

Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels „Area 7“) zum ‚Königinnendrama‘ *Ulrike Maria Stuart*

1. Elfriede Jelineks Theater der Dekonstruktion. Zu „Sinn egal. Körper zwecklos“ – eine Einleitung

Mit dem Textzitat, das dem Symposium seinen Namen gegeben hat – „Ich will kein Theater“ⁱ –, führt Jelinek ihre Kritik am philosophischen Programm des Rationalismus weiter, die sie schon mit ihrem allerersten Text *bukolit.hörroman*ⁱⁱ als Patriarchatskritik begonnen hat und die als Thema und zugleich als sprachlich-ästhetisches Verfahren ihr gesamtes Werk durchzieht. Diese Kritik – das ist bekannt, und deshalb umreiß ich es nur ganz kurz – wendet sich gegen die sogenannte „starke“ Metaphysik im Gegensatz etwa zu Gianni Vattimos Philosophie des „schwachen Denkens“ⁱⁱⁱ, d.h. gegen die platonisch-hierarchische Urbild-Abbild-Philosophie, bei der das Urbild immer mehr (wert) ist als das Abbild, und die die „Wahrheit“ des Logos im überzeitlich-werdelosen Sein verortet, während sie die „Wirklichkeit“ als sensualistischen Schein dichotomisch inferiorisiert (auf das Höhlengleichnis spielt Elfriede Jelinek wiederholt in ihrem Werk an). Dabei wird dem rationalen Subjekt allerdings über die Einheit der Vernunft (Logos) die Teilhabe am göttlichen Sein zugestanden. Auch das Theater als Theater der Re-präsentation spiegelte das Urbild-Abbild-Verhältnis von Bühne und Welt.

Das alles ist nicht erst mit dem Poststrukturalismus in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ins Wanken gebracht worden, wenn auch nicht endgültig zu Fall, was die Dekonstruktion ja auch nicht will^{iv}. Sie kann es auch gar nicht, wie zu zeigen sein wird. Aber man kann durchaus behaupten und auch belegen, dass die Dekonstruktion, also die besondere poststrukturalistische Philosophie Jacques Derridas, Rationalismus- und Patriarchatskritik gleichermaßen ist, und zwar gerade durch die Aufhebung und Ent-hierarchisierung der Polaritäten, der Dichotomien der binären Logik. Sie leistet Rationalismus- bzw. Patriarchatskritik als Sprachkritik mit der bedeutungstheoretischen „Verschiebung“ der codierten

Regel-Bedeutungen, die zugleich ein Bruch mit dem Totalitätsanspruch des Autors in Bezug auf das mit seinem Text „Gemeinte“ ist (also ein Bruch mit der alten Hermeneutik) und zugleich eine Verlagerung auf den Effekt der Sprache und Intention auf den Leser..Damit ist die Dekonstruktion gleichsam die (sprach-)philosophische Grundierung der jelinekschen Literatur: Die dekonstruktive Bedeutungsverschiebung entspricht der jelinekschen sprachlichen Assoziationskunst..

Der sogenannte *linguistic turn* hat mit der saussureschen Denkfigur der Arbitrarität, der willkürlichen Zuordnung von Signifikat (also Bedeutung, Vorstellung) und Signifikant (dem Lautbild), die Verschiebung *aller* Sinnzuweisungen zu welchen Signifikanten auch immer ermöglicht: Der einheitlich vorgegebene Sinn, in baudrillardscher Formulierung die „Präzession“ des Sinns, ist damit gleichsam aus seiner a-historisch-paradiesischen Starre erlöst und verzeitlicht, metaphorisch gesprochen verflüssigt worden: Er ist pluralisiert worden, und zwar über die semantische Polyvalenz hinaus. Er ist multipel wie Jelineks Figuren selbst und verweist gerade mit seiner *Multiplii*erung darauf, dass keine Einheit je ihrer dichotomischen Teilung vorausging, sondern dass Spaltung und Teilung immer schon war – als Bedingung der Möglichkeit von Sinn überhaupt. Ich habe das Kunstwort *Multiplii*erung verwandt, um darin die derridasche *Falte, pli*, unterzubringen, die alle Dichotomisierung von vornherein als eine Auffältelung des *in sich* gespaltenen Einen und *nicht* als dualistisch-hierarchische Opposition sieht, also gleichsam zwei Substanzen (Sinn vs Unsinn; oder *innerhalb* der Sinnkategorie: verschiedene Aspekte des einen intentionalen Sinns, zu dem sie sich, als geregelte Polyvalenz, wieder bündeln ließen). Elfriede Jelineks Texte leben alle von solcher Vervielfältigung von Sinn und Bedeutung, ob es sich um die Sprache handelt in ihren pathetischen, ironischen oder kalauernden Effekten, um ihre ambivalenten Wortspiele, denen keine einheitlich-eindeutige Bedeutung mehr zuzuweisen ist, die also aufgefältelte Bedeutung sind im Sinne von Assoziationspotential; ob es um ihre vielfach gebrochenen Kipp- und Misch-(Morphing-)Figuren geht oder auch die Gattungen, z.B. Dramentexte, die Prosatexte „sind“ (in derridascher Durchstreichung): Jelinek verflüssigt Sprache und damit den Sinn, und Sinn **heißt** ja: Differenz, Unterscheidung. Was

sie also „struktural“ erzeugt, aber zugleich wieder „poststruktural“ verflüssigt, sind die metaphysisch-rationalistischen Denkfiguren der Dichotomien und ihr einheitlich-hierarchischer Sinns. Die Sprache löst sich damit aus allen starren Dualismen wie Mann und Frau, Subjekt und Objekt, Sein und Schein, Körper und Geist, bewusst und unbewusst. „Das Flüssige“, sagt Derrida, „ist das Element des *pharmakon*“: „Im Flüssigen gehen die Gegensätze leichter ineinander über“^v, d.h. dass die Sprache an der Grenze lebt, entlang der Naht (man denke an die Metaphorik in *Der Tod und das Mädchen IV (Jackie)*)^{vi}, in der Spalte der Auffältelung, im **Zwischen** von codierter und assoziativer Bedeutung; und es bedeutet, dass sie immer wieder kippt (die Sprache selbst ist schon Kippfigur) – vom Sinn zum Unsinn, vom Obskuren zum Klaren, vom Magisch-Irrationalen zum Rationalen, vom Komischen zum Tragischen und immer wieder umgekehrt. Die Aufhebung metaphysischer Dichotomisierungen durch Aufzeigen ihres (nicht-ursprünglichen) „Zugleich“ ist auch ein Thema in Thomas Pynchons Roman *Die Enden der Parabel*, den Elfriede Jelinek zusammen mit Thomas Piltz übersetzt hat: Dort geht es z.B. um die „Depolarisierung“ (83) auf der Basis sinnlicher Erfahrung, und das Experimentierfeld für Pynchon und für die Neurologen im Roman, die diese Ent-Dichotomisierung von Ursache und Wirkung, von allen Dichotomisierungen, erforschen, „ist der Krieg selbst: Ein dekonstruktivistischer Roman also.

Wenn Elfriede Jelinek z.B. immer wieder – theoretisch und in ihrer Kunst – auf die Ohnmacht der Frau und die selbstzerstörerische Macht des Patriarchats verweist und diese Polarität von männlich-mächtig und weiblich-ohnmächtig zum Thema macht, dann ist das nicht nur negative Bestandsaufnahme des Bestehenden, eine Art Mimesis oder besser Mimikry, sondern in der sprachlichen Zuspitzung gleichsam ein Anrennen gegen historische Verleugnungen und Mythologisierungen, ein Aufbegehren gegen die Haltung der „endlosen Unschuldigkeit“^{vii}, die alles als „natürlich“ ansieht. Es ist das, was wir immer wieder in unseren Denk- und Handlungsmustern produzieren. Aber die Sprache, ihre Sprache, ist immer noch klüger, weil sie mehr ist als Vernunft (Logos bzw. Dichotomie als Sinn): Sie unterminiert, d.h. dekonstruiert, das Macht-Ohnmachts-

Verhältnis in einer kalauernd-komischen „Utopie“ des Denkens und Sprechens selbst, die die binäre Logik in der Sprache überwindet...

Die Texte, die ich hier auf ihre ästhetischen Verfahren hin untersuchen möchte, werde ich also nicht einbetten in die Entwicklung von Depsychologisierung, Depersonalisierung und Dezentralisierung der Figur, von Handlung zu antimimetischer Handlungsauflösung (von Woolf über Kafka, Beckett und Pynchon zu Jelinek), sondern ich möchte sie neben der Rationalismus-(Patriarchats-)kritik anhand ihrer analogen ästhetischen Verfahren als Theater der Dekonstruktion ausweisen. Elfriede Jelinek, im Interview des *Ich will kein Theater*-Textes, spricht zwar vom „'Post-Ich'-Zustand“ ihrer Figuren, will sich aber sonst in keine Post-Bewegung einordnen lassen: Sie versteht ihre Stücke nicht als „historische[...] oder gar historistische[...] Stücke. Sie schieben die Zeitebenen ineinander. Sie wollen Gegenwart sichtbar machen in ihrer historischen Dimension, und sie sind vor allem einer politischen Aussage untergeordnet. Das unterscheidet sie entschieden von der Postmoderne“^{viii}. Ich möchte nun Elfriede Jelinek in diesem Punkt widersprechen und sagen, dass das Theater der Postmoderne, ihr Theater der Dekonstruktion, das in allen Bereichen „Depolarisierung“ betreibt, schon als solches durchaus politisch ist. Dadurch, dass sie in *Bambiland* z.B. die „Zeitebenen ineinanderschiebt“, wenn sie *Die Perser* des Aischylos mit dem Irakkrieg des George Walker Bush überblendet bzw. montiert-collagiert oder zitiert im Sinne der dekonstruktivistischen Iteration, markiert sie zum einen die Wiederholung politischer Ereignisse philosophisch als *ewige Wiederkehr des Gleichen*; aber durch die Ironie, den Sarkasmus ihrer Denkfigur von waffenstrotzender Sexualität (auch eine Denkfigur bei Pynchon) als patriarchalem Männlichkeitswahn und psychoanalytischem Antrieb für Krieg und Religion, in dieser Verschränkungsfigur von Männlichkeitswahn, Sexualität, Macht, Krieg und Religion, schreibt sie, zugleich nietzscheanisch wie antinietzscheanisch, diese Wiederholung des Immer-gleich-Rationalistisch-Patriarchalischen als politisches Skandalon in ihre Texte ein, in *Ulrike Maria Stuart* z.B. zugleich pathetisch und antipathetisch-nihilistisch und oft in einer bösen Komik, einem Schwarzen Humor, bei dem man lachen muss und bei dem einem das Lachen vergeht und vergehen soll. Auch in *Ulrike Maria Stuart* werden

