

Bernd R. Bienert (Wien)

Jelinek tanzt

*wer ist denn schon bei sich
wer ist denn schon zu hause
wer ist denn schon zu hause bei sich
wer ist denn schon zu hause
wenn er bei sich ist
wer ist denn schon bei sich
wenn er zu hause ist
wer ist denn schon bei sich
wenn er zu haus bei sich ist
wer denn*

(Elfriede Gerstl)

Als Elfriede Jelinek vor einigen Jahren vom Schauspielchef Ivan Nagel zu den Salzburger Festspielen als „Dichterin zu Gast“ eingeladen war, stellte sie diese Zeilen Elfriede Gerstls ihrer „residence“ voran.

Um es ein bisschen jelinekisch zu sagen: Bei Elfriede Jelinek war ich zwar nie zu hause, sie war viel mehr schon immer in mir zu hause. Dass ich Elfriedes Texte beim ersten Lesen genießen konnte und damit nie ein Problem hatte, könnte daher kommen, dass ich, was nahe liegend wäre, Geburtsort-spezifisch ähnlich kodiert bin. Wir sind beide in Wien groß geworden, der lebendigen Hauptstadt der Unfreundlichkeit.

Wie ich hat auch Elfriede sich früh in ihrer Freizeit mit dem Studium der klassischen Musik und des klassischen Tanzes befasst und wie ich im Tanz-Studio von Lucia Bräuer, einer ehemaligen Ballett-Solistin der Wiener Staatsoper, klassisches Ballett trainiert. Dort, im damals noch unrenovierten Wiener Konzerthaus, innerhalb der heute nicht mehr existierenden Gesellschafts-Tanzschule Fränzl, unterrichtete „Tante Lucie“, wie sie von ihren SchülerInnen genannt wurde, zusammen mit ihrem Mann, dem ehemaligen Solotänzer der Wiener Staatsoper Willy Fränzl, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter Richard Strauss die Hauptrolle der Wiener Erstaufführung in dessen Ballett *Josephslegende* getanzt hatte. Wo sich heute die Küche des Restaurants befindet, war in jener Zeit das kleine Ballettstudio mit Blick auf den Wiener Eislaufverein und nebenan – im heutigen Speisesaal – die Gesellschaftstanz-Schule von Herrn Fränzl. Schon in der Zeit unseres ersten Zusammentreffens stand dem Menschen Jelinek, so wie ich ihn kennen gelernt hatte, eine Titelbildstory des *Stern* gegenüber: „Elfriede Jelinek ans Bett gefesselt. – Mit Trümmerfrauen-Frisur.“

Von Darstellungen der Schriftstellerin Jelinek in Medien und der



Bernd R. Bienert

breiten Öffentlichkeit sollte ich seitdem noch öfter irritiert werden, denn das mir dort vermittelte Bild stimmte für mich mit dem, das ich mir von der Dichterin gemacht hatte, überhaupt nicht überein. Ich war bei privaten Gesprächen mit ihr beeindruckt von Elfriedes großer Offenheit und freundschaftlicher Natürlichkeit. Ich empfand das als eine echte menschliche Größe. Immer wieder wurde ich gefragt, und ich muss sagen, je näher zum Nobelpreis hin, desto nerviger wurden für mich diese Fragen: „Wie finden Sie denn ihre Texte?“ und „Wie ist sie denn so?“. Zuletzt erst vor wenigen Tagen wieder solche Fragen. Dabei dachte ich, das Thema wäre bereits längst „gegessen“. Man kommt sich bei so unangenehm-persönlichen Auskünfte ja vor, als würde man etwas Intimes ausplaudern, das im Grunde genommen niemand etwas angeht, der außerhalb steht, oder auch wie ein da Ponte, der in seinen Memoiren über den berühmten Casanova erzählt.

Das erste Mal kennengelernt haben wir einander nicht in Wien, was doch auf der Hand läge, sondern 1988 in Bonn, nach der Generalprobe zur Uraufführung von *Wolken.Heim.* im Rahmen von „Wir Deutsche“, das wir damals gerade mit Hans Hoffer und Karl Baratta für das Schauspiel Bonn vorbereitet hatten. Zurück in Wien trafen wir einander häufig im Café Prückl, im Korb oder im Café Museum, von dessen einst verrauchte-kreativer Dreißiger-Jahre-Atmosphäre heute leider nichts mehr übrig ist. Wir sprachen über alles Mögliche und Unmögliche. Auch zu ihrem japanischen Lieblingsdesigner wollte Elfriede mich mitnehmen. Später waren wir einmal zusammen im MAK (Wiener Museum für Angewandte Kunst) anlässlich einer Ausstellung über den Wiener Aktionismus. Schon damals – während eines privaten Museumsbesuchs – stürmten Fans mit Autogrammwünschen auf Elfriede zu. Wie man sich im Laufe der Jahre in einem ständigen Auf und Ab der Öffentlichkeit gegenüber ihrer Person und ihrem Werk fühlt, kann ich mir nicht nur seitdem recht gut vorstellen. Ich beneide sie bestimmt nicht darum, denn wenig später als Ballettdirektor und Chefchoreograf am Opernhaus Zürich, lernte ich selber die unangenehmen Seiten eines Lebens in der Öffentlichkeit schon mit meiner ersten spektakulären Jelinek-Uraufführung kennen, mit der wir den damals doch ziemlich konservativen Geschmack des Zürcher Opernhaus-Ballettpublikums kräftig gegen den Strich gebürstet hatten.

