese wird noch untermauert durch die unzähligen musikalischen und philosophischen Zitate.

Winterreise bewegt sich absolut von einem Dialog-Konzept weg, hin zu einer offenen, monologisch-chorischen Struktur. Es gibt im Stück keine Personalisierung, nur einen Ich-Erzähler bzw. eine chorische Stimme, die oftmals als Erzählinstanz, als Stimme der Gesellschaft fungiert.

„[...] meine Texte sind nicht Stücke oder Romane, sondern Texte zum Sprechen oder zum Lesen“⁹⁷, lässt Jelinek selbst verlautbaren. Auch in diesem Punkt will sie allen Konventionen entgehen und schafft ihre eigenen Regeln des Aufbaus.

Der gesamte Text besteht aus Wortgebilden, deren Syntax und Orthografie nicht dem herkömmlichen Verständnis der deutschen Sprache entsprechen.

Jelinek wiederholt Worte, setzt sie aber ständig in einen neuen Kontext, verändert ihre Bedeutung und lässt dem Zuhörer keine Zeit, lange über das Gehörte nachzudenken, bzw. gibt dem Leser in der Textversion die Aufgabe, die Bedeutung hinter diesen wirren Sätzen zu entschlüsseln.

Der Theatertext dient bei Jelinek wohl auch eher als Vorlage für eine Umsetzung denn als autoritärer Stoff. Obwohl sie ihren Standpunkt als Autorin klar macht, lässt sie doch den Regisseuren in der Inszenierung ihrer Texte viel Freiraum.⁹⁸

⁹⁷ Lux, „Elfriede Jelinek im E-Mail-Verkehr mit Joachim Lux“, S. 13.

⁹⁸ Vgl. Britta Schultejan, „Johan Simons: Jelineks Stück ist eine Inspiration“, *Mittelbayrische*, http://www.mittelbayrische.de/nachrichten/kultur-ressort/artikel/johan_simons_xa0_jelineks_stue/630398/johan_simons_xa0_jelineks_stue.html 02.2011, 13.12.2014; (Orig. Britta Schultejan, dpa).

5.3. Thematiken

5.3.1. Zeitlichkeit /Vergänglichkeit

Das Motiv der Zeit in Zusammenhang mit Vergänglichkeit und Tod wird zum zentralen Thema in Jelineks *Winterreise*. Das Motiv zieht sich durch das gesamte Werk und es wird immer wieder die Frage aufgeworfen, ob man die Zeit aufhalten kann und wie sie die eigene Existenz beeinflusst, denn „Zeit und Leben sind eins“⁹⁹, schreibt Jelinek.

Es fällt auf, dass in der *Winterreise* die Zeit selbst das Geschehen vorantreibt. Dazu braucht es keine Handlung, wie sie im typischen Drama vorhanden ist, das Motiv der Zeit fungiert als Motor. Sie treibt den Wanderer voran und lässt die Ich-Erzählerin im letzten Kapitel resignieren: „Mein Leben ist vorbei [...]“¹⁰⁰.

Das Motiv der Zeit und Vergänglichkeit zieht sich schon länger durch Jelineks Oeuvre. Auch in einem Text aus einer Festschrift zum 70. Geburtstags ihres Orgellehrers Leopold Marksteiner beschäftigt sich Elfriede Jelinek im Jahr 1999 mit dem Vorbeiziehen der Zeit, in diesem konkreten Fall in Verbindung mit Musik und „eine[r] Hörbarkeit des Zeitablaufs. Das, was Musik ist.“¹⁰¹ Sie berichtet darüber, bei einem Konzert im Mozartsaal in ihrer Jugend ein Stück viel zu schnell begonnen zu haben und habe dann das Gefühl gehabt, aus diesem Rinnen der Zeit nicht mehr herauszukommen.¹⁰²

Und auch mit dem Philosophen Martin Heidegger setzt sich die Autorin schon seit den frühen Jahren ihres Schaffens auseinander. Die *Winterreise* beschäftigt sich mit seinem Werk *Sein und Zeit*, das interessanterweise 1927 veröffentlicht wurde. Es enthält somit Anschauungen aus derselben Zeit, in der Schuberts *Winterreise* komponiert wurde.

Vorrangig arbeitet Jelinek mit dem „philosophische[n] Grundgedanke[n], dass wir unser Sein nur zeitlich begreifen können“¹⁰³.

⁹⁹ Jelinek, *Winterreise*, S. 28.

¹⁰⁰ Ebda. S. 106.

¹⁰¹ Elfriede Jelinek, *Die Zeit flieht*, <http://www.elfriedejelinek.com> 1999, 30.11.2014.

¹⁰² Vgl. Ebda.

¹⁰³ Maria-Regina Kecht, „Theatertexte. Winterreise“, S. 172.

Jelineks Verständnis von Zeit und Vergänglichkeit könnte man mit einem Fließband vergleichen, vor dem man steht und das Ereignisse, ja in Wahrheit das Leben selbst, an einem vorbei transportiert. Man kann dieses Fließband nicht aufhalten, man kann ihm nur aus geringer Entfernung dabei zusehen, wie es unaufhaltsam in Bewegung ist.

Im Gegensatz zu ihrem Text Ende der 90er Jahre, in dem man eher das Gefühl hat, Jelinek beschäftigt sich objektiv mit dem „Vorbei“, fällt bei näherer Betrachtung ihrer jüngeren Texte, die das Zeit-Motiv enthalten, auf, dass sie die Zeit nun aus einem sehr persönlichen Blickwinkel studiert.

„[J]a, die Zeit vergeht derweil, das haben wir nun schon mehrmals festgehalten, die Zeit leider nicht, und mehrmals schon gar nicht, sonst könnte man mittels Musik die Zeit ja aufhalten, und wir würden nicht altern, anstatt daß die Musik uns schon vor der Zeit altern läßt, noch dazu wenn wir sie selber erzeugen müssen. [...] Kann die Zeit denn nicht leiser vergehen? Wir wären ihr dankbar. Wir wollen auch noch was andres machen!“¹⁰⁴

Diese Furcht, keine Zeit mehr zu haben um Träume und Pläne zu verwirklichen, scheint die Autorin zu beschäftigen. Man findet diese Anspielungen auch mehrmals in *Winterreise* wieder, wenn es zum Beispiel heißt: „Mein Leben ist vorbei wie für so viele, für jeden, nur nicht grad jetzt, bitte nicht jetzt, erst morgen, besser übermorgen!“¹⁰⁵ oder an anderer Stelle „Wieviel bleibt mir von der Gegenwart übrig, was bleibt mir übrig, um die Gegenwart noch zu erleben?“¹⁰⁶

5.3.2. Der Hypo Alpe Adria-Skandal

Das zweite Kapitel des Textes beschäftigt sich mit dem Thema des Finanzskandals des Hypo Alpe Adria Konzerns und österreichischer Privatstiftungen zum Zweck der „Verschleierung von Transaktionen“¹⁰⁷, genauer

¹⁰⁴ Elfriede Jelinek, *Mit der Zeit...*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2014, 30.11.2014.

¹⁰⁵ Jelinek, *Winterreise*, S. 105f.

¹⁰⁶ Ebda. S. 27.

¹⁰⁷ Josef Urschitz, „Hypo: Die Abenteuer von Tilo Berlin, dem Stifter“, *Die Presse*, http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/diebilanz/532793/Hypo_Die-Abenteuer-von-Tilo-Berlin-dem-Stifter 2010, 06.10.2011; (Orig. *Die Presse*, 14.10.2010).

gesagt, Gewinnen, die vom Verkauf an die Bayrische Landesbank abgefallen sind.

Elfriede Jelinek kommentiert in gewohnt sarkastischem Stil das Unvermögen des Staates und der Kontrollorganisationen.

Das Gedicht „Die Wetterfahne“ von Wilhelm Müller wird mit dem Skandal der Hypo Alpe Adria Bank zu einem Geflecht verwebt und kommentiert so beinahe strikt chronologisch die Geschichte des Finanzdebakels.

Die Autorin spielt in diesem Kapitel mit einer Metapher, der Wetterfahne, die sie einsetzt, um darzustellen, dass diese Fahne, die metaphorisch am Dach der Bank sitzt, nicht immer in Windrichtung weht sondern eine beliebige Richtung anzeigt.

„[...] an diesen Wetterfahnen wird eindeutig gedreht, da dreht doch jemand!, da dran ist doch gedreht worden [...]“¹⁰⁸, schreibt sie. Es ist, als würde die Erzählstimme warnend aufschreiben und die Gesellschaft aufwecken wollen. Jelinek will dazu animieren, genauer hinzusehen und die Gleichgültigkeit und Ignoranz aufzugeben. Sie zeigt förmlich mit dem Finger darauf.

Die Wetterfahne kann hier mit dem gängigen Sprichwort „Die Fahne nach dem Wind drehen“ in Verbindung gebracht werden. Im Hypo Alpe Adria-Skandal zeigte Tilo Berlin opportunistisches Verhalten. Der Vorstandsvorsitzende der Hypo-Group gründete Privatstiftungen, in denen er selbst Vorstand war, veranlasste diffuse Transaktionen und betrieb Tochterunternehmen in Steueroasen wie Luxemburg um Gewinne verschwinden zu lassen.¹⁰⁹

Jelinek beschreibt hier also die dubiosen Machenschaften Berlins mit Hilfe dieser Metapher.

Das zweite Kapitel beginnt jedoch damit, dass eine Braut zurechtgemacht wird. „Die Braut wird geschmückt“¹¹⁰ heißt es im Text. Den Mittelpunkt dieses Kapitels bildet das unstillbare Verlangen eines Bräutigams nach dieser reichen Braut, die er um jeden Preis heiraten will. Es ist die Rede davon, dass die Braut unter ihrem

¹⁰⁸ Jelinek, *Winterreise*, S. 14.

¹⁰⁹ Vgl. Urschitz, „Hypo: Die Abenteuer von Tilo Berlin, dem Stifter“.

¹¹⁰ Jelinek, *Winterreise*, S. 13.

Rock etwas verbirgt, das der vermeintliche Bräutigam nicht sieht, da er von ihrer äußeren Schönheit geblendet ist. „Er hätt’ es eher bemerken sollen, des Hauses aufgestecktes Schild“¹¹¹, welches mit dem Schuldenberg der Hypo Alpe Adria gleichgesetzt werden muss.

Mit der Braut ist immer die Bank gemeint, welche für den Verkauf an die Bayrische Landesbank verschönert wird. Es wird hier demnach neben der Wetterfahne mit einer weiteren Metapher gespielt, deren Ambiguität in jedem einzelnen Satz vernehmbar ist. Dabei werden Fakten und Fiktives vermengt.

Es wird wiederum auf die Privatstiftungen von Tilo Berlin hingewiesen, welche „dem Schleier untergeschoben“¹¹² werden, und auch die Summe von Verbindlichkeiten wird betont. Jelinek nennt hier sogar Zahlen, wenn sie schreibt „[...] die bei Gesamtaktiva von 1,29 Mios Verbindlichkeiten von 1,43 Mios ausweist“¹¹³. Sie zitiert hier einen Artikel aus der österreichischen Tageszeitung „Die Presse“ vom 14. Jänner 2010.¹¹⁴

Weiters wird kritisiert, dass die Stiftungsvorstände die Stifter selbst sind.¹¹⁵ Diese Passage schreibt Jelinek in einem Gewirr aus Relativsätzen, wobei sie ihre gewohnte Form beibehält und jeglichen logischen Satzbau ignoriert.

Die Bayrische Landesbank wird immer wieder kritisiert und ihre Gutgläubigkeit tragikomisch dargestellt. „[E]r ist geblendet, der Bräutigam, und sieht nicht diejenigen, die seine Braut genauso genießen wollen wie er, er sieht nicht die fünfzig Genießer, die seine Braut genießen werden [...]“¹¹⁶. Als „Genießer“ werden hier die Investoren bezeichnet, die jedoch letzten Endes für ihr Geld nur sogenannte Genussrechte erhielten.

Am Ende des Kapitels wünscht das „Ich“ den Beteiligten Tätern sogar noch „Herzlichen Glückwunsch!“¹¹⁷ dafür, dass man ihnen nichts Genaues nachweisen kann und alle Spuren unkenntlich gemacht wurden.

¹¹¹ Feil, *Franz Schubert*, S. 164.

¹¹² Jelinek, *Winterreise*, S. 13.

¹¹³ Ebda. S. 15.

¹¹⁴ Vgl. Urschitz, „Hypo: Die Abenteuer von Tilo Berlin, dem Stifter“.

¹¹⁵ Vgl. Jelinek, *Winterreise*, S. 16.

¹¹⁶ Ebda. S. 17.

¹¹⁷ Ebda. S. 24.

Dies alles ergibt eine dichte Verwebung von Prätext und neuem Text. Gerade hier wird beim Leser ein großes Wissen im Bezug auf tagesaktuelle, politische und wirtschaftliche Themen vorausgesetzt, um die Signifikate zu entlarven und die zweite Bedeutung hinter der mutmaßlichen Verheiratung herauszulesen.

5.3.3. Gefangenschaft

Nach den ersten zehn Zeilen weiß der Leser bereits, wovon Jelinek im vierten Kapitel von *Winterreise* spricht. Sie spricht von einer Reise, einem Höllentrip – der Entführung von Natascha Kampusch. Natürlich muss der Leser die metaphorischen Sätze in seinen sozialen Kontext einordnen können, um die Bedeutung zu erkennen.

In diesem gesellschaftskritischen Teil des Theatertextes bringt Elfriede Jelinek die medialen Auswirkungen der Entführungsgeschichte der Österreicherin zu Papier und hinterfragt die Sensationsgier der Medien gleichzeitig.

„Sie hätte bleiben sollen, wo sie war. Wer braucht sie?“ steht herausfordernd geschrieben und weiter: „Will sie ewig ein Angedenken sein für uns? [...] Unsere Schmerzen schweigen doch auch, jedenfalls meistens. Warum schweigt sie dann nicht? Unsere Schmerzen sind wichtiger.“¹¹⁸

Jelineks gewohnte Manier, Themen schonungslos anzusprechen, macht sich auch hier breit. In dieser Szene spricht ein Chor und zwar in Vertretung jener Medienkonsumenten, welche übersättigt waren, wenn sie in den letzten Jahren seit ihrer Flucht einen Beitrag über Natascha Kampusch sahen.

Die ungebrochene Berichterstattung der Medien zum Thema ließ auch Kampuschs Wunsch nach einer Stimme in der Öffentlichkeit immer größer werden. Dies jedoch wird der jungen Frau heute oft als Mediengeilheit vorgeworfen. Bei einem Interview anlässlich einer Buchvorstellung ihrer Autobiografie im Jahr 2010 sagte das Opfer selbst über ihre Situation, dass „[e]s irgendwie wie im Theater [ist]“¹¹⁹.

¹¹⁸ Ebda. S. 34f.

¹¹⁹ o.N., „Kampusch: Ich wollte ein neues Leben beginnen“, *Die Presse*, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/593560/Kampusch_Ich-wollte-ein-neues-Leben-beginnen 09.09.2010, 07.10.2011.

In *Winterreise* wird diese Mediengeilheit teilweise an den Pranger gestellt. Andererseits aber auch das Wegsehen der Gesellschaft bei Gewaltakten, die ganz in der Nähe passieren. Laut dem Chor hat die Gesellschaft zwar Mitleid mit dem Opfer des Entführers, aber in den Medien soll lieber über „fröhliche Musikanten, frische, lustige Schnaderhüpfer“¹²⁰ berichtet werden. Man verschließt den Blick vor der Wirklichkeit. Jelinek will die Blickrichtung auf die wahre Wirklichkeit lenken, weg von jener makellosen, die uns im TV oder anderen Medien vorgetäuscht wird.

Sie kritisiert hier auch stark den Neid der Bevölkerung und den Wunsch nach Aufmerksamkeit und Anerkennung in der Öffentlichkeit, wenn sie fragt: „Wieso kommt die ins Fernsehen, wo doch eigentlich wir hingehören?“¹²¹

Dieses Kapitel ist voller offener und auch rhetorischer Fragen an die Gesellschaft.

Weitere Aspekte, die sich auch in anderen Szenen wiederfinden, sind die Gefangenschaft und das Ausgestoßen sein. Auch der Wanderer bei Schubert und Müller wird aus der Gesellschaft ausgeschlossen und ist auf sich alleine gestellt.

Zeitgleich könnte das Kapitel auch teils autobiografisch gelesen werden. Jelinek als Ausgestoßene, als Opfer der Gesellschaft, durch ihre kritischen Betrachtungen von den Mitbürgern an den Rand gedrängt. Die chorische Stimme kann hier auch als ihr persönliches Gedächtnis verstanden werden, das die Anfeindungen ihrer Person gegenüber noch einmal selbstreflektiert.

Auch in diesem Kapitel verwebt die Autorin die tatsächlichen Begebenheiten mit einem Text von Wilhelm Müller, der Liedertext „Erstarrung“ wird zum Leitfaden des Kapitels. Es werden Passagen daraus transformiert, beispielsweise „Ich such im Schnee vergebens / Nach ihrer Tritte Spur, [...]“¹²² wird zu „Da ist einer Schritte Spur, und jetzt ist sie weg, [...]. Suche vergebens.“¹²³ Es ist denkbar, dass gerade für dieses Thema das Gedicht „Erstarrung“ als Referenztext

¹²⁰ Jelinek, *Winterreise*, S. 35.

¹²¹ Ebda. S. 40.

¹²² Feil, *Franz Schubert*, S. 164.