Zeiten und Figuren aufgelöst, verschränkt, überblendet und verflüssigt, wenn sich z.B. die Figuren von Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof in einem computerbasierten Morphing in Elisabeth I. von England und Maria Stuart verwandeln und wieder zurückverwandeln wie in einer Wellenbewegung, fast wie beim stream of consciousness novel der Virginia Woolf oder Joyce', wo Raum und Zeit zugleich absolut messbar *und* relativ zum Beobachter sind, wo auch Ursache und Wirkung depolarisiert sind. Die Überblendung, das Morphing – beides Ausdrücke aus der Kamera- bzw. Filmtechnik – sind gleichsam Indikatoren für die Verräumlichung und Verzeitlichung von Historie, die keinem metaphysisch-überzeitlichen „Gesetz“ mehr gehorcht, weder einem positivistischen noch einem marxistischen, wie es auch in *Wolken.Heim*.^{ix} geschieht, wo Jelinek *zeigt*, dass der Weg von Kleist zur RAF nicht wirklich weit, dass das Denken genauso vampiristisch-wiedergängerisch ist wie die Geschichte; der Weg ist auch nicht weit von *Wolken.Heim*. zu *Ulrike Maria Stuart*.

Im Rahmen meiner Einleitung möchte ich nun noch eine kleine Analyse von Jelineks Text *Sinn egal. Körper zwecklos* von 1997^x unter dem Aspekt eines Theaters der Dekonstruktion versuchen, der dann die Grundlage für die Behandlung der Jelinek-Texte bilden soll. Das Wort „egal“ im Titel des Textes bekommt eine nachträgliche Bedeutungsanreicherung, wenn man darauf abhebt, dass im ‚Königinnendrama‘ *Ulrike Maria Stuart*^{xi} ein *Engel Egal* auftritt, der den Chorstimmen der untoten RAF-Zombies als Jenseitsfigur – im Wortspiel: jenseits der Figur als Person, als Charakter – zugeordnet ist: ein Todesengel, ein inverser benjaminscher Engel der Geschichte, der sich auch zu diesem Wort auslässt, sich auf es einlässt, und das hört sich dann so an:

„Egal. Das Wort schlägt sich schon selber, auch auf seine Brust [...], aus diesem Wort wird nichts, es ist, wie jedes Wort, ein blinder Einzelgänger“ (UM,61).

Und wenn man eben noch versucht war, das gesamte „postmoderne“ Programm im Titel dieses Textes selbst zu vermuten (der Sinn, der „beliebig“, der Körper, der nicht mehr expressives Medium des Schauspielers ist, sozusagen ein artaudisches Theater der Grausamkeit, das nicht nur die Stimme als göttliche Präsenz verbannet, sondern nun auch noch den Körper als Ausdruck der Intensität), so muss man sich vom Text Elfriede Jelineks doch eines Besseren belehren

lassen. Zwar ist der erste Absatz eine deutliche Absage an das psychologische Theater, an ein Theater der Repräsentation oder der platonischen Mimesis: der Schauspieler und sein „Erscheinen“ auf der Bühne als quasi-göttliche Epiphanie, die Bühne quasi-heideggerianisch als Raum der „Geschicke“ dieser auf die Bühne „Geschickte[n]“, der „Mantel aus Sprache“ ein die Einheit mit dem Göttlichen symbolisierender „Königsmantel“, Attribut des Herrschers über die Macht und „logische“ Einheit der Sprache. Bei Jelinek ist die Sprache *nichts* als das Kleid des Kaisers aus dem Märchen Andersens, der bekanntlich nackt ist. Sprache ist also im lacan-derridaschen Sinne die Sprache des Anderen, d.h. des Bewussten und Unbewussten *zugleich* im Sinne der Aufhebung der Dichotomien, im Sinne des *pharmakon*; Sprache, um im Bild des nackten Kaisers zu bleiben, wird zum Simulakrum. Denn des Kaisers neue Kleider – hier: die Sprache – unterliegen wie die Bilder den vier baudrillardischen Ordnungen des Simulakrums, von denen ich nur die beiden letzten nennen möchte:

„- [die Sprache, B.L.] maskiert eine Abwesenheit einer tieferliegenden Realität; - [sie] verweist auf keine Realität, [d.h. sie] ist [ihr] eigenes Simulakrum.“^{xii}

Was Jelinek hier in zugleich überbordender und paradoxer Metaphorik an des Kaisers neuen Kleidern exemplifiziert, ist zugleich Kennzeichen der Parodie, insofern auch das Simulakrum Parodie ist, nämlich „mechanische Wiederholung“ des nur noch in sich selbst Zirkulierenden, und insofern ist letztlich auch die saussuresche Arbitrarität des Zeichens Parodie, nämlich:

„Trennung der Form [...] von [ihrem] Inhalt und dessen Ersetzung durch einen anderen, nicht dazu passenden.“^{xiii}

Aber selbst vom Simulakrum des kaiserlichen Sprach-Kleides will Jelinek, dass es – das nicht vorhandene Kleid – „wieder verschwindet, wie Rauch zerfließt“ (1); und da ist es wieder, das Flüssigwerden, zuerst des Seins, dann des Sinneffekts von Sprache. Und von den Kleidern springen die Metaphern wie Wasser über eine Felsklippe: „Wie unter dem Pflaster der Strand, so unter dem Pflaster die nie heilende Wunde Sprache“ (1) – und man hört gleichsam Freuds oder Lacans Paradigma, dass das Bewusstsein seine Sprach-Rechte an das Unbewusste abtreten musste. Aber noch mehr hört man Derrida in *Schibboleth. Über Paul Celan* sagen:

„Die Tropik der Beschneidung [läßt] im ganzen Text ihre Schnitte, Zäsuren, [...] ihre verwundeten Ringe zurück. Die Verwundung, die Leseerfahrung selbst, ist universal. Sie hat zugleich mit den Unterscheidungsmerkmalen und der Zielrichtung der Sprache selbst zu tun.“^{xiv}

Wenn der Schauspieler bei Jelinek gleichsam keinen Körper haben soll (die radikal-zugespitzte Absage an die platonisch-mimetische „Verkörperung“ eines anderen „Menschen“, also die „Rolle“); wenn aber auch seine Sprache „beschnitten“ ist, eine „nie heilende Wunde“ (1), die auf keinen Sinn und keine Realität mehr verweist, worin soll dann seine „Herausforderung“ bestehen, auf der Elfriede Jelinek doch ihrerseits besteht. Mit gutem Beispiel vorangehend, fordert sie wiederum heraus und verbannt den Schauspieler (und man kann nicht umhin, an manche „Misshandlungen“ zu denken, die sie ihm in ihrem Text „Ich möchte seicht sein“ zufügt) metaphorisch in die „Räucherkerze“ wie einen „Schinken“: Im „Schacht einer anderen Dimension“, die nicht die Wirklichkeit, aber auch nicht die Bühne ist, soll er uns etwas „bestellen“: Keineswegs der kaskasche Bote, dessen *kaiserliche Botschaft* wir uns nur erträumen können, sondern gleichsam wie Gott selbst, der ja „der ist, der er ist“, soll er Sprache *sein*: „Die Schauspieler SIND das Sprechen“ (2). Und insofern, als das Sprechen nicht mehr Logos, göttliches Wort, ist (der „Draht zum Schöpfer“, die „Antenne“, ist ja gestört), *sind* sie *nicht* im Sinne eines metaphysischen Seins. Sie „sind“, aber es handelt sich auch hier um eine Ontologie des **Zwischen**, was den ontologischen Status der Schauspieler und der von den Schauspielern gespielten Figuren ebenso wie die auf der Bühne geschaffenen Orte betrifft: Sie sind im Zwischenraum des Seins, nämlich dem „Schacht“, der zugleich die „Pyramide“ ist. Derrida, Hegels Semiotik untersuchend^{xv}, sieht das Wort auch als Erinnerungsbild, das „nicht mehr *da*, nicht mehr existierend und vorhanden“ ist, „sondern verwahrt an einem unbewußten Ort“, „in der Tiefe eines dunklen Schlupfwinkels als Vorrat wie das Wasser in einem nächtlichen und bewußtlosen Schacht“, von „dessen Todesstille“ ein Weg zur Pyramide führt, die das „Grab der Differenzen“ ist, also Ort der stummen *différance*, von der aus sich alle Differenzen, also aller Sinn und alle Bedeutung, wieder neu ent-falten aus der Falte, *pli* (der *Schrift*, der *différance*, dem *Hymen*, dem *pharmakon*). Wenn Jelinek vom „Schacht“ spricht, den sie mit

