

In der Hölle der Angst – Elfriede Jelineks Text *Tod-krank.Doc* (für Christoph Schlingensiefel): Vier kleine Stücke bilden ein großes Hieronymus Bosch-artiges Tafelbild

1. Zwei Vorbemerkungen

Die erste betrifft die Textvorgeschichte. Anfang 2008 wurde bei Christoph Schlingensiefel, der mit Elfriede Jelinek durch ein langjähriges Arbeits- und Freundschaftsverhältnis verbunden war¹, Lungenkrebs diagnostiziert. Ein Lungenflügel musste operativ entfernt werden, es folgten Chemotherapie und schließlich neue Metastasen auf dem verbliebenen Lungenflügel. Von Anfang an hat Christoph Schlingensiefel seine Krankheit ins Zentrum seiner Kunst gestellt: Im Sommer 2008 mit dem szenischen Bericht *Der Zwischenstand der Dinge* im Berliner Maxim Gorki-Theater und im Herbst mit dem *Fluxusatorium Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* bei der Ruhrtriennale in Duisburg. Im selben Jahr noch schreibt Elfriede Jelinek für den dritten Teil der Trilogie, die *ReadyMadeOper Mea Culpa* ihr aus vier Teilstücken bestehendes Stück *Tod-krank.Doc* und schenkt es ihm.² Als das Stück im März 2009 am Wiener Burgtheater aufgeführt wird, enthält der Text der Oper nur ganz wenige Zeilen aus dem Jelinek-Stück: Schlingensiefels Oper ist, was sie ihrer Genre-Bezeichnung „ankündigt“ – eine Collage aus vielen Text-Fertigteilen in Anlehnung an Marcel Duchamps *Readymades*. Sie besteht aus drei „Akten“ mit vielen Schauplätzen auf einer Drehbühne mit vielen medialen Co-direktionen und Überlagerungen und ebenso aus collagierten Musikstücken, die das Bühnenspektakel erst zur „Oper“ machen.

Die zweite Vorbemerkung gilt dem Text Jelineks und seinen Teil-Inszenierungen (bei Schlingensiefel, obgleich vom Text ja nur „eine Wortdosis knapp über der Promillegrenze“³ verwendet wurde, und bei Karin Beier). Wie schon aus dem Titel des Aufsatzes ersichtlich, besteht das Stück, eine Art Todes(angst)reigen, also ein zyklischer Text, aus vier in sich abgeschlossenen und doch über bestimmte Motive eng aufeinander bezogenen bzw. miteinander verzahnten Teilstücken. Auch wenn Jelinek diesen Text dem todkranken Schlingensiefel widmete

¹ Vgl. <http://jelinekschlingensiefel.wordpress.com>.

² Schlingensiefel, Christoph: Ich habe keinen Bock auf Himmel. In: *Der Spiegel*, 51/2008, 15.12.2008, S. 158: „Den Text hat mir Elfriede Jelinek geschenkt, ein Komponist macht gerade die Partitur für die Sänger.“

³ Weinzierl, Ulrich: Das Vollkommene, hier wird's Ereignis. Christoph Schlingensiefels Bühnengesamtkunstwerk „Mea Culpa“ rührt und überzeugt am Wiener Burgtheater. In: *Die Welt*, 22. März 2009