Aus meiner Begeisterung für Elfriedes Texte ergaben sich während dieser Kennenlern-Periode gleich mehrere Projekt-Pläne zu gemeinsamen Arbeiten. Zum Mozart-Requiem neue Texte zu den einzelnen Abschnitten der von Mozart nicht fertig komponierten Totenmesse zu schreiben, zum Beispiel. Nachdem ich mit einer Kirchenlatein-Expertin zunächst die originalen Texte aufgeschlüsselt hatte, sollte Elfriedes Arbeit die liturgischen Vorgaben aus heutiger Sicht ergänzen. Auch eine Überarbeitung von Tschaikowskys *Nussknacker*-Ballett mit neuem Jelinek-Libretto und einige andere Ideen, die nie verwirklicht wurden, standen im Raum. Die Arbeit mit Elfriede am *Nussknacker* dauerte jedenfalls nur einige Stunden. Als wir uns in Wien trafen, um gemeinsam den traditionellen russischen *Nussknacker* – gebannt auf ein Ballettvideo – anzusehen, entschlüpfte Elfriede der auf den Haupt-



Wolken.Heim. Schauspiel Bonn, Inszenierung: Hans Hoffer, Choreographie: Bernd R. Bienert (1988).
Foto: Stefan Odry

darsteller, eine weltberühmte Ballettgröße, bezogene Satz: „Der schaut ja aus wie eine Weihnachtsgans“. Mein Zürcher *Nussknacker* wurde ohne neues Libretto zusammen mit dem Tessiner Star-Architekten Mario Botta und dem Dirigenten Oleg Caetani, Sohn des Komponisten und Dirigenten von Diaghilews Ballets Russes Igor Markewitsch, zum größten Publikumserfolg, den ein Ballettabend am Zürcher Opernhaus bis dahin und noch Jahre nach meiner Direktionszeit dort jemals gehabt hatte.

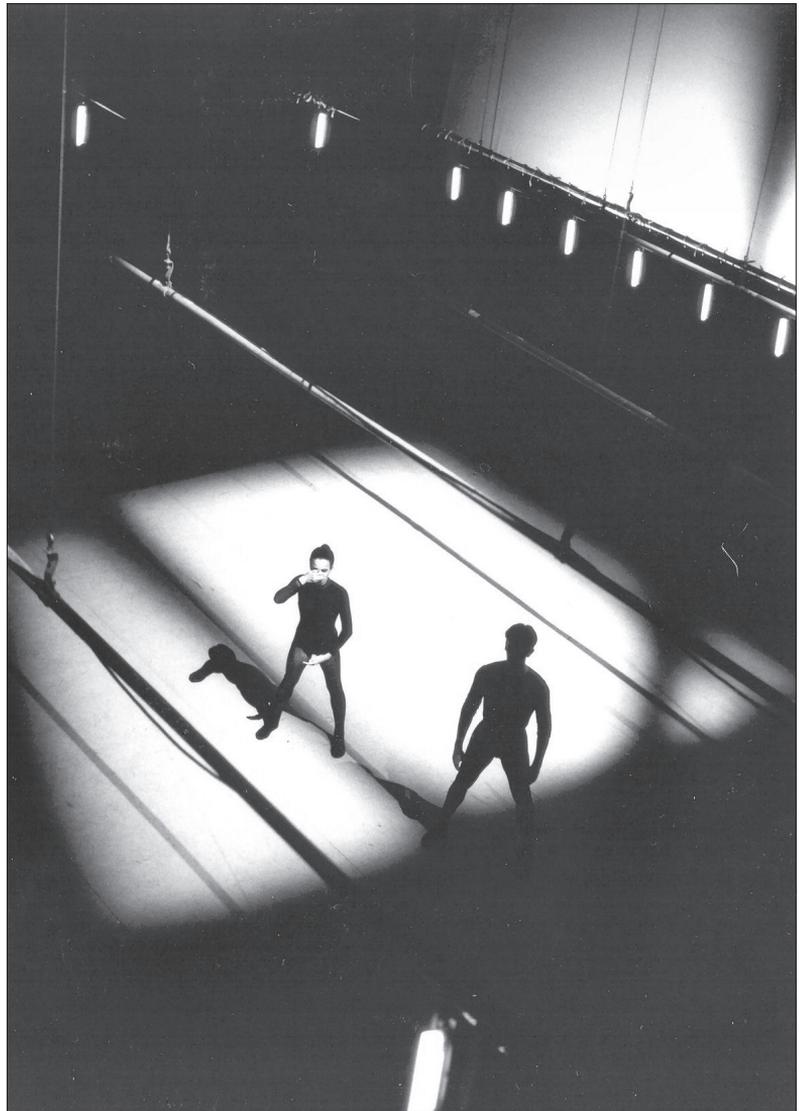
Meine erste Choreografie zu einem Jelinek-Text entwarf ich bereits einige Jahre zuvor, 1988 am Schauspiel Bonn zur Uraufführung von *Wolken.Heim.*. Wir wollten für dieses Stück Authentizität, kein Statistenheer, aus dem unsere tanzend choreografierte Kriegertruppe zusammengestellt sein sollte. Männer, die beide Weltkriege erlebt und durchgemacht hatten. Wir suchten in Altersheimen nach acht bis zehn achtzig-jährigen Herren. „Lassen Sie mich doch in Ruhe, was wollen Sie denn von mir“, war nur eine von den zunächst mit Unverständnis durchmischten Antworten, die wir von einem unserer ersten bejahrten Wunschkandidaten am Beginn einer noch lange andauernden Überzeugungsarbeit zu hören bekamen. Bevor wir überhaupt mit den Proben beginnen konnten, waren erst einmal einige anstrengende und oft auch leere Kilometer zwischen der Halle Beuel, dem Schauspiel Bonn und den Seniorenresidenzen rund um Bad Godesberg zurückzulegen. Dann hatten wir