dem heideggerschen „Gestell“ opponiert (2), so hebt sie zugleich ab auf das Unbewusste, das sie dem Logos, der bewussten Vernunft („Gestell“) gegenüberstellt, nicht aber im Sinne der hierarchischen Dichotomie. Vielmehr „schwächt“ sie im Sinne von Gianni Vattimos Philosophie des schwachen Denkens von vornherein die *ratio* bzw. das einheitliche *cogito* der „reinen“ Vernunft, indem sie „dunklen Stimmen“ des Unbewussten immer mit einbezieht. Elfriede Jelinek, wenn sie die Schauspieler in den „Schacht“ des Unbewussten hängt wie „Schinken“ in die „Räucherammer“, lässt in diesem Schacht zugleich das „Dunkel der vielen Stimmen“ synästhetisch ertönen und wieder verlöschen: Sie (be)schreibt damit die dekonstruktivistische Figur. Es sind nämlich die Stimmen des Unbewussten, die in uns allen die Ratio erst konstituieren, die auch in *Bambiland* und *Ulrike Maria Stuart* immer „neben“ den Stimmen der Vernunft ertönen und die die Spaltung und Multiplizierung der Figuren zuallerst bewirken. Und es sind die de-kontextualisierten Stimmen, die verfremdeten oder „original“ belassenen „embedded quotations“ aller Provenienz in ihren montiert-collagierten Texten, die immer auch die Wiederkehr des Geistes jedweder Provenienz als sein Gespenst sind. Sie fließen in ihre Texte ein (werden hineinmontiert, hineingeknüpft in den Text als Gewebe, als Textur) und durchlaufen sie, wie der Sinn „durch den Schauspieler hindurch“ läuft: Die Sprache verflüssigt sich wie der Sinn, wie sich auch die Figuren verflüssigen. Die „Sprachflächen“ bleiben so keine Sprachflächen, sondern laufen durch den „Filter“ Schauspieler wie „Sand durch Sand, ein anderer Sand, durch den Sand, Wasser durch Wasser“ – das ist hier schon eine kleine Vorankündigung des Wüstensandes im Irak, der gleich auch zu fließen beginnt, durch den Text, durch die Geschichte, durch den Leser, den Zuschauer im Theater, aber auch durch alle Fernsehapparate. Das Bild, von dem bisher schon so oft die Rede war, als Erinnerungsbild im *Schacht* des Gedächtnisses, der *Pyramide* des Unbewussten (also der Sprache, die die Sprache des Anderen, des Unbewussten ist), dieses Bild ist heutzutage zuerst im Fernsehen, das zugleich unser Schacht und unsere Pyramide ist. Denn:

„Das meiste, das es gibt, ist naturgemäß [sic!] im Fernsehen, nur dort versammeln sich die Dinge, auf die es ankommt“ (3).

Und wenn Jelinek in „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater“ dem Engel der Geschichte eine Absage erteilt, weil er „die Toten nicht erwecken kann“ (Roeder, 155), wenn sie in *Ulrike Maria Stuart* diesem Engel den Kopf verdreht, so dass er in die Zukunft schauen muss, die ohne Heilserwartung ist, so inszeniert sie hier, in *Sinn egal. Körper zwecklos*, den „Engelsturz: Bild unlesbar, Ton unhörbar schlecht“ (3). Das ist aber ihre Utopie der anderen Art, nämlich der Umkehrung: Das Bild, das göttliche Urbild, das unser Fernsehen ist, muss wieder unlesbar, unhörbar werden, um neue „Bedeutung“ in uns freizusetzen. Im „Schacht“ mit unserem Unbewussten endlich konfrontiert, sähen wir nichts, brauchten, wie der Tod in *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* eine „Taschenlampe“: Deren Batterie ist aber leer; sie scheint nur noch zu scheinen (das Simulakrum), so dass es bei Jelinek heißt: „Der muß ich etwas einschieben, so viele fremde Worte, die Wesens von sich machen, die Wesen aus sich machen“ (4) – eine nominalistisch-philosophische Position, die nicht die aristotelische *ousia* ist oder vielleicht doch in ihrem Doppelcharakter als Einzelding und Wesenswas (Substanz): Denn die Sprache ist ja auch (Sprach-) Handlung, und Handlung gibt es nicht ohne Handelnden (Sprechenden). Bei Jelinek heißt es: „Also lade ich ihn, den Schauspieler, mit der Herausforderung meiner Sprache auf“ (4). Damit werden aber die Schauspieler (wie die Figuren, die sie sprechen) noch nicht zu Sprachflächen; sie sind dreidimensional oder – als Wesen in der Zeit – auch vierdimensional. Und Schauspieler wie auch ihre gesprochen-gespielten Figuren-Stimmen sind darüber hinaus (oder nicht darüber hinaus, sondern als die, die sie sind) „Zeugen [der] Anklage“. Denn das sind alle Figuren Elfriede Jelineks: Klagende und Anklagende, und alle Texte sind: Klage **und** Anklage. Und auch als solche sind diese Stücke Theater der Dekonstruktion. Den Text bestimmt Derrida immer als eine Gabe jenseits von Kredit und Rückgabe, also jenseits von Ökonomie und Tausch. Er ist schon „etwas Gegebenes“ wie die Sprache auch: „Der beglaubigte Unterzeichner setzte ihn einer Dissemination ohne Rückkehr aus“^{xvi}, d.h. dass der Sinn flüchtig werden muss, damit er durch jeden, nicht nur durch den Schauspieler, hindurchlaufen kann wie durch einen „Filter“. Nur so kann Literatur, *das falsche Geldstück*, in jedem von uns ein Ereignis schaffen. Wenn Baudrillard Simulation und Ereignis engführt, dann

bedeutet das, dass es gerade kein Ereignis mehr geben kann; denn die Simulation ist die „Versteigerung des Ereignisses durch radikale Desinformation“^{xvii} – die TV-Berichterstattung über den Irakkrieg zum Beispiel. Literatur aber ist eben, banal gesagt, keine Berichterstattung, keine Referentialität in einfachem Sinn der Abschilderung, sondern im komplexen Sinn Transformation jedes Bestehenden, also jeder Ontologie: Nur als die Transformation alles ontologisch (Da-)Seienden jenseits mimetischer Verdoppelung kann sie ein *Ereignis* (im derridaschen Sinne) für uns werden, d.h. Anstöße zur affektiven Verarbeitung und zur Reflexion überhaupt erst geben; aber die beiden gehören zusammen. Für Derrida (und Jelinek) gilt:

„Die Gabe wie das Ereignis gehorchen nichts anderem – außer Prinzipien der Unordnung, das heißt Prinzipien ohne Prinzip“ (Falschgeld, 160).

Deshalb sind Gabe und Vergebung (als moralisches Prinzip ohne Prinzip) etymologisch verwandt. Die Gabe, als zur „Zeit der Geschichte“ gehörend, hat allerdings nichts mit einer überzeitlichen Ethik „der Gerechtigkeit als Gleichgewicht“ (Falschgeld, 180) zu tun, nichts mit einem Kalkül der Wiederaneignung als Balance der Ökonomie im Prinzip von Geben und Nehmen: „die Gabe oder die Vergebung [waren] schon immer dazu bestimmt [...], nicht recht zu haben“ (Falschgeld, 143) – genau das teilt die Gabe mit dem Ereignis. Die Gabe, die Elfriede Jelinek mit ihrem Theater und seinem ereignisschaffendem Raum gibt, scheint allerdings keine Gabe, kein Ereignis der Vergebung zu sein, sondern eben, wie schon gesagt, der „Anklage“. Aber kann es überhaupt Vergebung geben ohne Anklage? Das Ereignis, die Gabe bei Elfriede Jelinek ist die Dekonstruktion von einheitlich-intensionalem Sinn, den sie destruiert, um ihn als Dissemination-Assoziation zu konstruieren. Denn Dekonstruktion als Dissemination des Sinns bei Jelinek hat einen Namen; sie heißt „Assoziationsfähigkeit“:

„Der Zuschauer soll auf der Bühne nicht sehen, was er hört. Die Disparatheit von Gebärde, Bild und Sprache eröffnet die Möglichkeit des freien Assoziierens“ (Roeder, 153).

Im „freien Assoziieren“ kann sich alles ereignen, auch die Vergebung. Aber „ich gebe“, „ich vergebe“: „Das sind unmögliche Sätze“ – sagt Derrida, und das würde wohl auch Elfriede Jelinek sagen:

„Ich kann sie zwar sagen, aber indem ich sie ausspreche, übe ich Verrat an dem, was ich sagen wollte.“^{xviii} ..