¹²³ Jelinek, *Winterreise*, S. 34.

herangezogen wurde, weil die Zeit auch in Gefangenschaft stillzustehen scheint, sozusagen erstarrt.

5.3.4. Gesellschaftskritik

Die Kritik an der österreichischen Gesellschaft ist ein bei Jelinek beliebtes Thema, das besonders in Szene fünf stark behandelt wird.

Hier werden einerseits die Zeit des Nationalsozialismus und seine Folgen, sowie deren Verdrängung durch die österreichische Gesellschaft thematisiert.

„[...] wir wissen alles, aber es ist uns egal. Kümmern wir uns um unsere Zukunft! Nie mehr Vergangenheit! Zukunft! Nie mehr der Vergangenheit nachlauschen, nie mehr der Vergangenheit nachlaufen, nie mehr aufdecken, lieber gleich aus dem Papier essen! Abwasch dann nicht nötig.“¹²⁴

Diese Sätze sind im Imperativ verfasst, sie befahlen nach vorne zu sehen und nicht über die Schulter nach hinten zu schauen. Schon gar nicht will man heute neue Tatbestände aufdecken, man nimmt alles auf dem Serviertablett und braucht sich weiter keine Gedanken mehr zu machen.

Verleugnung und die geistige Deportation der Erinnerungen an die Vergangenheit sind auch im 21. Jahrhundert immer noch brisante Inhalte in der Literatur.

Schon mit ihrem Roman *Die Kinder der Toten* oder dem Theaterstück *Rechnitz (Der Würgeengel)* verfasste Elfriede Jelinek Werke, die die Einstellung eines nicht zu unterschätzenden Teils der österreichischen Gesellschaft und ihrer regelrechten Ignoranz dem Thema der Opfer des Zweiten Weltkriegs gegenüber abbilden.

Moira Mertens schreibt in Ihrer Diplomarbeit, dass „[es] Jelineks Obsession ist, für den Prozess und die Aufgabe des Erinnerns der Vergangenheit literarische Ausdrucksweisen zu finden“¹²⁵.

¹²⁴ Ebda, S. 54.

¹²⁵ Moira Mertens, „Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman ‚Die Kinder der Toten‘“, Dipl. Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Deutsche Literatur 2008, S. 14.

Dies führt sie auch in *Winterreise* fort. Da sich der Liederzyklus mit einer Reise, weg von etwas, von einem Ort, beschäftigt, könnte man auch sagen, die österreichische Bevölkerung wolle vor diesen Erinnerungen an den Holocaust davonlaufen. Jelinek will die Menschen aber dezidiert daran hindern wegzusehen und zu leugnen. Auch im Gespräch mit Pia Janke äußerte sie 2010 ihre Meinung über „[d]iese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs“¹²⁶.

In der Wahl dieses Themas spielt Jelineks persönliche Geschichte eine tragende Rolle. Der Vater war Jude und auch der Großvater ihrer Mutter war jüdischer Religionszugehörigkeit. Den Zweiten Weltkrieg überlebten ihre Eltern nur, weil ihre Mutter einen gefälschten Ariernachweis besaß.¹²⁷

Weiters ist Elfriede Jelinek selbst ein Kind der Nachkriegszeit und hat die schwerwiegenden Folgen in ihrer Kindheit mit eigenen Augen gesehen. Im Gespräch mit André Müller 2004 erzählt sie von Erlebnissen, die sich bis heute in ihre Erinnerung eingebrannt haben. „Mein Vater ist mit mir nach dem Krieg, als ich ein Kind war, in die Filme gegangen, die das [die Toten in den Konzentrationslagern] dokumentierten“¹²⁸, beschreibt die Autorin im Interview.

Schi fahren als Volkssport und prestigeträchtiges Hobby wird im Theatertext mehrmals aufgegriffen (in Kapitel fünf sowie in Kapitel acht) und die Opfer, die die Natur durch die Abholzung von Wäldern für Schipisten bringen muss, werden thematisiert. Diese Passagen werden mit Zitaten aus „Der Lindenbaum“ verwoben. Ein Gedicht, das eigentlich die Vorzüge des Waldes und der Bäume hervorhebt. Der Wanderer spricht sein Loblied auf den Lindenbaum, unter dessen Zweigen er immer Ruhe findet. Gerade diese Oase des Friedens wird radikal zugunsten von Kapital bringenden Schipisten zerstört, wie in Jelineks *Winterreise* angeklagt wird.

¹²⁶ Pia Janke, „ ‚Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen.‘ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke“, *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks ‚Rechnitz (Der Würgeengel)‘*, Hg. Pia Janke/Teresa Kovacs/ Christian Schenkermayr, Wien: Praesens Verlag 2010, S. 17–23, S. 22.

¹²⁷ Vgl. Müller, „Interview mit Elfriede Jelinek 2004“.

¹²⁸ Ebda.

5.3.5. Beziehungen

Den mit Abstand bedeutendsten Part des gesamten Theatertextes spielt die Beziehung Elfriede Jelineks zu ihren Eltern und ihr daraus resultierendes emotionales Trauma.

In *Winterreise* setzt sie sich abermals mit ihrer persönlichen Geschichte auseinander, das ist aufgrund der zahlreichen Verweise zu ihrer Biografie nicht zu leugnen.

Ihrer Hass-Liebe zur Mutter, so wie ihrem Vater, widmet sie je ein ganzes Kapitel, was im Folgenden näher erläutert wird.

5.3.5.1. Virtuelle Liebe

Das Posthorn, das in Müllers Gedicht „Die Post“ ertönt, und dem Wanderer Hoffnung auf Nachricht von seiner Liebsten macht, wird im sechsten Kapitel von *Winterreise* zum Klingelton des Dating Portals im Internet, der eine neue Mitteilung signalisiert. Jelinek steht dieser Entwicklung in der Partnersuche sehr kritisch gegenüber, wie sich aus folgenden Zeilen schließen lässt:

„[...] und schon öffnet sich erneut die Vulva des Netzes, welche die Runderneuerten freigibt, die man vorher unter anderem Namen, mit andren Hobbys, die einem bekannt vorkommen, schon kennengelernt hat [...]“¹²⁹

Die Ideologiekritik, die dieser Szene innewohnt, entmythologisiert die Idealvorstellung, per Mausklick die Liebe zu finden. Jelinek stellt fest, dass der Wunsch nach Kommunikation und im nächsten Schritt nach emotionaler Nähe, der mit der Partnersuche im Internet für viele Menschen verknüpft ist, oftmals gar nicht erfüllt wird, bzw. gar nicht erfüllt werden kann, da die Nutzer sich auf ihren Profilen zumeist idealisiert darstellen und dieses Idealbild dann in der Realität nicht einhalten können.

Hier spielt Jelinek mit dem Begriff des Netzes. Sie verwendet ihn einerseits als Abkürzung für das Wort „Internet“, andererseits aber auch in der Form eines Fangnetzes, das jene Profile aus dem großen Angebot fischt, die auf den Köder,

¹²⁹ Jelinek, *Winterreise*, S. 66f.

also das eigene idealisierte Profil, hereingefallen sind. Wie einen Fisch könne man jene Verehrer wieder zurück ins Netz werfen, die einem nicht gefallen.

Einen interessanten Aspekt stellt auch die Erzählperspektive dar. Es scheint ein Selbstgespräch zu sein, das hier geführt wird, es werden Fragen gestellt wie „Ich habe mehr geliebt als er, warum liebt er mich dann nicht mehr?“¹³⁰ oder „Ist mir noch zu helfen?“¹³¹ Zudem wird ständig von „Mama“ gesprochen, deren Liebe hier als unermesslich dargestellt wird, die „[...] eh nicht übertroffen werden“¹³² kann. Zunächst scheint es also, als wäre die Beziehung zwischen Mutter und Tochter ein unzerstörbares Band der Liebe und das lässt mit dem Wissen, wie Jelinek, nach eigenen Aussagen, unter ihrer Mutter gelitten hat, eher darauf schließen, dass es sich hier um eine fiktive Person handeln könnte. Erst einige Seiten später wird man gewahr, dass diese Liebe an sich vielleicht eine eingebildete, eine gewünschte, ideale Liebe ist, die in der Realität nie so stattgefunden hat. „Auf meins [mein Leben] kann ich nicht mehr hoffen, gelt, Mama? Das hast du mir vermasselt, aber gründlich!“¹³³ Diese Vermutung manifestiert sich dann in der siebenten Szene, in der der Mutter ihre positiven Eigenschaften gänzlich abgesprochen werden. Hier mutiert sie zum kaltherzigen Familienoberhaupt, das den Vater verstößt und die Tochter tyrannisiert. Jelinek verlautbart in einem Interview einmal selbst „Also ich bin sicher von der Mutter zerstört.“¹³⁴

5.3.5.2. Krankheit des Vaters

Ganz eindeutig bilden die Beziehung zum Vater und sein Versterben den Höhepunkt des gesamten Textes. Bereits der Umfang der Szene mit 32 Seiten lässt die Behauptung einer starken Gewichtung zu.

In dieser Szene erfolgt die Montage einer Vielzahl von Prätexten. Alleine aus 15 eindeutig identifizierbaren Gedichten Müllers sind Zitate zu vermerken, darüber

¹³⁰ Ebda. S. 58.

¹³¹ Ebda. S. 60.

¹³² Ebda. S. 66.

¹³³ Ebda. S. 70.

¹³⁴ André Müller, „Interview mit Elfriede Jelinek 1990“, *André Müller. Texte. Gespräche*, <http://andremuller.com-puter.com/>, 28.11.2014; (Orig. „Ich lebe nicht“, *Die Zeit*, 22. Juni 1990).

hinaus zahlreiche Querverweise zu Heidegger und auch ein Zusammenhang mit dem Theatertext *Der Wanderer*¹³⁵, den Elfriede Jelinek im Jahr 1999 im Band *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* veröffentlichte, besteht. Bereits bei *Der Wanderer* bezieht sich Jelinek augenscheinlich im Titel auf eine Vertonung Schuberts.

Der untote Vater erhält in *Winterreise* nun erneut eine Stimme. In einem inneren Monolog spricht er den Großteil des Kapitels aus seiner Perspektive über die familiären Bindungen und den Verstoß aus dem eigenen Haus, über die Einsamkeit und schließlich sein Lebensende. In langen, bildlich ausgeschmückten Passagen erzählt der Vater rückwirkend, wie er in die Nervenlinik kam und schildert die Zustände an diesem Ort.

Ein weiterer Aspekt ist die Entmythologisierung in diesem Kapitel. Das Bild einer glücklichen, heilen Familie wird komplett zerstört und auch das Klischee, dass vielleicht der Familienvater die Mutter und das Kind zurücklässt, wird hier verworfen. Bei Jelinek wird ein Realbild geschaffen, das die Rollen neu verteilt und die Idealisierung des Familienbildes hinter sich lässt.

Das metaphorische Bild eines reißenden Flusses, den Frau und Tochter bilden, aus dem sich der Vater nicht befreien kann, begleitet den Leser durch die gesamte Szene. Dabei versucht der Vater immer wieder sich selbst davon zu überzeugen, dass insbesondere die Tochter keine Schuld an seinem Unglück trägt. Dies wird durch bestimmte Aussagen deutlich. „Ich will an die Vorzüge von Frau und Kind glauben, doch sie zeigen sie mir nicht.“¹³⁶

Es wirkt, als wolle sich Elfriede Jelinek selbst von Schuldgefühlen befreien, die sie seit dem Tod ihres Vaters plagen, wie sie sich selbst eingesteht.

„Ich fühle mich zum Beispiel auch schuldig meinem Vater gegenüber. [...] Ich bin auf ihn losgegangen, habe ihn, obwohl er vollkommen hilflos war, körperlich angegriffen. Das hat seinen Tod sicher beschleunigt. Diese Schuld bestimmt seit zwanzig Jahren mein Leben.“¹³⁷

¹³⁵ Elfriede Jelinek, „Der Wanderer“, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Hg. Elfriede Jelinek, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 47–84.

¹³⁶ Jelinek, *Winterreise*, S. 74.

¹³⁷ Müller, „Interview mit Elfriede Jelinek 1990“.

Das gesamte Kapitel ist ein Lossprechen von schlechtem Gewissen. Die Tochter nimmt eine zentrale Stelle ein, ihr kommt auch ein Part des Textes zu, und darüber hinaus bezieht sich der Vater immer wieder auf sie. Im Vergleich zum Drama *Der Wanderer*, wo der Vater die Tochter mit keinem Wort erwähnt.

Ebenso scheinen die gewählten Worte in der *Winterreise* viel hoffnungsloser und endgerichteter. Der Vater fleht und bittet, während in *Der Wanderer* eher aus dem Alltag in der Anstalt, aus dem Leben des Vaters im Nationalsozialismus und seine Krankheit berichtet wird. Der Vater in der *Winterreise* ist ein Untoter, der nur noch dahin treibt, dahin vegetiert und sich nach einem Leben ohne Krankheit, mit seiner Familie, in seinem Haus sehnt.

Ganz klar erkennt man den Unterschied zwischen beiden Texten an folgendem Beispiel. „[...] und meine Frau will mich jetzt einsperren, damit sie mir in Ruhe nachlauschen kann, mich aber nicht mehr sehen muß, außer zu den Besuchszeiten [...]“¹³⁸ spricht der Vater in *Der Wanderer*. In *Winterreise* klingt es eher nach einem Wimmern, wenn er spricht: „Ich hab ihnen geglaubt. Ich habe meiner Frau und meiner Tochter geglaubt, dass ich nur auf Erholung fahre [...]“¹³⁹

Die Feststellung, dass *Winterreise* Jelineks persönlichstes Werk sei¹⁴⁰, wird anhand des Vergleichs der beiden Texte, die zeitlich zwölf Jahre auseinander liegen, eindeutig. Die Autorin setzt sich mit der Thematik nun sehr viel persönlicher, auf einer gefühlvolleren Ebene, auseinander.

Schuberts Lieder liefern die passende Stimmung dafür. Besonders „Auf dem Fluße“ ist ein vielzitatierter Prätext, der, neben zahlreichen anderen Liedern, einfließt. Dieses Lied beschreibt einen gefrorenen Fluss in der Winterlandschaft, in dessen Eisdecke der Wanderer Erinnerungen ritzt. Er fragt sich, „ob’s unter seiner Rinde / Wohl auch so reißend schwillt?“¹⁴¹ Im übertragenen Sinn erinnert sich der Vater an Vergangenes und wird fortgerissen – in die Nervenklinik. „Jetzt

¹³⁸ Jelinek, „Der Wanderer“, S. 61.

¹³⁹ Jelinek, *Winterreise*, S. 75.

¹⁴⁰ Vgl. Britta Schultejans, „Tragische ‚Winterreise‘. Nobelpreisträgerin Jelinek feiert Erfolg in München.“, *stern*, <http://www.stern.de/kultur/kunst/tragische-winterreise-nobelpreistraegerin-jelinek-feiert-erfolg-in-muenchen-1650909.html> 02.2011, 10.12.2014; (Orig. Britta Schultejans, dpa).

¹⁴¹ Feil, *Franz Schubert*, S. 165.

seh ich erst: Diese zwei Frauen sind ja mein Fluß!“¹⁴² heißt es im Theatertext. Der Fluss steht also für Frau und Tochter, die den Vater davontragen, die sich nicht aufhalten lassen, er steht für Kraft und Fremdbestimmung, wie Maria-Regina Kecht bemerkt.¹⁴³

Darüber hinaus kommt hier wieder das Motiv der Zeit ins Spiel. Das Fließen des Flusses kann mit einem Ablaufen von Zeit gleichgesetzt werden. Der Vater wird auf seine letzte Reise geschickt.

Das Kapitel endet mit den Worten „Kann nicht. Kann nicht. Aus.“¹⁴⁴ und vermittelt dem Leser ohne Zweifel die Selbstaufgabe oder gar das Ableben des Vaters. Es gibt schier keine Hoffnung mehr. Auf den letzten Seiten des Kapitels bezieht sich Jelinek stark auf das Lied „Das Wirtshaus“, das mit „Auf einen Totenacker / Hat mich mein Weg gebracht.“¹⁴⁵ beginnt und ebenso auf ein Ende hinweist.

¹⁴² Jelinek, *Winterreise*, S. 77.

¹⁴³ Vgl. Kecht, „Theatertexte. Winterreise“, S. 173.

¹⁴⁴ Jelinek, *Winterreise*, S. 104.

¹⁴⁵ Feil, *Franz Schubert*, S. 170.

6. Analyse der Inszenierung *Winterreise* von Johan Simons

Elfriede Jelinek, *Winterreise. Ein Theaterstück*, Auftragswerk für die Münchner Kammerspiele 2011, PRODUKTION Münchner Kammerspiele, REGIE / Johan Simons, BÜHNE / Johan Simons, MUSIKALISCHE KONZEPTION / Christoph Homberger, Martin, Schütz, Jan Czajkowski, KOSTÜME / Dorothee Curio, LICHT / Jan Haas, DRAMATURGIE / Julia Lochte, MIT / Benny Claessens, Katja Herbers, Stefan Hunstein, André Jung, Wiebke Puls, Hildegard Schmahl, Kristof Van Boven und Jan Czajkowski (Musiker).

URAUFFÜHRUNG / 03. Februar 2011, Schauspielhaus, AUFFÜHRUNGSDAUER / ca. 3 Stunden, eine Pause.

Die folgende Inszenierungsanalyse kann gleichzeitig als Aufführungsanalyse gelesen werden, denn sie basiert auf den Notizen eines Aufführungsbesuchs des Stücks am 16. Oktober 2011, sowie auf einer Videoaufzeichnung aus dem Archiv der Münchner Kammerspiele.

