

Ulrike Haß

Die Spur des Wirklichen: Jelinek Schleeef

Das deutsche Wort *Wirklichkeit* wurde von dem spätmittelalterlichen Philosophen und Theologen Meister Eckhart eingeführt. Er übersetzte mit diesem Wort den lateinischen Begriff *actualitas*. In diesem Begriff ist das Wort *actus* enthalten, das mit den Adjektiven „praktisch, tätig, wirksam“ übersetzt wird. Das Substantiv *actualitas* hingegen enthält einen Bezug zur Gegenwart, zur wirkenden Kraft und zur Existenz. Dieser sprachliche Bezug, der im Deutschen auch in der Nähe zu den Worten „Wirken“ und „Werk“ enthalten ist, rückt den Begriff der Wirklichkeit in die Nähe des aristotelischen Begriffs der *energeia*, der in unserem Alltagsbegriff der Energie enthalten ist und hier die „Kraft“ meint, mit der sich etwas verwirklicht und in die Welt bringt wie ein Akt oder ein „Werk“ (*ergon*). Das heißt, Werke bringen sich nicht einfach wie von Zauberhand oder von selbst hervor, sondern abhängig eben von jener „Kraft“, die im Unterschied zur Vernunft gedacht werden muss. Diese Kraft meint einen unbewussten und spielerischen Zustand, eine fassungslose Begeisterung jenseits des Ich, ohne die es keine Kunst geben kann. Diese Kraft meint also die Kraft der Kunst.

Die große Hochachtung und Wertschätzung, die Jelinek und Schleeef als Künstler füreinander empfanden, ist vielfach notiert worden. Sie schlägt sich in Briefen (von Jelinek) nieder und in Tagebuchaufzeichnungen (von Schleeef). Sie ist in den fünf Essays, die Jelinek Schleeef gewidmet hat, lesbar (Jelinek: „Für ihn hätte ich alles getan.“¹). Sie ist in Schleeefs Drängen auf einen neuen Text von Jelinek dokumentiert, den er nach dem *Sportstück* am Burgtheater inszenieren wollte. Jelinek hatte jedoch ein Aufführungsverbot ihrer Stück für Österreich verhängt, wofür Schleeef sie so lange vehement kritisierte, bis sie bereit war, für ihn das Aufführungsverbot zu lockern, während sie gleichzeitig ihr Stück *Das Werk* schrieb, das in Wien durch Schleeef hätte uraufgeführt werden sollen. Währenddessen wartete Schleeef jedoch nicht und nahm im Winter auf das Jahr 2001 die Arbeit an der ‚kleinen Trilogie des Todes‘ *Macht nichts* am Berliner Ensemble auf. Ihre ganze Korrespondenz, die Schleeef in seinen Tagbüchern festgehalten hat, bezeugt, dass Schleeef Jelinek für ‚seine Autorin‘ hielt so wie Jelinek Schleeef für ‚ihren Regisseur‘ gehalten hat und hält, für den Regisseur, der ihren Texten und ihren Vorstellungen am eigenwilligsten entsprochen hat und am vollkommensten entgegengekommen ist.

¹ Elfriede Jelinek, *Einar Schleeef*, erschienen am 5.8.2001 in *Format*, am 7.8.2001 in der *Frankfurter Rundschau*.

Diese von beiden bezeugte künstlerische Entsprechung hat jedoch zugleich auch etwas Geheimnisvolles. Denn ebenfalls legendär ist das Schweigen, mit dem sich beide begegnet sind, die peinliche Verlegenheit, die sie ausgehalten haben, indem sie nicht das Wort aneinander gerichtet haben und nicht miteinander gesprochen haben, während sie sich gegenübermaßen. Vielleicht eine schweigende Hochachtung für die Verletzungen und die Verletzlichkeit des Lebendigen, von der beide – auf je verschiedenen Weise – so viel wussten und wissen, für die sie eine völlig außergewöhnliche Wahrnehmungssensibilität besaßen und besitzen, für die sie künstlerische Empfangs- und Aufnahmegeräte der Extra- und Sonderklasse sind, unvergleichlich, singulär und radikal.

