

Bärbel Lücke

Parsifals Irrfahrt nach Afrika

Zu Elfriede Jelineks Text für die Theaterinstallation *Area 7. Eine Matthäusexpedition* mit  
Christoph Schlingensief

*Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach)* - Versuch einer Annäherung

Wie kam Parsifal nach Afrika? Oder auch: Wie kam Parsifal schließlich an das Burgtheater in Wien? Oder noch einmal anders: Wie kommt ein hybrid-narrativer Text in eine Installation? Und welche Transformationen finden da statt – zwischen Bühne und Text, zwischen Drama und Installation, zwischen Video und Wort? Und wie fing überhaupt alles an?

Vielleicht fing hier alles an mit Schlingensief, der in Jelineks Text ja selbst zum Parsifal wird (zum fahrenden Kunstritter statt Gralsritter) und auf seinen Irrfahrten, so erzählt jedenfalls im ersten Teil des jelinekschen *Parsifal*-Textes rückschauend der auktoriale Erzähler, an „den Fluß Bay (bei Reuthe)“ kommt und sagt, „er solle hier inszenieren“, was er auch tat: Die Inszenierung von Richard Wagners *Parsifal* im Jahre 2004 in Bayreuth war die erste Station im parsifal-odysseeischen Stationendrama der Fahrt in die Welt (der Text spiegelt auch (un)-dramatisch – es sei denn, man bezeichne den zweiten monologischen Teil als dramatisch – den Werdegang des sich „erweiternden“ Bühnenerignisses), und Schlingensief installierte dafür eine Drehbühne, die mit ihm als sogenannter Animatograph (nach dem Fin de Siècle-Filmmacher Robert W. Paul) weiter zog: zuerst nach Island, wo er die Mythenwelt der Edda aufnahm, dann nach Neuhardenberg bei Berlin, wo ein *Parsipark* im Wald entstand, und schließlich – ein Gesamtkunstwerk, das Film, Performance, Bildende Kunst und Video umgreifen sollte – in ein Township am Rande von Lüderitz in Namibia, wo noch ein selbstgebautes Schiff hinzukam, als Zitat gleichermaßen von Werner Herzogs *Fitzcarraldo* und Wagners *Fliegender Holländer*. Elfriede Jelineks *Parsifal*-Text reiste schon mit nach Afrika. In der Wiener Installation stand er dann, als von der Video-Leinwand in den Theaterraum hinein gesprochenes Wort, „im Zentrum“ (*News*) von mittlerweile fünf Drehbühnen-Animatographen, in denen der Raum zur Zeit wird, der Beuys und Bach, Schrödingers Katze, Einstein und die Quantentheorie, Mahler und Wagner, Mythenwelt, Kunst und Theorie aufeinander projiziert, ein *theatrum mundi*, bei dem auch Elfriede Jelinek, von der Leinwand auf einem Riesenrad herab und doch mittendrin, ihren Text liest, der, nach Schlingensief, „wie das Wort gewordene Bild“ zu der Komposition des Projektes ist, „eine ganz persönliche Bildbeschreibung“, eine Umkehrung von *Bambiland*, befindet Susanne Zobl

in *News*, denn damals hatte Schlingensief „die Bilder für das Jelineksche Werk geschaffen“. Aber vielleicht, trotz der zentralen Positionierung der Leinwand, als Wort-Ereignis doch nur ein Ereignis im multimedialen Gesamt ereignis, Puppe in der Puppe.