Dieses Kapitel behandelt eine Analyse der Inszenierung im Hinblick auf das Herauskristallisieren eines Regiekonzepts von Regisseur Johan Simons, sowie Beobachtungen zur Übersetzung der Theatertheorie in die angewandte Praxis. Es handelt sich genauer um eine Transformationsanalyse vom dramatischen Text zur szenischen Aussage.

Dabei wird sowohl auf die angewendeten visuellen, wie auch die akustischen Mittel Bezug genommen, genauer gesagt auf die „verschiedenen Rhythmen der szenischen Systeme“¹⁴⁶ der Aufführung, aus deren Zusammenspiel sich laut Patrice Pavis eine Inszenierung ergibt.

Da mittlerweile mehrere Inszenierungen von *Winterreise* zur Aufführung gebracht wurden liegt die Frage nahe, warum gerade diese für die Analyse herangezogen wurde. Simons' Inszenierung wurde für die vorliegende Arbeit ausgewählt, da die Textfassung von *Winterreise* aus einem Auftrag der Münchner Kammerspiele

¹⁴⁶ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 97.

heraus entstanden ist und es somit von großem Interesse ist, die Umsetzung des Textes auf gerade dieser Bühne näher zu betrachten.

6.1. Johan Simons – Biografie

Johan Simons, der renommierte niederländische Regisseur, ist seit 2010 Intendant der Münchner Kammerspiele und inszenierte dort in seiner ersten Spielzeit Jelineks *Winterreise*. Ursprünglich in Rotterdam und Maastricht zum Tänzer und Schauspieler ausgebildet, gründete Simons 1985 die Theatergruppe Hollandia und legte seinen Schwerpunkt auf Theater außerhalb der großen Häuser. „Wir hatten eine Grundregel bei Hollandia: Theater machen für Leute, die nie ins Theater kommen.“¹⁴⁷

Die folgenden 16 Jahre lang inszeniert die Theatergruppe Stücke an ungewöhnlichen Orten wie Gewächshäusern, Kirchen oder einem Autofriedhof.¹⁴⁸ Hollandia vereint sich schließlich 2001 mit der Eindhovener Gruppe Zuidelijk Toneel und besteht noch weitere vier Jahre.

Mitte der neunziger Jahre zeichnet sich das Interesse des Regisseurs an gesellschaftspolitischen und gesellschaftskritischen Themen ab¹⁴⁹. Er beleuchtet diese in Inszenierungen wie *Der Fall der Götter*. Macht und Profitgier sind bereits zu dieser Zeit wichtige Aspekte seiner Werkauswahl.

Gewisse Motive ziehen sich beinahe wie ein roter Faden durch viele von Simons' Inszenierungen. Seien es Fragen der Identität, Fremdartigkeit (*Hiob*), Macht (*Robinson Cruso*, *die Frau und der Neger*) oder Sexualität und Liebe (*Elementarteilchen*).

Winterreise stellt in gewisser Weise eine Sammlung all dieser Inhalte dar, sie verdichten sich in diesem Auftragswerk für die Münchner Kammerspiele zu

¹⁴⁷ Patrick Wildermann, „Johan Simons: ‘Auf dem Höhepunkt muss Schluss sein’“, *Der Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-johan-simons-auf-dem-hoehpunkt-muss-schluss-sein/1815684.html> Mai 2010, 05.10.2014.

¹⁴⁸ Vgl. Kristina Prause, „Johan Simons. VielerORTs Gedanken erzählen“, *Siemens Arts Program*, http://www.siemensartsprogram.com/projekte/zeit-_und_kulturgeschichte/archiv/2006/kiss_theater_neu/downloads/simons_unterrichtsmaterialien.pdf 2006, 05.10.2014.

¹⁴⁹ Vgl. Christine Dössel, „Johan Simons“, *Goethe-Institut.*, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/jsi/deindex.htm> 2014, 05.10.2014.

einem Konglomerat an großteils berührenden, aber zugleich auch bedrückenden Szenen.

Nach fünf Jahren als Künstlerischer Leiter des NTGent (Stadttheater Gent) tritt Johan Simons im Jahr 2010 die Intendanz an den Münchner Kammerspielen an, die er noch bis Ende der Spielzeit 2014/15 ausführen wird.

Während seiner Zeit als Intendant ist er bei vielen Theaterstücken auch als Regisseur tätig und setzt mehrmals Werke von Elfriede Jelinek auf der Bühne um. (*Winterreise*, 2011, *Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*, 2012, *Faustin and out*, 2014, *Das schweigende Mädchen*, 2014).

6.2. Bezüge/Merkmale zum/des Gegenwartstheater(s)

Andreas Kotte fasst in seinem Buch *Theaterwissenschaft: Eine Einführung* die Thesen und Kriterien für Postdramatisches Theater des Theaterwissenschaftlers Hans-Thies Lehmann wie folgt zusammen:

„Postdramatisches Theater ist ein Theater der Zustände und szenisch-dynamischer Gebilde. Dramatische Handlung wird durch Zeremonie, Messe, gar Friedhof und Tod als letzte Verwandlung ersetzt. Die eigentümliche Zeitlichkeit und Räumlichkeit des Bühnenvorgangs selbst tritt mehr hervor. Mangelnde Deutbarkeit, rätselhafte Bewegungsmuster, Abläufe und Licht-Geschichten; das theatrale Bedürfnis ist keineswegs auf Handlung fixiert. Das postdramatische Theater zeigt einen Widerwillen gegen organische Geschlossenheit, die Neigung zu Extremen, Verzerrung, Verunsicherung und Paradoxien. Oft ist von erschreckender Körperlichkeit die Rede, der Körper werde verabsolutiert, das Unabgeschlossene und Unabschließbare betont.“¹⁵⁰

Die hier genannten Merkmale des Postdramatischen Theaters werden in der Inszenierung von Johan Simons eindeutig widergespiegelt. Dieses Zitat beinhaltet alle expliziten Eigenschaften der Bühnenversion von *Winterreise* und weist gleichzeitig auf die präzise Übersetzung der Theorie in die Praxis hin. Denn wie anhand von Simons' Inszenierung zu sehen ist, werden die Thesen zum Postdramatischen Theater nicht nur theoretisch anerkannt, sondern auf der Bühne gelebt.

¹⁵⁰ Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, Köln: Böhlau ²2012, S. 111.

In *Winterreise* wird in der Textversion auf ausgewiesene Figuren kein Wert gelegt. Es wird hingegen sogar darauf verzichtet. Der Text wird erst in der Bühnenversion von Johan Simons auf mehrere Personen aufgeteilt. Dies stellt jedoch keinen Widerspruch zu den Üblichkeiten im Gegenwartstheater dar, da die Figuren selbst nie mit Namen bezeichnet werden.

Allein durch ihre Kostüme sind die Schauspieler gewissen Menschentypen zuzuordnen und teilweise sogar spezifisch mit einer bestimmten Person, wie Jelinek selbst, verknüpfbar.

In einem Radiointerview für das Münchner Kirchenradio erzählt Johan Simons, dass es leicht sei, mit Elfriede Jelineks Texten zu arbeiten, da sie einer sehr „demokratischen Methode“ nachgehe. Er habe als Regisseur die völlige Freiheit den Text auseinanderzunehmen und Textteile zu streichen. Danach kann er ihn nach Belieben in ein eigenes Kunstwerk verwandeln.¹⁵¹

Auch dieser Fakt kann als postdramatisch angesehen werden. Die Freiheit, mit dem Text zu experimentieren und ihn nicht als starr und unbeweglich zu betrachten, ist ein weiteres Merkmal des Gegenwartstheaters.

Weiters ermöglicht der Verzicht auf eine ausgewiesene Handlung, wie im Drama, einen viel größeren Spielraum für den Regisseur.

Literarischer Text und körperliche Performance sind in dieser Inszenierung miteinander verknüpft. Die Sprache steht nicht mehr nur als Übermittler von Bedeutung im Vordergrund, sie selbst ist mit Bedeutung aufgeladen. Das Bezeichnende drängt sich vor das Bezeichnete, wie Gerda Poschmann verdeutlichen würde.¹⁵²

Im Gegensatz zu *Die Kontrakte des Kaufmanns* etwa, wo der Text nicht wie im typischen Sprechtheater an den richtigen Stellen betont wird, sondern oftmals lauthals mittels monotonem Schreien inszeniert wird, kommt dieses

¹⁵¹ Vgl. *Literatur KW 42: Sanfte Person mit scharfer Feder – Elfriede Jelinek wird 65*, Autorin & Regie: Gabi Hafner, DE 2011; Radio-Ausstrahlung, Münchner Kirchenradio 27.10.2011, <http://www.muenchner-kirchenradio.de/literatur/literatur/article/sanfte-person-mit-scharfer-feder-elfriede-jelinek-wird-65.html>, 18.10.2011, 04:34–06:21.

¹⁵² Vgl. Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext*, S. 26–27.

postdramatische Stilmittel bei *Winterreise* nur bedingt zum Einsatz. Im Gegenteil ist tatsächlich eine Notation im Sprechen vorhanden.

Dieser Betonung des Sprechtextes liegt mit Sicherheit die Musikalität des Stücks zugrunde. Schuberts Melodien ziehen sich durch die gesamte Inszenierung und lassen den Text wie ein Libretto Jelineks zur Partitur Franz Schuberts wirken.

Ferner sind Textfragmente des originalen Librettos von Wilhelm Müller im gesamten Text von Elfriede Jelinek verstreut und eingearbeitet, was die oben geäußerte Vermutung über die musische Struktur in ihrer Korrektheit noch bekräftigt. Und auch Regisseur Johan Simons sagt im Interview mit Ulrike Köppen vom Bayrischen Rundfunk: „Ihre [Jelineks] Sprache ist für mich sehr musikalisch - alles passt wunderschön zusammen.“¹⁵³

Wie im Postdramatischen Theater üblich, existiert auch in dieser Inszenierung keine vierte Wand. Die Bühne ragt in den Zuschauerraum hinein. An zwei bestimmten Stellen im Stück werden Gegenstände von der Bühne geworfen, die Schauspieler bewegen sich bis zum vordersten Bühnenrand und sprechen die Zuschauer direkt an. Die Postdramatik verlangt, dass alles situationsbedingt erfolgt und dass ästhetische Mittel wie Raum, Zeit oder auch Licht und Ton viel stärker eingesetzt werden.

Im Folgenden widmet sich die vorliegende Arbeit einer detaillierten Analyse der einzelnen Bereiche der Inszenierung, die anschließend in einem Resümee zusammengeführt werden.

¹⁵³ Ulrike Köppen, „Johan Simons inszeniert Jelinek Uraufführung. „Beim Schreiben fließt ihre Seele ein“, *BR-online*, <http://www.br-online.de/kultur/elfriede-jelinek-Winterreise-johan-simons-ID1296487546447.xml> 01.2011, 18.10.2011.

6.3. Bühne



Abbildung 2

Für die Bühnengestaltung zeichnet sich der Regisseur Johan Simons verantwortlich. Er stellt den Zuschauern eine beinahe rohe, grobe Bühne gegenüber, deren Bühnenbild sich während der Vorstellung nicht ändert. Auffällig ist zunächst, dass auf den charakteristischen roten Theatervorhang verzichtet wird. Die Bühne wird zwar von einem Portalrahmen im Jugendstil umspielt, der Bühnenraum selbst bleibt dem Publikum jedoch versagt. Das gesamte Stück spielt auf der Vorbühne, welche vom Bühnenraum durch den Brandschutz des Theaters, den „Eisernen Vorhang“ getrennt ist. Dieser ist schwarz und wirkt schwer und mächtig. Er symbolisiert den Zustand einer Gefangenschaft, von der im Stück selbst ja oft die Rede ist, beispielsweise, wenn Jelinek über die Entführung von Natascha Kampusch spricht oder über ihren persönlichen Stillstand¹⁵⁴. Dem Publikum wird das Gefühl vermittelt, nicht fliehen zu können, obwohl sich in der Mitte des „Eisernen Vorhangs“ eine Tür befindet. Denn die Tür lässt sich in der Inszenierung aufgrund des tosenden Schneesturms nur mit aller Kraft öffnen. Dabei entsteht eine Sogwirkung und gleich zu Beginn etwa wird Stefan Hunstein in Person eines Wanderers vom Sog auf die Bühne herausgezogen, bevor sie sich lautstark hinter ihm wie ein Gefängnistor schließt.

Die Vorbühne selbst besteht aus einer rohen Unterbaukonstruktion, welche mit breiten, langen Holzbrettern beschlagen wurde und ragt weit in den

¹⁵⁴ Vgl. Jelinek, *Winterreise*.

Zuschauerraum hinein. Die gelben Stahlträger sind unter den Holzbalken gut sichtbar. Generell versteckt diese Bühne ihre Technik nicht. Vom Plafond hängen die Scheinwerfer auf einem Träger herab, die Kabel baumeln in der Luft.

Gleichzeitig empfindet man das Austragen des Stücks auf der Vorbühne als Ausstellen der Figuren, als Chance mit dem Finger auf andere zu zeigen, aber auch als Qual nicht wegsehen zu können. Denn nichts anderes tut Jelinek schließlich in ihrem Text. Sie deckt auf und bringt Themen an die Oberfläche, welche oftmals unangenehm sind und lieber totgeschwiegen werden. In der Inszenierung der Münchner Kammerspiele wird man das Gefühl nicht los, mitten im Geschehen zu sein. Dies liegt nicht nur am direkten Blick der Schauspieler in den Zuschauerraum, sondern auch an der spezifischen Bühnenform.

Im Verhältnis zum Publikumsraum ist die Größe der Bühne auffällig. Sie nimmt beinahe die Hälfte des Auditoriums ein. Der Platz, den im Normalbetrieb das Proszenium einnimmt, wurde mindestens verdoppelt und so wirkt das Gebilde trotz seiner Schlichtheit überlegen. Zudem ist die Bühne so weit erhöht, dass den Zuschauern aufgrund der nur geringen Höhe der Sitzreihen, die Empfindung der Bedrohlichkeit vermittelt wird. Besonders, wenn die Schauspieler bis zum Bühnenrand vortreten, wirken sie von dieser Perspektive gesehen beängstigender, als wenn man ihnen auf gleicher Ebene begegnen würde, da die Köpfe des Publikums mit dem Bretterboden der Bühne abschließen.

Zeitgleich wird dem Zuschauer so aber in anderen Szenen auch die Möglichkeit vermittelt, aus der Beobachterposition heraus zuzusehen und selbst nicht gesehen zu werden.

Das Bühnenbild unterstützt das Stück, indem es zu dieser speziellen Atmosphäre des „Ausgeliefertseins“ beiträgt. Die beinahe unsichtbare Tür als einziger Fluchtweg hat etwas Erstickendes, Dezimierendes.

Bereits vor Beginn befinden sich auf der rechten Seite der Bühne rückseitig aneinandergestellt ein Harmonium und ein Klavier, welche von einer Plastikabdeckung eingehüllt sind. Vor jedem Instrument befindet sich noch ein Schemel. Der Linke ist ebenfalls verdeckt, auf dem Rechten sitzt schon ein Mann

im Snowboarder-Outfit mit Mütze. Er komplettiert das Bühnenbild und lässt es auch durch sein stummes, unbewegliches Auftreten nüchtern und kalt wirken.

Links und rechts von der Bühne befindet sich jeweils eine Loge, die in *Winterreise* jedoch nicht für das Publikum genutzt wird, sondern als Element der Bühne, fast wie eine Höhle. Es ist eigentlich der einzige Rückzugsort, den diese Bühne bietet, obgleich er nur vereinzelt genutzt wird. Darüber hinaus wird auch der Hohlraum unter der Bühnenkonstruktion kurz bespielt, als ein Rucksack darunter verstaut wird.

Zusammengefasst zeigt sich die Bühne in der Inszenierung von Johan Simons rau und ungemütlich. Es wird mit einem minimalistischen Bühnenbild gearbeitet, das vom Bretterboden und der unumgänglichen schwarzen Rückwand lebt, die keine Ausflucht bietet, und dem Publikum gegenüber eine unangenehm bedrohliche Wirkung hat.

6.4. Figuren



Abbildung 3

Johan Simons und Julia Lochte haben *Winterreise* auf neun, unterschiedlich bedeutsame Figuren aufgeteilt. In den meisten Medienberichten und Abhandlungen ist von sieben Figuren die Rede. Dabei werden der Musiker Jan Czajkowski sowie Katja Ebers als kleiner Junge außen vor gelassen, da beide nur kleine Nebenrollen spielen. Diese Analyse orientiert sich jedoch an der

Strichfassung der Münchner Kammerspiele, in der neun Personen vorkommen und so soll auch hier von neun Figuren die Rede sein.¹⁵⁵

Ihnen werden jedoch keine Namen zugeschrieben, sie sind rein durch ihre Kostüme und ihre Textpassagen verschiedenen Typen zuzuordnen. Im Zuge dieser Analyse werden diese Charaktere nun mit Bezeichnungen und Namen, wie zum Beispiel „der Vater“ oder „Natascha Kampusch“ betitelt, um die Zuordnung zu erleichtern.

Ein wesentliches Merkmal der Besetzung ist, dass einige der weiblichen Figuren von Männern verkörpert werden und vice versa, Querversetzungen also. Dabei fällt auf, dass es gerade jene Figuren sind, denen im Stück weniger persönliche Passagen zugeordnet sind. Sie bereichern die Inszenierung durch diese Umkehrung an verquerer Komik. Durch das Verstellen der Stimme oder die übertriebene Gestik wirkt besonders Benny Claessens als verkleidete Braut wie ein Travestiekünstler.