2. Zu *Bambiland/Babel*^{xix}

Bambiland/Babel, das erste der Stücke, die ich hier als Theater der Dekonstruktion behandeln möchte, ist, thematisch gesehen, zunächst ein Antikriegsstück, das das Ereignis des 11. September 2001, den anschließenden Dritten Golfkrieg im Irak und die Folterereignisse im Gefängnis von Abu Ghraib in Bagdad durch amerikanische GIs als *work in progress* seismographisch genau begleitet und nicht nur die Rechtlosigkeit des offiziellen wie des privatisierten Söldner-Krieges anprangert, sondern den Krieg insgesamt als „privaten“ Krieg der Bush-Cheney-Rumsfeld-Dreieinigkeit um Öl, Profit, Waffen, also Macht und Herrschaft, entlarvt. Das geschieht durchaus im Rahmen der dekonstruktivistischen Sprach- und Rationalismuskritik, die auch Religions- und damit Patriarchatskritik ist, in genau dieser Verschränkung. Denn der Rationalismus inferiorisiert wie die monotheistischen, mit ihm letztlich verwandten Religionen z.B. die Frau durch die hierarchisierende Dichotomisierung, erklärt Maskulinität als höherwertig und die mit Technik und Naturbeherrschung verbundenen Werte ebenso. In ihrem Artikel in der *Zeit* vom 29. Juli 2006 („Kein Held, nirgendwo“) schreibt Andrea Böhm in Zusammenhang mit Bush und dem Irak-Krieg, dass das „Bild von Amerika als ‚Testosteron-Cowboy‘“ zwar zur Belustigung beitrage, aber „nichts zum Verständnis einer politischen Dynamik, die kaum offen thematisiert wird und doch jede Gesellschaft prägt“; denn: „[N]och nie war so offensichtlich, dass die immer wieder hinterfragte Männlichkeit ein politischer Faktor ist, der maßgeblich die Dauer eines Konflikts, die Stabilität einer Demokratie oder die Zukunft einer Nachkriegsgesellschaft beeinflussen kann.“

Und sie zitiert, wie Elfriede Jelinek in *Peter sagt (Babel)*, Mohamed Attas Testament, dass z.B. keine Frau sich seinem Leichnam nähern dürfe, um die absolute Bedrohung, die von der Frau, erst recht aber von einer starken, im öffentlichen Leben stehenden Frau, für den Mann ausgeht, zu zeigen. Wenn Elfriede Jelinek also mit den Verschränkungsfiguren von Sexualität, Religion und Krieg arbeitet, zeigt sie gerade auf, wie die Psychoanalyse, die die Antriebe, also die Bedeutung der Sexualität im narzisstischen Männlichkeitsphantasma aufdeckte, und wie die monotheistischen Religionen, die die Frau dem Manne unterordnen und zugleich den Mann von der Sünde der Verfallenheit an die Frau erlösen wollen, zusammenhängen, und wie auch der Krieg da hinein gehört als ultimative Demonstration von phallischer Männlichkeit (die Rakete als ultimativer Phallus, die Explosion als ultimativer Orgasmus). Diese Zusammenhänge von Psychoanalyse, Sexualität, Religion, Krieg, Technik und Herrschaft bestimmen die sprachliche Konstituierung von Jelineks Bühnenfiguren, so dass George W. Bush in ihrem Stück nicht allein die historische Person (im referentiellen Sinne), der „Charakter“ dieses einzelnen Mannes sein kann. Stattdessen gilt: wenn bisher die Frau „das Geschlecht, das nicht eins ist“, war, so wird nun auch der Mann auf sein Geschlecht hin exemplifiziert – eine dekonstruktive Umkehrfigur, die aber immer wieder verschoben wird, d.h. deren Sinn disseminiert –, so dass die Figur George W. Bush zugleich Jesus W. Bush, also biblischer und zeitgenössischer Sohn eines (all)mächtigen Vaters sein kann, der ihn in die Rolle des Erlöser-Sohnes drängt, wie auch Xerxes in Aischylos' *Persern*. den Willen des Vaters vollenden wollte (sollte): Jelinek verquickt, verschränkt die Ereignisse (Perserkrieg und Irakkrieg), Historie und Mythos (George W. Bush und Jesus W. Bush), so dass die Ereignisse nicht einfach als Geschichte, die eben geschieht, konsumierbar sind, sondern als von Menschen gemachte erkennbar und reflektierbar werden – in der oben skizzierten freudschen Anthropologie. Die Ereignisse fallen nicht sprichwörtlich vom Himmel, sie wiederholen sich aber auch nicht in einem mystischen Kreisgesetz der Geschichte (die Perserkriege, die Irakkriege), sondern sie ereignen sich auf der Basis unserer Triebstruktur und noch mehr vielleicht auf der Basis der Verdrängung dieser Triebstruktur. Die Figuren Jelineks sind nicht *persona*, sie können es nicht sein im Sinne

individualisierter Charaktere, weil sie Kunstfiguren in einem doppelten Sinne sind: Figuren des Scheins, den alle Kunst auszeichnet, aber auch solche auf die Triebe, die Kultur des (christlichen) Rationalismus, die Gesellschaft hin durchsichtig gemachte Figuren im **Zwischenbereich** von Referenzialität *und* Zeichenhaftigkeit, Autonomie *und* Entdifferenzierungsprogramm von Kunst.

Wenn in den Monologen *Irm sagt* und *Margit sagt* archaisch-gewaltige Bilder von Kannibalismus als gleichsam von der sprechenden Figur erlebte existentielle Muster entstehen, dann wird diese Figur, die auch in den sie konstituierenden Paradigmen „nicht eine ist“, nicht nur auf Freud, auf Lacan, sondern auch auf matrilineale wie patriarchale Mythen hin transparent. Ich greife noch einmal auf Thomas Pynchons Roman *Die Enden der Parabel* zurück. Dort heißt es: „Da hängt [sie, die Figur, B.L., gemeint ist Tyrone Slothrop] am Ende einer Lawine von Vorfahren“^{xx}. Jelineks Figuren in *Bambiland/Babel* hängen an einer viel mächtigeren und älteren Lawine als die Vorfahren der Figur (Slothrop) bei Pynchon, und die hat, phylo- und psychogenetisch und in wechselnden kulturellen Paradigmen, gerade unsere Tabuisierungen, unsere Verdrängungen mitbestimmt. So ist *Irm* individuelle und zugleich exemplarische Figur, wie *Margit* zugleich die Jungfrau Maria, die matriarchalische Große Göttin Mari und die Mutter Mohamed Attas ist – eine Kipp- oder Morphing-Figur, die multipel ist. Das matriachale Muster der Göttin und ihres göttlichen „Sohnes“, der zugleich ihr Gatte, ihr Heros ist, also stellvertretender Gottkönig, wird so zugleich dem ödipalen Dreieck, der Mutter-Kind-Symbiose, eingeschrieben. Oder anders gewendet: das freud-lacansche Dreieck wird mit dem matriachalen Paradigma überschrieben, die Psychoanalyse mit dem Mythos, die monotheistischen Religionen mit den polytheistischen: Die Figuren werden *Schrift* im derridaschen Sinne der *Grammatologie*, d.h. dass ihre Sinnzuschreibungen ebenso disseminieren (für Assoziationen „freigegeben“ werden) wie ihre Bedeutung.

Jelinek macht aber auch ihre Figuren, deren Körper expressiv nichts mehr ausdrücken sollen, es aber durch die bloße Existenz der Schauspieler auf der Bühne in einem neuen Sinn tun **müssen**, ebenso durchsichtig auf die *Mikrophysik der Macht* hin, die nach Foucault immer unsere Körper durchdringt. Jelinek „analysiert“ in ihren Verschränkungsfiguren nicht nur die „Macht von oben“,

sondern immer auch die „Macht von unten“, indem sie uns TV-Benutzern und Internet-Surfern vorführt, wie das latente Potenzial an Gewalttrieben und Grausamkeitsgelüsten in den patriarchalisch-archaischen Bürgern der rationalen, aufgeklärten Gesellschaften sich ein Ventil sucht, z.B. im „Konsum“ der Folterbilder von Abu Ghraib in den Medien. Aus den Usern der allzeit bereiten Server werden Ab-user und Self-Server von pornographischer Gewalt und Sexualität, die bei Jelinek aus den oben aufgezeigten Gründen immer nahe beieinander liegen. In *Peter sagt (Babel)* führt sie das an der Figur des amerikanischen Söldners vor, der seine Haut zu Markte getragen hat und nun, ein Gehäuteter wie der Dionysos-Anhänger Marsyas, von Apollon-Bush gehäutet an der Brücke von Falludscha hängt, die bei Jelinek zum Symbol des rechtsfreien politischen Raums geworden ist. Jelinek zeigt mit Nietzsche, Benjamin und Agamben, wie Trieb bzw. Sexualität und Macht bzw. Politik sich wechselseitig bedingen; sie zeigt am Mythos, wie die Antriebe der Macht verleugnet und der Machtmissbrauch gerechtfertigt wird; sie zeigt, wie sich genau das in politischen Strukturen wiederholt, und der Mythos wird bei ihr politisch wie die Politik zum dekonstruierten Mythos von Macht und Sexualität wird. Denn die Machtverhältnisse gehorchen nach Foucault keiner Dialektik mehr: mit der Besetzung der Körper durch „die Macht“ (Foucault nennt „Gymnastik, militärische Übungen, Muskelentwicklung, Nacktheit, das Preisen des schönen Körpers“^{xxi}), und Jelinek radikalisiert all das z.B. im *Sportstück*, im *Lebewohl* und anderen Stücken) entstehen „Rückforderungen“ der Körper „an die Macht“, die mit dieser *Mikrophysik* die Körper kontrollierte, z.B. die „Rückforderung“ der dionysischen Lust, der rauschhaften Selbstaffektation, das Ausleben der eigenen Triebe „gegen die moralischen Normen der Sexualität, der Heirat und der Schamhaftigkeit“ (106).

Mit einem von meiner Seite aus naivem Blick auf das Theater möchte ich nun noch kurz auf den Vorspann und den Anfang von *Bambiland* eingehen: Bevor nämlich dieser polyphone Monolog beginnt, ist da schon die Stimme eines Kommentators, eines Kindes, das wie in des *Kaisers neuen Kleiden* spricht, und in einer Art transformierter Mauerschau die Ereignisse im Irak beobachtet und zugleich kindlich-wahrhaftig „auf den Punkt bringt“. So zieht es den

Kriegsführenden die Strumpfmaske des Einbrechers über, des Bankräubers, auf jeden Fall des Kriminellen. Die Strumpfmaske der Opfer-Täter-Mischfigur ist die jelineksche *persona*, die immer wieder neu maskierte Figur, die Figur, die immer wieder neu bedeutet (und nicht ontologisch der oder die „ist“). Denn *persona* heißt Maske. So verstanden, sind Jelineks Figuren auch „Person“.