Was ist der jelineksche Parsifal – befragt man nun erst einmal den Text selbst, wobei hier nicht untersucht werden kann, wie sich die oben genannten Mythen, die Musik, die Physik zu dem Text verhalten – für eine Figur? Ähnelt er der mittelalterlichen Figur von Wolfram von Eschenbach? Oder eher dem Parsifal Richard Wagners? Er umgreift sie, zeitübergreifend, beide und noch viel mehr: Auch er ist ein *Animato-graph*, könnte man sagen, ein Text – also *Schrift* (*graphein, schreiben*) –, der „animiert“, das heißt, die „Seele“ neu „belebt“, indem er jeweils ein Ereignis in ihr freisetzen kann, vielleicht im Sinn von Derridas *Schibboleth* und seiner Philosophie des Textes als *Gabe*: „mehrere einzelne Ereignisse können sich verbinden, sich in einem Datum *konzentrieren*, das folglich dasselbe bleibt und ein anderes wird“: Hier verbinden sie sich nicht in einem Datum, sondern in einer Figur, die dieselbe bleibt (der Name Parsifal), und doch immer wieder eine andere wird (wie auf einer Drehbühne), wobei *Konzentration* bei Derrida ja immer zu verstehen ist als „gebündelte Vielfalt“ (wie bei einem musikalischen Cluster?) – wie Jelineks Parsifal, wie Schlingensiefs Animatograph. Parsifal als *Animato-graph* heißt auch: Er ist *Schrift* (*gramma*) im Sinne Derridas. Wenn Derrida in der *Grammatologie* Saussures Zeichen analysiert, spricht er auch vom „ungeheuerliche[n] Verbrechen“, das nach Saussure die Schrift begangen hat, weil sie die *phone*, den lebendigen Laut, verdrängte: Es ist das Vergehen der *Usurpation*, denn die Schrift ist „nicht mehr im Logos [im gesprochenen Wort, B.L.] erfüllte Präsenz“, nicht mehr „Parusie“, also Erscheinung, Enthüllung des Logos, der auch Christus heißt, der sich dann im Gralsgeschehen enthüllt als Erlösung (Heil) und Erlöser durch sein Blut, das der Gral, der Kelch, auffängt, wie es der Mythos sagt. Die Schrift aber ist nie *reine Präsenz* wie das Wort (wie der Leib Christi im Blut und in der Hostie); sie ist das Anwesend-Abwesende, Stellvertretung im Zeichen z.B.: In der derridaschen *Schrift* als Supplement (Stellvertretung und Ergänzung) verliert deshalb das Zeichen sein stabiles Signifikat, indem es in Bewegung versetzt, verzeitlicht wird (zur Zeit wird hier der Raum) im Gegensatz zur ewigen stabilen Präsenz des Wortes. Die Schrift ist nicht ewig, sie ist nur Spur, „Spiel“ im Wechsel von Ambiguität und eindeutiger Bedeutung. Und so „träumt“ das gesprochene Wort weiterhin „seine eigene Erfüllung“: Sein als Präsenz, „Leben ohne \*Differenz“ (*Grammatologie*) – d.h. *différance* –, Erlösung durch „reale Gegenwart“ (Steiner).

Wenn Jelineks Text beginnt, heißt es: „Parsifal sagt nichts“; stattdessen „reißt [er] sich den Schmerz aus der Brust und sucht“. Sind wir also zeitversetzt? Mitten hinein versetzt in einen

Text? In ein Ereignis? Und heißt das: Parsifal hat geschwiegen, hat die Mitleidfrage nicht gestellt, die die erfüllte Präsenz im Wort, also Erlösung, gewesen wäre, und macht sich nun auch noch gefühllos? Durch das Mit-Leiden und das Fragen sollte er, der „reine Tor“, einst „wissend“ werden, er musste lernen (wissen), dass niemand zum Erlöser wird, der nicht weiß, wovon auch ein Erlöser erlöst werden muss, damit er nicht auf ewig verwundet dahinsiecht wie Amfortas mit seiner Kastrations-(Seiten-)wunde, nämlich von der Verfallenheit an sinnlich-körperliche Liebe. In Jelineks *Parsifal* steht nun aber die Queste (Quête), die Suche („und sucht“), unter eher ungünstigen Vorzeichen, was die Erlösung betrifft; so viel weiß der Leser schon nach wenigen Sätzen. Denn der „Boden“, der doch nur „gefegt“ werden sollte, ist unter Parsifals Füßen „hinweggefegt“ worden. Das ambige Sprachspiel Elfriede Jelineks bildet keine Welt ab, es wird gleichsam selbst zum entropischen Welt-Raum als Text-Raum, indem es den Logos, das eindeutig-eine Wort und zugleich die Welt-Vernunft, destabilisiert. Und weil das so ist, und der *Satz vom zureichenden Grund* (dem festen „Boden“ – bei Leibniz logisches und theologisches Erklärungsprinzip zugleich) nun gleichsam grund- und bodenlos geworden ist, ist jedes Wortspiel bei Jelinek, jede Spielart von Ironie, bodenlose Welt und zugleich abgründige Sprache, die keinen Grund (Ursprung, Gott, Heil, Telos, Erlösung) mehr voraussetzt oder anstreben könnte. Parsifal, das wissen die Leser also schon nach diesen wenigen Sätzen, auch wenn er sein „Geheimnis“ noch zwischen seinen „Lippen“ zusammendrückt, wird die Welt, wird auch Afrika nicht erlösen, weil er gar kein Erlöser ist und weil die Welt keine einzelnen Erlöser mehr braucht – aber vielleicht wird er – als Text – doch den einzelnen Menschen erlösen, der *sein* Datum, sein (Kunst)-Ereignis, sein *Schibboleth* findet, und sei es nur für einen Augenblick?