Dorothee Curio ist in dieser Inszenierung für die Kostüme verantwortlich. Auffallend ist auf den ersten Blick, dass die Kostüme allesamt eher in gedeckten Farben gehalten sind, sehr bieder und volkstümlich anmutend und durch mehrere Epochen gestreut. Die Schauspieler sind beinahe alle sehr natürlich geschminkt, verstecken sich optisch nicht hinter ihrer Rolle. Man kann sagen, genauso wie sich die Bühne den Zuschauern roh und transparent präsentiert (man denke an die sichtbare Stahlkonstruktion oder die hängenden Kabel), zeigen sich auch die Schauspieler in ihrer Wahrhaftigkeit.

Lediglich Kristof Van Boven trägt eine Maske und Katja Herbers eine Zahnprothese.

Mit Requisiten wird in Simons' Inszenierung sehr sparsam umgegangen. Neben den beiden Instrumenten, die auf der Bühne stehen, trägt André Jung einen hölzernen Gehstock bei sich, sowie ein Dokument in seiner Jackentasche und auch der Rucksack von Stefan Hunstein fungiert als Requisit. Darüber hinaus

¹⁵⁵ Vgl. Julia Lochte/Johan Simons, *Winterreise. Strichfassung. Stand 03.02.2011.*

wird auf Requisiten gänzlich verzichtet, was darauf zurückzuführen ist, dass für Simons die Sprache im Vordergrund steht und einen höheren Stellenwert einnimmt.

Der Wanderer/Der Bräutigam

Gleich zu Beginn kommt ein Wanderer auf die Bühne, gespielt von Stefan Hunstein. Er trägt ein Stirnband, einen dicken dunkelblauen Wollpullover mit überlangen Ärmeln, eine graue Hose und dicke, weiße Wollsocken, die bis zu den Waden über die Hose gestülpt sind. Weiter trägt er Wanderschuhe und einen violetten Rucksack, der an die 1980er Jahre erinnert.

Als er die Bühne betritt, ist seine Kleidung völlig mit Schnee bedeckt, welcher langsam nass von ihm abtropft. Er wischt ihn von seinem Pullover ab und man erkennt ein „L“ als Aufschrift. Frei interpretiert könnte es für das englische Wort „Loser“ stehen, eine gängige Abkürzung. Es würde zur Darstellung der Figur des Wanderers passen, der ja zeitgleich der Vater ist, der an Demenz erkrankt und von der eigenen Familie immer als Verlierer hingestellt wird.

Der Wanderer hat zu Beginn des Stücks die Bühne für sich, spricht einen Monolog über die Zeit, gleichzusetzen mit dem ersten Kapitel in *Winterreise*. Als Kontrast zum Monolog über den Zeitablauf des Lebens steht Stefan Hunstein meist unbewegt in der Bühnenmitte. Als Wanderer spricht der Schauspieler sehr ruhig, in langsamem Rhythmus und nachdenklich.

Zu Beginn der zweiten Szene vollzieht er dann auf offener Bühne einen Rollenwechsel. Er packt aus seinem Rucksack einen Frack aus und verwandelt sich so zum Bräutigam. Als Bräutigam spricht er mit lauter, zum Teil hysterischer Stimme, brüllt manche Passagen in aggressivem, später in verzweifelterm Ton.

In der zweiten Hälfte des Stücks erscheint Stefan Hunstein dann wieder als Wanderer auf der Bühne. Er ist der Einzige, der einen offenen Rollenwechsel vollzieht.

Die reiche Braut

Benny Claessens verkörpert die Hypo Alpe Adria Bank in Form einer, dicken Braut im schwarzen Brautkleid mit weißem Schleier und schwarzen Schuhen mit

Absatz, einer typischen Hochzeitskleidung in Deutschland rund um 1900.¹⁵⁶ Sein Gesicht jedoch versteckt nicht seine Männlichkeit, er trägt keine Maske, nicht einmal feminines Make-up. Die Körperfülle soll die Privatstiftungen symbolisieren, die der Bank „untergeschoben“ werden¹⁵⁷. Die Braut bewegt sich beschwingt und präsentiert sich regelrecht dem Publikum. Die Figur wirkt aufgeweckt und lebensfroh, versucht den Bräutigam zu verführen, wie sich an den lasziven Bewegungen erkennen lässt. Sein Stil ist sehr überzeichnet, mit großen Gesten und schwingenden Sprechrhythmen.

Bei seinem Auftritt in der zweiten Hälfte des Stücks kommt der Schauspieler barfuß auf die Bühne und hält seine hochhakigen Schuhe in den Händen. Hier setzt ein Verfremdungseffekt ein. Die Rolle der Braut bricht abermals zusammen und der männliche Schauspieler, dem die Füße von den hohen Absätzen und den engen Schuhen schmerzen, tritt hervor.

Natascha Kampusch

Kristof Van Boven spielt die Rolle eines traumatisierten, eingeschüchterten Mädchens, gleichzusetzen mit Natascha Kampusch, deren Schicksal in Szene vier erzählt wird. Das Kostüm besteht aus einem violett-grau-karierten Kleid, hochgeschlossen, langärmelig. Er trägt eine brünette Perücke im Pagenkopf, genau wie das Entführungsoffer als Kind.

Der Schauspieler geht mit hochgezogenen Schultern und hebt oft die Hände zum Schutz. Er wirkt auf der Bühne verloren, weshalb er sich immer wieder in einer Ecke oder an der Rückwand der Bühne niederkauert. Zu Beginn von Szene vier spricht das Mädchen einen kurzen Monolog. Dabei steht sie unbewegt im vorderen Drittel der Bühne, spricht mit gesenktem Kopf und hängenden Armen. Das Mädchen setzt einen großen Schritt nach vorne, geht dann wieder zurück und sagt: „Da ist einer Schritte Spur, und jetzt ist sie weg, hat geendet an dem

¹⁵⁶ Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Lebensstationen in Deutschland 1900 – 1993*, http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/lebensstationen/1_117.htm 2003, 23.12.2014; (Orig. Rosmarie Beier/ Bettina Biedermann (Hg.), *Lebensstationen in Deutschland: 1903 – 1993; Katalog; und Aufsatzband zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 26. März bis 15. Juni 1993 im Zeughaus Berlin*, Giessen: Anabas 1993).

¹⁵⁷ Vgl. Jelinek, *Winterreise. I. Teil*, S. 13.

weißen Kastenwagen, den keiner kennt, den nur sein Besitzer kennt. Suche vergebens.“¹⁵⁸

Im Buch steht immer die Bezeichnung „das Mädchen“ geschrieben. Interessant ist der Fakt, dass nun aber das Opfer über sich selbst in der dritten Person Singular spricht. Johan Simons lässt das entführte Kind seine Geschichte mit Distanz selbst erzählen.

Van Boven spielt jedoch in den anderen Szenen eine weitere Rolle. Das junge Mädchen ist eine Kopie der erwachsenen Elfriede Jelinek, gespielt von Wiebke Puls. Hier spricht er die Rolle sehr viel forscher, agiert offener. Immer wieder streicht das Mädchen den anderen Figuren über den Kopf, berührt sie im Gesicht oder spielt mit ihren eigenen Haaren. Sie kopiert vor allem die Bewegungen von Wiebke Puls, einmal offensichtlicher, einmal diskreter.

Elfriede Jelinek

Wiebke Puls tritt in der Rolle der Autorin Elfriede Jelinek auf. Dabei trägt sie ein weißes Seidenkleid, vielleicht ein Negligé, unter ihrem blass-lila-karierten Mantel. Die roten langen Haare sind ein Erkennungsmerkmal. Mit tänzelndem, federndem Schritt bewegt sie sich über die Bühne, macht ausschweifende Gesten mit ihren Händen oder verschränkt diese in Abwehrhaltung vor der Brust. Es fällt auf, dass beide, die Figur der Elfriede Jelinek, so wie auch die der Natascha Kampusch, etwas Kariertes tragen. Es stellt eine Verbindung zwischen beiden Frauen und ihren Geschichten dar. Beide sind gefangen und können nicht ausbrechen. Freilich ist die eine Frau in einem physischen und die andere in einem psychischen Käfig gefangen. Kampusch kann nicht aus dem Kellerverlies und Jelinek nicht aus den Fängen ihrer autoritären Mutter entkommen.

Immer wieder passiert es, dass das Mädchen die Frau nachahmt. Ebenso huschen beide beinahe lautlos über die Bühne. Es ist ein eindeutiges Zeichen für eine Verknüpfung. Während die Mutter ohne Hemmungen laut spricht und wild gestikuliert, bricht es aus den schicksalsverwandten Frauen nur dann und wann plötzlich heraus.

¹⁵⁸ *Winterreise 1. Teil*, 0:55:00f.

Die Mutter

Die Rolle der Mutter ist mit Hildegard Schmahl besetzt. Ihr weißes, langes Kleid mit dazu passendem Schal und die weißen Haare lassen sie wie eine Erscheinung aus vergangener Zeit wirken. Die Zeilen, die sie zu Beginn ihres Auftritts aus dem Off brüllt, lassen sofort auf ihren gefühlskalten Charakter schließen.

„Was sagten Sie? Ich verstehe Sie nicht. Sprechen Sie lauter! Die Liebe? Sprechen Sie bitte lauter! Was meinen Sie damit? Meinen Sie damit das, was vorbei ist? Also ich bin nicht an ihm vorbeigekommen, aber vielleicht ein anderer, der sie erkannt hat, die Liebe. Ich nicht.“¹⁵⁹

Von Beginn an wird dem Zuschauer hier klar gemacht, dass diese Frau nicht an die Liebe glaubt. Sie sei ihr, wie sie selbst sagt, auch nie begegnet und deshalb hat sie auch keine Liebe zu geben.

Oft steht die Schauspielerin mit gefalteten oder verschränkten Armen auf der Bühne, bewegt sich sehr bedacht und spricht mit leiser, aber klarer Stimme.

Ihr weißes Kleid, das ebenfalls aus Seide besteht, stellt wiederum eine Verbindung zu ihrer Tochter dar.

Der Vater

André Jung spielt einmal mehr seine Paraderolle als Vater in einem Jelinek-Stück. Wie bereits zuvor in *Der Wanderer* oder *Rechnitz (Der Würgeengel)* brilliert er in einem beinahe einstündigen Monolog in der zweiten Hälfte des Theaterstücks als demenzkranker Mann, der, von der Familie verstoßen, über sein vergangenes und verbleibendes Leben sinniert. Mit seinem mausgrauen Dreiteiler, dem dazu passenden Hut und einem hölzernen Gehstock wirkt er auf den ersten Blick wie ein Spaziergänger. Sein verlorener Blick und sein richtungsloses Umherirren jedoch sind markant für seine Rolle. Von Beginn an wird der Vater aus der Gruppe ausgeschlossen. Zwar kümmern sich alle um ihn, als er beinahe von der Bühne stürzt, aber er ist definitiv kein Mitglied der Gesellschaft, denn durch seine Krankheit wird er zum Ausgestoßenen.

¹⁵⁹ Ebda., 0:10:24 – 0:11:07.

Der holländische Junge

Der blonde Junge mit niederländischem Akzent und Holzpantoffeln verkörpert den Regisseur und seinen persönlichen Zugang zu *Winterreise*. Im Interview mit Bernhard Neuhoff sagt Simons 2011 „[...] ich möchte auch zeigen, wo ich herkomme, das ist für mich wichtig“.¹⁶⁰

Der Junge, gespielt von Katja Herbers, tritt an drei Stellen in der Inszenierung, gekleidet in Pullover und Pullunder mit herunterbaumelnden Fäustlingen, auf. Herbers wird einmal kurz aus der seitlichen Loge auf die Bühne gezerrt um zu singen, tritt vor der Pause gemeinsam mit André Jung auf, umgeben von der holländischen Sturmflut 1953 und spielt die letzte Szene gemeinsam mit ihm.

Der Musiker

Jan Czajkowski ist als Musiker das ganze Stück über auf der Bühne, hat jedoch nur am Ende eine einzeilige Sprechrolle. Er sitzt zumeist, einen rot-weißen Schianzug tragend, am Klavier und spielt Schuberts Melodien. In der letzten Szene tritt er in einen kurzen Dialog mit dem holländischen Jungen, indem er ihm auf seinen inneren Monolog antwortet.

Diese neun Typen bilden die Figuren in Johan Simons' Inszenierung. Sie nehmen aber teilweise auch kurzfristig andere Rollen an, wenn sie etwa in Szene vier als Chor der Gesellschaft auftreten. Hier werden die Figuren des Bräutigams und der Elfriede Jelinek für einen Moment zu einem Ehepaar, das eine kurze Anekdote über einen gemeinsamen Autounfall erzählt.¹⁶¹

6.5. Musikalität und Rhythmus

Elfriede Jelineks „Texte haben eine große Musikalität und Poesie“¹⁶², bemerkt Johan Simons in einem Interview mit dem Münchner Kirchenradio im Jahr 2011. Und auch seine Inszenierung ist durch große Musikalität geprägt. Er orientiert sich sehr am Klang des dramatischen Textes von Jelinek und bezieht die

¹⁶⁰ Piazza. Johan Simons zu *Gast bei Bernhard Neuhoff*, Moderation: Bernhard Neuhoff, BR Klassik 26.02.2011, 0:26:09.

¹⁶¹ *Winterreise I. Teil*, 1:02:38–1:03:14.

¹⁶² *Literatur KW 42*, 0:01:55–0:01:59.

Schubertschen Lieder mit ein. Aber nicht nur im Hinblick auf Musik an sich, sondern auch auf den Sprechrhythmus, muss diese Inszenierung analysiert werden. Denn nach Patrice Pavis ergibt sich der Rhythmus der Aufführung oder Inszenierung durch die Teilrhythmen des Lichts, der Handlung, der Sprache oder der Aufteilung der Gruppe auf der Bühne.¹⁶³

Beim Betrachten des dramatischen Textes als Lektüre fällt auf, dass er sehr unterschiedlich rhythmisiert ist. Es sind rhetorische Fragen eingestreut, es gibt Perspektivenwechsel oder Ausrufe. In der Strichfassung der Lektüre, der dramaturgischen Konkretisation, ist der Text stark verkürzt (siehe auch Kapitel 6.8.) auf die neun Schauspieler aufgeteilt und wird so im ersten Schritt rhythmisiert. Darüber hinaus wird jeder Szene in der Strichfassung ein Lied vorangestellt, das die Stimmung vorgibt, herausgefiltert aus der Textvorlage. Beispiel: 1. „Gute Nacht“.

Die Passagen, die die Schauspieler sprechen, sind, so bemerkt man gleich auf den ersten Blick, eher lang, keineswegs wie bei einem Dialog. Das Tempo der Inszenierung variiert trotzdem, da es mehrere lange Monologe gibt, die kürzer aufgeteilten Textteilen gegenüberstehen. In den meisten Szenen wird über den dramaturgisch konkretisierten Text und den Sprechrhythmus eine nachdenkliche, ruhige Stimmung erzeugt, jedoch in der zweiten Szene beispielsweise, in der es um den Banken-Skandal geht, mutet die Inszenierung zügiger an.

6.5.1. Sprechrhythmus

Der Rhythmus der Sprache in *Winterreise* soll nun anhand von Beispielen aus der Inszenierung erforscht werden.

Pausen

Stefan Hunstein artikuliert in Szene eins als Wanderer in unterschiedlichem Sprechrhythmus, lässt an manchen Stellen viel Pause, an anderen rattert er den Text im Eiltempo herab. Hier tritt die Musikalität des Textes zum Vorschein. Denn

¹⁶³ Vgl. Pavis, Semiotik der Theaterrezeption, S. 88ff.

wenn es um das schnelle Vorbeiziehen der Zeit am Menschen geht, wird auch sein Sprechrhythmus schneller.

Er bewegt sich auf der Bühne mit steifen Knien, und großen, ungeschickten Schritten, als wären seine Beine vom rauen Winterwetter eingefroren. Beim Sprechen steht er lange Zeit in der Mitte der Bühne, hält sich mit den Händen innen an den langen Pulloverärmeln fest und richtet seinen Monolog direkt an das Publikum.

Wenn der Schauspieler sagt: „An wen hab ich gedacht? An wen? Das war gestern, aber das ist vorbei. Heute denke ich auch an dich, aber das ist ebenfalls vorbei [...]“¹⁶⁴ spricht er einzelne Zuschauer auch direkt an. Dabei macht er nach den Worten „Heute denke ich auch an“ eine Pause, bevor er ganz unvermittelt auf eine Person auf der Galerie zeigt und sagt „dich“. Auch nach diesem Wort folgt eine kurze Pause und dann rattert er in schnellem Tempo herunter: „Aber das ist ebenfalls vorbei. In dem Augenblick, da ich an dich denke, ist der Augenblick auch schon vorbei.“¹⁶⁵ Durch die Sprechpause bei „dich“ verstärkt er das Gesagte und die folgende Aussage über das Vorbei.