Unruhiges Wohnen. Opernhaus Zürich, Choreographie und Regie: Bernd R. Bienert (1991). Fauzi Mansur, Gretchen Newburger. Foto: A. Pal-Bürgisser

unsere Truppe zusammen, und die Herren wurden von unserer Kostümbildnerin in bodenlange warme Filz-Mäntel gesteckt, im Sommer. Und so mussten manche, mit der für ihr Alter und für diese Jahreszeit recht ungewohnten Beschäftigung in dicken Wintermänteln und wahrscheinlich auch des Lampenfiebers auf der Bühne wegen kurzfristig ärztlich betreut werden.

Ich entwarf für *Wolken.Heim.* eine Choreografie, angeregt und inspiriert durch Darstellungen und Aufzeichnungen aus Handbüchern über das Handwerk der Kriegsführung vergangener Jahrhunderte. Aufstellungen und Wege, die ich auf Skizzen historischer Truppenübungs-Traktate fand, waren für meine Choreografie die Vorbilder für Bewegungen und Positionen der Männertruppen im dem riesigen, zum Theaterraum umfunktionierten Industriebau der Halle Beuel. Die SchauspielerInnen hingen stehend, also weitgehend bewegungslos, auf Sessellift-ähnlichen



Unruhiges Wohnen. Opernhaus
Zürich, Choreographie und
Regie: Bernd R. Bienert (1993).
Helena Sanz.
Foto: Susanne Schwiertz

Gondeln wie Kanarienvögel vom Bühnenhimmel in den luftigen Raum herab, der rundum von den Sesselreihen für die Besucher begrenzt war. Ein riesiger Gaze-schleier umspannte den Bühnenraum und grenzte ihn damit an allen vier Seiten zum Publikum hin ab, sodass man als Zuschauer zunächst von den Vorgängen auf der Bühne ausgeschlossen war und erst durch Beleuchtung der Darsteller diese auch sehen und so am Geschehen auf der Bühne teilhaben konnte. *Wolken. Heim.* war zugleich auch mein erster Jelinek-Text, mit dem ich mich eingehender befasste. Weitaus sperriger als die mir aus früheren Texten bekannten Satzlawinen rollte das Stück auf mich zu. Elfriedes eher linear-erzählende Texte und Romane, wie die *Klavierspielerin*, las ich daraufhin mit großem Vergnügen während meiner Arbeit an *Sacre du Printemps* in Luxemburg mit einigem Schmunzeln. Mir steckte diese typische Wiener Erziehung, von der sie im Buch so bildhaft berichtet, noch

zu sehr in allen Gliedern. Nur ein wissentliches Bagatellisieren und „In-sich-hinein“-Lachen hilft da über die ebenfalls schon am eigenen Leib erlittenen Wiener Grauslichkeiten hinweg.