»Theater ist kein Fernsehen, Theater ist keine Konserve.« skandierte Schleef. Jede noch so kleine Lücke im Ablauf der Theater- und Kulturbetriebe war ihm recht, um das Unbedingte des Theaters herauszufordern, sein Unwägbares und sein Risiko des Lebendigen. Das Lebendige ist jedoch nicht per se ein Risiko, es muss sich riskieren, um lebendig zu sein oder es ist nicht. Eben darin waren und sind sich Schleef und Jelinek ähnlich: in der Bereitschaft, sich bedingungslos zu riskieren.

Im Folgenden will ich einige Beispiele für die besondere künstlerische Zusammenarbeit der beiden Dichter und Theaterleute Schleef und Jelinek anführen, die durch den Tod Einar Schleefs so früh abgerissen ist und die dennoch – als Zusammenarbeit – nicht tot ist, sondern einen Reichtum unendlicher Möglichkeiten bildet, die unabgegolten sind und daher fortdauern. Besser wäre noch zu sagen: andauern, denn sie sind Gegenwart: Wenn man sich mit ihnen beschäftigt, sich ihnen also widmet, treten sie, weil sie ja echte Möglichkeiten sind, unversehens zutage und berühren meine, unsere Gegenwart.

Jelineks Texte als Tragödien

Schleef hat als erster gesehen und mit äußerster Konsequenz künstlerisch darauf reagiert, dass Jelineks Theatertexte als Tragödien aufzufassen sind. Auf einem Videomitschnitt der Proben zu *Macht nichts* am Berliner Ensemble² ist Schleef zu sehen, der den Monolog DER WANDERER spricht. In Jelineks Text ist dieser Wanderer „ein halber Mensch (aus) einem halben Haus“³, ein halbfertiger, fertig gemachter, vielfach gedemütigter, ängstlicher, vielleicht bettnässender alter Mann mit einer Neigung zum Philosophieren und einer flackernden Phantasie. Einer, der wandert bis zum Umfallen. Ein Jedermann auf dem Weg, den wir alle gehen. Er spricht mit uns:

² Der Videomitschnitt wurde zur Verleihung des Theaterpreises Berlin 2002 an Elfriede Jelinek im Berliner Ensemble gezeigt.

³ Elfriede Jelinek, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg 2002, S. 79.

„Sie können ihre Wege nicht vollenden, weil [...] keine Welt mehr da ist, in die sie gehen können. Sonst fehlt Ihnen nichts. Grüß Gott, Sie Mann mit der Thermohose und Sie mit dem Rucksack [...] ich freue mich sehr, Sie zu sehen. Man trifft hier so selten jemand, wollen wir nicht ein wenig plaudern?“⁴ Offensichtlich reagieren aber jene, die von diesem übereifrigen Wanderer auf diese Weise angesprochen werden, überhaupt nicht. Oder sie schweigen aus purer Verachtung, denn der Monolog fährt an dieser Stelle übergangslos fort: „Mann, ich find dich Scheiße? Das sagen Sie da vor sich hin oder etwa zu mir? [...] Was finden Sie? Etwas, das nicht Ihnen gehört? Mein Leben? [...] Mann, ich find dich Scheiße? Das ist also der Gegenstand Ihrer heutigen Ansprache, und Sie glauben, ich wär Ihr heutiger Ansprechpartner? Sie haben mich schon gesucht, um mir das zu sagen?“⁵

Schleef spricht dieses „Mann, ich find dich Scheiße“ mit hoher und lautstarker Stimme. Nach diesem Satz soll ein mehrstimmiger Chor aus älteren Frauen, vielleicht Müttern (?) einsetzen, der sich mit erhobenen Armen und dem Rücken zum Publikum in den Bühnenhintergrund bewegt. Kein einfacher Vorgang, weil der Chor in seiner Bewegung vom Publikum weg dazu neigt, sich zu ‚verkrümeln‘. Schleef unterbricht immer wieder. Er will den Chorausdruck steiler und kräftiger. Er kämpft um die Vertikale. Einmal unterbricht Schleef den Chor wütend mit der Klarstellung: „Das ist hier kein Hoppel-poppel wie im bürgerlichen Theater. Wir sind hier in der Tragödie!“