In Jelineks Parsifalfigur sind alle anderen Texte raum- und zeitübergreifend eingeschrieben, von Wolfram über Wagner bis vielleicht zu Muschgs *Rotem Ritter*, von denen die beiden erstgenannten verbindet, dass sie reine Erlösungsmythen sind, die den Kreis abschreiten von Reinheit, Schuld, Strafe und Erlösung zu (erneuerter) Reinheit oder von Erwählung, Verstoßung, Bewährung und (erneuerter) Erwählung. Es ist das Paradigma der Zirkulation der Güter, des *oikos* (der Ökonomie), des Tausches von Gabe und Gegengabe (denen der Potlatsch, die Zerstörung von Gabe und Gegengabe, eingeschrieben ist), zirkuläre Ausfahrt und Rückkehr zum Ursprung des odysseeischen Modells (Derrida, *Falschgeld*), das Jelineks Parsifal durchbricht, denn er wird den erlösungspendenden Gral auch im Kral nicht finden noch wird er ihn hinbringen als Sühnekelch. Parsifal kommt nach Afrika (und mit im Gepäck bei Elfriede Jelinek ist David Signers Buch einer etwas anderen Ökonomie, nämlich der *Ökonomie der Hexerei*) in dem Moment, stelle ich mir (mit Wolfram) zunächst einmal vor,

als er von der Gralsburg vertrieben wurde, weil er die Mitleidsfrage unterließ und so schuldlos-schuldig mit seinem Gott haderte. Mit Wagner dreht sich der *Animato-graph* Parsifal, und er *ist* schon „ahnend-wissend“; denn durch Kundrys Verführungsversuche in Klingsors Zauberreich erschien ihm das Bild des leidenden Amfortas vor Augen, und er hat die Bedeutung der Wunde des leidenden Gralskönigs erkannt. Amfortas, der in Jelineks Werk öfter vorkommt (*Babel* z.B.), ist für sie eine mythologische Vermischungsfigur (zu der ja auch Parsifal wird), Symbolfigur oder Allegorie des Patriarchats (also auch seiner Eroberungs-, Missions- und Machtstrategien und -strukturen) und zugleich matriarchalischer Heros (bei Jelinek geht es immer um das dekonstruktive *Zugleich* im *Pharmakon*, das ja Gift- und Heilmittel ist, wie Derrida in *Platons Pharmazie (Dissemination)* darlegt; man könnte also auch sagen, Parsifal sei eine Pharmakonfigur oder ein Figurencluster, wo immer man seine Anleihen machen möchte – bei der Philosophie oder der Musik, wenn die alten Tropen nicht mehr wirklich tragen). Zur patriarchalischen Figur (einer Facette der Vermischungsfigur) wird er, weil das Gralskönigtum – in sich schon eine Wiederholung im Sinne der derridaschen Iteration, also der nicht-identischen Wiederholung, und zwar des Jesus-Mythos bzw. aller Erlösungsmythen von Dionysos - Adonis - Pan - Liber Pater, also Befreier, bis zu Jesus Christus – die reine (nicht vom Weiblichen kontaminierte) Männlichkeit verkörpert, die Erlösung von der Sünde der Sinnlichkeit, die nach christlich-patriarchalischem Mythos mit der Frau in die Welt kam. Seitdem ist der Mann *dann* ein Erlöster (Gott, Sonne, Licht der Vernunft, Geist), wenn er der Frau (Körper, Natur) widersteht bzw. sie (die Natur, die Frau) besiegt. Und wenn er „fehlt“ (die Verfehlung, die Verfallenheit), ist Kastration seine „Strafe“, wie bei Odin, wie bei Ödipus, wie bei Teiresias (sie alle waren blind, d.h. kastriert). Mit der Kastration und der Einverleibung des Penis („Auge“) des Vaters hatte schon Freud den Beginn der patriarchalischen Religionen angesetzt – in der Wiederkehr des Verdrängten: der ermordete Urvater kehrt als Geist gewordener Gottvater zurück, und mit ihm die Gebote der Unterwerfung der Natur, weil der Geist das in der dichotomischen Hierarchie „Höhere“ ist. Wenn Jelinek Parsifal nach Afrika fahren lässt, verweist sie auch auf den patriarchalisch-imperialistisch-pervertierten Erlösungsgedanken kolonialer Zeiten. Aber bleiben wir noch beim mythischen Parsifal. Denn der Gralsmythos verweist auch auf den Kult der Großen Göttin, also auf das Matriarchat (der Gral ist ursprünglich ein Kessel, der das Menstruationsblut der großen Göttin, der Muttergöttin, auffing, das dann im Patriarchat zum Blut aus Christi Wunde verkehrt wurde), mit dem Heros, dem König, also Gatten der Göttin, der kastriert wurde, damit sein Blut die Felder befruchtete und er als göttlicher „Sohn“ (in Gestalt des Nachfolgers) wiederkehren konnte. Noch im Dionysos-Kult bleibt dieses Wissen