Und wiederum: Jelineks Figuren in *Bambiland* sind, vielleicht in noch anderem Sinne als in den *Babel*-Monologen, auch Stimmen, die sich ihre Figuren erst suchen müssen, musilsche Möglichkeitsstimmen und zugleich Stimmen eines nicht nur möglichen, sondern durchaus wirklichen a-personal-säkularen hofmannsthalschen *Jedermanns*. Ich möchte das kurz, ohne auf das chorische Theater bei Jelinek einzugehen, am ersten Satz von *Bambiland* durchspielen und fragen, welche Figur oder Figuren sich diese Stimme(n) suchen sollte(n): „Schon durchdringt schon dringt hindurch die Sonne, erster Bote des Leids, zu dem Herrn wie heißt er nur, jeder weiß, wie er heißt, schon durchdringt das Heer die Stadt [...]“,

und hier breche ich schon willkürlich ab, denn wenn man eine Figur zum Satz sucht, der zu Stimme(n) geworden ist, merkt man erst die enorme Künstlichkeit und Kunst der Sprache: Spricht da ein Soldat aus dem ersten oder zweiten Perserkrieg? Eine Figur des Aischylos? Ein amerikanischer Soldat in der Wüste, der sich im Gebet an „seinen“ Herrn - Jesus Christus? wendet? Hier handelt es sich nicht um einen „einheitlichen“ Text (alles ist ambivalent), sondern um ein Mischgewebe aus Erzählung, Essay, Bericht und implizitem Dialog, vor allem aber aus lauter Rätselstimmen, denen wir Leser dann ein Gesicht und eine Geschichte geben müssen, indem einem möglichen (betenden?) Soldaten vielleicht ein anderer (ungläubiger?) schon etwas ironisch antwortet: „Zu dem Herrn[? W]ie heißt er nur?“ Oder vielleicht muss man einen ganz anderen Kontext annehmen, um Sinn zu (de-)konstruieren. Und wieder ein anderer (ein Kommentator?), sagt – ganz sarkastisch – „realistisch“ (?): „Jeder weiß, wie er heißt“ –George W. Bush z.B.. Und so wird das vermeintliche „Gebet“ satirisch unterminiert und in all seiner Archaik und Aktualität zugleich absolut komisch. Viele mögliche Figuren und Situationen werden im Kopf des Lesers (Regisseurs, Schauspielers) assoziiert und konkretisiert, während ihm im Theater

dieses Visualisieren dann schon wieder abgenommen wird, weil die Bühne die Bilder liefert und die Sätze auf Figuren oder Stimmen „verteilt“ hat. Aber man spürt das Möglichkeitspotential auch als Nur-Leser oder Leser, der analysieren will und für den der Text dann doch wieder in erster Linie Textgewebe ist und seine möglichen Bedeutungen aus dem „Assoziieren“ gewinnt, also aus der *Différanzialität*, dem *Schrift*charakter (Derrida) des Textes. Für den Analytischen also nimmt Jelinek die Sprache des Aischylos auf und webt sie ihrem Text ein; für den Analytischen wird die Erzählerposition eines Kommentators hörbar, und wenn es heißt „schon durchdringt das Heer die Stadt“, spricht da der „embedded journalist“, der Aischylos selbst schon war und womit zugleich auf die Ablösung der objektivierenden „Kriegsberichterstattung“ durch die manipulativ-affektive Flut der Medienbilder hingewiesen wird. Für den Analytischen wird nun mit der Sonne ein weiterer Textfaden eingewoben, der als Assoziationsmöglichkeit die zweite konnotative Verstehensebene eröffnet (neben der Beschreibung des möglichen Sonnenaufgangs); denn die Sonne ist die philosophische Metapher der Ratio, des *lumen naturalis* der Vernunft, und so bekommt auch „erster Bote des Leids“ in Bezug auf die Sonne eine ironische Konnotation im Sinne der Rationalismuskritik. Zugleich ist die Sonne auch religiös-mythische Metapher matriarchalischer Urzeit (in *Babel* wird diese Komponente besonders betont); denn nach Barbara Walker war in der fernöstlichen Überlieferung stets von einer weiblichen Sonne die Rede^{xxii}. Aber auch in Britannien gab es die Sonnengöttin Sul oder Sol. Elfriede Jelinek arbeitet zugleich als kulturelle und sprachliche Genealogin oder Archäologin (im foucaultschen Sinne), denn „suil“ (Sol/Sul) bedeutet auch Auge, und die Sonnen-Augenmetaphorik spielt von der Kastration in *Ulrike Maria Stuart* bis zum surrealistischen Schnitt durchs Auge in *Peter sagt (Babel)* eine zentrale Rolle als Kritik an unserem apparatisierten, vollkommen rationalisiertem, seelenlosem Sehen, das sich seiner verdrängten Triebgesteuertheit aber gerade *nicht* bewusst ist. Das ist auch die cartesianische Körpermaschine, die nur dem göttlichen Cogito Beseeltheit zugesteht, nur dem immateriellen Denken, aber nicht dem Leib (man denke an E.T.A. Hoffmanns Puppe *Olimpia*). Die Übertragung, die der Leser/Hörer leisten muss und möglicherweise auch unmittelbar leisten kann, verläuft von der Sonne (als dem

christlichen Symbol für den „Herrn“, der nun patriarchalisierten „Sonne der Gerechtigkeit“) zum „missionarisch-gerechten“ Kriegs-Herrn George W. Bush, wobei auch noch die parodistische Komponente für den Leser/Hörer erkennbar werden muss und auch unmittelbar wird. Wo aber verläuft die Grenze zwischen Text und Stimme? Wo z.B. finge eine neue, einer neuen Figur (und welcher?) zuzuordnende Stimme an? Elfriede Jelinek verflüssigt diese Grenzen. Sie ist eine Bewohnerin des Zwischenreiches, auch und vor allem darin ist ihr Theater dekonstruktivistisches Theater. Denn die Dekonstruktion weist überall.– ob am Subjekt, der Geschichte, der Identität und der Sprache.–Brüche und Spaltungen auf, Risse und Doublierungen gegen jede phantasmatische Einheit. Im Element des Flüssigen überbordnet sie die Ränder, an denen sie sich immer bewegt, hier die Ränder der Sprache, der Stimmen, der Figur. Die Stimmen-Figuren von *Bambiland/Babel* ermöglichen aber auch, und darin liegt ihr jede traditionelle Katharsis überschreitender Ereignischarakter, die Wiedererkennung einer Ich-Stimme, die in mir selbst spricht, gesprochen hat oder sprechen könnte.– jenseits aller simplifizierenden (narzisstisch-idealisierenden) Identifizierung. Ob es die Stimmen der amerikanischen Soldaten sind, die durch Bambiland-Irak marschieren, das zum perfekt-technisierten und verfügbar-vergnüglichen Disneyland der Simulation wird (mit Spaß-Garantie beim Event-Foltern: „Wir dachten einfach, es sehe lustig aus“, 166), Abbild einer ewig-unschuldigen Infantilgesellschaft; ob es sich um TV-Konsumenten handelt, die sprechen, oder um die Stimme des ironischen Kommentators – „egal“, wer spricht: Die verschränkten, aufgelösten, parodierten Sprach- und Stimmfiguren sind die unbewusst-triebgesteuerten und spaßideologisch-manipulierten, TV-verdummten Stimmen eines jeden von uns. Diese Feststellung aber fordert die Frage geradezu heraus: Also handelt es sich doch um eine Spielart des Theaters der Repräsentation, eines Urbild-Abbild-Theaters? Ja, aber nur als die „unmögliche Möglichkeit“ (Derrida), dass die Repräsentation aus ihrem ursprünglich religiös-philosophisch-mythischen Kontext gelöst werden könnte, in dem sie einmal Wieder-Vergegenwärtigung eines Ewigen im Zeitlichen bedeutete. Repräsentation im jelinekschen Sinne wäre ganz und gar diesseitig, ganz und gar historisches, ganz fraktal-rationales und zugleich disseminiert bewusst-unbewusstes Sprechen.

Und ihr Telos wäre das ent-tabuisierte kritisch-mahnende Sprechen, das das Verleugnete und Verdrängte, Elfriede Jelinek sagt: „das Verbotene“^{xxiii}, in der Sprache selbst, in ihren kulturellen Mustern und Diskursen, hervorholt. Also Repräsentation *und zugleich* nicht-Repräsentation eines Bestehenden.