Jelineks WANDERER ist von den Auswirkungen einer familiären Katastrophe gezeichnet, die sich vor dem Hintergrund einer größeren, vielleicht größten Katastrophe abspielt, die derjenigen in Becketts *Warten auf Godot* ähnelt: Es gibt die Welt nicht mehr, in die Wanderer oder Wartende wie Becketts Figuren hinausgehen/fortgehen könnten. Und auch die Komik Jelineks ähnelt an dieser Stelle derjenigen Becketts, wenn sie nach dem Satzteil: „keine Welt mehr da, in die sie gehen könnten“ unmittelbar fortfährt: „Sonst fehlt ihnen nichts.“

Jelineks Texte, die so oft eine der tagesmeldungsüblichen Katastrophen thematisieren, um diese als ein Ereignis der Gewalt des Zusammenhangs hervortreten zu lassen, kennen sich mit der Katastrophenstimme der Tragödie aus. Das ist eine Stimme, die sich zwischen Schuldigen und Unschuldigen, zwischen Aufruhr und Klage zerreißt. Es handelt sich um eine Stimme, die sich im bürgerlichen Theater des individuellen Leids nicht repräsentieren lässt. Dort gleitet ins Weinerliche, ins Moralische ab oder wird zur inneren Stimme des Gewissens. Man hat in der Moderne den Ausdruck des Tragischen daher bei unmöglichen Kollektivsubjekten gesucht und zum Beispiel von der ‚Passion der deutschen Arbeiterklasse‘ gesprochen. Oder man hat die tragische Dimension in der selbstmörderischen Depression oder in der somatischen

⁴ Jelinek, *Macht nichts*, S. 73.

⁵ Ebd.

Reaktion von Körpern vermutet und versucht, diese Zuständen Szenen zu widmen – obwohl sie sich an den Rändern oder sogar unterhalb der Grenze der Sprache abspielen.

Schleefs überragender Einsatz für das Theater besteht darin, die „Tragödie als Bühnenform“⁶ zu begreifen, die Möglichkeit des Tragischen also nicht an einen Inhalt oder an einen Ausdruck, sondern an eine *Form* zu knüpfen, die eine Mit-Teilung, eine Berührung durch das ermöglicht, was Heiner Müller als das „Schweigen des Theaters“, als seinen Grund bezeichnete.

Schleefs Theater begegnet Jelineks Texten also mit und durch die Form seines Theaters. Aber wie macht es Jelinek? Wie lässt sich eine Tragödie herausmeißeln aus den Nachrichtenströmen, aus den medialen Maschinen, aus dem Bombardement der Bilder, die uns ‚keine Ahnung von keiner Wirklichkeit‘⁷ geben? Die uns zu Gaffern machen, die uns mit jeder Katastrophensmeldung sprachloser machen, die uns im Echtzeit- und Vollbildmodus die Wirklichkeit verbauen, die uns von uns entfernen?

Im Abseits

In ihrer Rede zur Verleihung des Nobelpreises *Im Abseits* beschreibt Jelinek einen Dichter, der vom „Wutwind“ fortgerissen wird ins Abseits. Das ist ein schmaler Pfad, kaum zu sehen, man ist gar nicht da, während das Leben woanders ist, nämlich mittendrin, bei den Leuten, die mitten im Leben stehen, wie man sagt. Der Dichter ist im Abseits mit einem ungehorsamen Hund unterwegs, mit der Sprache, die gerne zu den anderen Leuten auf dem gutbeschilderten Weg in der Mitte überläuft. „Die Sprache mag mich nicht“, sagt Jelinek: „Sie läuft wie ein Hund neben diesen Leuten her. Sie wird sich überfressen an der Wirklichkeit auf diesem Hauptweg.“⁸