oder zueignete (sicherlich getreu ihrem Motto: *Machen Sie was Sie wollen*⁴), werden die Teilstücke hier unabhängig von der Schlingensief'schen „Oper“ betrachtet werden. Auch die Bühnenfassung des zweiten Teilstücks *Im Bus* durch Karin Beier innerhalb ihrer Inszenierung von *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz* am Schauspiel Köln 2010/11⁵ wird nicht näher berücksichtigt werden. Alle vier Teilstücke werden hier als Lesetexte behandelt, als Prosastücke, was sie der Form nach ja auch sind (es sei denn, man betrachtet sie ihrer inneren Struktur nach als Monologe, Polyloge, Einzelpersonenchöre⁶ o.ä.). Was Jelineks Teilstücke miteinander verbindet, könnte man thematisch-pauschal als jeweils den Einbruch einer Katastrophe bezeichnen – der die philosophische Frage von Kontingenz (als das Nicht-Notwendige, nicht Unmögliche, kurz des Zufälligen) einschließt –, die entweder das Leben schlagartig verändert (*In der Krankheit*), zum völlig unvorhersehbaren Unfalltod führt (*Im Bus*), es auf grausame Weise durch Missbrauch und Gewalt über lange Zeit beherrscht (*Im Keller*) oder auf qualvollste Weise mit der unmittelbaren Angst vor dem Tod konfrontiert (*In der Hölle*). Immer auch geht es um Täter- und/oder Opfer-Sein, das Ringen um oder die erzwungene Preisgabe von Autonomie, um Schuld und Schicksal bzw. Kontingenz (s.o.) und Verantwortung, Leben und Tod – es geht um all diese Polarisierungen, deren Entgegensetzung durch harte Grenzziehungen vielleicht zuallererst preisgegeben werden müssen. Und immer ist es vor allem auch die Inhalt-Form-Dichotomie, die erst in der Auflösung ihrer Opponierung die Begegnung mit dem Text – das Ereignis des Textes – ermöglicht.

3. Erstes Teilstück: *In der Krankheit*

Ein Ich, das von seiner Krankheit („die Brust ist leer“⁷) spricht und glaubt, „die schaffende Hand“ (ein Verweis auf den Künstler, den im Nietzsche'schen Sinne Schaffenden?) nicht mehr heben zu können, erhebt dennoch seine Stimme, holt Atem („Das Atmen beschwert sich bei mir“, 1) zu einem mächtigen Monolog; aber diese Ich-Stimme kippt auch immer wieder von der ersten in die dritte Person („weil ihrem Besitzer etwas fehlt“) – dichterische „Selbst- und Fremdwahrnehmung“ mischen sich also. Der erste Satz schon thematisiert den schockhaften Einbruch der Katastrophe („Und jetzt ist also alles kaputt, was ich mir so mühsam aus-

⁴ Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 7.

⁵ Karin Beiers Todesreigen-Zyklus wird folgendermaßen charakterisiert: „Drei Stücke über visionäres Bauen und reale Katastrophen“ : <http://www.schauspielkoeln.de>.

⁶ Diesen Begriff verwendet Jelinek in ihrem Stück *FaustIn and out*, erschienen im Rowohlt Theater Verlag 2011. Vgl. dazu auch: Lücke, Bärbel: Faust und Margarethe als Untote. Zu Elfriede Jelineks *FaustIn and out* (*Sekundärdrama zu Urfaust*) – offene/verdrängte Wahrheiten in freiheitlichen Zeiten. In: JELIEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2012, S. 23-62.

⁷ Jelinek, Elfriede: Tod-krank.Doc (für Christoph Schlingensief). Vgl. Homepage Elfriede Jelinek: www.elfriedejelinek.com, S. 1. Im Folgenden ohne Sigle und Seitenzahlen.