lebendig: Im bacchantischen Rausch zerstückeln die Maenaden den Körper des Gottes, damit der Sohn die Nachfolge antreten kann. Erst später wird aus dem Mahl von Fleisch und Blut des Gottes Brot und Wein. Elfriede Jelinek nun nimmt all das auf und webt sogar noch afrikanische Mythen ein – man weiß ja heute, dass die griechischen auf afroasiatischen Mythen beruhen. Wenn Parsifal sich also, verzweifelt, wie er bei seiner Ankunft ist, auf Afrikas bodenlosen Grund als Wasser vergießen möchte – als berühmter Tropfen auf den heißen Stein? („So zischt die Schlange, wenn sie liebt! Aber auch der heiße Stein“) –, dann spielt sie vielleicht auch auf die afrikanische Große Göttin Mawu an, deren Totemtier die Schlange ist: Der Schlangenstein, der zum Stein der Weisen wurde, war dem Mond geweiht, ein weibliches Attribut also. Auch bei Wolfram ist der Gral (anders als bei Wagner, bei dem er ein Kelch ist, ein Gefäß wie der Kessel der Großen Göttin) ein Stein, ein Wunderstein (alchemistischer Stein der Weisen?), der Speisen spendet und dessen Anblick Leben und Jugend erhält; allerdings beruht seine Kraft – in christlichem Sinne bzw. in der Vermischung von allem – auf der Hostie, die jeden Karfreitag von der Taube (Heiliger Geist) erneuert werden muss.

Als Parsifal in Afrika ankommt, landet er aber keineswegs im Kral, sondern er trifft zuerst auf einen „Féticheur“ mit „kühlen, blauen Augen“, der mit seiner, also Parsifals, Hilfe aus Afrika ein „Tourismusland“ machen will. Die Erlösung ist also im Zeitalter der Globalisierung das Kapital, das – als Ausgleich für einstige und heutige koloniale Ausbeutung? – gebracht werden soll, und die Gier hat überall unschuldig-bürgerliche Hans-Hansen-Augen? „Entwicklung“ („Kann man da etwas entwickeln?“) ist im Parsifal-Kapitalismus-Kontext Entwicklungshilfe und in Afrika wie vielleicht auch anderswo längst keine psychologisch-geistige Angelegenheit mehr: Der jelineksche Witz zielt auf ein Lachen ab, das immer subversive Opposition meint: „Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens“ (Bachtin). Der „reine Tor“ Parsifal ist also „begeistert“ von dem Plan. Dennoch weiß gerade der Zauberer und Féticheur, dass Parsifal „ein anderer werden“ muss (heißt das: weder ein kolonial-missionarischer Ausbeuter-Erlöser noch ein Entwicklungshilfe-Erlöser?). Wenn Parsifal also nach Afrika kommt, um „der Welt abhanden“ zu kommen (das von Mahler vertonte Gedicht von Rückert *Ich bin der Welt abhanden gekommen* durchzieht den Text ebenso leitmotivartig wie das von Hugo Wolf vertonte Mörike-Gedicht *Laß o Welt, o laß mich sein*, das auch, karnevalistisch verballhornt im Sinne Bachtins, im Titel vorkommt), so holt die Welt ihn wieder, „die läßt ihn nicht“ – es ist dies genau das, was er in Afrika wird lernen müssen, wodurch er *wissend* werden wird, ein aus seiner „Weltferne“ zu erlösender Erlöser.