Da diese Dichterin ihr Abseits nicht verlässt, vollzieht sich der Kontakt mit ihrer Sprache über das Hören-Sagen. Die Sprache schreit ihr ins Ohr: „Ich soll einfach sagen, was sie mir vorsagt.“ Jelinek beschreibt diesen Vorgang, er ist zentral für ihre gesamte Ästhetik, als Fremderfahrung in der eigenen Sprache. Sie hört das Sagen *ihrer* Sprache dort drüben, auf dem Hauptweg. Irgendwann kehrt der Hund Sprache wieder zu ihr zurück, „ich erkenne dich ja gar nicht wieder“, sagt die Dichterin. Aber es ist immer noch ihre Sprache, sie hat keine andere. Im Nachsagen ändert sich der Status des Sagens: „Das Sagen meiner Sprache, da sie

⁶ Vgl. Christina Schmidt, *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chor-Theater*, Bielefeld 2010.

⁷ In *Babel* heißt es in Bezug auf die Medienbilder: „Niemand bekommt durch diese Fotos eine Ahnung. Niemand bekommt durch ein Foto diese Ahnung. (...) Sie sollen sie bekommen, ihre Ahnung. Ihre Ahnung von keiner Wirklichkeit.“ (Jelinek, *Babel*, in: Dies., *Bambiland*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 19 und 141).

⁸ Die Videoaufzeichnung dieser Rede ist über Youtube leicht zugänglich. Die hier wörtlich wiedergegebenen Zitate folgen meiner Mitschrift. Der Text der Rede ist zugänglich auf www.elfriedejelinek.com.

sich von mir getrennt hat, ist sofort ein Aussprechen geworden.“ Dieses Aussprechen verbindet Jelineks Schreiben mit dem Theater, ohne dass sie dadurch zu dessen Komplizin würde. Jelinek beschreibt ihr Nachsagen, das zum Aussprechen wird, als Arbeit an der Sprache, als eine auf kein Verständnis rechnende Arbeit an der Sprache, welche die Sprache zwingen soll, die Gewalt des Zusammenhangs, den sie so gerne verbergen möchten, nach und nach preis zu geben. Die Sprache, sagt Jelinek, „sagt umso mehr, je ferner sie mir ist. Das Nachgesagte ist jetzt das eigentliche Sagen. Man soll der eigenen Sprache nicht zu nahe treten. Sie verspricht mit alles, wenn ich ihr bloß nicht nahekomme. Dabei ist es meine. Wie finden Sie das?“

Die Sprache im Raum der Sender, die dauernd senden, sagen, finden, meinen, ohne jemanden zu meinen. Die nicht gehört wird, aber Jelinek hört sie. Ihre Sprache ist fort, aber sie hört sie. Es ist ihre Sprache, die jetzt schreit, „damit sie fortbleiben kann.“ Jelinek spricht ihr nach. Dabei durchquert ihre Sprache, ihr Sprechen, ihr Aussprechen den poetischen Raum, was wie ein Korrekturband fungiert. Mit Hilfe dieser Korrekturen – es müssen jedoch unzählige sein – werden die Konturen der Tragödie aus dem alltäglichen Informations- und Sprachwust allmählich sichtbar gemacht und kenntlich.

Ein Sportstück

Für *Ein Sportstück* arbeitet Jelinek aus der Nachricht, dass der steirische Kraftsportler Andreas Münzer an einer permanenten Überdrosierung, die er sich selbst zufügte, starb, die Hieroglyphe moderner Wettbewerbsgesellschaften heraus. Sport wird in *Ein Sportstück* als ein Feld beschrieben, auf dem Marktstrategen und Medien, Aufsteiger und Abgehängte heute ihre erbitterten Machtkämpfe austragen. „Sie haben nicht als ihre Körper und wollen nichts als ihn“, heißt es von den modernen Massen-, Medien-, Sportbegeisterten. Jeder allein auf seiner Trainingsbahn – den Zusammenhang aber stiften die Medien. Den Medien wiederum ist für die Erzeugung öffentlicher Aufmerksamkeit und Aufregung durch spektakuläre Bilder jedes Mittel recht.