gedacht habe“, 1) als den Einbruch des immer drohenden Unvorhergesehenen, des Irrationalen, in das „mühsam“ rational („Vertrag mit dem Körper“, 1) bewältigte Leben: Wo einst ein Lungenflügel war, ist nun nur noch der „Blutkuchen“, das postoperative Blutgerinnsel, das die leere Brust füllt. Die Jelinek'sche Vorliebe für ironisch-kulinarische Metaphern spielt mit der im Begriff schon vorgegebenen Metaphorik: Der Blutkuchen („Guglhupf“, 2) scheint geradezu harmlos-liebevoll gebacken worden zu sein („der Teig geht“, 2) als Geburtstagsüberraschung, für die der Tisch gedeckt wird („Kuchengabel bitte“, 2), aber die Metaphorik changiert und oszilliert, denn es handelt sich um eine „Wiedergeburtstagsüberraschung“ (2) in physischer Bedeutung: Der Tod war oder ist noch immer zu Gast, die „Kuchengabel“ entpuppt sich als eine „Blutkuchengabel“, die ein „Herr Doktor“ zugleich mit dem „Messer“ reichen soll (2), und der Blutkuchen wird zwar selbst hergestellt („ab Bauernhof sozusagen“, 1), ist aber keine Bioware oder nur eine im Wortsinn (das Leben – ein Angebot für den Händler Tod), und zu essen gibt es keinen Kuchen, sondern das „Nichts“: „ich fresse das Loch, das zurückblieb“, 2). Die Blutkuchenmetaphorik mäandert von Assoziationen ans medizinische Labor („Kuchen züchten“, 1), wo der tatsächliche Blutkuchen eine große Rolle spielt, bis hin zur Eucharistie: „Wer von mir isst, von meinem Blutkuchen isst, wird das ewige Leben erhalten“ (3). Wenn hier die Sakralisierung samt Erlösungskraft der Kunst (im Falle einer Referenzbeziehung zwischen Sprecher-Ich und realer Person des Künstlers Christoph Schlingensief) sarkastisch erodiert wird, so formuliert das Sprecher-Ich auch die ironiefreie Version der neutestamentlichen Einsetzungsformel, allerdings in sinnzersetzender Umkehrung: „ich bin mein eigen Fleisch und Blut, wer von mir isst, wird auch krepieren“ (4/5)⁸ oder auch die parodistische-„blasphemische“ Version: „Jesus Christus, nimm hin und esse, äh, Moment, umgekehrt, natürlich soll ich seinen Leib essen [...]. Und was wird aus meinem Fleisch?“ (7) Der hämatologische Begriff des Blutkuchens wird also von Jelinek zum Bild und vielfach hin- und hergewendet, metonymisch verschoben. Was aber sprachlich dabei geschieht, ist, dass das Nicht-Begründbare, das Nicht-Beherrschbare der Krankheit auch die Sprache beherrscht, wodurch die Todkrankheit erst als das absolut Katastrophale, als die – heideggerianisch ausgedrückt –

⁸ Da Elfriede Jelinek zeitgleich zur Erkrankung Schlingensiefs ihr Stück schreibt, das laut Interview mit Schlingensief auf einem E-mail-Austausch zwischen beiden beruht, kann hier vielleicht Schlingensiefs Krebsstagebuch herangezogen werden, ohne damit zu postulieren, dass die Mails etwa identisch mit dem Tagebuch seien. Im Interview sagt Schlingensief: „Beim Text *Tod-krank.Doc* war es so, dass ich ihr E-mails über meinen Zustand geschrieben habe. Ich habe ihr einfach mitgeteilt, was ich gerade fühle“: Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen“. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum Wien 2010, S. 15. Im Folgenden unter Sigle JJ. Im Krebsstagebuch schreibt Schlingensief einmal: „Der Draht zu Gott, zu Jesus und Mutter Maria ist da und beruhigt mich immer aus Neue“ (S. 204). An anderer Stelle heißt es aber auch: „Eigentlich steckt hinter dieser Freudenfassade des Christentums etwas sehr Grausames. Das ganze System ist falsch“ (S. 239/40): Schlingensief, Christoph: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung, München 2010. Im Folgenden unter Sigle TK.