Das ist die unerhörte Sprachkunst Elfriede Jelineks, dass Sprachflächen keine einfachen Sprachflächen sind, dass es sich aber auch nicht bloß um eingewebte Sprachfäden handelt, aus welchen Diskursen, aus welcher Dichtung auch immer, ja, dass der Text nicht einmal nur, in ihren eigenen Worten, „Sprachspektrum [ist], in dem man die Zwischentöne des Rollentausches, des Perspektivwechsels, der Positionsveränderung feiner hörbar machen kann“ als in jedem Bühnenmonolog (Roeder, 153), sondern plötzlich ist da auch, jenseits der Rollen, Stimmen und Positionen, ein Mensch, eine Person unter der multiplen *persona*, der Maske. Die spricht jedenfalls zu mir, wie „unpersönlich“ auch immer, auch als Zombie aus der Jenseits-Diesseits-Welt, sie entsteht und steht vor mir, und ich höre ihr zu. Es spricht jedenfalls nicht nur ein metaphorisierter Freud aus dieser hybriden Personen-Figuren-Stimme, selbst wenn Jelinek Freud wörtlich zitiert. Die Poetologie der Reste in den zerstreuten Stimmen von Jelinek (Freud, Lacan, Gross, Mohamed Atta) – das ist alles „da“ in *Bambiland/Babel*: Aber es ist das dekonstruktivistische Theater, das sich der „gegenwärtigen Totalisation“, der „kein Rest entgeht“, entzieht (Randgänge, 307). Jelineks Literatur, Jelineks Theater sammelt die Reste, die uns immer entgehen *müssen*, damit Bedeutung für jeden einzelnen entstehen kann. Ihre Sprache ist *différance*, Sprache der nicht-gegenwärtigen, zitierten Reste. Aber die *différance* beschreibt Derrida mit Freud auch als „als ein Streben des Lebens“ (Randgänge, 44) – die freudschen *pulsions*, die *prégnances* bei Jean Petitot klingen an. Dieses Leben hält Jelinek in ihren Stimmen, Figuren, Positionen, fraktalen Personen fest, ohne es im Sinne eines einheitlich-eindeutigen Code zu arretieren. Die wuchernden „Sprachflächen“ ähneln so eher dem, was Malcolm Bradbury in Bezug auf Thomas Pynchon den „paranoiden Stil“ nennt, bei dem die „Zufälligkeit der Welt und die inhumanen Energien textuellen Exzess stimulieren und eine Redundanz jenseits einer möglichen Dekodierung.“^{xxiv}

3. Parsifal – eine mythologisch-rationale Vermischungsfigur

Elfriede Jelineks *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* ist ein Text für ein Theater-Gesamtkunstwerk, die Installation *Area 7. Matthäusexpedition* von Christoph Schlingensiefel. Der hatte 2004 den *Parsifal* von Richard Wagner in Bayreuth inszeniert, wofür er eine Drehbühne, den sogenannten Animatographen, installierte. Mit dieser Drehbühne zog Schlingensiefel weiter nach Island, nahm dort die Mythenwelt der *Edda* auf, baute einen *Parsipark* bei Berlin und zog schließlich mit inzwischen fünf Drehbühnenanimatographen nach Afrika, in ein Township der Stadt Lüderitz in Namibia, wo er mit den Bewohnern dieses Townships, „Area 7“, ein Schiff baute, Zitat des „Fliegenden Holländers“, des Films „Fitzcarraldo“ von Werner Herzog und der Arche Noah gleichermaßen. Das ist eine sehr geraffte Darstellung davon, wie Parsifal, der in Afrika war, schließlich auch ins Burgtheater kommt, wo Elfriede Jelinek ihren Text von einer Leinwand herab, die vor ein Riesenrad gespannt ist, monoton liest. Und während sie liest, verliert das Don Quichotte-artige Windmühlenrad einen Flügel nach dem anderen, als solle eine alte Episteme, vielleicht die Bühne als Illusionsbühne, endgültig zu Ende gehen.

Der jelineksche *Parsifal* ist eine mythologisch-rationale Vermischungsfigur, mit der die Autorin die Erlösermythen von Dionysos-Pentheus (aus Euripides' *Bakchen*), Pan, Adonis bis hin zu Christus und Amfortas (und sonstigen kolonialistisch-aubeuterischen Missionaren aller Couleur?) entmythologisiert. Sie nimmt aber auch die philosophische Denkfigur des Verhältnisses von Einzelfem und Allgemeinem auf, wobei sie poetisch gegen das Nur-Allgemeine „argumentiert“. Parsifal ist nämlich kein mythischer Erlöser mehr, der Afrika z.B. von Aids, Dreck, Korruption, Kriegen oder animistisch-(oder anders-)religiösen Praktiken erlösen könnte. Parsifal kann auch keine neuen Heilserwartungen bringen (er kommt eher als „tumber Tor“), schon gar nicht die Erlösung durch das Kapital, z.B. Afrika zum Touristenparadies zu machen, wie ihm ein Féticheur weismachen will. Der gesamte Text ist eine Absage an den patriarchalen Erlösungsmythos, eingefangen im Bild des Gral als Kelch des Blutes Christi. Er ist damit auch eine Absage an den wagnerschen Grals-Stein, der die ewige Speise

der Erlösung spendet: Die christlich-patriarchalische Erlösungsidee als Askese, als Abwendung vom Sinnlich-Weiblichen als Natur hin zum rein maskulin markierten Geist – die metaphysische Dichotomisierung der Welt – wird schon im Sinne der dekonstruktivistischen Rationalismuskritik verworfen: Keine Mitleidsfrage erlöst den mit einer Kastrationswunde gestraften Amfortas, keine Mitleidsfrage allein erlöst Afrika. Jelineks Sprache, selbst an einer Kastrationswunde erkrankt und zugleich genesen, kastriert stattdessen supplementär den erlösend-präsenten Logos, das Wort, das Fleisch wurde, das Fleisch, das

– immer wieder – symbolisch und real geopfert wurde. Der Parsifal-Mythos wird stattdessen mit matriarchalen Mythen verblindet, verquickt, indem Jelineks Parsifal auch Züge der afrikanischen Muttergöttin Mawu trägt, deren Totemtier die Schlange ist. Der Gral wird vom Kessel, der weiblich-fruchtbares Menstruationsblut auffängt, über den christlich-männlichen Opferblut-Kelch wieder zum Schlangenstein – eine Umkehr- und Verschiebefigur.

Parsifal ist so bei Jelinek gleichsam ein sechster Animatograph, dekonstruktive *Schrift*, d.h. ambivalent-vielfach Bedeutendes (*graph*), ein Animatograph, der ein Theater der Intensitäten ermöglicht, der Animierung, der Bedingung der Möglichkeit für das Ereignis des eigenen Kunsterlebens und der eigenen Kunstreflexion. Mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* durchläuft Parsifal auch noch die Metamorphose oder das Morphing von Dionysos zu Apoll, zu Prometheus, zu Ödipus und Atlas und wird in dieser komplex-mythologischen Figur dekonstruiert zur mythisch-rationalen Mischfigur: Denn worum es Elfriede Jelinek geht, ist zu zeigen, dass Afrika „keine Menschen“ hat, das heißt hier: keine Individuen. Es dominiert im animistischen (und anders religiösen) Afrika das Allgemeine, die Allgemeinheit, aber nicht der Einzelne (ein altes philosophisches Problem ist, wie schon angedeutet, hiermit aufgeworfen). Wenn es heißt, dass es „keine Menschen“, also Individuen, gibt, dann heißt das satirisch überhöht, dass es keine Einzelwesen als rational-vernünftige Personen gibt – in dieser literarisierten philosophisch-metaphorischen Zuspitzung als Übertreibung–, weil die Gemeinschaft sie als mit sich „identisch“ (als „Teil“ des „einen“, „unteilbaren“ „Ganzen“, das das Individuum „ist“) sofort absorbiert, und das heißt wiederum hier –ganz praxisbezogen-gesellschaftlich –, sie ökonomisch für sich ausbeutet. Damit verschwindet das (einzelne) Individuum samt seiner Verantwortung für sich selbst in der diffusen Masse, die ihn und das von ihm (ökonomisch) Erzeugte absorbiert. Die Allgemeinheit ist aber keineswegs hegelscher absoluter Geist, der den objektiven und subjektiven „aufhebt“ im Sinne von bewahrt, sondern sie vernichtet ihn. Und so ist die politisch-philosophische Konsequenz und Operation, die Jelinek anbietet, eine aus dem Geiste des Dionysos und des Euripides (*Bakchen*) geborene: Die „Mutter Afrika“ muss „ihr Kind“ (das „individuelle Allgemeine“^{xxv}) zerstückeln, wie die Mutter in

den *Bakchen* ihren Sohn Pentheus zerstückelt, wie die Gene der DNS/DNA zerstückelt und rezeptiv, also veränderbar, sind. Jelinek veranschaulicht das mit Euripides und Nietzsche, und sie zeigt damit theoretisch und zugleich metaphorisch, wie Individualität entstehen und vernünftige Verantwortung für den einzelnen möglich werden könnte, ohne dass wiederum das Allgemeine vernichtet wäre. Das „eigene Kind“ zu töten im „bacchantischen Rausch“ ist nicht etwa – das sei ausdrücklich erwähnt – eine affektive Oppositionierung mit einer zugleich affektiv und rational-kalkulierend ihre Kinder tötenden Medea: Es handelt sich um eine mythologische Metapher, die Jelinek „wortwörtlich“ macht und zugleich verschiebt (ein von ihr schon öfter verwendetes ästhetisches Verfahren), eine wortwörtlich gemachte Metapher für die Ablösung des phantasmatischen „Kindes“ aus *jeder* symbiotischen Gemeinschaft, eine Engführung von Freud, Lacan^{xxvi} und Nietzsche.

Ein interessanter Vergleich ergäbe sich übrigens zwischen Jelineks *Parsifal* und René Polleschs *Prater-Saga 1 – 5*^{xxvii}: Pollesch lässt seine Stücke in einer afrikanischen Stadt in Ghana spielen, einer „Stadt ohne Eigenschaften“. Er zeigt, wie eine okkulte Ökonomie des Animismus, der Zauberei oder Hexerei als „Gesetz“ der Liebe, der Beziehungen und des Kapitals mit einer nur rationalistischen Ökonomie enggeführt wird: Das „Voodooobjekt“ steht gegen ein sich abgrenzendes Subjekt, das aber ebenso auf verlorenem Posten steht. Pollesch mixt wie Jelinek Geister- und Geistesgeschichte, mischt Komik und Tragik, lässt wie Jelinek viel freie Hand in der Umsetzung seiner Texte. Jelineks *Parsifal* ist Verabgründung von Figur und Sprache (der Boden wird ihm ja schon ersten Satz entzogen), er ist aber nicht nur Mischfigur und Animatograph, sondern auch derridasche *chora*: „Ort der Politik“ und „Politik der Orte“^{xxviii}.