Auf dem Feld des Sports bestehen diese Mittel vor allem in der biochemischen Manipulation von Sportkörpern, die sich für ihren Sieg und das ist immer auch ein Sieg des (Medien)Bildes manipulieren lassen. Diese drogierten Sportlerkörper bilden das vorläufige Ende jener langen Kette von rituellen Drogeneinnahmen, die seit jeher Gemeinschaften stifteten. Im Gegensatz zu der öffentlichen und gemeinsam geteilten Aufnahme der Substanz Christi im Abendmahl, vollzieht sich die Drogeneinnahme der Sportler jedoch einsam und im Verborgenen. Sie kann sogar mit Gefängnis geahndet werden, wenn sie öffentlich wird. Dennoch stiftet das Ritual

des Drogenkonsums der Sportler Gemeinschaften wie ehemals. In diesem Fall handelt es sich um die Gemeinschaft der Bilder verzehrenden Fernsehgesellschaft. Dabei entstehen Kosten. Die Kosten dieses Zusammenhangs trägt der Sportlerkörper. Er ist das Opfer dieser mediatisierten Gemeinschaftsbildung.

Der gesamte Bereich, in dem dieser Körper in den Tod involviert ist, hat keine Sprache. Von biochemischen Reaktionen im Körper und vom Versagen biochemischer Ketten gibt es kein Bild, kein Theater. Die Grenze des Todes, die dieser Körper permanent erleidet und überschreitet, ist ohne Möglichkeit einer Artikulation. Damit ist ein immenses Darstellungsproblem verbunden.

Für seine Inszenierung nutzt Schleaf zentrale Mittel seines Formenkanons, den er im Verlauf seiner gesamten Theaterarbeit permanent weiterentwickelt und präzisiert hat. Zunächst geht es um das Prinzip einer Überhöhung der Figuren. Aus dem Kraftsportler Andreas Münzer wird die Figur Andi. Dazu eine ehrgeizige Mutter, die ihren Jungen erst als Weltmeister wieder zu sich lassen will. Andi und seine Mutter wachsen bei Schleaf ins Riesenhafte. Die Mutter erscheint auf Kothurnen oder in riesige Röcke gewandet, stets als Einzelfigur. Andi wird als Prototyp des Kindes, von denen es viele gibt, aufgefasst und erscheint daher als Chor – hier als siebzigköpfiger Chor solcher Kinder, die von ihren ehrgeizigen Müttern auf die Überholspur in der Gesellschaft geschickt werden. Der Chor selbst wiederum wird als Form und Mittel eingesetzt, mit denen zwischen solch unsäglichen Worten wie „Müsliriegel“, „Riegelführer“ und „Mutterkuchen“ etwas hörbar gemacht werden kann, was mich angeht im Sinne einer Passion. Denn *passio* oder *com-passio* heißt ja, dass etwas mich von mir weg in Mitleidenschaft zieht.

Im Zentrum der Inszenierung wird ein Choral aus der Matthäuspassion gesungen: „O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn / ... / O Haupt, sonst schön gezieret mit höchster Ehr und Zier, jetzt aber hoch schimpfiet; begrüßet seist du mir.“ Emblematisch lässt sich dieser Choral auf die schöne Welt des preisgekrönten Sportlers auf dem Siegertreppchen beziehen. Wenn aber die schäbige Geschichte, die auf der Rückseite der Bilder spielte, zutage getreten ist, wird derselbe Sportler ausgeschlossen und verhöhnt. Der schön gezierte und hoch schimpfierte Sportlerkörper hat Passion und Tod erlitten. „Ich mußte mit dem ganzen Körper zahlen“, heißt es im „Monolog Andi“⁹. Diesen Toten grüßend zu empfangen aber obliegt dem Chor und vermag einzig der Chor.

Chöre

⁹ Elfriede Jelinek, *Ein Sportstück*, Reinbek bei Hamburg 1998. Der *Monolog Andi* ist leicht zugänglich über: www.elfriedejelinek.com.