Und nun spricht Parsifal (der auktorial erzählte Teil ist kurz im Vergleich zum folgenden Monolog) selbst, und beinahe scheint auch er zu singen: „War verweist, war verweist aus der Welt, verweist, indem ich wiederkehr“ – Triumphgesang eines Heros‘, der wiedergeboren worden ist? Variation auf Rückert? Weltwerdung des Erlösers? Aber es sind eher die Worte des heimkehrenden Dionysos, wie er in den *Bakchen* des Euripides auftritt, und er sagt nun: „Ich bin ein Gott, in meine eignen Hüften eingenäht von all den Badehosen, die ich trug, die von vielen Liebesbünden mir auf den Leib geschneidert worden sind.“ Das „eingenäht“ scheint an den Schenkel des Zeus zu erinnern, in dem Dionysos ausgetragen und aus dem heraus er geboren wurde, keine Kopfgeburt wie Athene (im Gegensatz zu der Frau können sich die Männer aussuchen, aus welchem Körperteil sie gebären wollen), sondern eine aus dem Schenkel (in der Nähe der Seiten-, der Kastrations-, der weiblichen Wunde), wie es sich vielleicht ziemt für den Gott des Rausches, des Weines, des Wahnsinns, des Schmerzes und des Ekels, den Gott der „Selbstentäußerung“, der „Leidensfähigkeit“, den Gott der geschlechtlichen „Zuchtlosigkeit“ (die nur von seinen Badehosen gebändigt wird?). All diese Attribute schreibt ihm nämlich Nietzsche zu in der *Geburt der Tragödie*, und Elfriede Jelinek nimmt auch die alle auf. Die Geburt aus Zeus war bereits eine Wiedergeburt des Dionysos, denn zuvor hatten die Titanen ihn, Dionysos-Pentheus, zerstückelt, und Zeus hatte sie besiegt (dem Pentheus reißt in den *Bakchen* die eigene Mutter im bacchantischen Rausch den Kopf ab, den sie für einen Löwenkopf hält). „[B]ald fällt der Kopf vom Rumpf [...], doch nie der meine, wens trifft, mir ists egal“, sagt Parsifal-Pentheus-Dionysos(-patriarchal-kolonialer-Eroberer-Unschuld?) im Jelinek-Monolog mitleidlos. Es kann ihm, im Mythos zumindest, „egal“ sein, denn er wird wiedergeboren werden: Als Pentheus zerstückelt, als Dionysos auferstanden, als Christus gekreuzigt, als Erlöser auferstanden, als Parsifal verflucht, als Gralskönig unsterblich. Entschlossen verkündet er (und damit den „Sinn“ des Textes?): „So. Ich als Gott fahre nach Afrika, und so erfahre ich mir als Gott die Leiden der Individuation [die Zerstückelung! Auch die Gene sind zerstückelt, B.L.], erstehe auf, und, weil ich das zu schnell gemacht habe, fallen die Individuen alle von mir wieder runter.“ Der Gott als Prophet: Denn tatsächlich trifft er in Afrika keine Individuen im abendländischen Sinne. Dabei ist er, Dionysos, gerade der zerstückelte Gott der Individuation, der sie an sich selbst erst erleiden musste, während Apoll, sein Widerpart und siamesischer Zwilling, das *principium individuationis* verkörpert (Nietzsche). Dionysos-Parsifal dagegen sagt, Nietzsche variierend: „Ich bin ein Gott, der lächelt, und aus meinem Lächeln kommen Hexen, Dämonen, Götter, Fetische, aber aus meinen Tränen kommen Menschen [...].“ Wenn Dionysos die Welt „ist“ („Fall gleich ganz aus der Welt, die ich bin“), dann ist Parsifal der, der die Welt flieht

(Mahler-Motiv), aber nicht „ist“: Doch sie singen beide dieselbe Melodie; es verbindet sie Welthass und Weltliebe, die in beiden von ihnen sind – die jelineksche Sprachkomik macht daraus: „Hasso Welt, Fido Welt, Hasse Welt, feiere Welt und mich“. Den Gott der Erlösung vom Leiden und den Gott der Zerstückelung und des Leidens – Jelinek hat sie untrennbar verknüpft: „Uns hat man zusammengeflochten.“