Und nun doch noch die Frage: kann man das noch Theater nennen, wenn da ein Text von der Leinwand herab gelesen wird, von dem niemand Notiz nehmen muss, wo doch einst die Bühne für einen gewissen Lessing die Kanzel war, von der herab er in seinen Figuren frei „predigen“ konnte? Ist Jelineks Text, auch wenn die Leinwand einen zentralen Platz im begehbaren Raum des Theaters mit vielen Bühnen (ohne die eine), haben mag, nicht doch marginal, ein Bild- und Wort-Rest in dem gesamten schlingensiefischen pluralisierten Theater der Reste?

Ein vollkommen dezentralisierter Text, der dann auch noch mitsamt der Leinwand, dem Bild und dem Wort zerfällt? Schlingensief hat sein Theater als Theater der Dekonstruktion beschrieben: „Die Kontrollmechanismen verlieren und das zugleich als eine Inszenierung begreifen, sich in einem fließenden Zustand befinden, das ist der Kern meines Theaters“^{xxix}. Da ist es wieder, das Flüssige als Element des *pharmakon*, also der verzeitlichten, verschobenen, dezentralen und destabilisierten, zerstreuten Bedeutung.

Wenn Jelineks Text ein dekonstruktives Gewebe von Resten ist mit den Übrigbleibseln von Mythologie, Philosophie, Psychoanalyse und Literatur, collagiert-montiert wie ein Bild-Text-Dazwischen, dann ist auch Schlingensiefs *Area 7* ein komisch-parasitäres Theater der Reste: Beuys Totenmaske und der Hase als Symbol des Lebens verweisen auf das Zugleich der Dichotomien (*pharmakon*), die ebenso zu *Asche* werden müssen, um in neuer Bedeutung wieder aufzuerstehen und neue Farbe und Leben zu bekommen, so wie ich einen Rest der frischen, noch nicht trockenen Farbe an meinen Kleidern aus dem Drehbühnen-Theater Schlingensiefs mit nach Hause nehmen konnte.

4. Zum ‚Königinnendrama‘ Ulrike Maria Stuart

Ist das jelinek-schlingensiefsche Theaterprojekt genre- und grenzüberschreitend in vielfacher Hinsicht, so könnte man denken, dass Jelinek mit *Ulrike Maria Stuart* wieder zu einer Form von eher traditionellem Theater mit historischen Figuren, Akteinteilung (die drei Teilstücke) und sogar gebundener Sprache, also Jamben und Trochäen, zurückgeht und damit auch an ihre eigenen Anfänge in gewisser Weise wieder anschließt. Zwar lässt der Titel, der die Verschränkung der Titelfigur des schillerschen Dramas mit dem Namen der RAF-Terror“königin“ gleichsam zum Programm erhebt, schon die Misch- und Kipp- und Drehfiguren jelinekscher Prägung erwarten, ein jelineksches Morphing, aber eine gewisse Mimikry an das schillersche Pathetische und Erhabene, an den Kampf der Königinnen, an Liebe und Eifersucht und an die „Schaubühne als moralische Anstalt“ werden gleichermaßen allein schon im Titel suggeriert oder evoziert.

Was geschieht also in *Ulrike Maria Stuart* mit den Figuren, der Sprache, der Geschichte und dem schillerschen Reich der Freiheit als Domäne der Moral?

Zunächst: Mit dem ‚Königinnendrama‘ setzt Jelinek ihre ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-V* scheinbar in einer Umkehrfigur fort; denn ist hier das Thema die „Todesarten“ (Ingeborg Bachmann) des Weiblichen als weibliche Ohnmacht, so geht es in *Ulrike Maria Stuart* vordergründig um die Frau an der Macht und die (Selbst-)Ermächtigung der Frau. Aber die Todes“königinnen“ Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin sind in der Überblendung oder Amalgamierung mit Elisabeth I. und Maria Stuart von vornherein gebrochene und gespaltene Figuren (für die Gebrochenheit ihrer Figuren benutzt Jelinek selbst die Baumhaus-Metapher). Es geht Elfriede Jelinek also nicht um die Verquickung von Privatem und Politischem im individuellen menschlichen Leben, denn das ist so klischeehaft wie immer-wahr-oder-nicht. Es geht ihr darum zu zeigen, wie das sogenannte Private als das Unbewusst-Triebgesteuerte hinter dem Politischen und Rationalen verschwindet, ja dass die schlaue Vernunft das Politische benutzt, damit sich die unbewussten und verdrängten Triebe ungehemmt ausleben können, weil hinter dem idealistischen Aushängeschild der politischen Ideologie die Triebgesteuerte nicht sichtbar wird: Das verdrängte Dionysische des narzisstischen Begehrens nach Macht und Herrschaft, nach Gütern und Geld, nach Liebe und Sex bricht sich als das Tabuisierte und Verbotene Bahn und tarnt sich als das sanktionierte Moralisch-Ideologisch-Politische. Wieder einmal, so kann man sagen, metaphorisiert, figurativisiert Jelinek „Theorie“ (Freud, Lacan). Die Alltagslogik und Alltagspsychologie setzt ja die Macht als das Politische und das Begehren als das Private. Jelinek zeigt in vielfachen sprachlich-ästhetischen und figürlichen Umkehr- und Verdrehungsfiguren, dass das Begehren als das Dionysische sich der apollinisch-vernünftigen Rechtfertigung bedient – und „Logos“ (oder ratio) heißt auch „Rechtfertigungsgrund“. Damit zerschlägt sie notwendig Schillers Idealismus, der das Moralisch-Vernünftige als die Freiheit des Geistes sieht und als Sieg über alles Körperlich-Sensualistische (also auch über das Begehren als das Unbewusste, das für Schiller, den Kantianer, noch keine Kategorie war oder doch vom Geist, der Moral, wahrgenommen, bekämpft und besiegt werden konnte.). Schillers Dualismus von Geist und Körper, Reich

der Freiheit und Reich der Notwendigkeit, werden bei Jelinek auf die „Leiblichkeit“ des Menschen zurückgeführt, aus der sich Trieb und Geist, Bewusstes und Unbewusstes gleichermaßen speisen. Und mit Kant wird die Vernunft, wie schon angedeutet, zum dialektischen Spieler, mit Lévi-Strauss gesprochen zum *trickster*, zum Joker, der uns unser unbewusstes Begehren als vernünftig vorspiegeln kann. Dennoch, damit kein Missverständnis aufkommt, arbeitet Elfriede Jelinek auch in *Ulrike Maria Stuart* weiter an der Auflösung der Figur als Auflösung des einheitlich zentrierten (rationalen) Subjekts, dessen moralische Freiheit die Freiheit seines Geistes ist: Indem sie Schillers Figuren als Folie unterlegt, werden auch diese als Triebgesteuerte in ihrem Begehren erkennbar. Sowohl die Figuren der Gudrun Ennslin als auch der Ulrike Meinhof werden also gespalten, und zwar nicht nur in ihre historischen Folienbilder, in die von Schiller idealisierten fiktiven historischen Königinnen und die vermeintlich historischen Figuren der beiden RAF-„Königinnen“. Jelinek spielt mit den Assoziationen an Figuren, deren historisches Personsein sie demontiert und deren fiktionale Bearbeitung durch Schiller sie dekonstruiert. Zugleich bricht sie aber auch die historischen und vielfach Fiktion gewordenen Figuren von Ennslin und Meinhof in der Amalgamierung mit den schillerschen Figuren. Die jelinekschen Figuren sind auch als „sie selbst“ nicht mehr „sie selbst“ oder, wie Jelinek sagt, nicht mehr mit sich „ident“. Das können sie nicht sein, weil sie sie zum einen durch vielfache Überblendungen (Morphing) verschiebt und sie zugleich noch spaltet in ihre apollinisch-vernünftelnde Über-Ich-Stimmen und ihre dionysisch-zerstörerische Triebstruktur-Stimme in der Verquickung von Sexgier, bürgerlichem Genuss- und Luxus-Begehren, narzisstischem Dominanzstreben und Hass und nochmals Hass, so dass diese multiplen Figuren nichts mehr sind als „Produkte von Ideologie“ – äußerlich der schöne Schein der Moral, die Maske vor der Gier und dem Begehren. Indem die beiden Trieb-, Terror- und Todes“königinnen“ für alle anderen Heil und Erlösung, marxistische Eschatologie als Anarchie herbeischießen und herbeimorden wollen, täuschen sie sich über die Motive ihres Unbewussten: Auch so sind sie ihre eigenen Doppelgänger und Wiedergänger geworden, Zombies und Vampire, die sich vom Blut ihrer Opfer ernähren und so ein ideologisch-idealistisches Scheinleben erhalten. Jelinek gibt