Die Arbeit in Bonn lief sehr gut, und ich kam durch die tägliche Beschäftigung mit Jelinek-Texten schon bald auf die naheliegende Idee eines speziellen Auftrags-Textes für den Tanz. Damit hatte ich wohl das Genre des „Sprachballetts“ erfunden. Elfriede waren von mir keine inhaltlichen Vorgaben gemacht worden, sie konnte schreiben, was und worüber sie wollte. (Ich nehme an, das hätte sie sowieso getan.) Ihre Affinität zum Ballett war mir bekannt, und diese hat sie in ihrer Arbeit für den Tanz tatsächlich zu einem sehr dichten Text inspiriert. Mit der handschriftlich auf ein dünnes Papierchen klein geschriebenen Bemerkung „Hier ist der text so wie ich ihn mir vorstelle, deine e.“ fand ich ihn schon wenige Wochen darauf im Briefkasten. *Unruhiges Wohnen* war nun auch tatsächlich geboren, ein Text für den Tanz also, kein Ballettlibretto. Ein Libretto wäre im Unterschied dazu ja eher ein Handlungs-Gerüst als eine profunde, authentische und literarisch-künstlerische Vorlage. Deshalb sollte der Text zu *Unruhiges Wohnen* auch im originalen Wortlaut und von Elfriede selber gesprochen werden. Er sollte unverändert parallel zum getanzten Stück zur Aufführung kommen, um so eine weiterführende künstlerische Verarbeitung zu einem choreografischen, aber eben nicht wortlosen Bühnenstück zu gewährleisten. Er handelte von einem aus den Medien bekannt gewordenen Fall von Kindesmisshandlung. Ein Baby, das von den Eltern an die Wand geschmissen wird, weil es sie beim Sex stört. Das konnte ich nicht eins zu eins, sondern nur im übertragenen Sinn mit den Mitteln des Tanzes auf die Bühne bringen. Vom Ergebnis war Elfriede schließlich genauso begeistert wie ich zuvor von ihrer Sprache. Es wäre die bis dahin beste Umsetzung eines ihrer Texte, lobte sie meine Arbeit. Es ist die Stärke der Bewegungssprache, die den Text trägt und ihm nichts nimmt. (Sieben Jahre darauf erst folgte mit Einar Schleefs Inszenierung des *Sportstücks* eine neue choreografisch-inszenatorische Annäherung an einen von Jelineks Theater-texten.)

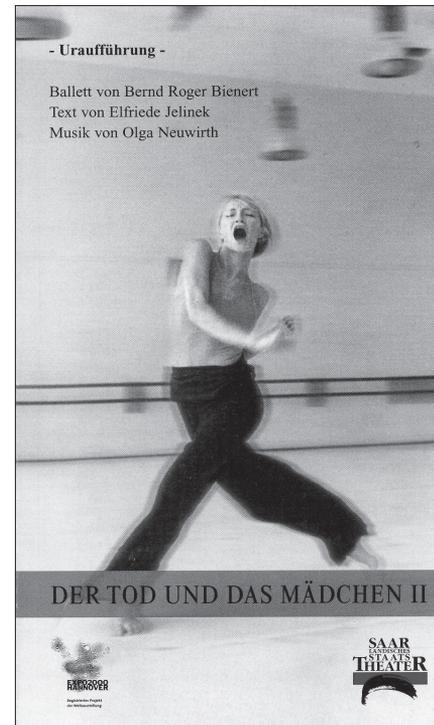
Viele Gespräche in München mit Gottfried Hüngsberg waren zu unserer Planungsarbeit an *Unruhiges Wohnen* notwendig, denn ich wollte die Musik zu meinem Ballett interaktiv und unmittelbar vom Tanz her ausgelöst entstehen lassen. Gottfried entwickelte einen komplexen Raum, der über Computer gesteuert und mit einer Matrix aus in verschiedenen Ebenen übereinander gestaffelten Lichtschranken-Systemen versehen war, um die Bewegungen der Tänzer direkt von deren Körpern abzunehmen und dadurch in Echtzeit die auf Tonträger gebannten Stellen der Komposition auszulösen. Als Ergebnis dieser Konstruktion wäre die Musik so tatsächlich live und parallel zum Tanz entstanden, was damals technisch bereits machbar gewesen wäre, so einfach wie heute war es allerdings noch nicht, und ein solches Unternehmen hätte unseren Kostenrahmen bei weitem gesprengt. Nicht die prinzipielle Realisierbarkeit des Konzepts, nur die budgetäre Frage war letztendlich der Grund, dass wir eine Tonbandkomposition ohne interaktives Zusam-