Und wieder dreht sich der *Animato-graph* Parsifal und ist zum Prometheus geworden, ein anderer Erlöser freilich: „Hier sitz ich also jetzt im Dreck, forme, wenn auch unter Druck, Menschen, wenn auch aus Dreck“, und das Goethedicht wird durchgeknetet mit Dreck und Müll – Menschenerschaffung in Afrika? Eine Frage nur scheint sich hier aufzudrängen: Warum muss man in Afrika Menschen erschaffen? Stammt der Homo habilis nicht gerade aus Afrika? Und warum muss der erklärte „Widerling von Natur“ (Parsifal-Prometheus) aus einer „Naturwidrigkeit“ („Dreck, von einer kühlen Brise abgekocht“) in einem naturwidrigen Akt Menschen herstellen? Und das fragt nun Parsifal-Prometheus ausgerechnet den Leser, dem er die Rolle Apolls zuschiebt, der „der Typ des theoretischen Menschen“ ist mit seinem „unendlichen Vergnügen am Vorhandenen“? Der Leser muss aber nicht die Antwort geben; er bekommt sie dankenswerterweise vom Text. Die Antwort lautet überraschenderweise: „Doch Afrika ist nicht vorhanden“, und folglich gilt: „[D]ort gibt es nämlich keine Menschen, und wo keine Menschen sind, da gibt es keine Trennung zwischen ihnen“. Nun gibt es in Afrika zwar viele Menschen. Und es gibt in Afrika jede Form von Elend und Not. Aber was es *nicht* gibt in Afrika (ironisch-jelineksche Überbietung): Es gibt „keine Verursacher, es gibt kein Verursacherprinzip.“ Apollon-Leser sieht ein: Es gibt „zwar Gruppen und Reisegruppen“ in Afrika, aber keine „Individuen“, weil niemand die Verantwortung für sich übernehmen will für die Not und das Elend, die Kriege und die Korruption, die in Afrika herrschen (und nicht nur dort), dorthin gebracht, so suggeriert der perfide Sarkasmus des Textes, nur von „Reisegruppen“, nicht von Individuen (waren vielleicht ein paar westliche Politiker unter den Bustouristen?). Es gibt in Afrika auch kein faustisches Streben („Afrika kann nicht streben“), und deshalb gibt es keine Wolkenkratzer dort (David Signer, gemäß dem Titel seines Buches, das Jelinek ja ihrem Text einschreibt). Die Sippe, der Clan, das Dorf verhindern in weiten Teilen des Landes dieses individualistische Streben, weil alles geteilt werden muss: „[B]ei uns wird alles geteilt, auch der Gestank.“ Und Jelinek nimmt auch die sogenannte Tagespolitik auf, wenn sie die Flüchtlinge „am Zaun von Ceuta und [...] an dem von Melilla“, der spanischen Enklave in Marokko, fokussiert, die weg wollen (und nicht können: „sie werden nicht durchkommen“, das celansche *no pasarán*), weil sie als Individuen keine Chance haben, etwas zu erstreben, etwas zu besitzen, etwas zu bewahren: weder bekommen sie die in Europa

oder anderswo, noch haben sie sie in ihren Ländern. Und dann die Frage des Parsifal-Prometheus-Pentheus: „Afrika Afrika Afrika, wie kann man dieser Naturwidrigkeit widerstehen, wenn nicht durch das Unnatürliche?“ Also: „Menschen“ machen, Individuen schaffen, und zwar eben nicht auf natürliche Weise. Und was kann das bedeuten? Es ist jetzt der Moment, in dem bei Jelinek Ödipus ins Spiel kommen muss: „So, jetzt schauen wir also mal auf Ödipus, den Vtermörder und motherfucker“ – denn es geht um nichts Geringeres als die „Wahrheit, die sich gerade die Badehosen auszieht.“ Die Enthüllung „der“ Wahrheit ist spannend – oder leider auch nicht: „Na ja, der Schwanz ist nicht schlecht [...].“ Aber was ist mit den anderen Hüllen, die von der Wahrheit auch noch trennen: „die Hülle meiner Augen“, z.B., „und noch etliche Häute neben der Netzhaut“, „die Superwagenhaut(Supermarkthaut?“ – alles Schutzhäute über unseren Trieben von Sex bis Konsum (Sexkonsum)? Afrikas „Wahrheit“ aber scheint diese zu sein (eine sehr pragmatische? Oder doch: philosophische?): „Wo kein Wille, dort kein Weg, wo kein Traum, dort ist ja alles Traum. Wo keine Wünsche, dort auch kein Sublimieren, keine Deutung, nur ein ES“ – und also kein Mensch, kein Ich, kein Überich. Und „wo man nur Welt hat, die keine ist, braucht man keinen Traum, kein Traumbild, nicht einmal den Rausch (wer immer im Rausch ist, braucht jetzt das Haus des Traums nicht mehr).“ Jelineks afrikanische Analyse lehnt sich also nicht nur an Signer an. Denn nun übernimmt sie weite Passagen aus Nietzsches *Geburt der Tragödie*, d.h. sie übernimmt vor allem seine Ödipus-Deutung: „Aber, ich wiederhole mit dem Denker, ich spreche ihm nach: Man kann die Natur nur dann zur Preisgabe ihrer Geheimnisse ZWINGEN (damit meine ich, daß sie diesen stinkenden Dreck endlich wegräumt [...]) [...] durch das Unnatürliche!“ Das Unnatürliche muss man „riskieren“, so wie Ödipus es tat. In der Deutung von Nietzsche war er nämlich der „edle Mensch“, der „nicht sündigt“; denn: „durch sein Handeln mag jedes Gesetz, jede natürliche Ordnung, ja die sittliche Welt zugrunde gehen, eben durch dieses Handeln wird ein höherer magischer Kreis von Wirkungen gezogen, die eine neue Welt auf den Ruinen der umgestürzten alten gründen.“ Für Nietzsche ist Ödipus „der Mörder seines Vaters, der Gatte seiner Mutter, [...] der Räthselöser der Sphinx!“, und er fragt: „Was sagt uns die geheimnisvolle Dreiheit dieser Schicksalsthaten?“ An dem geblendeten Ödipus auf Kolonos preist Nietzsche (und mit ihm Jelinek) die Passivität (als passiv-heitere Überwindung des Leidens); an dem Prometheus des Aischylus preist Nietzsche (und mit ihm Jelinek) die Aktivität; denn die beiden gehören zusammen, wie jede Dichotomie sich nur zeitweise trennt und wieder vereinen und in ihrer Bedeutung verschieben muss (im Sinne des Modells der „belebten Materie“ in der modernen Physik). Der „Glorie“ von Aktivität und Passivität gesellt Nietzsche (und mit ihm Jelinek) noch Atlas hinzu, ein