Warum hat der Chor, so wie Schleef ihn für das Sprechtheater neu erfunden hat, diese ungeheuerliche Möglichkeit, die Passion, den Aufschrei, die Klage hörbar werden zu lassen? Einige kurze Hinweise müssen an dieser Stelle reichen:

Schleefs Wiedereinführung des Chores bildet einen direkten Angriff auf die entscheidende, Trennung, die unsere modernen Ausdruckssysteme bis heute zementieren. Gemeint ist das Auseinanderdividieren von Sehen und Hören, von Schauspiel und Stimme in ihren je eigenen Theatern, die sich heute in der Form zweier Totgeburten festgefahren haben, im Guckkasten und in der Oper. Die Rede von den Totgeburten soll hier jedoch nicht in ihnen mögliche und leidenschaftlich erkämpfte Kunst diskreditieren: *Faust* mag hier für das Sprechtheater stehen und *Parsifal* für die Oper. Beiden hat Schleef Inszenierungen und bis heute dringliche Auseinandersetzungen gewidmet. Zu beiden gehört jedoch nach Schleef jedoch als dritte oder vergessene Ebene der *Droge*: etwas gemeinsam Geteiltes, das vieles sein kann, was unterhalb der Ebene von Worten, Meinungen oder Standpunkten spielt, was die Leute jedoch – wie bei einem Fest – auf Zeit ansteckt und mitgehen lässt. Sie scheinen im Fall von *Parsifal* oder *Faust* völlig zu fehlen, bei diesen Einzelkämpfern, in deren Geschichten jedoch Rauschmittel eine so große Rolle spielen: Die *Droge* steht bei Schleef für den Chor.

Die Orchestra des Chores gehörte zu einem Theater, das sich als Ganzes als eine Anlage in der Vertikale wusste. Die Hauptachse der Kommunikation organisierte sich im offenen Horizont über dem Theater. Lange bevor die Frage aufkam, wie sie mit der christlichen Vorstellung verknüpft ist, ob ‚die Menschen hier unten‘ von ‚dort oben‘ gehört oder gesehen würden, war für das Chortheater der Himmel über dem Theater zentral. Sie bedeutete seine Öffnung in eine kosmische Dimension. Mit der Überdachung von Theateranlagen im späten 16. Jahrhundert und mit dem Einzug des Theaters in fensterlose, sich gegen das Außenlicht verschließende Baukörper ging in architektonischer und in systematischer Hinsicht auch die Orchestra verloren.

Der Horizont, einst in der unendlichen Umgebung über dem Theater angenommen, wird zu einer Frage der Darstellung im Innenraum. Und damit wird er zu einer horizontalen Linie auf der Leinwand, die den Abschlussprospekt der Bühne bildet. Vor der Wirkung dieses nur im Bild behaupteten ‚Horizonts‘ gerät alles zur Kontur, zum Dekor, zur äußeren Bildwirkung, gegen die der moderne Schauspieler seinen lebenslangen, existentiellen Kampf antritt. Vor der Bildwirkung dieses ‚Horizonts‘ geriet auch der Chor zur monumentalen Kulisse (in der Oper etwa).

Die Schleef'schen Chöre brechen aus dem Gefängnis dieser bildhaften Wirkung aus. Die Ablösung vom audiovisuell gelenkten Sinn der Sprache beginnt in dem Moment, in dem

mehrere gleichzeitig sprechen. Mehrere lassen sich nicht mehr mit einem Blick erfassen. Aus diesem Grund heißt es bei und mit Schleef zuerst: Der Chor *ist* das Sprechen. Der Blick wandert, das Hören verlagert sich auf Zwischentöne und einzelne, sich herauslösende Wörter. Das gleichzeitige Sprechen von mehreren lässt eine Asymmetrie von Sprache und Sinn entstehen: Plötzlich hören wir so etwas wie ein Sprechen hinter der Sprache. Eine Mitteilung für sich anstelle einer Mitteilung, für die die Sprache als Mittel und Zweck fungiert. Vielleicht hören wir etwas wie einen Gesang in der Muttersprache, der für alle, weil wir nicht dieselbe Mutter haben, verschieden ist.