menspiel von Tanz und Musik vorziehen mussten. Nach dieser prinzipiellen Entscheidung brachte ich Elfriede bei einem Treffen im Café Prückl mit dem Wiener Komponisten Roman Haubenstock-Ramati zusammen. Beide verstanden einander auf Anhieb. Haubenstock-Ramati veränderte die Aufnahme der Stimme Elfriedes in seiner elektronischen Komposition am Computer und unterlegte deren aufgesplitteten Klang mit weiteren, wiederum elektronisch veränderten Klängen von Streichinstrumenten. Während der Vorbereitungen für meine Zürcher Direktionszeit kam schließlich noch eine Koproduktion zwischen der ars electronica, dem Opernhaus Zürich und Wien Modern zustande. Die Uraufführung von Jelineks *Unruhiges Wohnen* mit meinem neuen Zürcher Ballett fand nun zuerst nicht in der Schweiz, sondern in Österreich statt, bevor wir damit dann meine erste Spielzeit am Opernhaus Zürich eröffneten. Die Produktion wurde später bei Wien Modern gezeigt, wo ein vielbejubeltes Gastspiel in Anwesenheit der Schriftstellerin und des Komponisten im Wiener Konzerthaus stattfand.

„Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb“¹, erinnere ich mich an eine für mich bedeutende Textstelle aus unserer ersten Arbeit an *Wolken.Heim..* Und wir „[w]achsen und werden zum Wald“.²

Als durch meine Arbeit oft abseits von Österreich, also physisch außerhalb Stehender, scheint mir vieles in den Texten Jelineks, um es diesmal mit Ilse Aichinger zu sagen, zum „krank lachen, wenn es nicht zum tot lachen wäre“. Genau das aber macht Elfriedes unglaublich intelligente Texte für mich so spannend. Insofern ist ihre oft mit Absicht von „Kalauern“, wie sie es nennt, durchzogene Sprache, sind ihre musikalischen Texte bestens geeignet für den Tanz, da sie nur in assoziativen Bildern mehrschichtige Bedeutung erlangen, ganz wie die Bewegung tanzender Körper das schafft. Wo Sprache wie bei Jelinek auf den Punkt trifft, ohne konkrete Inhalte Dinge konkret bei dem Namen zu nennen, der ihnen zustünde, dort scheint mir die Wortlosigkeit in der Umsetzung die adäquate und einzig mögliche Form einer effektiven Bühnenpartnerschaft zu sein.

Für die erste Fassung von *Unruhiges Wohnen* in Zürich, Wien und Linz lud ich einen Freund, den Wiener Maler Jürgen Messensee, dazu ein, zum Stück großformatige Bilder beizusteuern, die ich später als Projektionen auf im Raum verteilte große weiße Flächen ins Bühnenbild integrierte. Zunächst waren diese als scheinbare Gemälde zu erkennen, Bilder, die unmerklich im Laufe des Stücks verblassten und unsichtbar wurden, so wie das Leben des Kindes im Text. Elfriede war von



Der Tod und das Mädchen II. Expo 2000, Hannover, Choreographie und Regie: Bernd R. Bienert (2000). Programmheft

Messensees Arbeiten und seiner frauenbezogenen Thematik begeistert, schrieb daraufhin Texte zu seinen Bildern. Das Gemälde, das auf allen TV-Interviews anlässlich der Nobelpreis-Verleihung hinter Elfriede zu sehen war, stammt ebenfalls von Messensee.

Eine Schweizer Tanzkritikerin, deren Name (nomen est omen) phonetisch an „Frelvel“ erinnert, wollte trotz hymnischer österreichischer und deutscher Kritiken anlässlich der Uraufführung von *Unruhiges Wohnen* ihren Fund eines jelinekschen corpus delicti darin belegbar gemacht haben, dass der Text „mehr als nur Anspielungen auf Heidegger beinhalte“. Jelineks Text wäre ihrem Expertinnen-Urteil zufolge ausgesprochen schlecht und dementsprechend auch meine Choreografie zu „turnerisch“ geraten. Sie wollte beim besten Willen nicht einsehen, dass die Anklänge an Heidegger eine erklärte schriftstellerische Absicht Jelineks waren und keine, wie sie zu erkennen meinte, „heimliche Anleihe“ beim älteren Kollegen. Bei den im zeitlichen Umfeld entstandenen Stücken *Totenauberg*, das sich gleichfalls auf Heidegger bezieht wie *er nicht als er* auf die Arbeit und das Leben Robert Walsers, war dies ähnlich. Bei *Unruhiges Wohnen* hatte Elfriede mit Bezügen zu Heideggers *BAUEN WOHNEN DENKEN* gespielt, das lässt sich auch schon mit dem Titel assoziieren.

Elfriede schickte mir im Laufe der Jahre zwei ihrer neuen Texte nach Zürich: *Begeierde und Fahrerlaubnis* und später ihren Walser-Text *er nicht als er*. 1998 zu den Wiener Festwochen war dieses Robert Walser-Stück bereits von Luc Bondy fix geplant, bevor es dann auf den Herbst 1999 verschoben werden musste, wo ich es am Wiener Volkstheater inszenierte. Anna Franziska Srna wurde in einer der Rollen, in die ich den Text aus dramaturgischen Gründen aufteilte, für den Skraup-Preis nominiert, und die Aufführung war schließlich sogar die einzige, die während des Jelinek-Aufführungsverbots mit persönlicher Erlaubnis der Autorin noch weiter in Österreich gespielt werden durfte.