hilfreicher Gott: „Jene plötzlich anschwellende Flut des Dionysischen nimmt dann die einzelnen kleinen Wellenberge der Individuen auf ihren Rücken, wie der Bruder des Prometheus, der Titan Atlas, die Erde.“ Also eine afrikanische Utopie? Afrikas Hoffnung, so Jelinek, liegt einzig und allein in seiner Individuation, der „widernatürlichen“ symbolisch-mythischen „Zerstückelung“ (was nicht nur für den Bereich von Afrika gilt, den David Sigler erforscht, sondern auch für das muslimische Afrika, und im übertragenen Sinn des „Verantwortung-Übernehmens“ gilt es überall). Jelinek findet ambivalente Bilder: Der „eine“ Baum Afrika muss „aus dem Boden“, er gehört gefällt, weil Afrika selbst in seiner Krone sitzt, „weil es immer selber einen in der Krone hat“. Die Arbeit in dieser Landwirtschaft machen seit Jahrtausenden die Frauen (sie sorgten auch schon in der Bibel dafür, dass Erkenntnis möglich ist): „[A]ber die Frauen, mit ihren Tausendfüßlerhänden, die wühlen den Boden auf“. Die Mutter Afrika muss ihr eigenes Kind (sich selbst) zerstückeln (wie die Mutter in den *Bakchen* ihren Sohn), damit es einzelne Menschen geben kann (das *principium individuationis*) und ein „Prinzip Verantwortung“ (das eben auch anderen Kontinenten gut anstehen würde). So wird Afrika wissend, sagt Parsifal, der es wissen muss: „Durch Mitleid wissend, der reine Tor.“ Allerdings: „Wissen ist furchtbar. Wissen ist das Letzte, das Macht wäre.“ Und weil es so „schwer und schrecklich“ ist, will Parsifal (die plurale Figur, die für viele steht) doch lieber der Welt abhanden kommen (Mahler-Motiv), lieber in „seinem Himmel“ leben: „Also leb ich in mir und meinem Himmel. Wo bitte ist das und wie komme ich dorthin? In eine Liebe, in ein Lied?“ Überall möchte man schließlich lieber leben als in Afrika und in der schlimmen Realität überhaupt: „Wer kann sein Leben denn ertragen, wo ein Kind an Fieber stirbt, an dem kein Kind mehr sterben müßte [...]?“ Damit stellt Parsifal also doch noch eine Art Mitleidsfrage, aber ein „Wissender“ *ist* er da schon, was auch die nächste Frage wieder zeigt: „Sollten wir wirklich den Zustand der Individuation als den Grund alles Leidens, als etwas Verwerfliches betrachten? Ich kann es nicht.“ Das ist das tiefste Bekenntnis in Form der Mythen zum abendländischen Rationalismus (eine Umkehrungsfigur), ohne seine Metaphysik zu verabsolutieren. Denn was uns den Urschmerz der Individuation, unsere Zerstückelung und Vereinzelung, ertragen hilft, ist allein die Kunst – ein jelineksches Bekenntnis zur nietzscheschen *Artistenmetaphysik*: „[D]ie Kunst ist immer Schein, sie ist das Wahrhaft Nichtige, sie ist, was nicht ist, denn sie ist das Werden hier in diesem Raum, der stinkt vor Dreck und Müll und Scheiße und Pisse und Fieberkrankheit“. Parsifal ist angekommen, nicht wie Odysseus in Ithaka, nicht auf der Gralsburg, sondern im Wellblech-Township, im afrikanischen Slum, in Area 7.