In der Philosophie wird die Möglichkeit der Wahrnehmung von etwas, das hinter oder zwischen dem manifesten Sinn der Sprache im Sprechen aufscheint, als ihre akroamatische Dimension bezeichnet.¹⁰ Das leitet sich von gr. *akro astai* her, das heißt: hören lassen, vernehmen, auf etwas hören im Sinne von achten. Wir hören dann auf etwas, das kein bestimmtes Etwas ist und sich nicht sagen lässt. Wir hören auf das Hervortreten einer Verschiebung, einer Vielstimmigkeit, die sich *nicht als eine* hören lässt und die sich daher nicht auf etwas Bestimmtes bezieht und sich nicht an jemand Bestimmtes richtet, aber doch bezogen und gerichtet ist, weil sie doch stattfindet und uns, die wir empfinden, berührt. Auf diese Weise bildet sich ein offener Horizont und wir, die wir hören und empfinden, haben Teil daran, werden selbst Teil dieses offenen Horizonts, der unser Leben (wie wir in diesem Moment ahnen) ständig berührt. Diese Öffnung entspringt einem Werden, das empfindend wahrgenommen wird, aber in diesem vielfältigen Dazwischen verbleibt – also absolut unbestimmbar bleibt.

Im zeitlichen und räumlichen Zwischen – zwischen dem Bombardement der Bilder, zwischen Nachrichten und den öffentlichen Erregungskurven – spielt sich jedoch unser Leben ab, sein Werden, so wie es ist: Wir werden größer, vorübergehend stärker, kräftiger. Wir werden älter, schwächer, kraftloser, erschöpfter, mürbe. Das Werden besagt hier, dass alle diese Zustände vorübergehende sind und sich nicht halten lassen, dass sie sich nicht auf Dauer stellen lassen. Es ist dieses Werden eines Lebens, von dem wir jede und jeder nur eins haben. Es ist dieses beliebige Leben, das ehemals von der Kultur der Klage beweint wurde und das von der Katastrophenstimme der Tragödie berührt wurde oder auch vom Schweigen der Bilder.

Jelinek und Schleef wissen als Künstler genau darum. Jelinek, die in ihren Texten so häufig der Klage Raum gibt (die Mütter auf der Dammkrone im *Werk*, die Stelle im *Babel*-Text zu einem Körperrest, durch den der Wind singt, an der Brücke von Falludscha). Schleef, der das

¹⁰ Manfred Riedel, *Hören auf die Sprache. Die akroamatische Dimension der Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1990.

Schweigen der Bilder so liebte und ausstellte (die kopfüber vom Schnürboden hängenden nackten Männer in *Sportstück*, das stille Tableau zu Beginn von *Salome*). Es ist dieses, in den Texten von Jelinek und im Formenkanon Schleefs vorhandene Wissen, das es Schleef ermöglichte, sein Theater im *Sportstück* als diejenige große Form zu entfalten, die es ist, und das beiden Künstlern zu einem singulären Theatererfolg verhalf, den beide dringend in Serie gehen zu lassen wünschten.

„Inzwischen. Dazwischen“¹¹

Das Gesetz der Serie ist ihre Unabschließbarkeit, ihr Raumwerden. Nicht von ungefähr durchdringt der Gedanke der Serie das Sportstück. Nicht nur in den etwa 20 verschiedenen Chören, die darin auftreten, von der Matrosenriege über die fußballspielenden Kinder bis zum Sportler-Trainingschor selbst, sondern die ganze Inszenierung selbst sollte auch in Serie gehen. Im Programmheft heißt es: „Es wird verschiedene Fassungen des Abends geben, ‚die Serie‘ ist noch in Arbeit.“

Die Serie spielt nacheinander, aber viele Momente nacheinander lassen sich auch gleichzeitig abbilden. Die Foto-Ausstellung von Einar Schleef 2006 in der Berliner Akademie der Künste trug, durchaus doppeldeutig, den Titel „Kontaktbögen“. Der Kontaktbogen eines Kleinbildfilms zeigt z.B. alle auf diesem Film enthaltenen Bilder auf einem Bogen gleichzeitig. Die im Nachlass von Schleef aufgefundenen Kontaktbögen zeigen darüber hinaus die Serien, die Schleef von seinen Motiven und Situationen stets aufnahm. Zig Aufnahmen nacheinander, in denen die Abgebildeten minimale Veränderungen durchlaufen: die Augen werden weiter oder enger, ein Lächeln bereitet sich vor, eine Zu- oder Abwendung von Körperhaltungen. Das Licht wird heller oder schwächer.