fundamentale *Kehre* im Leben erfahrbar wird, aber nicht als Sinnsetzung (welcher Art auch immer), nicht als das heideggersche „existenziale“ *Vorlaufen zum Tode*, sondern als das existenzielle Eingeholtwerden von seiner realen Möglichkeit. Wenn Jelinek das Sprecher-Ich sagen lässt, es sei „durch die Arbeit“ (1) krank geworden, so laufen Äußerungen des realen Sprechers Schlingensief immer mit (diese referentielle Doppelbödigkeit ist genuiner Teil des Textes, vgl. Fußnote 8), der zwischen seiner *Parsifal*-Inszenierung in Bayreuth und seiner bedrohlichen Erkrankung einen Zusammenhang hergestellt hat: „Die Ergriffenheit, mit der ich 2004 den *Parsifal*, dieses Wagner-Abschiedswerk, inszeniert habe [...], das hat meinem Lebenswillen widersprochen.“⁹ Die oszillierende Ich-Er-Stimme oszilliert auch zwischen Sarkasmus¹⁰ und absolutem Ernst, z.B. wenn sie, ganz nah an der Todesangst, fragt: „Vielleicht ist nun dieses Durchstreichen seiner selbst die eigentliche Arbeit?“ (1) Das „Durchstreichen seiner Selbst“ evoziert die Auslöschung im Tod („die Welt ist nach dem Tod definitiv gelöscht“, TK, S. 229), nein, eher die Arbeit der Vorbereitung auf den eigenen Tod. Sie evoziert aber auch Heidegger und zudem Derrida, der die Heidegger'sche „Durchstreichung“ in Bezug auf das Sein (ohne Transzendenz) aufnimmt.¹¹ Wie sich Schlingensief in der Krankheit (so der Titel des Teilstücks) befindet, wie in einem ausweglos scheinenden Raum, so begibt sich Jelinek supplementär in die tödliche Krankheit hinein, wenn sie, wie in diesem Beispiel, die Ich-Stimme die nicht mehr möglich scheinenden Möglichkeiten erwägen lässt zwischen flüchten („Schluß mit dem Umherschweifen, nach Afrika, Südamerika“) und standhalten: „Ich muß mit der Krankheit ohnedies mitgehen, ich kann sie nicht kränken“ (1).¹² Die existenzielle Problematik („Wohin mit mir?“, 1) wird zur Frage nach dem Umgang mit der Krankheit, die auch den Suizid (als wortwörtliches „Vorlaufen zum Tode“?) als Möglichkeit einschließt, sie aber doch mit paradox-einleuchtender „Begründung“ verwirft: „Wen soll ich ermorden? Soll ich etwa die Krankheit in mir ermorden? Nein. Sonst muß ich vielleicht mit

⁹ Spiegelgespräch mit Christoph Schlingensief: „Ich habe keinen Bock auf Himmel.“ In: Der Spiegel 51/2008, 15. 12. 2008, S. 157.

¹⁰ Carl Hegemann, Schlingensiefs Dramaturg, äußert in Zusammenhang mit dem Entstehen von *Mea Culpa*, ohne dass auf den Zusammenhang näher eingegangen werden müsste: „Weil Schlingensief Sarkasmus fremd ist, wendet er solche Kritik ins Positive, und damit war die Idee einer ReadyMadeOper geboren“: Hegemann, Carl: „Mea Culpa“. Eine ReadyMadeOper von Christoph Schlingensief....“ In: Vorspiel. Das Magazin des Wiener Burgtheaters, Nr. 49, März/April 2009, S. 2.

¹¹ Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1992, S. 43: „Daran will Heidegger erinnern, wenn er in *Zur Seinsfrage* aus dem gleichen Grund das Wort „Sein“ nur unter *kreuzweiser Durchstreichung* [...] lesen läßt. Dennoch ist diese kreuzweise Durchstreichung kein „bloß negatives Zeichen“ (p. 31). Diese Ausstreichung ist vielmehr die letztmögliche Schrift einer Epoche. Unter ihren Strichen verschwindet die Präsenz eines transzendentalen Signifikanten und bleibt dennoch lesbar.“

¹² Im *Krebstagebuch* „So schön wie hier...“ heißt es: „Für mich gibt es zwei Möglichkeiten. Ich muß entweder ganz abhauen und sagen: Das soll halt wachsen, das ist jetzt in mir“ (a.a.O., S. 40) und an anderer Stelle: „Man darf eine gewisse Grenze nicht überschreiten, sonst öffnet man die Tür zur eigenen Auflösung“ (a.a.O., S. 175).