In der dritten Szene kommt die Mutter mit langsamen Schritten nach vorne in die Bühnenmitte und spricht mit langsamem Sprechtempo und geringerer Lautstärke über das Fortschreiten der Zeit. Sie setzt viele Sprechpausen und unterstreicht so ihren Wunsch die Zeit zu stoppen, obwohl ihr klar ist, „dass die Zeit nicht anhält“.¹⁶⁶

Tempo

In Szene vier spricht die Figur der Natascha Kampusch über Ihre Entführung. Danach übernehmen die anderen Schauspieler in Vertretung der Gesellschaft das Wort. Simons übersetzt den Chor, der ein Stilmittel bei Jelinek ist, auf die Bühne, in dem er die Zeilen in kurze Passagen aufteilt, damit noch mehr die Wirkung entsteht, es handle sich hier um die Meinung vieler Menschen.

Dieses Stilmittel kommt auch in Szene zwei zum Einsatz, als der Skandal der Hypo Alpe Adria Bank von der Gesellschaft angeklagt wird.

¹⁶⁴ *Winterreise. I. Teil*, 0:07:41–0:08:00.

¹⁶⁵ Ebda.

¹⁶⁶ Ebda., 0:50:17f.

Während das Tempo durch die Wechsel beim Sprechen des Chors gesteigert ist, verringert es sich, sobald in der zweiten Hälfte (siebenten Szene) der Inszenierung der Vater seinen Monolog spricht. Obgleich die gesprochenen Worte über weite Strecken ohne große Emotion und Bandbreite in der Intonation auskommen, laufen dem Vater langsam Tränen über die Wangen. Die Figur wirkte zuvor noch, als könne sie keine Emotion nach außen tragen, für den Zuschauer wird hier jedoch merklich, dass sich im Inneren viel mehr abspielt und dass der Vater trotz seiner Demenzerkrankung noch nicht alle Sinne verloren hat. Immer dann, wenn der alte Mann von seiner Vergangenheit spricht oder vom Wandern, dann schwingt seine Stimme beim Sprechen viel mehr mit und wird lebendiger. Ein auditives Zeichen dafür, dass er damit etwas Schönes und persönlich Wichtiges verbindet. Spricht er dann wieder über die Anstalt, fällt er zurück in die Monotonie.

Wird jedoch über Frau und Kind gesprochen, so wird seine Stimme energischer und bezeichnet sein Verachten gegenüber ihrer Tat.

Nach „ich habe ihnen geglaubt. Ich habe Frau und Tochter geglaubt, dass ich nur zur Erholung muss [...]“¹⁶⁷ schlägt er seinen Stock von sich. Wut steigt in ihm auf. Er redet sich regelrecht in Rage, steigert die Lautstärke beim Sprechen.

Der Schauspieler springt in seiner Sprechgeschwindigkeit von langsam zu schnell und wieder retour. Wenn inhaltlich ein neuer Abschnitt im Text beginnt, hält er kurz inne, und fährt dann fort, als ob nichts gewesen wäre. Sein Verhalten und der anschließende Text lassen an diesen Stellen aber darauf schließen, dass diese Gedankensprünge durch seine Demenz hervorgerufen werden.

Am Ende dramatisiert der Vater seine Situation noch einmal und kommt so zu einem Höhepunkt des Monologs. Er erzählt, wie er die Nachbarin angefleht hat ihn zu retten. Dabei schreit er und hebt die Hände bittend über den Kopf. Dann ruft er die Bitte an Frau und Tochter aus, ihn nicht zu schlagen. Dabei gestikuliert

¹⁶⁷ *Winterreise*, Regie: Johan Simons, München 2011; DVD, *Winterreise 2. Teil*, München: Münchner Kammerspiele 2011, 0:12:55 – 0:13:02.

er wild mit den Armen und klopft dann kurz an die Tür. Er bedeutet dem Publikum darauf zu warten, was nun passieren wird, indem er mit dem Finger zur Tür zeigt. Er brüllt weiter und hebt die Hände abermals schützend über seinen Kopf. Plötzlich bricht er aber in hysterisches Gelächter aus. Die paralinguistischen Zeichen, die nun eingesetzt werden, lassen ihn wild und unbändig wirken. Einmal klingt es wie ein Lachen, danach wieder wie ein Flehen und sich Ärgern. Hier spielt André Jung gekonnt mit seiner Stimme um Atmosphäre zu erzeugen.

Akzent und Dialekt

Der Junge, gespielt von Katja Herbers, ist eindeutig als niederländisches Kind zu identifizieren. Dies passiert einerseits über seine Kleidung, im Besonderen über seine Holzpantoffel, aber auch über sein Sprechen weist er sich als Niederländer aus, da er mit typisch niederländischem Akzent spricht.

Dem Text nach zu urteilen, den der Junge spricht, könnte er als Seele des alten Mannes gesehen werden. Er wiederholt nämlich die Worte „Nun merk ich erst, wie müd ich bin“ und sagt als letzten Satz „Kann nur noch, nach kurzem Scheidegruß, ein wenig spazieren gehen.“¹⁶⁸ Er spricht dem Vater wie aus der Seele während dieser unbeweglich am Klavier sitzt.

Auch Stefan Hunstein verfällt in der ersten Szene immer wieder leicht in bayrische oder österreichische Aussprache, was die Authentizität der Alltagssprache bei Jelinek in der Praxis wiedergibt.

6.5.2. Musik und Akustik

Schuberts *Winterreise* besteht aus einer Aneinanderreihung von Liedern, die thematisch einen gemeinsamen Rahmen haben, melodisch jedoch in sich geschlossen sind. Genauso agiert Johan Simons in seiner Übersetzung auf die Bühne. Jede Szene öffnet eine eigene Gefühlswelt, unterstrichen durch Musik und weitere akustische Mittel.

¹⁶⁸ *Winterreise* 2. Teil, 0:58:01f.

Schon im Foyer beginnt Johan Simons das Publikum auf die Inszenierung einzustimmen, indem Sturmgeräusche über die Lautsprecher eingespielt werden. Diese Geräusche sind später auch im Auditorium zu vernehmen. Als sich dann zu Beginn der Aufführung die Türe auf der Bühne öffnet und der Wanderer heraustritt, wird durch eine Windmaschine dahinter Sturm und Schnee auf die Bühne und in den Zuschauerraum geblasen. Von Beginn an wird das Publikum also mit einbezogen, so wie es für postdramatisches Theater kennzeichnend ist. Diese Sturmgeräusche begleiten den Zuseher durch die gesamte Inszenierung, werden immer wieder an bestimmten Stellen eingespielt, um die raue Atmosphäre noch zu steigern. Sie werden teilweise außerdem als Endmarkierung für eine Szene verwendet. Sie fegen alles Dagewesene weg und kündigen einen neuen Abschnitt an.

Die acht Szenen werden darüber hinaus durch Musik zusammengehalten. Die folgenden Lieder aus Schuberts *Winterreise* bilden eine Brücke zwischen den Abschnitten:

Szene 1	Gute Nacht	Szene 5	Die Wetterfahne
Szene 2	Der Leiermann	Szene 6	Wasserflut
Szene 3	Der Leiermann	Szene 7	Auf dem Fluße
Szene 4	Die Wetterfahne	Szene 8	Auf dem Fluße

Die verwendeten Lieder haben nichts mit den in der Strichfassung abgebildeten Gedichten zu tun, ebenso wenig mit der Textvorlage der Autorin. „Die Kriterien der Zuordnung haben sich im Laufe des Probenprozesses ergeben.“¹⁶⁹

Es wird auch innerhalb der Szenen mit Musik und Gesang gearbeitet. Die gesamte dritte Szene über spielt Jan Czajkowski in regelmäßigem Abstand einen dumpfen Ton am Klavier. Es wirkt wie ein Glocken schlagen oder ein Gong und impliziert Endzeitstimmung. Inhaltlich wird dazu von Lebenszeit und, sehr metaphorisch, vom Ableben gesprochen.

¹⁶⁹ Diese Information stammt aus einem Mailverkehr mit der Dramaturgie der Münchner Kammerspiele, 05.01.2015.

Auch Szene fünf ist durchzogen mit der Melodie von „Die Wetterfahne“. Dazu stimmt das Ensemble anstatt des Textes mit „lei, lei, lei“ ein, was wohl einen Verfremdungseffekt darstellt. Nach dieser sehr kurzen Szene singt jedes Ensemblemitglied im Solo eine verfremdete Strophe. Jeder tut dies in unterschiedlicher Lautstärke und Intensität, was zu Lachen im Publikum führt. Nach den vorangegangenen, sehr düsteren Inhalten wie der Kindesentführung wirkt dies auflockernd.

Kurz vor Ende der sechsten Szene, in der es um die Beziehung zur Mutter, sowie Dating-Plattformen geht, stimmen alle mit der Wortfolge „ba, ba, ba“ zum Lied „Auf dem Fluße“ an.

Die siebente Szene beginnt ebenso mit Musik. Der Vater sitzt am Harmonium und betätigt den Blasebalg, während der Musiker für ihn die Tasten bedient und „Das Wirtshaus“ spielt.

Des Weiteren ist auch Stille ein wichtiges akustisches Element der Inszenierung. Wiebke Puls, in Figur der Elfriede Jelinek, geht in der zweiten Szene von hinten auf den Vater zu und nimmt ihm den Kindersatz ab, den er zuvor aus einer Plastikfolie in die Form eines Bündels gefaltet hat. Zeitgleich endet die Musik und sie lässt das Plastik teilnahmslos in eine Ecke fallen. Danach setzt die Musik wieder ein. Es soll hier durch die Stille Emotion erzeugt werden.

Die Figur der Natascha Kampusch erzählt in Szene vier ihre Geschichte. Beim Sprechen steht sie steif und angespannt da, lässt die Hände zu den Seiten hängen und hat die Schultern hochgezogen.

Es gibt an dieser Stelle keinerlei Hintergrundgeräusche oder Musik. Durch diese Stille wird die Atmosphäre noch bedrückender und der Zuschauer nimmt fast die Position eines Zeugen ein. Die vielen Augen auf dem hilfsbedürftigen, schwachen Mädchen wirken beschwerend und eine beklemmende Atmosphäre stellt sich im Publikum ein.

Simons legt der Figur auch selbst Kritik in den Mund, lässt sie die Worte „Wer braucht sie?“¹⁷⁰ sprechen und impliziert damit, dass sich die Entführte keineswegs in ihrer Opferrolle badet.

Hier setzt der Regisseur jedoch wieder Musik ein. Der Zynismus im Stück findet an dieser Stelle einen kurzen Höhepunkt, als die anderen Figuren das Lied „Mut“ singen und dabei tönen: „Schüttl' ich ihn herunter. Sing' ich hell und munter.“ und später weiter „Habe keine Ohren. Klagen ist für Toren.“¹⁷¹

Im Original lautet die erste Strophe:

„Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.“¹⁷²

In der Inszenierung sind die Sätze jedoch aus ihrem Kontext gerissen und deuten eher darauf hin, dass das Opfer nicht genügend Widerstand geleistet hat.

Aber anstatt zu begreifen, was über sie gesagt wird, tanzt das Mädchen dazu.

Hier lässt Johan Simons die Charaktere als gesanglichen Chor auftreten. Er multipliziert die Aufgabe, die dem Chor bei Jelinek textlich zukommt, indem er ihn auf der Bühne zum Leben erweckt und ihn singen lässt.

Der Junge beginnt am Ende der letzten Szene in seinen Holzpantoffeln einen Klumpentanz¹⁷³ zu tanzen. Zeitweise läuft er dabei rückwärts. Er brüllt unverständliche Laute und Wörter. So wird eine raue, ungemütliche Atmosphäre erzeugt. Gemeinsam mit der verfremdeten Melodie von „Auf dem Fluße“, die dazu am Klavier gespielt wird, könnte man darauf schließen, dass sich der Junge im Wintersturm befindet und nicht vorwärts kommt.

Ganz am Ende der Inszenierung geht der Musiker als Letzter zur Tür hinaus und gleichzeitig ertönt ein Horn, wie das Signal eines großen Schiffes, das abfährt. Es dient als akustisches Zeichen dafür, dass das Ende erreicht ist.

¹⁷⁰ *Winterreise. I. Teil*, 0:57:23f.

¹⁷¹ *Ebda.*, 0:57:48–0:58:45.

¹⁷² Feil, *Franz Schubert*, S. 170.

¹⁷³ Vgl. *Literatur KW 42*, 0:06:50f.

Der ganze Saal wird dunkel und nur durch die Tür fällt ein Lichtschein herein und der Wind bläst erneut. Es ertönt eine filmische Musik, die Spannung aufbaut. Da die Musik und der Wind noch lange andauern, wird dem Publikum Zeit für Reflexion gegeben.

In den letzten Sekunden schließt sich die Tür, die Melodie erlischt und es ertönt noch einmal der Ton des Schiffshorns. Danach hört man nur noch Wind, bevor das Licht wieder angeschaltet wird.

6.6. Gestik

Gestik und Mimik spielen eine ganz große Rolle in der Inszenierung an den Münchner Kammerspielen. Sie unterstreichen das Gesagte und lassen es so lebendig werden.

Eine Systematik ist auch das direkte Ansehen, Ansprechen und Miteinbeziehen des Publikums, das mehrmalig Verwendung findet.

Man hört zu Beginn von Szene zwei ein Schluckauf-Geräusch, das vom jungen Mädchen erzeugt wird. Mit ihrer brünetten Pagenkopf-Perücke und den hochgezogenen Schultern wirkt dieses Mädchen unsicher neben den anderen Figuren. Das Paradoxe ist, dass Schluckauf im Volksmund bedeutet, dass jemand an einen denkt, aber laut Jelinek will die Gesellschaft von Natascha Kampusch nichts wissen und verurteilt ihre Präsenz in der Öffentlichkeit. Es fragt sich also, was es mit diesem Schluckauf auf sich hat. Wurde in diesem Zusammenhang seine Bedeutung verschoben? Beobachtet man die Körpersprache der Figur, nämlich das Zuwenden des Rückens zum Publikum und die unsichere Haltung, so kommt dem Schluckauf die medizinische Erklärung am nächsten. Im Medizin-Lexikon heißt es hierzu:

„Schluckauf (lateinisch: Schluchzen, Röcheln) auch: Singultus; meist vorübergehende unwillkürliche schnelle Zusammenziehung des Zwerchfells z.B. bei Aufregung mit schluchzendem Auspressen von Luft aus der Luftröhre und anschließendem geräuschvollem Schluss des Kehls.“¹⁷⁴

¹⁷⁴ Thomas Bolzen, „Schluckauf“, *Medizin-Lexikon.online*, Hg. Thomas Bolzen, <http://www.medizinlexikon.de/Schluckauf>, 2010, 21.10.2011.

Die Figur der Natascha Kampusch wirkt in der Tat aufgeregt und nervös und wie bereits erwähnt auch unsicher. Als Einzige steht sie mit dem Rücken zum Publikum. Der Schluckauf kann als auditives Mittel dazu beitragen, dass der Zuschauer diese Nervosität bemerkt, noch bevor der Schauspieler ein Wort sagt.

Charakteristisch ist für die Figur der Natascha Kampusch ebenso, dass Sie bei jeder zärtlichen Berührung, insbesondere wenn diese von einem Mann kommt, sofort zurückweicht oder sogar versucht Berührungen zwischen zwei Figuren zu verhindern. Einmal kniet sie sich unterwürfig zu den Füßen des Wanderers und poliert mit ihrem Ärmel seine Schuhe. Als er dankend über ihren Kopf streicht, steht sie aber sofort auf und dreht sich weg. Sie fährt sich mit den Händen über die Haare wie ein Kleinkind, das signalisiert, dass es diese Berührungen ablehnt. Johan Simons arbeitet sehr detailliert am Bild der Figuren. Durch solch kleine Gesten und nonverbale Kommunikation werden die Figuren gekennzeichnet.

Die Figur der Elfriede Jelinek setzt sich in Szene sechs auf den Schemel vor das Harmonium. Zunächst spielt sie noch die letzten Töne eines Liedes mit, während sich hinter ihr eine Schlange aus den übrigen Personen bildet, die alle auf sie blicken. Gleichzeitig beginnt sie mit dem Text:

„Ich verlange Zärtlichkeiten, die mir zustehen, ich habe sie auf mein Geburtsticket eintragen lassen, jetzt will ich sie endlich konsumieren, nachdem ich jahrelang Mama gepflegt habe.“¹⁷⁵

Hier dreht sie ihre Handflächen nach oben und bewegt gierig ihre Finger. Damit unterstreicht sie das Gesagte. Als sie bei den Worten „nachdem ich jahrelang Mama gepflegt habe“ ankommt, dreht sie ihren Kopf langsam über die Schulter und blickt zur Mutter. Es ist ein urteilender Blick. Durch die Stille wird der Effekt verstärkt.

An manchen Stellen verfällt sie kurz in hysterisches Lachen oder eine höhere Tonlage, manchmal verstummt sie sogar für einen Moment. Die Ernsthaftigkeit des Themas und die Nähe zur Autorin werden hier auf emotionaler Ebene glaubhaft vermittelt.

¹⁷⁵ *Winterreise. I. Teil*, 1:24:16f.

Die Musik setzt wieder ein. Dabei spielt Wiebke Puls mit ihren Fingern am Klavier, als ob sie die Melodie anstimmen würde. Für den Zuschauer ist es aber sichtbar, dass in Wahrheit Jan Czajkowski spielt.

Diese Simulation ist womöglich eine Anspielung auf Elfriede Jelineks Jugend, in der sie von ihrer Mutter zum Üben gezwungen wurde. Da sie in der Inszenierung generell oft wie ein großes Kind wirkt, ist es nur logisch, dass sie sich auch hier wie eines benimmt. Es suggeriert, dass sie die Mutter aus Trotz ärgern will. Da sie nun aber erwachsen ist, wagt sie sich der Mutter zu widersetzen.