ihnen also vielfache Doppelgängerfiguren und -stimmen, lässt ihr Nicht-Identsein aber vor allem dadurch sichtbar werden, dass sie ihnen die Köpfe – wie bei dem amerikanischen Installationskünstler Paul McCarthy – verkehrt herum aufsetzt, was sie an vielfachen sprachlichen Verdrehungs-, Umkehr- oder Inversionsfiguren ausführt, seien sie psychoanalytischer, ideologischer oder ästhetischer Art, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Das heißt auch, dass die nicht-„identen“ Figuren, denen dennoch Eigennamen zugeordnet sind (was eine eigene Untersuchung wert wäre), zugleich sprachliche (Verdrehungs-)Figuren sind beziehungsweise durch sie konstituiert werden. Eine psychoanalytische Inversionsfigur ist z.B. die des „fremden Leids“, und die soll hier kurz angeführt werden. Die Figuren-Stimmen, sofern sie als Ulrike und Gudrun erkennbar werden, sind in ihrer Fühllosigkeit unfähig, das Leid zu erkennen, das sie der eigenen Familie, den eigenen Kindern zufügen; sie sind psychologisch nur mechanisch funktionierende, zombiehafte *Olimpias*, psychisch leblose, nur in der Ideologie mechanisch lebende Puppen – Dreh- und Kippfiguren also nicht nur in ihrer pluralen Brechung –, Figuren, die in der Abspaltung der eigenen Gefühle ihre eigenen Kinder medeagleich, vorgeblich „idealistisch“, der Ideologie opfern (und schon damit zerschlägt Jelinek das schillersche Erhabene): Die „Köpfe“ sehen nur, in totaler Realitätsblindheit und ideologischem Wahn nach hinten gewendet, „fremdes Leid“^{xxx}, also das „Leid“ der Gesellschaft, die sie erlösen wollen, und zwar von der kapitalistischen Ökonomie und politischen Unterdrückung. Die deutsche Bundesrepublik ist aber, und mehr lässt sich in diesem Kontext dazu nicht ausführen, wenn man die referentielle Herausforderung annimmt, Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre eine sicher verbesserungswürdige, aber funktionierende Demokratie, was sich nicht zuletzt an den Protesten selbst zeigte. Was die Terror-„königinnen“ treibt und was Jelinek zeigt, ist das Größenwahnphantasma, das narzisstisch imaginäre Begehren, das dem lacanschen Spiegelstadium entspricht, also der nicht abgelösten imaginären Symbiose mit dem Signifikanten, den man als das „Vollkommene“, als das „Eine-Wahre“ erkannt zu haben meint; der narzisstische Spiegel, der hier den Signifikanten Ideologie zeigt, in dem man sich spiegelt (anderswo zeigt er das Märtyrerideal, hier die Stadtguerilla): Es ist der schillersche apollinisch-schöne

Schein moralischer Freiheit, den Jelinek zerschlägt, bis am Ende nur Dreck und Gestank übrig bleiben und eine sterbende „Ulrike Meinhof“- Figur, die den Kopf in die Schlinge legt und dabei zum Hamlet wird, der nur noch Schlaf und Tod ersehnt, ein pathetisches Sprechen, das dem Erhabenen den Garaus macht, denn es ist kein Gesang von Freiheit und moralischem Sieg, sondern ein nihilistischer Abgesang (auf Idealismus wie Ideologie, auf gesellschaftliche Träume und politische Utopien – ergreifend gerade in seiner sprachlichen Größe.

Jelineks „Moralkunstwerk“ (man denke an *Babel*) besteht hier gerade darin, die Täuschung in der Disparatheit von Moral und Freiheit, Schein und Wirklichkeit, Bewusstem und Unbewusstem, Trieb und Ratio in ihren vielfachen Figuren und Inversionsfiguren aufzuzeigen.

Eine andere psychoanalytische Inversionsfigur besteht z.B. darin, dass Jelinek ihre Figuren oder multipel-gemorphten Figuren-Stimmen auch aus diversen Diskursparadigmen konstituiert, sie geradezu darin einbettet, wie z.B. in das ödipale Dreieck der familialen Urszene. Bei der Figur der „Ulrike“ wird die Familie als Urszene aber wiederum verdreht: Nicht das Kind (in diesem Fall die Kinder, die weiblichen Zwillinge, die geschlechtsverdrehten Prinzen im Tower) werden in der Dyade mit der Mutter gezeigt, die durch den Phallus Vater daraus „erlöst“ werden müssten – auch dies ein letztlich ironisches Erlösungsparadigma – , sondern die Mutter ist die imaginär-wahnhaft verhaftete: eine defekte Urszene, in der der Phallus-Vater fehlt, wie auch in der ebenso defekten inversen familialen Urszene von Gudrun Ensslin und ihrem „Baby“ Andreas Baader. Auch dies ist eine Mutter-Kind-Dyade zweier wahnhaft-narzisstisch sich in-.einander Spiegelnden – jenseits der „Realität“.

Die ästhetischen Verfahren von Verschränkungs-, Überblendungs-, Auffältelungs- und Inversionsfiguren lassen die jelinekschen Figuren in jenem dekonstruktivistischen Zwischenbereich zwischen Figur und Stimme, Stimme und Sprachmusik, Personenfigur und Diskursfigur, Person und Zombie changieren, die sie zu Zwischenfiguren in Raum, Zeit und Bewusstsein machen: vielleicht kommen sie auch von den verflüssigten stream of consciousness-Figuren, der surrealistischen écriture automatique, sich herschreibend aus langer Tradition.

Mit der Figur der Ulrike, der „Frau mit den durchstoßenen Augen“, schließt Jelinek an Ödipus an und zugleich an *Babel*, an den Monolog *Peter sagt*, und so webt sie ihre Figuren immer wieder ein in den Teppich ihres Gesamtwerks und hat sich längst eingeflochten in die Literatur der Welt.

ⁱ Jelinek, Elfriede, Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. In: Anke Roeder (Hg.), Herausforderungen an das Theater, Frankfurt am Main: suhrkamp taschenbuch 1673, 1989, S. 143-161.

ⁱⁱ Jelinek, Elfriede, bukolit.hörroman. mit bildern von robert zeppel-sperl, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2005.

ⁱⁱⁱ Vgl. dazu Vattimo, Gianni, Das Ende der Moderne, Stuttgart: Reclam, 1990.

^{iv} „Ich versuche, mich an der Grenze des philosophischen Diskurses aufzuhalten. Ich sage Grenze und nicht Tod, weil ich an das, was man heutzutage den Tod der Metaphysik zu nennen pflegt, ganz und gar nicht glaube [...]“: Engelman, Peter (Hg.), Positionen, Gespräche mit Henri Ronsse u.a./ Jacques Derrida, Graz, Wien: Edition Passagen 8, 1986, S. 12.

^v Derrida, Jacques, Dissemination, Wien: Passagen-Verl., 1995, S. 171.

^{vi} Jelinek, Elfriede, Der Tod und das Mädchen I – IV, Prinzessinnendramen, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2003.

^{vii} Jelinek, Elfriede, Die endlose Unschuldigkeit, Schwiftinger Gaalerie-Verlag, 1980.

^{viii} Roeder, Anke, 1989, S. 152 und 154.

^{ix} Jelinek, Elfriede, Wolken.Heim., Stuttgart: Reclam, 1990.

^x Vgl. Homepage Elfriede Jelinek: <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/>. Alle Seitenangaben im Text beziehen sich auf die Homepage.

^{xi} Bei allen Zitaten und Angaben aus *Ulrike Maria Stuart* beziehe ich mich auf folgenden Link von Elfriede Jelineks Homepage: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmaria.htm>.

^{xii} Baudrillard, Jean, Agonie des Realen, Berlin 1978: Merve Verlag, S. 15.

^{xiii} Best, Otto F., Handbuch literarischer Fachbegriffe, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, S. 390.

^{xiv} Derrida, Jacques, Schibboleth, Wien: Edition Passagen 12, 1996, S. 116.

^{xv} Derrida, Jacques, Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie. In: ders., Randgänge der Philosophie, Wien: Passagen-Verl., 1988, S. 91.

^{xvi} Derrida, Jacques, Falschgeld. Zeit geben I, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 132 und 133.

^{xvii} Baudrillard, Die Illusion des Endes, Berlin: Merve Verlag, 1994, S. 30.

^{xviii} Derrida, Jacques, Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen, Berlin: Merve Verlag, 2003, S. 30.

^{xix} Jelinek, Elfriede, Bambiland. Mit einem Vorwort von Christoph Schlingensief und einem Essay von Bärbel Lücke, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2004.

^{xx} Pynchon, Thomas, Die Enden der Parabel. Deutsch von Elfriede Jelinek und Thomas Piltz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003, S. 43.

^{xxi} Foucault, Michel, Mikrophysik der Macht, Berlin: Merve Verlag, 1976, S. 106.

^{xxii} Walker, Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, Frankfurt am Main: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, S. 1026-1027.

^{xxiii} Jelinek, Elfriede, Ich schlage mich selber, bevor es ein anderer tut. In: Süddeutsche Zeitung, 7. 12. 2002 .

^{xxiv} Bradbury, Malcolm, The Modern American Novel, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 224.

^{xxv} Es handelt sich hier um eine Anspielung auf den Titel des gleichnamigen Werkes von Manfred Frank.

^{xxvi} Lacan, Jacques, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. In: ders., Schriften I, Weinheim, Berlin: Quadriga Verlag 1986, S. 61-70.

^{xxvii} Pollesch, René, Prater-Saga, Berlin: Alexander Verlag, 2005

^{xxviii} Derrida, Jacques, Chora, Wien: Edition Passagen 32, 1990, S. 35: „*Erzeugte Abgründigkeit (mise en abyme)* des Diskurses über *chora*, Ort der Politik und Politik der Orte, das wäre also die Struktur eines bodenlosen Übereinanderlegens von Eindrücken (*surimpression*).“

^{xxix} www.schlingensief.com/Theater/php

^{xxx} Vgl. dazu auch Peters, Butz, Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF, Berlin: Argon Verlag, 2004, S. 151 und Aust, Stefan, Der Baader Meinhof Komplex, München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1998