ihr mitgehen“ (1).¹³ In entschlossenem Sprachgestus geht das Ich einen anderen Weg: „So, ich geh, von Fremdlingen, unfreundlichen Fremdlingen, Schutz zu erbitten“ (1). Hier wird zuerst das Motiv angeschlagen, das den ersten Text durchzieht und sich als sprachliche Klammer z.B. auch im letzten Text wiederfindet: Jelinek greift dazu auf den ältesten uns erhaltenen Tragödiertext zurück, auf Aischylos' *Die Schutzflehenden*¹⁴, in dem die in ihrer leiblichen und seelischen Integrität bedrohten Danaos-Töchter in Argos, ihrer ihnen entfremdeten Heimat, Schutz suchen. Das Argos des Kranken ist hier der Arzt, denn der oben zitierte Satz des Aufbruchs („So geh ich“) endet mit der Anrede: „Herr Doktor“ (1). Zentriert um das Motiv des Blutkuchens, der in Jelineks Wortwörtlichmachung der Wörter vom Arzt bereitet wurde (eine Folge des leeren Raumes in der Brust nach der Operation), wird dieser leere Raum¹⁵ zur Heidegger'schen „Lichtung“¹⁶ („Sie haben den Raum leergeräumt, eine Lichtung geschaffen“, 2), die in seiner Philosophie für die Frage nach dem Sinn von Sein steht bzw. für das, was Sein (Leben, Dasein) ermöglicht („Das Dasein ist seine Erschlossenheit“, SZ, S. 133). In dem Kontext von möglicher Todkrankheit und der Existenz Erfahrung, ein „Schutzflehender“, ein von der Medizin vollständig Abhängiger zu sein, liest sich das als böse Ironie (wie fast immer, wenn Jelinek sich auf Heidegger bezieht, was sie nahezu exzessiv in ihrem Werk tut). Zur Erschlossenheit gehört bei Heidegger die Angst, die „eine ausgezeichnete Erschlossenheit des Daseins“ ist (SZ, S. 184). Jelinek führt nun *Lichtung*, *Erschlossenheit* und *Angst* zusammen. Wenn bei Heidegger die Angst (als *Existenzial*) im Menschen (*Dasein*) „das *Sein zum* eigensten Seinkönnen“, zum „*Freisein für* die Freiheit des Sich-selbst-wählens“ (SZ, S. 188) „offenbart“ (im Sinne existentialistischer Hermeneutik), so verlegt sie die „Lichtung“ in den Körper (die leere Brust) des Todkranken, dessen „eigenstes Seinkönnen“ darauf reduziert ist, Selbstschutzmaßnahmen des Überlebens zu ergreifen: „ich erbitte [...], daß ich niemanden dafür hasse, was [...] Schutz für mich selbst [ist]“ (2). Und die „Lichtung“, die Heidegger später als das „Offene“ bestimmt, in dem Sein und Denken erst möglich werden, lässt das Sprecher-Ich als Denkfigur endgültig kollabieren, wenn es in Bezug auf die Operation sagt: „Bitte, man wird vielleicht geöffnet worden sein, aber man wird deshalb nicht offen sein. [...] Man wird vielleicht kurz offen sein, aber dann wird man wieder geschlossen werden“ (5). Wenn es dann heißt: „ich fresse das Loch, das zurückblieb [...], damit ich nicht verhungere“,

¹³ Vgl.: „Es geht auch nicht darum zu sagen, ihr könnt mich alle mal, ich habe keine Lust mehr“: Schlingensiefel, C., So schön wie hier..., a.a.O., S. 89.

¹⁴ Aischylos: Die Danaidentetralogie. Die Schutzflehenden. In: Aischylos. Sämtliche Tragödien und Fragmente, Wien, Stuttgart o.J., S. 55-99.

¹⁵ Heidegger, Martin: Sein und Zeit, Tübingen 1993, S. 110/11: „Der Raum ist weder im Subjekt, noch ist die Welt im Raum. Der Raum ist vielmehr „in“ der Welt.“ Im Folgenden unter Sigle SZ.