„Und lebt der Fremde mal bequem in seinem Grab, muss er auch schon wieder raus. Es ist noch eine Antwort übrig, die er sich abholt, die sich der Verstorbene dringend abholen muss.“¹⁷⁶

Bei diesen Worten legt die Frau ihren Kopf auf die Klaviertasten und klemmt ihn zwischen dem Gehäuse ein. Man könnte sagen, sie „steckt den Kopf in den Sand“. In der Zwischenzeit hat sich die Mutter an die erste Stelle in der Schlange geschlichen. Sie streckt zögernd die Arme aus, lässt sie jedoch wieder fallen. Es ist eine Mutter, die nicht über ihren Schatten springen kann und der Tochter keine Zuneigung zeigen kann.

Die Tochter dreht sich um und verstummt, als sie die Mutter erblickt. Dann hebt sie ein Bein und streckt es der Mutter entgegen. Sie fährt an ihrem Kleid entlang hoch und als sie beim Knie ankommt, schreckt die Mutter zurück. Es ist ein provokanter Akt, kann aber auch als Versuch gedeutet werden, die Mutter unter dem Kleid zu entdecken, zu sehen, ob etwas Menschliches da ist unter der Fassade. Die Mutter lässt es jedoch nicht zu.

Eine Schlüsselszene stellt sich ein, als der Vater die Plastikabdeckung von den Musikinstrumenten nimmt und sie zu einem Knäuel faltet, das aussieht wie ein eingewickeltes Baby. Zuerst liebkost er es, als wäre es sein eigenes Kind.

Das Plastik, als Symbol für das schutzbedürftige, liebeshungrige Kind, wird von Wiebke Puls aber hinter dem Harmonium entsorgt, als würde sie die Liebe zwischen Vater und Tochter wegwerfen.

¹⁷⁶ Ebda., 1:31:47 – 1:31:57.

Der Vater will nun von der Bühne direkt in den Zuschauerraum springen und wird von der Mutter noch im letzten Moment aufgehalten. Sie führt ihn in eine Ecke und ordnet ihm mit einer Geste an, sich auf den Schemel zu setzen. Man merkt, dass ihr der Mann hörig ist und keine Wahl, oder auch keine Entscheidungsfreiheit mehr hat. Sie verdeckt ihn sogar vor dem Publikum mit ihrem Körper, stellt sich bestimmend vor ihn, als würde sie sich schämen.

Als er das Bündel findet und es in den Zuschauerraum wirft, ertönen empörte Ausrufe von Frau und Tochter.

Während des gesamten Vorgehens wird nicht gesprochen. Im Gegensatz zur Textvorlage, die bei Jelinek nur durch die Sprache lebt, wird hier anhand starker Gesten Inhalt nonverbal vermittelt. Simons ersetzt zwar keine Textpassagen, aber er ergänzt diese viel mehr in seiner Übersetzung um nonverbale Zeichen.

Gleich danach sagt die Mutter:

„Nur der Ausweis weist aus, wir weisen niemanden aus, das wäre ja noch schöner. Wir gönnen jedem Menschen etwas. Wir füllen Anweisungen aus, wir weisen Weisungen vor, wir weisen Menschen ein, die eigentlich ausgewiesen werden müssten.“¹⁷⁷

Hier spielt sie klar auf ihren Ehemann an, den sie selbst in ein Heim eingewiesen hat. Auf der zweiten Bedeutungsebene ist es eine Kritik an der Innenpolitik des Landes und an Fällen von Abschiebung wie der bekannte Fall von Arigona Zogaj¹⁷⁸ und ihrer Familie. Die Sätze sind voller Sarkasmus und Ironie. Sie richtet ihren Blick dabei direkt ins Publikum, wankt von einem Fuß auf den anderen, und faltet die Hände vor dem Körper. Diese Handhaltung gleicht für einen Moment lang jener, beim Entgegennehmen der Kommunion in der Kirche. Da dabei die Handflächen kurz sichtbar sind, kommuniziert Hildegard Schmahl gleichzeitig

¹⁷⁷ *Winterreise. 1. Teil*, 0:16:21–0:16:42.

¹⁷⁸ Arigona Zogaj und ihre Familie beschäftigten seit 2007 die heimischen Medien, da sie vom damaligen Innenminister Günther Platter trotz optimaler Integrierung abgeschoben wurden. Nach ihrem plötzlichen Verschwinden und einer Selbstmordandrohung des Mädchens wurde der Fall wieder aufgenommen. Im Herbst 2010 bekamen Mutter und Tochter erneute Einreisevisa nach Österreich, sodass das Mädchen ihre begonnene Ausbildung abschließen konnte.

Unschuldigkeit und eine „in sich gekehrte Haltung“¹⁷⁹ sowie auch ein Bitten um Bestätigung¹⁸⁰. Gleich darauf gestikuliert sie jedoch wieder bestimmter.

Auch über Requisiten wird gestikuliert und es werden so Metaphern erzeugt. Als die Braut ihre Geheimnisse entblößt, wird dies anhand einer Entbindung dargestellt, bei der der Rucksack, den der Wanderer zuvor getragen hat, zum Vorschein kommt. Die Braut hält ihn wie ein Baby und der Bräutigam öffnet ihn am Kopfende, als würde er dem „Kind“ ins Gehirn blicken. Dabei entdeckt er, dass sich nichts Wertvolles im Inneren befindet, und somit hinter dem Namen der Braut, und ist enttäuscht. Schnell wird der Rucksack unter der Bühne entsorgt oder besser gesagt wieder versteckt. Dies ist womöglich eine Metapher auf die Verleugnungen der Beteiligten im Bankenskandal.

Aber auch an der Art, wie Braut und Bräutigam miteinander interagieren, wird die Hass-Liebe zwischen beiden sichtbar gemacht. Der Bräutigam signalisiert, dass er schon von den Geheimnissen der Braut weiß, indem er schreit: „Sie schaut unter ihrem Schleier hervor, ob sie nicht jetzt schon scheitert. Nein, sie scheitert nicht“¹⁸¹, aber zugleich ist er immer noch an ihr, spricht am Kauf der Bank, interessiert und küsst sie zärtlich am Hals und wirft sich sogar auf sie in der Absicht mit ihr Beischlaf auszuüben.

Die Bewegungen der Braut bedeuten ihre Bereitschaft zum Kauf. Sie will verführen, was an ihrer forschenden Art zu erkennen ist.

Oft ist auch die Anordnung der Schauspieler auf der Bühne sehr bedeutsam. Sie stehen beispielsweise zu Beginn von Szene vier mit dem Rücken an die Wand gelehnt. Nur Christof Van Boven lehnt sich neben dem Musiker über das Piano und beobachtet sein Spiel. Die Figur der Natascha Kampusch wird somit auch nun wieder als Außenseiterrolle geführt, die sich nicht in den Kanon der Masse einordnen kann und eher in ihrer eigenen Welt lebt. Auch der Vater sitzt oft in

¹⁷⁹ Bernhard P. Wirth, *Alles über Menschenkenntnis, Charakterkunde und Körpersprache. Von der Kunst mit Menschen richtig umzugehen*, München: mvv Verlag 2008, S. 437.

¹⁸⁰ Vgl. Monika Matschnig, *30 Minuten Körpersprache verstehen*, Offenbach: GABAL Verlag GmbH 2007, S. 41.

¹⁸¹ *Winterreise. I. Teil*, 0:20:47–0:20:53.

einer Ecke, weg von der Gruppe, sieht in eine andere Richtung und nimmt nicht am Geschehen teil.

Der Kern der Gruppe, sprich ohne das Mädchen und den Vater, stehen eng beieinander, legen sich die Arme um die Schultern und sprechen im folgenden Text immer von einem „Wir“. Dabei singt der Chor mit „lei, lei, lei“ fröhlich eine Lobhymne auf sich selbst.

Es folgt ein Solo von jedem Akteur. Als die Figur der Natascha Kampusch an der Reihe ist und leiser als die anderen singt, kommen diese näher und halten sich die Hand hinter das Ohr, damit sie sie besser hören können. Es gleicht einer öffentlichen Verspottung.

In Szene sieben wird ebenso sehr viel mit gestischen Mitteln gearbeitet. Einmal nimmt André Jung seinen Hut vom Kopf und sieht sich die Innenseite genau an. Danach sagt er „ich erinnere mich nicht mehr“¹⁸² und setzt den Hut wieder auf. Dieser gestische Code nach Fischer-Lichte¹⁸³ wird hier eingesetzt, um das Gefühl zu vermitteln, als würde er darin etwas suchen. Er sucht die Erinnerung, welche sich in Wahrheit aufgrund der Krankheit aufgelöst hat.

Am Ende der Passage „Schreib im Vorübergehen ans Tor dir gute Nacht. Damit du mögest sehen, ich hab an dich gedacht“¹⁸⁴ senkt der Vater den Kopf. Dies ist laut Bernhard P. Wirth, Spezialist der Menschenkenntnis und Charakterkunde, ein Zeichen der Scham oder des Bereuens. Will jemand seine Schuldgefühle verbergen, so senkt er den Kopf, aber auch wenn er intensiv über Getanes oder Gesagtes nachdenkt.¹⁸⁵ Da die Beziehung zwischen Elfriede Jelinek und ihrem Vater immer gespannt und nie offenherzig war, hat der Vater offenbar Gewissensängste und zeigt dies in der Inszenierung mittels der Geste des gesenkten Kopfes.

Er fängt sich jedoch wieder und tut alles mit einem „So. Wieder ein Stück weitergekommen“¹⁸⁶ ab.

¹⁸² *Winterreise. 2. Teil*, 0:19:58f.

¹⁸³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Band 1, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

¹⁸⁴ *Winterreise. 2. Teil*, 0:23:17–0:23:30.

¹⁸⁵ Vgl. Wirth, *Alles über Menschenkenntnis, Charakterkunde und Körpersprache*, S. 411.

¹⁸⁶ *Winterreise. 2. Teil*, 0:23:43f.

Die Gruppe kommt wieder auf die Bühne und als die Mutter spricht, geht die Figur der Elfriede Jelinek zum Vater hin, der sich neben dem Musiker am Klavier versteckt hat. Er hält sich die Hände vor das Gesicht. Sie spricht ihn direkt an, wendet ihr Gesicht aber von ihm ab. Sie hebt ihn sodann in eine aufrechte Position und nimmt ihm den Hut ab. Sofort greift sich der Vater schützend auf den Kopf. Es ist eine Anspielung auf die Schläge, vor denen er sich schützen will. Die Tochter aber drückt seine Hände auseinander und reißt mit ihren Fingern seine Augen auf und zerrt den Kopf zurück. Die ganze Situation wirkt bizarr, der Vater wie ein Versuchskaninchen in einer grauenhaften Anstalt. Gleichzeitig wird aber auch das Verhältnis zwischen Vater und Tochter klar. Sie steht nun hinter ihm, ist größer als er und kann sich sogar über ihn beugen. Diese Körpersprache zeigt, dass sie sich ihm nun infolge seiner Krankheit überlegen fühlt.

Die Mutter geht dazwischen und setzt ihm den Hut wieder auf, gibt ihm den Stock zurück und streicht ihm über den Kopf während sie spricht „im Dunkeln wird ihm wohler sein“.¹⁸⁷ Diese Diskrepanz zwischen Wortbedeutung und Tat macht ihren Charakter sichtbar. Sie gibt dem Zuschauer den Eindruck, dass es das Beste für den Vater ist, wenn er abgeschoben wird. In Hildegard Schmahls Gesten sind viele Zeichen enthalten, die auf etwas Tieferes verweisen, das es für den Zuschauer herauszufinden gilt.

Nach einer kurzen Rede über ihren Plan und die Anstalt wird die Mutter von der Tochter fortgezogen und sie gehen beide zur Tür hinaus.

In diesem Moment wirft der Vater den Gehstock von sich und richtet sich auf. Seine Haltung spiegelt einen unbeugsamen, stolzen und gesunden Mann wider, der zur Tat bereit ist. Er geht auf der Bühne umher, will dann die Tür öffnen, welche jedoch von Stefan Hunstein, nun wieder in Gestalt des Wanderers, zugehalten wird. „Es ist kein Wandern mehr“¹⁸⁸ beklagt sich der Vater. Sein Umhergehen kann also als proxemisches Zeichen verstanden werden, dass das Wandern versinnbildlichen soll.

¹⁸⁷ Ebda., 0:38:44f.

¹⁸⁸ Ebda., 0:42:10f.

Er sieht die Figur der Natascha Kampusch neben ihm kurz an und fasst ihr im nächsten Moment an die Brust. Das „Oh!“, das sie von sich gibt, klingt aber weniger euphorisch als erschrocken und erstarrt. Gleich danach setzt sie an ihn zu schlagen, macht eine halbherzige Handbewegung in seine Richtung, zieht die Hand aber sogleich wieder zurück. Hier kommen mit Sicherheit mehrere Deutungsmöglichkeiten in Frage. Einerseits zeigt der Vater hier, dass er trotz seiner Krankheit immer noch ein ernstzunehmender Mann ist. Über seine Sexualität drückt er seine Stärke aus. Aber es könnte auch eine Kurzschlusshandlung aufgrund seiner Krankheit sein.

Man kann sich die Frage stellen, warum er gerade die Brust der Natascha Kampusch berührt. Vielleicht, weil sie in der gesamten Inszenierung als Opfer dargestellt wird und auch hier wieder unschuldig Opfer männlicher Triebe wird.

Als dann die Braut das Wort übernimmt, stellt sich der Vater mit der Hand an die Wand gelehnt neben sie. Diese Haltung vermittelt klar, wie maskulin er hier wirken will. Die Braut löst sich aber von ihm und klopft an die Tür. Jetzt verlassen alle Protagonisten den Raum. Der Vater bleibt allein zurück.

„Jetzt haben sie es dann endlich erreicht. Ich begeben mich zur Ruhe. Gute Nacht“¹⁸⁹, spricht der Vater und wirft seinen Hut zu Boden. Es ist ein gestisches Zeichen dafür, dass er aufgibt, er wirft sprichwörtlich den Hut.

6.7. Licht

Für das Licht in der Inszenierung war Jan Haas verantwortlich. Generell lässt sich feststellen, dass das Licht während der Aufführung immer kalt und fahl ist. Es gibt ein paar wenige Lichtwechsel, die sich jedoch fast immer in derselben Lichtfarbe abspielen, lediglich die Richtung der Scheinwerfer und die Intensität der Beleuchtung wechselt dabei.

Etwa die ersten eineinhalb Stunden lang verändert sich das Licht nicht. Es ist von Beginn an aus der rechten oberen Ecke auf die Bühne gerichtet, was daran zu erkennen ist, dass der Schatten der Schauspieler jeweils nach schräg links

¹⁸⁹ *Winterreise*, 2. Teil, 0:52:48f.

hinten fällt. Die Bühne, sprich Boden und Rückwand, sind überall annähernd gleichmäßig gut ausgeleuchtet. Der Musiker, der in der rechten hinteren Ecke am Klavier sitzt, wird jedoch nur teilweise beleuchtet.

Auffällig ist, dass in Szene sechs ein Beleuchtungswechsel vollzogen wird. Das Licht, nun von vorne kommend, beleuchtet nun die Rückwand und weniger den Boden, es wird langsam immer dunkler, bis der Zuschauerraum beinahe nicht mehr sichtbar ist. Ein einzelner Scheinwerfer beleuchtet kegelförmig die Gruppe auf der Bühne. Dieser Effekt ist ohne Zweifel mit der Absicht gleichzusetzen, eine intime Atmosphäre zu erzeugen.

Wiebke Puls richtet sich in ihrem Monolog mit dem Gesicht direkt Richtung Publikum. So kann man ihre Mimik besser wahrnehmen und ihre Gefühle einträglicher nachempfinden.

Ihre Sitzposition, mit übereinander geschlagenen Beinen und dem kurzen Satinkleid unter ihrem Mantel, das nun für alle sichtbar ist, lässt sie so auch fraulicher und erotisierender wirken. Dabei spricht sie ja zeitgleich auch über Liebe und sexuelle Kontakte.

Ganz zum Schluss der Szene, nach den Worten „Siehst du mein Herz, da hast du wieder ein frisches Liebchen! Ich freue mich ja so für dich!“¹⁹⁰ wird es völlig dunkel und es ertönt ein Geräusch, als ob jemand ein Mikrofon ausschaltet und es zu rauschen beginnt oder als ob eine Kassette abrupt zu Ende ist. Dann mischt sich der Sturm dazu und schlägt die Tür zu. Langsam blitzen Bilder auf.

Dieser Teil wurde von Johan Simons eingebaut. Es ist seine persönliche *Winterreise*, die er mit einer Erinnerung an Holland verbindet. In seiner Kindheit gab es ein Hochwasser, das sein persönlicher Alptraum war.¹⁹¹

Deshalb kommt hier auch das Video einer Wasserflut zum Einsatz. Es wird an den „Eisernen Vorhang“ projiziert. Ansonsten ist der gesamte Raum dunkel. Der Zuschauer konzentriert sich allein auf die Bilder an der Wand und fühlt sich vielleicht durch die Geräusche des rauen Wetters selbst im Geschehen.

¹⁹⁰ Ebda., 1:37:03f.

¹⁹¹ Vgl. *Literatur KW 42*, 0:06:50f.

Passend dazu spielt Jan Czajkowski das Lied „Wasserflut“, das gesanglich vom Vater und von dem Jungen begleitet wird. Sie stehen sich vor der Projektionsfläche gegenüber.