Bis heute folgten noch zwei weitere Jelinek-Tanz-Uraufführungen: für die EXPO 2000 bat ich Elfriede um ein neues Stück für Hannover, ich inszenierte und choreografierte die Uraufführung im Deutschen Pavillon in der musikalischen Bearbeitung von Olga Neuwirth. Ein großer Erfolg bei der deutschen und schweizer Presse wurde unsere Arbeit an der Uraufführung von *Der Tod und das Mädchen II* im deutschen Expo-Pavillon von den österreichischen Medien vollkommen ignoriert. Vielleicht versuchte man damit eine Antwort auf Elfriedes Österreich-Boykott zu geben.

Meine jüngste und bisher letzte Tanz-Uraufführung zu Jelinek fand erst kürzlich im Sommer 2006, mittlerweile achtzehn Jahre nach unserer ersten Zusammenarbeit in Bonn, statt. *Ikarus* in der Inszenierung und Choreografie von Violanta de Raulino, für die Elfriede den Text geschrieben hatte und die schon seit Bonn mit mir an allen meinen Jelinek-Uraufführungen gearbeitet hatte, konnte ich als Kurator des Festivals „Österreich Tanzt“ am Festspielhaus St. Pölten produzieren und dort zur Aufführung bringen, diesmal in der musikalischen „Bruitage“ des Grazer Komponisten Josef Klammer und wieder mit Elfriedes eigener Stimme, die den Text auf Band las.



Der Tod und das Mädchen II. Expo 2000, Hannover, Choreographie und Regie: Bernd R. Bienert (2000). Emma Gustafsson, David Middendorp. Probenfoto

Als hätte man vor mehr als hundert Jahren geahnt, dass einst eine österreichische Nobelpreisträgerin am Opernhaus Zürich ihr *Unruhiges Wohnen* vom Ballett des Hauses zur Aufführung bringen lassen würde, prangen an der Fassade bis heute die golden in Marmor gravierten Sätze: „Dem GUTEN zu Ehren, dem BÖSEN zu wehren!“ und: „Durch BÜRGERGUNST geweiht der KUNST“.

Mich als Wiener erinnern diese Sätze an die Worte über dem von Josef Maria Olbrich erbauten Ausstellungs-Gebäude der Wiener Secessionisten, die beinahe auf das Jahr aus der gleichen Zeit vom Ende des 19. Jahrhunderts stammen: „Der Zeit ihre KUNST, der Kunst ihre FREIHEIT“.

Anmerkungen

¹ Jelinek, Elfriede: *Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke.* Reinbek: Rowohlt 1997, S. 137.

² Ebd., S. 158.

Diskussion

Diskussion

Pia Janke: Wir haben verschiedene Fassungen von *Unruhiges Wohnen* gesehen. Nach welchen Kriterien haben sich diese Fassungen entwickelt?

Bernd R. Bienert: Die erste Fassung hatte ich als Einstands-Premiere für vier Solistinnen auf Spitzenschuhen und vier Solisten für das seit Sommer 1991 von mir geleitete Zürcher Opernhaus-Ballett erarbeitet. Dann, am Ende meiner zweiten Saison, also fast zwei Jahre später, habe ich die zweite Fassung gemacht. Ethan Stiefel war vom New York City-Ballett zu uns nach Zürich gekommen, für ihn wollte ich eine neue Fassung ohne Spitzenschuhe und in abgemilderter Form machen. Die erste Fassung betrachte ich als eine Art „Erfindung“ von „brutalem“ klassischem Ballett. Einerseits war das Formen-Vokabular klassisch und in diesem Sinn somit keine Form von „Ausdruckstanz“ oder Tanztheater, das den Text illustrieren könnte. Aber dadurch, wie die Tänzer mit den Tänzerinnen umgingen, gab es einen starken Bezug zu Jelineks Texten und dazu, wie dort die Männer meist sehr grob mit Frauen umgehen. Außerdem wollte ich mehreren Mitgliedern des Balletts – es waren ja vierzig Tänzerinnen – die Chance geben mitzutanzten. Für eine Wiederaufführung 2005 am Akademietheater hier in Wien hätte ich so eine große Zahl freier TänzerInnen nicht finden können, darum habe ich die dritte Fassung dann auf zwei Solistinnen und drei Solisten reduziert, also eine Mischung aus erster und zweiter Fassung kreiert. Denn TänzerInnen mit hervorragender klassischer Technik, die ich für das Stück unbedingt brauche, gibt es kaum am freien Markt, sie sind alle in festen Engagements, und so entstand dann diese neue Fassung für das Im Puls Tanz Festival in Wien mit SolistInnen des Wiener Staatsopernballetts.