¹⁶ Ders., a.a.O., S. 133: „Die ontisch bildliche Rede vom lumen naturale im Menschen meint [...] die existenzial-ontologische Struktur dieses Seienden [...]. Es ist „erleuchtet“, besagt: [...], daß es selbst die Lichtung *ist*.“

2), so spricht daraus vielleicht der äußerste Hunger nach Leben, quasi der *Appetitus* einer Leibniz'schen Monade (das ihr eigene Prinzip der permanenten Zustandsveränderung), mit dem der Kranke sich der Leere zu bemächtigen sucht¹⁷, den Blutkuchen essen muss, der eben noch von etwas und nicht vom Nichts zeugt. Die äußerste Bedrohung durch die Krankheit führt vielleicht an die ältesten Zeugnisse der Menschheit (*Die Schutzflehenden*) und an die älteste Frage der Philosophie: Warum ist etwas und nicht vielmehr nichts? Die Ich-Stimme hält – gegen Heidegger und mit Aischylos – gleichsam ein mit grausiger Komik durchsetztes „dämonisches Plädoyer“: „Herr Doktor, Schutz bitte, Messer bitte, Kuchengabel bitte, Blutkuchengabel bitteschön!“ (2) Die Preisgegebenheit des Körpers an die feindlichen Mächte der Krankheit enthält zugleich die Ambivalenz, Schutz im Außen zu suchen und doch zu wissen: „Wo sollte man denn sonst geschützt sein als in sich allein?“ (2) Vom Vater Gott und vom Arzt, der „Gott an sich“ „vertritt“ (die Relativierung solcher Repräsentation erfolgt qua Wortspiel: er vertritt sich nur die Beine im Krankenzimmer, 3), geht dann die Reihe „abwärts“ zum eigenen Vater (die Vaterfigur ist eine der Motiv-Klammern und verbindet vor allem die Teilstücke eins, drei und vier), der dem Sohn im Tod schon vorausgegangen ist („du bist ja nicht mehr da, Vati“, 5) und mit dem er ein zwiespältiges Zwiegespräch beginnt über den zweifelhaften „Nutzen“, jung zu sterben. Der Tod gewinnt immer mehr Raum (im Denken, im Körper, im Körper des Denkens), nicht zuletzt dadurch, dass der Kranke dem Arzt anbietet, auch noch die andere Lungenhälfte zu entfernen, um den dadurch neu entstandenen Raum als (Heidegger'schen?) „Menschenspielplatz“ mit „Spielzeug-Knochen“ zu nutzen: Auf diesem Spielplatz des Todes könnte der Blutkuchen weiter „wachsen“, bis dann auch der Todkranke „im Ganzen ein Gewächs sein“ (4) wird durch dieses „Vorlaufen“ zum Todesspielplatz. Das Sprecher-Ich verwirklicht also das Heidegger'sche *Sein zum Tode* faktisch (durch die bedrohliche Krankheit) und existenziell, denn im *Sein zum Tode* macht sich das *Dasein* „offen“ „für eine aus seinem *Da* selbst entspringende, ständige Bedrohung“ (SZ, S. 265), die allerdings nicht nur als „Möglichkeit“, sondern als Wirklichkeit existiert. Die „*Freiheit zum Tode*“ (SZ, S. 266), mit der man dem *vulgären Man* entkommen und zur *Eigentlichkeit* gelangen kann, entpuppt sich im Text (die Philosophie als lebensfernes, blutleeres Gedankengespenst entlarvend?) als höchste Unfreiheit, die den Kranken zum Schutzflehenden (Aischylos) macht, ihn seines Selbst beraubt („ich habe kein Selbst mehr“, 4) und sein Leben unter den „Richter-

¹⁷ Im Text von Andrea Wald und Veronika Maurer, den Schlingensiefel in „Mea Culpa“ verwendet, heißt es: „Im Diskurs des Wissens [...] fällt es leicht, Antworten auf die Frage nach dem Grund unseres Strebens zu geben. Es mangelt dabei nicht an Worten, Begriffen, Metaphern, doch der eigentliche Begriff, den wir suchen bleibt [...] als abwesender gesetzt. [...] Im leeren Sprechen des Wissens, des klinischen Diskurses, weiß sich das wahre Wissen, das um den Grund unseres Begehrens, selbst niemals“. In: Programmheft zu Christoph Schlingensiefel: Mea Culpa. Eine ReadyMadeOper, Burgtheater, Spielzeit 2008/2009, S. 22.