Die Projektionsfläche breitet sich nun über die ganze Bühne aus. Das erzeugt die Wirkung, als würden die Wassermaßen alles einnehmen und fort reißen.

Dabei rückt die theatrale Vorstellung in den Hintergrund, die Atmosphäre und die Projektion muten viel mehr wie eine Videoinstallation an.

Mitten ins Geschehen platzt Wiebke Puls und ruft aus der Türöffnung „Pause!“. Hier bricht sie die theatrale Illusion komplett.

Nach der Pause liegt der gesamte Saal zunächst gleichmäßig in bläuliches Licht getaucht, das sich langsam erhellte und wieder die kalt-weiße Farbe annimmt. Von links und rechts oben beleuchten zwei Scheinwerfer die Bühne. Sie werfen an beiden Seiten neben dem Vater Schatten auf den Boden. Nach vielen Überlegungen kommt diese Analyse zu dem Schluss, dass hier das Licht nicht nur als ästhetisches Mittel eingesetzt wird. Die Schatten suggerieren die Zweiteilung im Kopf des Vaters. Die Demenz lässt ihn beim Sprechen gar manchmal schizophren erscheinen, wenn seine Gedankensprünge weit auseinander liegen. Somit soll die Spaltung seiner Persönlichkeit durch die Erkrankung für den aufmerksamen Zuschauer sichtbar gemacht werden.

Weiters könnten die Schatten auch die leeren Plätze von Frau und Tochter neben dem Vater einnehmen. Somit würden sie eine Auslassung bezeichnen, die trotzdem etwas konnotiert.

Eine letzte Änderung des Lichts erfolgt in den letzten fünf Minuten vor Ende der Aufführung. Der niederländische Junge beginnt einen Klumpentanz zu tanzen. Dabei verschwindet der Schatten zu seiner linken Seite langsam. Auch die Beleuchtung im Auditorium wird merkbar schwächer und kommt hauptsächlich von der linken vorderen Seite. Ganz zum Schluss, als der Musiker die Bühne durch die Tür verlässt, hört man das Klicken eines Lichtschalters und die gesamte Beleuchtung wird gänzlich abgeschaltet. Nur noch hinter der Tür fällt flackerndes Licht herein, das den Blick auf die Windmaschine freigibt.

6.8. Änderungen

Nachdem bei Jelinek, wie bereits in Kapitel 6.2. erwähnt, eine demokratische Zusammenarbeit zwischen Autorin und Regisseuren herrscht, ist es nicht verwunderlich, dass Johan Simons diese Freiheit in seiner Inszenierung nutzt und gewisse Änderungen und Streichungen vornimmt. „Man kann bei Jelinek streichen, was man will“¹⁹² sagt Simons und hat nach eigenen Aussagen etwa 50% der Textvorlage für seine Bühnenübersetzung gekürzt.¹⁹³

Dabei hat er die radikalsten Streichungen in Kapitel drei, fünf und acht vorgenommen. Hier verwendet er jeweils nur einen Bruchteil des Textes. Besonders das fünfte Kapitel hat Johan Simons stark gekürzt. Aus den ursprünglich zehn Buchseiten hat er lediglich die erste Seite übernommen.

Im Gesamtkontext kann dieses Kapitel als Übergang oder auch als kurze Denkpause für das Publikum angesehen werden. Besonders, weil der Text von viel Musik durchzogen ist, die die Situation nach dem letzten, den Zuschauer fordernden Kapitel, wieder entspannt.

Beinahe den gesamten Text übernimmt er hingegen aus den Kapiteln zwei und vier. Aus den Kapiteln eins, sechs und sieben wird in etwa die Hälfte gestrichen.

Derjenige Teil der Textvorlage, den Simons in die Inszenierung integriert, wird wörtlich übernommen. Es gibt hier keine Änderungen der Grammatik oder Satzstellung, Jelineks Sprache wird exakt so wiedergegeben, wie sie schriftlich vorliegt.

Neben Textstreichungen gibt es auch Hinzufügungen. Wie erwähnt finden diese auf persönlicher Ebene statt. Die Figur des Jungen wurde von Johan Simons hinzugefügt, um sein persönliches Verständnis der Thematik der Heimatlosigkeit einfließen zu lassen, was er auch im Interview mit Gabi Hafner vom Münchner Kirchenradio erklärt. Hier sagt er „das Mädchen [die Schauspielerin Katja

¹⁹² Ebda., 0:04:56–0:05:02.

¹⁹³ Vgl. Ebda., 0:05:15–0:05:23.

Herbers ist als Junge verkleidet] [...] ist eigentlich mein Vater, wenn [sic!] er ein kleiner Junge war“.¹⁹⁴

Er lässt den Jungen drei Mal auftreten. Einmal als kurzes Intermezzo mit dem Chor. Danach noch einmal vor Ende der ersten Hälfte, als die Bilder der Sturmflut projiziert werden und das letzte Mal in der achten Szene, die vom Jungen und vom Musiker getragen wird.

Weitere Änderungen betreffen die chronologische Zusammenstellung des Textes innerhalb von Kapiteln. An manchen Stellen werden einzelne Sätze voran- oder nachgestellt, um die Inhalte besser transportierbar zu machen.

Zu Beginn von Szene drei spricht Stefan Hunstein, der vermeintlich immer noch als Bräutigam aus Szene zwei fungiert. Es macht ganz klar den Eindruck, als spräche hier die geläuterte Landesbank Bayern, wenn man die folgenden Worte deutet: „Eine Träne. Was willst du denn hier du Träne? Das ist es, was man zu verschwenden hat, wen man sonst nichts mehr besitzt: Tränen. Die kommen von selber, wie aus Boshaftigkeit.“¹⁹⁵

Simons lässt die einzelnen Buchkapitel fließend ineinander laufen um große Sprünge zu vermeiden. So lässt es sich auch erklären, warum er diese Zeilen an den Anfang gestellt hat, wo sie im Buch doch erst auf der zweiten Seite des Kapitels vorkommen.

In Kapitel acht steht Jan Czajkowski auf und stellt sich neben den Jungen. Auf den Satz „Ich weiß jetzt aber nicht, wie das heißt, wie dieser Sport heißt“ antwortet der Musiker ganz nüchtern „Snowboarden“¹⁹⁶. Diese Antwort kommt in der Buchvorlage nicht vor und wurde vom Regisseur eingebaut. Es dient der Auflockerung und der Komik, was sich auch in der Rezeption des Publikums zeigt.

Trotz der großen Freiheiten, die Elfriede Jelinek Johan Simons bietet, hat er sich doch sehr an der Textvorlage orientiert. Er führt Streichungen durch, um die

¹⁹⁴ Ebda., 0:06:50f.

¹⁹⁵ *Winterreise. 1 Teil*, 0:48:07–0:48:20.

¹⁹⁶ *Winterreise. 2. Teil*, 0:56:59f.

Inszenierung in einer annehmbaren Länge gestalten zu können, die Kapitel aber trotzdem nicht aus ihrem Gerüst zu reißen. Die Sprachflächen teilt der Regisseur sehr schlüssig auf neun Figuren auf, um dem Textgewebe Leben einzuhauchen. Die Änderungen sind somit nicht von gravierendem Wert für die Bedeutung des dramatischen Textes und Ausgangs- und Zielkultur liegen nicht zu weit auseinander.

6.9. Rezeption

Durch jede Inszenierung wird die Fabel neu ausgelegt. Der Regisseur und die Schauspieler wählen anhand einer dramaturgischen Analyse eine Lektüre der Vorlage. Den Zuschauern wiederum kommt später die Aufgabe zu, den dramaturgischen Text zu rekonstruieren.¹⁹⁷

Das Publikum wird in *Winterreise* oft passiv und auch aktiv miteinbezogen, was wohl eine verstärkte Rezeption und Auseinandersetzung mit dem Bühnengeschehen auslösen soll. Dabei wird die imaginäre vierte Wand durchbrochen und die szenische Wirklichkeit auf der Bühne wird mit der realen Wirklichkeit vermengt.

Aus der dieser Arbeit vorliegenden DVD-Aufzeichnung einer Aufführung der Inszenierung lassen sich die Interaktionen mit dem Publikum und die Reaktionen darauf sehr gut beobachten. Dabei sind Gelächter aus dem Publikum, sowie empörte Laute, die am Häufigsten zu vernehmenden direkten Rückmeldungen aus dem Publikum.

Im Besonderen die Auslegung der Rolle der Braut bringt Benny Claessens sehr amüsant auf die Bühne. Seine Aussagen und dazugehörigen Gesten lösen immer wieder Lachen im Publikum aus. Zum Beispiel, als er mit der Hand in Richtung eines Zuschauers schnippt, dann den Arm ausstreckt und ihn direkt fragt: „Leben Sie?“¹⁹⁸, oder später, als er stöhnend und in die Länge ziehend sagt

¹⁹⁷ Vgl. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 105.

¹⁹⁸ *Winterreise. I. Teil*, 0:23:40f.

„Die Braut hat den Gewinn gefressen“¹⁹⁹. Natürlich kommt darüber hinaus in dieser Szene die rezeptive Kompetenz des Publikums zu tragen, da es sich um einen bekannten Bankenskandal handelt, der hier abgehandelt wird.

In Szene vier zeigen die Schauspieler immer wieder mit dem Finger auf Natascha Kampusch, während sie das Publikum wieder einmal direkt ansprechen und fragen „Wieso also diese eine? Was ist an der dran, an dem Opfer [...]?“²⁰⁰

Ihre Tirade wird durch Gelächter im Publikum durchbrochen und die Gruppe dreht sich zum Mädchen um. In der Ecke macht dieses inzwischen akrobatische Kopfstände und Verrenkungen. Sie macht stumm auf sich aufmerksam, lebt jedoch in ihrer eigenen Welt.

Diese abhanden gekommene Aufmerksamkeit facht die Gruppe der Schauspieler aber noch mehr an, mit ihren Beschimpfungen fortzufahren.

Wenn Benny Claessens dann äußert „Und dann sagt sie uns, der Ventilator im Verlies wäre zu laut gewesen, sonst noch Wünsche?“²⁰¹, wird im Publikum ein Hin und Her zwischen Beklemmtheit und Lachen bemerkbar. Teilweise sind Laute der Empörung über die Aussagen hörbar.

Wenig später versuchen die Schauspieler das Mädchen gewaltsam von der Bühne in den Zuschauerraum zu stoßen. Es wird vom Publikum abgefangen. Hier wird das Publikum also unbewusst zum Helfer, anstatt, wie sprachlich angeprangert, gegen das Opfer zu hetzen.

Das Kapitel endet mit einer Kritik am Publikum. Es geht inhaltlich darum, dass dem Mädchen niemand helfen wollte, als sie geflohen ist. Da spricht Hildegard Schmahl die Zuschauer direkt an und sagt „Man erwischt fast immer die Gäste, unsere lieben Gäste.“²⁰² Sie sieht dabei angestrengt ins Auditorium, scheint einen Zuschauer zu erkennen und winkt ihm freundlich und begrüßend zu. Die übrigen Schauspieler tun es ihr gleich. Sie alle brechen plötzlich aus ihrer Rolle aus.

¹⁹⁹ Ebda., 0:31:35–0:31:48.

²⁰⁰ Ebda., 1:00:37–1:00:43.

²⁰¹ Ebda., 1:09:31–1:09:42.

²⁰² Ebda., 1:16:51f.

Der niederländische Junge, der in der fünften Szene keine Töne trifft, wird von Wiebke Puls grob wieder in die Nische gestoßen. Sie tritt zurück in die Mitte der Bühne und singt nun umso leidenschaftlicher. Im Publikum wird gelacht nachdem sie aufgehört hat zu singen. Sie beweist, dass sie über dem Jungen steht und es besser kann. Dazu macht sie noch eine abschätzige Handbewegung um darauf hinzudeuten, dass ihr gesangliches Talent noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Situationskomik wird auch verursacht, als der bisher stumme Vater in der Ecke auch zu singen beginnt und alle überrascht zu ihm hinüber sehen.

An solchen Stellen wirkt die Inszenierung sehr karnevalesk und absurd, da die behandelten Themen einerseits sehr emotional und intim sind, die Auslegung jedoch sehr amüsant anmutet.

In der sechsten Szene wendet sich Wiebke Puls dann ans Publikum und erklärt diesem, wie Dating – Plattformen funktionieren. Ihr Ton wirkt hier hoffnungsvoll. Sie sagt auch „da jagen sie herum die Herzen, meins wird schon auch dabei sein [...]“²⁰³ Es klingt aber eher, als müsse sie sich selbst überzeugen.

Das Publikum wird wieder aktiv miteinbezogen, als Wiebke Puls spricht: „schau genauer nach, unter dem zum Beispiel“²⁰⁴ und sich dabei vorne an der Rampe bückt und gegen das Licht in den Zuschauerraum blickt. Dabei zeigt sie mit dem Finger direkt auf einen Mann. Die anderen Schauspieler tun es ihr im hinteren Teil der Bühne gleich und versuchen jemanden zu erkennen. Das Publikum wendet ebenso seine Köpfe in Richtung des Angesprochenen.

Nach einem kurzen Augenblick geht sie aber wieder zurück zum Klavier. Sie schlüpft wieder völlig in ihre Rolle, als sie bemängelt, dass der Mann keine Ähnlichkeit mit ihrer Mutter hätte.

Auch André Jung interagiert mit dem Publikum. Beinahe während des gesamten Monologs steht er in der Mitte der Bühne, plötzlich aber setzt er ein proxemisches Zeichen ein. Er bewegt sich auf die Rampe zu, gestikuliert zusätzlich mit seiner rechten Hand in Richtung Publikum und sagt dabei „Der

²⁰³ Ebda., 1:30:25f.

²⁰⁴ Ebda., 1:31:08f.

Kontakt ist zu vermeiden. Ja, versuchen Sie mal den Kontakt zu Menschen zu vermeiden! Versuchen Sie das mal! Das geht nicht leicht“.²⁰⁵ Er zwingt den Zuschauer aktiv zu werden und darüber nachzudenken.

Die Frage „Bitte, ist das hier ein Spital, wo ich liege?“²⁰⁶ wird wiederum mit einem direkten Blick in den Zuschauerraum gerichtet, ist aber als rhetorische Frage zu verstehen, da er sich dann umsieht und einfach seinen Text fortsetzt.

Obwohl die gesamte Inszenierung beinahe ohne Requisiten auskommt, wird in dieser Szene eines verwendet. André Jung spricht „Ich habe einen Einweisungsschein“,²⁰⁷ und packt gleichzeitig aus der Innentasche seines Sakkos mehrere Blatt Papier aus einem Kuvert aus. Er zeigt den Schein dem Publikum und sagt darauf „hier, das ist er.“²⁰⁸ Damit konstatiert er seine Worte und springt mit einer kurzen Analepse noch einmal zurück zum ersten Teil der Inszenierung, wo Hildegard Schmahl bekennt, dass die Gesellschaft niemanden ausweisen würde sondern nur jemanden einweist.²⁰⁹

Wie nun aufgezeigt wird deutlich, dass diese Inszenierung nach postmodernen Grundsätzen arbeitet und das Publikum während der gesamten Vorstellung immer wieder stark mit einbezieht. Dabei müssen die Besucher nicht unbedingt aktiv agieren, viel mehr sollen sie passiv-aktiv ins Geschehen miteinbezogen werden und über das direkte Ansprechen das Gesagte reflektieren. Über Humor und unterstreichende Gesten werden die Texte an bestimmten Stellen zwar aufgelockert, insgesamt geht es aber vor allem Jelinek, und wohl auch Simons darum, beim Publikum auch einen gewissen Denkanstoß zu erzeugen.

²⁰⁵ *Winterreise*, 2. Teil., 0:29:00f.

²⁰⁶ Ebda., 0:05:46f.

²⁰⁷ Ebda., 0:06:04f.

²⁰⁸ Ebda.

²⁰⁹ Vgl. *Winterreise* I. Teil, 0:16:21–0:16:42.

6.10. Conclusio

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass nur durch die künstlerische Zusammenarbeit zwischen Elfriede Jelinek und Johan Simons ein so intimes und zugleich starkes Theaterstück entstehen konnte. Jelineks Entmythologisierung und ihr Zynismus treten hier in Kontakt mit Simons' Ideenreichtum und unangepassten Umsetzungsmethoden.

Die Inszenierung an den Münchner Kammerspielen folgt den Grundsätzen des Postdramatischen Theaters und kann mit den Methoden der Aufführungsanalyse nach Pavis und Hiß erfolgreich bearbeitet werden.

Im Zuge der Analyse wird deutlich, dass die für dieses Stück insbesondere wichtige Stimmung der Heimatlosigkeit und Tristesse bei Johan Simons auf allen Ebenen der Inszenierung, sei es durch die Bühne, Musik oder Gestik, fühlbar gemacht wird. Dabei spielt der Theatertext von Elfriede Jelinek eine zentrale Rolle, wird jedoch um Einschübe ergänzt, die den Blick des Regisseurs, seine Konkretisation also, freilegen. Die Lieder der *Winterreise* von Schubert/Müller werden in der Inszenierung nicht nur sprachlich, sondern auch akustisch eingesetzt, was eine Doppelung der Zeichen ergibt.

Die Aufteilung des Textes auf mehrere Rollen ermöglicht es in der Inszenierung, die Inhalte lebhafter und differenzierter zu vermitteln und gleichzeitig dem Werk der Autorin auf einer bestimmten Ebene doch treu zu bleiben. Denn die Inszenierung verzichtet auf pompöse Bühnenbilder, aufregende Kostüme oder ein berauschendes Spiel mit Licht. Sie vermittelt den Text ohne zu viele Nebensächlichkeiten.