Susanne Böhmisch: Warum meinten Sie in dem TV-Ausschnitt, der Text sei doch noch zentral, und der Tanz und die Musik müssten sich dem unterordnen?

Bernd R. Bienert: Worum ich mich immer bemüht habe in meinen Arbeiten, nicht nur in denen mit Literaturvorlagen, ist, dass alles gleichwertig ist. Das ist schon eine Forderung seit Beginn des 20. Jahrhunderts, auch Fokine plädierte für die Gleichrangigkeit von Musik, Tanz, bildender Kunst, und in unserem Fall also auch Literatur. Ich meine das in dem Sinn, dass der Text nicht authentischer sein könnte, als dass er von der Schriftstellerin selbst gesprochen wird. Ihre Stimme ist hörbar und wird gleichzeitig zu Musik. Allein die Textvorlage wäre für mich ja schon musikalisch genug. So wie Bernhard oder Jonke sich mit Musik beschäftigen, ist der Bezug zur Musik bei Elfriede bereits durch die Ausbildung zur Organistin vorgegeben. Ihr Duktus hat an und für sich schon etwas Musikalisches. Es soll ein Gleichgewicht zwischen den einzelnen Dingen hergestellt werden. Olga Neuwirth hat gemeint, es wäre eine Redundanz, wenn jetzt noch der Tanz dazukommt, aber ich meine, dass alles gleichzeitig nebeneinander existiert und zu einem Gesamtkunstwerk beiträgt, das erst im Zuschauer selber entstehen kann. Wie Busoni sagt: der Zuschauer muss die halbe Arbeit am Kunstwerk selbst verrichten. Es ist kein Publikum gefordert, das bedient werden will, sondern ein Publikum, das sich selbst bedient, indem es kreativ mitarbeitet, diese Komponenten zusammenzuführen.

Peter Clar: In den Rezensionen zu *Der Tod und das Mädchen II* hat es zwei unterschiedliche

Strömungen gegeben. Eine, die sagte, das Gesamtkunstwerk ist total gelungen, und eine andere, die meinte, der Tanz wäre doch zu sehr in den Hintergrund getreten, vor allem die Sprache von Frau Jelinek wäre zu übermächtig gewesen.

Bernd R. Bienert: Mich hat das genervt. Ich habe daraus die Lehre gezogen, in Zukunft diese Dinge nicht mehr zu machen, die verschiedene Kunstformen intensiv einbeziehen. Es gab dabei immer das Problem, Kritiker verschiedener Sparten auf ein Stück loszulassen, das grenzüberschreitend konzipiert ist, speziell mit den Tanzkritikern. Die Architekturkritiker schauen sich Tanz nicht an. Die, die in die Oper gehen, wollen moderne Musik nicht. Es ist wirklich grauenhaft, weil nicht zusammenzubringen ist, was eigentlich zusammengehört. Was soll ein Tanzkritiker, der sich auf alle möglichen Formen von Tanz spezialisiert hat, mit Jelinek anfangen? Bei einer Uraufführung eines Werks von Hans-Jürgen von Bose ist mir vorgeworfen worden, ich hätte zuviel Tanz gemacht. Jetzt mache ich bei Jelinek weniger Tanz, damit man auf den Text hören kann, dann sagt einer, es ist zu wenig. Ich habe es jetzt aufgegeben.

Brigitte Jirku: Sie haben diese Form aufgegeben oder aufgegeben, auf die Kritiker zu hören?

Bernd R. Bienert: Ich habe diese Idee einer Zusammenführung von wirklich wichtigen Künstlern aufgegeben. Ich wollte nie von irgendwem Bühnenbilder haben, sondern von jemandem, der sich damit wirklich beschäftigt, also von Malern wie Jürgen Messensee bei *Unruhiges Wohnen* zum Beispiel oder von hervorragenden Architekten – Persönlichkeiten, wie Jean Nouvel, Mario Botta, Renzo Piano oder Aldo Rossi in anderen Zusammenarbeiten. Im Fall von *Der Tod und das Mädchen II* war es die Schwester von Olga Neuwirth, die ja bildende Künstlerin ist und sich ein Konzept überlegt hat, alles in Magenta zu gestalten, das ich letzten Endes konsequent fand. Viele Leute haben sich darüber beschwert, dass man so etwas nicht eine Stunde lang aushält. Sie ist eine Künstlerin, die normalerweise Installationen macht, wo man fünf Minuten hinschauen kann und dann weitergeht. Es gibt aber immer irgend jemanden, der kritisiert, und merkwürdigerweise kommen die Leute, denen es gefällt, erst nach fünf Jahren mit Komplimenten auf einen zu. Während die *Basler Zeitung* und die österreichischen Medien Lobeshymnen druckten, übrigens auch jetzt wieder bei der Wiederaufnahme 2005 in Wien, versuchte die *Zürcher Zeitung*, vor allem bei *Unruhiges Wohnen* in der ersten Fassung, einen Skandal zu inszenieren. Es war ja das Einstandstück für mich in Zürich, und alles danach ist darauf bezogen worden. Der Text sei furchtbar, und das seien alles Österreicher. Am Ende meiner Direktionsjahre hat dann derselbe Kritiker der *Zürcher Zeitung* gemeint, es wäre das tollste Stück gewesen, das ich je gemacht habe. Es ändert sich halt alles im Laufe der Zeit.