spruch“ (4) des Arztes stellt. Der „Blutquark“ eröffnet nicht dem „Da“ sein „Sein“ als „Rede und Sprache“ (SZ, 133), vielmehr ist „Blutfluß“ nichts als „gestockte[r] Redefluß“ (4). Das sprechende Ich ist ein psychisch und physisch reduziertes Ich, dem „das Gehen“ schwerfällt und das sich wieder als hilfloses „Kind“ (4) erfährt. Und der (Heidegger'sche) „Menschen-spielplatz“, der auch ein „Fußballplatz“ ist, zeigt den Spieler, den „Vorläufer“ (zum Tode), nicht an der Quelle der *Wahrheit*, dem *Unverborgenen* (der *Lichtung*, der *Erschlossenheit*), sondern „im Verborgenen, im Abseits, in der Abseitsfalle“ (4). Jelinek knetet in den Blutkuchenteig auch noch das Märchen von Rotkäppchen hinein („Großmutterkuchen“), und der Wolf, „das Tier“, wartet bereits, das Tier, der Tod – nur ist die Krankheit kein Märchen, das immer gut endet. Die wuchernde, wie von eigenen Krebszellen wuchernde Metaphorik, lässt nun bei dem Sprecher den Blutkuchen „inwendig“ „an meinem Haus empor“ blühen (4) – was ausdrücklich als Nicht-Widerspruch ausgewiesen wird –, so dass die Metaphern gleichsam von innen heraus zerstört werden, wie die wuchernden Zellen eben. Zum Kind wird metaphorisch-wuchernd schließlich der Blutkuchen, der, „im Verborgenen“ genährt, hier Assoziationen an den Mutterkuchen, die Placenta, freigibt, dann aber „mein eigen Fleisch und Blut“ genannt wird – was aber doch widerrufen wird, weil es nur noch Blut, aber kein Fleisch (keine Lunge) mehr gibt (4). Das *Sein zum Tode* führt im Angesicht der Krankheit nicht zum Seinsmodus der *Eigentlichkeit* als *Existenzial*, sondern zur abgründig-existentiellen Bodenlosigkeit, die an die *Penthesilea* erinnert, an jene Kleist'sche Sprachmacht, durch die Penthesilea stirbt, die Jelinek aber zugleich karikiert: „ich steige in mir hinab, eine wacklige Leiter [...], und wo ist jetzt der Boden für die Leiter“ (6).¹⁸ Adorno bemerkt bekanntlich zu Heideggers „Jargon der Eigentlichkeit“: „[...] so ideologisch wird Kritik in dem Augenblick, in dem sie selbstgerecht zu verstehen gibt, Denken müsse einen Boden haben.“¹⁹ Jelinek lässt den Todkranken in seiner Vereinzelung („Sie haben mich wüst und öd hinterlassen“, 5) nicht die „Jemeinigkeit als Bedingung der Möglichkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit“ (SZ, S. 53) erfahren, sondern den Rückfall in die Schutzlosigkeit (Aischylos) des Kindes: „Der Kuchen will unbedingt eine Tapete für die Kinderjause, eine Zusammenkunft, von der Ewigkeit veranstaltet“ (6). Diese Ewigkeit ist paradoxerweise endlich, und deshalb beendet das Ich auch seinen Satz, bezogen auf die Ewigkeit, so paradox: „aber ewig wird sie nicht dauern“ (6). Im letzten Satz nimmt Jelinek das Abendmahlmotiv (eines der beherrschenden in ihrer Literatur²⁰) wieder

¹⁸ Penthesilea sagt: „Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder, /Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz./ Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.“ In: Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Ein Trauerspiel, Stuttgart 1963, S. 109.

¹⁹ Adorno, Theodor w.: *Jargon der Eigentlichkeit*. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt am Main 1964, S. 41.