Am Ende ihres Textes entwirft Jelinek noch eine kleine poetologische Anthropologie, in der die beiden „Hunde“ eine große Rolle spielen, die wir schon kennen: „Hasso Welt und Fido Welt“ heißen sie und sind die polaren-nicht-polaren Gegensätze der derridaschen *différance*, der Bedeutung-nicht-im-Sein-sondern-im-Werden: „Der Übergang von dieser Darstellung zu jener [...] läßt sich auf rein mechanische Weise vollziehen, und der Satz lautet also: Der hungrige Hund bellt klagend nach der Karawane.“ Dieser Satz erzählt die Geschichte (von der Sehnsucht nach Dazugehören, nach Zuwendung) und der Vereinzelnung (Individuation) noch einmal, metaphorisch-„mechanisch“. „Hasso Welt und Fido Welt“ sind ein (Wort-)Spiel mit sehr ambivalenter Bedeutung. Auch der Hund Sprache, heißt es in „Im Abseits“, der Rede zum Nobelpreis, lässt sich gerne von allen „streicheln und kraulen“, und doch gilt: „er ist für sich“. Die Sprache und die Welt haben da einiges gemeinsam: Sie sind nicht eins, sie sind nicht aufeinander abbildbar. Sie sind nicht eindeutig. Sie sind in Bewegung.

Wenn am Anfang gesagt wurde, der Text mache den schlingensiefchen Parsifal-Bild-Stationen-Mythos zum Wort, so muss man sich zum Schluss fragen, ob in der vielfältigen, nicht nur auf Parsifal bezogenen Mythen-Dekonstruktions-Installation von Christoph Schlingensiefel das Wort überhaupt noch zentral ist, wie die überdimensionale Video-Positionierung der sprechenden Elfriede Jelinek zu suggerieren scheint. Zum einen geht der Betrachter durch die Animatographen-Drehbühnen und schaut, während er geführt wird, also auch Erläuterungen erhält. Und dann muss er alleine durch die Installation, durchs ganze Theater, gehen, ein Eroberer der vervielfältigten Bühne und dessen, was auf, vor und hinter der Bühne gezeigt wird, das heißt, die Welt, die sich ihm darbietet, ist multimedial. Sie besteht nicht nur aus dem medial vermittelten Wort, sie besteht aus Farbe und Gegenständen, aus Räumen und aus Raum gewordenen Zeiten, aus Zeit gewordenen Räumen: Die Bühne ist zur Welt, die Welt aber zum multimedialen Raum der Überschreitungen geworden, und der einstige passive Zuschauer der Guckkastenbühne befindet sich mitten darin, ist zum aktiven Mitspieler, zum Akteur selbst geworden. Und das Wort, das so zentral schien, zumindest in seiner medialen Vermittlung? Die Video-Leinwand, vor riesige Windmühlenflügel gespannt, verliert durch einen perfiden Kunstgriff ihre Zentralstellung. Denn nach und nach brechen aus dem (Don Quichotteschen?) Riesenrad immer neue Flügel heraus, so dass Teile des Gesichtes verschwinden, bis schließlich auch die Rede verstummt, der Text schweigt und selbst zum Raum wird, zur Zeit. Bildet dennoch, fragt sich der Theaterbesucher, die Theaterinstallation Schlingensiefels auch nur die Welt ab, wie sie eben heute ist – multimedial, zerrissen, zersplittert? Eine Welt, in der der Logos, das Wort, die Vernunft, beinahe nebensächlich wird, ein Angebot unter vielen, schließlich sogar verstummt? Ich kann nur

meine Antwort geben, die aus dem Erleben der Installation kommt. Das alles, dieses multimediale Theaterereignis, ist keine Abbildung des säkular gewordenen Urbildes Welt, die sich uns eben zersplittert präsentiert, weswegen das Theater sie auch nur zersplittert re-präsentieren könne. Auch wenn dieser Repräsentationscharakter implizit immer noch in Resten vorhanden ist und vielleicht sein muss, solange es Theater noch gibt, so wenig „ist“ es Repräsentationstheater im ideellen Sinne. Denn es holt die Gegenstände der Welt in den Theaterraum (das in Area 7 hergestellte Schiff z.B.), lädt die Gegenstände mit Zeichen auf, stellt nachgebildete Gegenstände daneben (Beuys Totenmaske z.B.), lässt die Dinge zum Betrachter sprechen, der sie berühren kann, lässt das Wort sprechen, das ihn berühren kann, und macht das Theater zum Animatographen-Raumzeit-Ereignis einer anderen Theaterdimension, die auch den Logos, das sonst im Schauspieler wie im Mythos fleischgewordenen Wort, dezentralisiert und nicht repräsentiert.