Es ist offensichtlich, dass die Serie einen Kontakt zu den Werdenskräften des Lebendigen sucht, zur Wirklichkeit des Werdens, die – abseits von unseren aktuellen Erscheinungsformen – das Wirkliche, das was wirklich ist in einem Leben, bildet: Wir unter anderem, im Kontakt, von Gefühlen und Affekten durchquert, zugewandt oder befremdet, während unser Leben weniger wird, „vergeht“ wie man sagt. Die Serie will nicht den Augenblick der Situation oder das Miteinander der Fotografierten abbilden, sondern das Dazwischen. Nun lässt sich ein vergehendes Leben sicherlich nicht abbilden, auch ein Film könnte das nicht (und nach Schleefs Auffassung sogar noch viel weniger). Aber die Serie ist dennoch ein Versuch auf der Spur dieses Wirklichen.

¹¹ Elfriede Jelinek, „Inzwischen. Dazwischen. Zu Einar Schleefs Fotografien“. Vorwort in: Wolfgang Behrens, Harald Müller (Hg.), *Einar Schleef. Kontaktbögen. Fotografie 1965-2001*, Berlin 2006. Alle folgenden Zitate von Jelinek sind diese Vorwort

Für den Katalog dieser Ausstellung hat Elfriede Jelinek einen Text mit dem Titel *Inzwischen. Dazwischen* geschrieben. Darin heißt es: Das „Anschauen der Fotos ist auch ein Inzwischen, während die eigene Zeit vergeht, ein Inzwischen, in dem man erkennt, daß auch woanders, überall die Zeit vergeht, nicht unbedingt, weil Ereignisse in ihr stattgefunden haben, sondern weil etwas (...) wie ein Gegenüber (...) die Zeit in den Raum übergehen lässt, und die Zeit ist jetzt still. Endlich.“ Aber die „Zeit erträgt es nicht, daß es viele Zeiten gibt, daß jeder seine eigene hat, die vergeht, und zwar als Anfang und Ende gleichzeitig“. Die Fotografie offenbart, dass „dieses Gegenüber“, sobald man es nur oft genug festgehalten hat, „eben alles ist, was man nicht kennen kann, weil man es (...) als Wissen mißdeutet, und weil man ohnmächtig gegenüber dem Wissen ist (allerdings vielleicht nicht blind!), bis man schnell wieder ins Foto hineinflüchtet“ – „um dem Flüchtigen zu entkommen“.

Jelinek liest, versteht, berührt in ihrem Text die Geste des Fotografen und die Bewegung des Künstlers Schleef, die ihrer eigenen Bewegung als Künstlerin entspricht: In das Foto, das Bild, das Wort hineinflüchten, um dem Flüchtigen für einen Moment – für einen Augenblick, auf ein Wort – zu entkommen. Aber natürlich gelingt das nicht, denn der Augenblick, das Foto oder das Wort sind ja das Flüchtigste überhaupt. Daher die Serie bei Schleef, daher das scheinbar endlos strömende Schreiben bei Jelinek, daher aber auch die ausufernden, noch in das geringste Detail flüchtenden Beschreibungen des Autors Schleef.

Jelinek nennt Schleef in ihrem Text einen der „größten Wortbändiger, die es je gegeben hat“. Ich glaube, das kann man *mit denselben Worten* auch von der Dichterin Jelinek sagen. Beide arbeiteten und arbeiten in extrem flüchtigen, dem flüchtigsten Material. Nicht um es festzuhalten, das ist unmöglich, sondern um in Zwischen/Dazwischen das Wirkliche für einen Moment aufscheinen zu lassen. Um ein Jetzt stattfinden zu lassen, das wir empfinden können als unser Jetzt und Hier.