Susanne Böhmisch: Gab es auch Überlegungen, die Sprachfetzen oder -fragmente aus den tanzenden Körpern produzieren zu lassen, in welcher Form auch immer?

Bernd R. Bienert: Bei *Unruhiges Wohnen* wollte ich zuerst eine Art Matrix-System in drei Ebenen entwickeln lassen. Diese Sprachmusik oder Teile oder Fetzen davon sollten schon vorher aufgenommen und dann durch die Bewegung der TänzerInnen ausgelöst werden. Heute wäre das leicht zu ermöglichen, weil jeder Computer über Bewegungsmelder diese Impulse abgeben kann. Ich habe damals lange mit Gottfried Hüngsberg, dem Mann von

Diskussion

Elfriede Jelinek, darüber gesprochen. Er hat dieses Konzept entwickelt, und es wäre auch realisierbar gewesen, aber es war damals zu teuer. Vor sechzehn Jahren wäre das ein unglaublicher Aufwand gewesen.

Peter Clar: Sie haben Tanz und Theater gemacht. Womit haben Sie sich leichter getan, mit Theater oder Tanz?

Bernd R. Bienert: Nachdem Einar Schleef das *Sportstück* inszeniert hat, habe ich gedacht, „jetzt kann man das Theater für immer zusperren“, weil es das jetzt war. Besser geht es nicht, interessanter auch nicht. Das war zehn Jahre, nachdem wir damals in Bonn die Uraufführung von *Wolken.Heim.* gemacht haben, die eigentlich auch choreographiert war. Aber zum Theater an sich: bei *er nicht als er* am Wiener Volkstheater wollte ich den Schriftsteller Robert Walser, der ja immer nur „Beobachter“ war, selber nicht sprechen lassen, sondern als Tänzer darstellen. Wenn er gesprochen hat, dann auf Französisch, weil diese Sprache musikalischer ist. Der Bezug zu Hanna Schygulla, die in München Jelinek gespielt hat, und das manchmal auch auf Französisch, hat mich auf die Idee gebracht, dass Elfriede eigentlich auf Französisch schreiben müsste, da es die musikalischere Sprache ist. Bei den Schauspielern gab es das Problem, dass sie manchmal nicht wussten, was der Text heißen soll, und dass der Text keine Rollen hat. Ich musste den Text auf Rollen aufteilen, und es gab Streitereien, wer mehr Sätze hat und wer welchen Satz lieber sagen will. Ich habe versucht, ihnen Deutungsmöglichkeiten anzubieten. Bei allen Texten von Elfriede, mit denen ich gearbeitet hatte, hörte ich immer wieder neue Aspekte heraus, je öfter ich sie las, indem sich andere Konstellationen ergaben oder weil sie lustvoll die Sprache verdreht und ihr neuen Sinn gibt und man das dann in der Inszenierung sogar noch weiter verdrehen kann. Bei den Schauspielern ist es ein Problem, wenn sie einen festen Text haben und wissen wollen, was genau sie für eine Rolle spielen. Irgendwann habe ich gesagt: „Wisst ihr was, wir haben das große Glück, dass Elfriede Jelinek noch lebt, nicht wie andere Schriftsteller, Goethe oder Schiller, die bereits tot sind. Rufen wir sie einfach an.“ Das hat niemand gemacht, und dann war endlich Ruhe. Die Tänzer fragen nie, sie sind so erzogen, sie machen das, was man ihnen sagt, und wenn man ihnen nichts sagt, haben sie einfach nichts zu tun. Für mich gibt es beim Schauspiel das Problem, dass es oft mit der Bewegung eine Deckungsgleichheit gibt, also keine Konkurrenz zu den Worten, die die Schauspieler sagen. Oder dass die Bewegungen nicht echt sind zu dem, was die Schauspieler tun. Das habe ich bei dieser Inszenierung so ad absurdum geführt, dass ich die Schauspieler etwas vollkommen anderes machen ließ, als der Text bedeuten kann. Ich habe also von vornherein einen gewissen Widerspruch mit eingebaut.