Dabei versteht sich diese Inszenierung in gewissem Hinblick auch als Weiterführung früherer Jelinek-Stücke, wenn man bedenkt, dass der Schauspieler André Jung etwa einmal mehr den demenzkranken Vater mimt. So wird der Aspekt aufgegriffen, dass *Winterreise* ein Konglomerat an bereits behandelten Themen darstellt.

Die Zeit an sich wird in *Winterreise* als rhythmisierendes Element eingesetzt, genauso wie sie auch als Hauptmotiv fungiert. Simons setzt dieses Motiv durch die Rhythmisierung der Sprache und der Musik um. Er lässt Pausen, wo die Zeit

in Erinnerungen schwelgend stehen bleiben soll und gibt Tempo, wo sie rauschend an einem vorbei zieht.

Die Rezeption durch das Publikum, die beiden, Pavis wie Hiß als so wichtige Komponente in der Analyse angeben, wurde in dieser Diplomarbeit berücksichtigt. Durch Vorliegen einer Video-Aufzeichnung und den Besuch einer Aufführung wurde es ermöglicht, auch die Reaktionen des Publikums in der Analyse zu bedenken. Dadurch hat sich ergeben, dass die Inhalte durch die Korrespondenzbedeutung mit Hilfe der rezeptiven Kompetenz der Zuschauer nachvollzogen werden konnten. Simons macht dabei von Äquivalenzen Gebrauch, die es dem Publikum erleichtern, die Zeichen zu deuten. Er setzt hierbei stark auf Gestik und Musik. Die direkten Reaktionen des Publikums, insbesondere Lachen oder Empörung, spiegeln das Geschehen auf der Bühne wider und tragen dazu bei, dass die Aufführung aus einem Zusammenspiel zwischen Schauspielern und Zuschauern besteht.

Die vorliegende Diplomarbeit hat den Versuch unternommen, sich anhand des Fragebogens nach Patrice Pavis²¹⁰ zu orientieren und so die Inszenierung von unterschiedlichen Perspektiven her zu betrachten und zu analysieren. Der dramatische Text bildete für den Regisseur den Ausgangstext und wurde in der Analyse berücksichtigt, um Rückschlüsse auf das dadurch entstandene Regiekonzept zu ziehen. Als Resümee lässt sich aus der Arbeit auch erkennen, dass es für eine vollständige Analyse unerlässlich ist, den dramatischen Text zu erfassen. Nur dadurch kann die Interpretation durch den Regisseur herausgelesen werden.

²¹⁰ Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, S. 101f.

7. Quellenverzeichnis

Primärquellen

Jelinek, Elfriede, *Winterreise*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.

Winterreise, Regie: Johan Simons, München 2011; DVD, *Winterreise 1. Teil*, München: Münchner Kammerspiele 2011.

Winterreise, Regie: Johan Simons, München 2011; DVD, *Winterreise 2. Teil*, München: Münchner Kammerspiele 2011.

Sekundärquellen

Arteel, Inge /Heidy Margrit Müller (Hg.), *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? Tagungsband, 09.-10.11.2006*, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2009/112875/pdf/Arteel_Tagungsband_gesamt.pdf 2008, 04.01.2011.

Blomberg von, Benjamin, „Ein Theater jenseits der Angst“, *Thalia-Theater*, <http://www.thalia-theater.de/journal/newsdetails/article/ein-theater-jenseits-der-angst/> 29.09.2009, 03.01.2011.

Blomberg von, Benjamin, „Dem Stück den Hass zurückgeben“, *Thalia-Theater*, <http://www.thalia-theater.de/journal/newsdetails/article/dem-stueck-den-hass-zurueckgeben/>, 29.09.2009, 03.01.2011.

Bolzen, Thomas, „Schluckauf“, *Medizin-Lexikon.online*, Hg. Thomas Bolzen, <http://www.medizin-lexikon.de/Schluckauf>, 2010, 21.10.2011.

Degner, Uta, „Mythendekonstruktion“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 41–46.

Deutsches Historisches Museum (Hg.), *Lebensstationen in Deutschland 1900 – 1993*, http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/lebensstationen/1_117.htm 2003, 23.12.2014; (Orig. Rosmarie Beier/ Bettina Biedermann (Hg.), *Lebensstationen in Deutschland: 1903 – 1993; Katalog; und Aufsatzband zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums 26. März bis 15. Juni 1993 im Zeughaus Berlin*, Giessen: Anabas 1993).

Dössel, Christine, „Johan Simons“, *Goethe-Institut.*, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/jsi/deindex.htm> 2014, 05.10.2014.

Feil, Arnold, *Franz Schubert*, Stuttgart: RECLAM ²1996; (Orig. Philipp Reclam jun. GmbH & Co 1975).

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*, Band 1, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1983.

Fischer-Lichte, Erika „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Clemens Risi/Jens Roselt, Berlin: Freie Universität Berlin 2004, S. 11–26.

Franz Schubert. Winterreise, Hermann Prey/Wolfgang Sallawisch, Musik-CD, Phonogram GmbH 1973.

Freriks, Door Kester, „Interview met Elfriede Jelinek“, *nrc Handelsblad*, http://vorige.nrc.nl/kunst/achtergrond/article2391193.ece/Interview_met_Elfriede_Jelinek 19.10.2009, 03.01.2011.

Heine, Matthias, „Elfriede Jelinek ist so uferlos wie die Finanzkrise“, *Welt Online*, <http://www.welt.de/kultur/theater/article3574075/Elfriede-Jelinek-ist-so-uferlos-wie-die-Finanzkrise.html> 17.04.2009, 15.01.2011.

Hiß, Guido, *Der theatralische Blick – Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1993.

Janke, Pia, „„Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen.“ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke“, *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks ‚Rechnitz (Der Würgeengel)‘*, Hg. Pia Janke/Teresa Kovacs/ Christian Schenkermayr, Wien: Praesens Verlag 2010, S. 17–23.

Janke, Pia/Teresa Kovacs, „Publikationsformen und Werküberlieferung“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 27–33.

Jelinek, Elfriede, *Bambiland*, Reinbek: Rowohlt 2004.

Jelinek Elfriede, „Der Wanderer“, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Hg. Elfriede Jelinek, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 47–84.

Jelinek, Elfriede, *Die Klavierspielerin*, Reinbek: Rowohlt 1983.

Jelinek, Elfriede, *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere: Drei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Jelinek, Elfriede, *Die Zeit flieht*, <http://www.elfriedejelinek.com> 1999, 30.11.2014.

Jelinek, Elfriede, *Fremd bin ich*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2011, 30.11.2014.

Jelinek, Elfriede, *Lust*, Reinbek: Rowohlt, 1989.

Jelinek, Elfriede, *Mit der Zeit...*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2014, 30.11.2014.

Jelinek, Elfriede, *Textflächen*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2013, 26.10.2014.

Jelinek, Elfriede, *Tod-krank.doc*, <http://www.elfriedejelinek.com> 2014, 26.10.2014 (Orig. *Tod-krank. doc (für Christoph Schlingensief)*, <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftkrank.htm> 3.8.2012).

Jelinek, Elfriede, „Wolken.Heim.“, In: *Programmheft des Schauspiel Bonn zu Elfriede Jelineks Wolken.Heim.*, Bonn: Schauspiel Bonn 1988 (UA: 21.9.1988 Schauspiel Bonn, Regie: Hans Hoffer).

Jelinek, Elfriede, *Zu Franz Schubert*, www.elfriedejelinek.com 1998, 08.12.2014.

Kecht, Maria-Regina, „Theatertexte. Winterreise“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 171–174.

Klocker, Elisabeth, „Elfriede Jelineks Romane“, *Jelinetz* http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Elfriede_Jelineks_Romane 18.01.2011.

Klocker, Elisabeth, „Rezeptionsgeschichte zum Werk Elfriede Jelineks“, *Jelinetz*, http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Rezeptionsgeschichte_zum_Werk_Elfriede_Jelineks, 15.01.2011.

Köppen, Ulrike, „Johan Simons inszeniert Jelinek Uraufführung. ‚Beim Schreiben fließt ihre Seele ein‘“, *BR-online*, <http://www.br-online.de/kultur/elfriede-jelinek-Winterreise-johan-simons-ID1296487546447.xml> 01.2011, 18.10.2011.

Kotte, Andreas, „Theaterbegriffe“, *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2005, S. 337-344. 28.12.2010.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, Köln: Böhlau ²2012, S. 111.

Literatur KW 42: Sanfte Person mit scharfer Feder – Elfriede Jelinek wird 65, Autorin & Regie: Gabi Hafner, DE 2011; Radio-Ausstrahlung, Münchner Kirchenradio 27.10.2011, <http://www.muenchner-kirchenradio.de/literatur/literatur/article/sanfte-person-mit-scharfer-feder-elfriede-jelinek-wird-65.html>, 18.10.2011.

Lochte, Julia /Johan Simons, *Winterreise. Strichfassung. Stand 03.02.2011*, Münchner Kammerspiele 2011.

Lücke, Bärbel, *Elfriede Jelinek*, http://books.google.at/books?id=U2ET2glb-uUC&printsec=frontcover&dq=b%C3%A4rbel+l%C3%BCcke&hl=de&ei=0h0jTeWtOYbOvTT1Ocl&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, 04.01.2011; (Orig. Paderborn: Wilhelm Fink 2008).

Lux, Joachim, „Elfriede Jelinek im E-Mail-Verkehr mit Joachim Lux“, Programmheft Nr. 11. Spielzeit 2009/2010, Hg. Thalia Theater.

Mailverkehr mit der Dramaturgie der Münchner Kammerspiele, 05.01.2015.

Marx, Karl, *Kritik des Gothaer Programms. Randglossen zum Programm der deutschen Arbeiterpartei*, <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/marx-engels/1875/kritik/randglos.htm>, 06.02.2011; (Orig. *Die Neue Zeit*, Nr. 18, 1. Band, 1890–1891).

Matschnig, Monika, *30 Minuten Körpersprache verstehen*, Offenbach: GABAL Verlag GmbH 2007.

Meister, Monika, „Bezüge zur Theatertradition“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 68–73.

Mertens, Moira, „Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman ‚Die Kinder der Toten‘“, Dipl. Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Deutsche Literatur 2008.

Müller, André, „Interview mit Elfriede Jelinek 1990“, *André Müller. Texte. Gespräche*, <http://andremuller.com-puter.com/>, 28.11.2014; (Orig. „Ich lebe nicht“, *Die Zeit*, 22. Juni 1990).

Müller, André, „Interview mit Elfriede Jelinek 2004“, *André Müller, Texte, Gespräche*, <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html> 2004, 08.12.2014; (Orig. *Weltwoche*, 11.2004).

Pavis, Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988.

Piazza. Johan Simons zu Gast bei Bernhard Neuhoff, Moderation: Bernhard Neuhoff, BR Klassik 26.02.2011.

Prause, Kristina, „Johan Simons. VielerORTs Gedanken erzählen“, *Siemens Arts Program*, http://www.siemensartsprogram.com/projekte/zeit-_und_kulturgeschichte/archiv/2006/kiss_theater_neu/downloads/simons_unterrichtsmaterialien.pdf 2006, 05.10.2014.

Poschmann, Gerda, *Der nicht mehr dramatische Theatertext* : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen: Niemeyer 1997 (Theatron, Bd. 22).

Romeinse tragedies – Römische Tragödien. Coriolanus / Julius Cäsar / Antonius und Cleopatra Eine Schauspielinstallation, Erstaufführung im deutschsprachigen Raum, Regie: Ivo van Hove, Wiener Festwochen, Halle E im MuseumsQuartier 2008.

Sander, Margarete, *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek – Das Beispiel Totenauberg*, http://books.google.at/books?id=eTGOe3xF0_wC&printsec=frontcover&dq=margarete+sander&hl=de&ei=IR8jTZnyLsmYOrf4uOQI&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCYQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false, 04.01.2011; (Orig. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996).

Schultejans, Britta, „Johan Simons: Jelineks Stück ist eine Inspiration“, *Mittelbayrische*, http://www.mittelbayerische.de/nachrichten/kulturressort/artikel/johan_simons_xa0_jelineks_stue/630398/johan_simons_xa0_jelineks_stue.html 02.2011, 13.12.2014; (Orig. Britta Schultejans, dpa).

Schultejans, Britta, „Tragische ‚Winterreise‘. Nobelpreisträgerin Jelinek feiert Erfolg in München.“, *stern*, <http://www.stern.de/kultur/kunst/tragische-winterreise-nobelpreistraegerin-jelinek-feiert-erfolg-in-muenchen-1650909.html> 02.2011, 10.12.2014; (Orig. Britta Schultejans, dpa).

Solibakke, Karl Ivan, „Musik“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 306–309.

Spörl, Uwe, „Chor“, *Basislexikon Literaturwissenschaftliche Terminologie*, Hg. FernUniversität Hagen, <http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/8210.htm>, 25.10.2014.

Stefan, Paul, *Franz Schubert*, Berlin: Wegweiser Verlag GmbH 1928.

Sucher, C. Bernd, „Die Textflächenfrau“, *Süddeutsche Zeitung*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/die-dramatikerin-elfriede-jelinek-die-textflaechenfrau-1.896879> 19.05.2010, 26.10.2014.

Urschitz, Josef, „Hypo: Die Abenteuer von Tilo Berlin, dem Stifter“, *Die Presse*, http://diepresse.com/home/wirtschaft/economist/diebilanz/532793/Hypo_Die-Abenteuer-von-Tilo-Berlin-dem-Stifter 2010, 06.10.2011; (Orig. Die Presse, 14.10.2010).

Vogel, Juliane, „Intertextualität“, *Jelinek Handbuch*, Hg. Pia Janke, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 47–55.

Wildermann, Patrick, „Johan Simons: ‚Auf dem Höhepunkt muss Schluss sein‘“, *Der Tagesspiegel*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-johan-simons-auf-dem-hoehepunkt-muss-schluss-sein/1815684.html> Mai 2010, 05.10.2014.

Winter, Rikki, „Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *DOSSIER 2: Elfriede Jelinek*, Hg. Kurt Bartsch./Günther A. Höfler, Graz: Literaturverlag Droschl 1991, S. 9–19.

Wirth, Bernhard P., *Alles über Menschenkenntnis, Charakterkunde und Körpersprache. Von der Kunst mit Menschen richtig umzugehen*, München: mvg Verlag 2008.

Wischenbart, Rüdiger, *Der berühmte arrogante Blick. Interview mit Elfriede Jelinek*, Wien 2004, http://www.wischenbart.com/de/essays__interviews_rw/elfriede_jelinek_interview_wischenbart.pdf 18.01.2011; (Orig. *Radioporträt: Figuren der Grausamkeit*, Erstsendung Wien 26.05.1985).

Wissen Media Verlag,
<http://www.wissen.de/wde/generator/wissen/ressorts/unterhaltung/index,page=1185000.html> 2000ff, 18.01.2011.

Zagloul, Stefanie, *Notizen zur Aufführung am 16.10.2011*.

o.N., „Kampusch: Ich wollte ein neues Leben beginnen“, *Die Presse*,
http://diepresse.com/home/kultur/literatur/593560/Kampusch_Ich-wollte-ein-neues-Leben-beginnen 09.09.2010, 07.10.2011.

8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Pavis, Patrice, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1988, S. 100f.

Abb. 2 *Winterreise*, Regie: Johan Simons, München 2011; DVD, *Winterreise 1. Teil*, München: Münchner Kammerspiele 2011, 00:00:01.

Abb. 3 *Winterreise*, Regie: Johan Simons, München 2011; DVD, *Winterreise 1. Teil*, München: Münchner Kammerspiele 2011, 01:27:09.

9. Anhang

9.1. Abstract

Winterreise. Ein Theaterstück von Elfriede Jelinek aus dem Jahr 2011 entstand als Auftragswerk für die Münchner Kammerspiele und wurde in der Uraufführung durch Johan Simons als Regisseur inszeniert.

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Inszenierungs- und Aufführungsanalyse des Theaterstücks in München. Dabei werden vorrangig die Bühne, die Figuren, die Musikalität und der Rhythmus, die Gestik und das Licht, sowie Änderungen am Text und die Rezeption durch das Publikum in Augenschein genommen.

Die Verbindung zwischen Franz Schuberts Liederzyklus *Winterreise* und Elfriede Jelinek werden ebenso beleuchtet, wie ihre charakteristische literarische Handschrift. Die wissenschaftlichen Erkenntnisse von Patrice Pavis und Guido Hiß bilden den Schwerpunkt der Methodik der Analyse. Dabei wird anhand einer Video-Aufzeichnung sowie persönlicher Notizen aus einem Aufführungsbesuch die Untersuchung nach einem Inszenierungskonzept des Postdramatischen Theaterstücks vorgenommen.

In einer Conclusio werden die Erkenntnisse der Analyse dann zusammenfassend erläutert.

9.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Stefanie Zagloul
Geburtsort: Linz

Schulische Bildung

2007 – 2015 Universität Wien, Theater-, Film- und
Medienwissenschaft
2002 – 2007 HAK II Wels, classic
Matura mit ausgezeichnetem Erfolg
1998 – 2002 Private Mädchenhauptschule
der Franziskanerinnen in Wels
1994 – 1998 Volksschule 4 in Wels

Berufserfahrung

Seit Nov. 2011 art:phalanx Kunst- und
Kommunikationsagentur GmbH,
Vertrieb & Marketing
Juli 2010 EDUCULT – Denken und
Handeln im Kulturbereich,
Praktikum