²⁰ Vgl. dazu z.B. auch Lücke, Bärbel: *Exkurs: Das Wort ist Fleisch geworden – das Wort, der Logos, das Abendmahl und der Kannibalismus*. In: Dies.: www.todsuede.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid“, Wien

auf, destruiert aber seine Erlösungsbotschaft gerade dadurch, dass das Sprecher-Ich, der Leidende hier, Jesus noch übertrifft, denn was ist Blut (Jesus) gegen Kuchen: „Sehet und nehmet hin meinen Leib und mein Blut, das Blut immerhin in Form von Kuchen [...], da bin ich besser, oder etwa nicht?“ (7)²¹

4. Zweites Teilstück: Im Bus

Das zweite „Episoden“-Stück innerhalb des Todes-Zyklus *Tod-krank.Doc* geht auf einen realen Fall zurück. Laut Programmheft des Schauspiel Köln zu Karin Beiers Inszenierung von Jelineks *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz* ereignete sich 1994 „beim U-Bahnbau der Linie U2 in München ein Unfall, den die Presse später als „eines der größten Unglücke in der Nachkriegsgeschichte der Stadt“ bezeichnen wird“²², ein ganz gewöhnlicher (?) Verkehrsunfall also, der, neben vielen Verletzten, drei Tote „forderte“? Auf den ersten Blick scheinen *In der Krankheit* und *Im Bus* wenig miteinander zu tun zu haben. Christoph Schlingensiefel lebte noch, als ihm Jelinek ihr Stück (für seine *ReadyMadeOper Mea Culpa*) zueignete, und er ist auch keinem Unfall zum Opfer gefallen. Das Busunglück aber traf Menschen ebenso unvorbereitet wie Schlingensiefel seine bedrohliche Krebserkrankung. Und wie sich Schlingensiefel in seiner Oper (im *Krebstagebuch* und vielen Interviews²³) immer wieder mit der Schuldfrage auseinandersetzte, so geht es in diesem Text um tatsächliche Schuld und Gewissenlosigkeit, um Skrupellosigkeit und Gewinnsucht, der die Unfalltoten letztlich zum Opfer fallen. Auch *Im Bus* ist, wie *In der Krankheit*, ein recht umfangreicher, polyphoner Monolog. Aber schien beim ersten Text trotz all seiner Ambivalenz nahe zu liegen, wer ihn spricht, so ist das hier noch sehr viel uneindeutiger. Man fragt sich: Wer ist das, der hier vom „Sog“ (in die Tiefe, nicht in die Höhe) redet? Ist das einer, der im Bus sitzt, als das Unglück geschieht (ein Noch-Lebender? Ein Toter?), der da den Sturz in den „zehn Meter tiefen Krater, der sich sekunden-schnell in der Fahrbahn aufgetan hat“, als „Sog“ bezeichnet? „Das fragt mich jemand nach

2009, S. 241-262 und Lücke, Bärbel: Rechnitz (Der Würgeengel) – Boten der untoten Geschichte. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]Buch, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, Wien 2010, S. 33-98.

²¹ Zur Erlösungsproblematik in „Mea Culpa“ vgl. z.B. Reiterer, Reinhold, Von Erlösung keine Spur, Rhein-Neckar-Zeitung vom 24. März 2009 oder Behrendt, Eva: Schlingensiefels neue Inszenierung. Zeige deine Wunde. Aus: <http://www.taz.de/1/leben/kuenste/artikel/1/zeige-deine-wunde/?type=98>, S. 2 oder Schlingensiefel, Christoph: „Erlösung ist für mich ein Albtraum.“ Interview. In: Die Presse, 19. März 2009, S. 25.

²² Programmheft zu Elfriede Jelinek: *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz*, hg. vom Schauspiel Köln, Spielzeit 2010/11. Im Folgenden unter Sigle P.

²³ Im Interview „Wie bei einer Fahrt gegen die Wand“ in *profil 11* vom 9. März 2009, S. 108, fragt *profil*: „Woran genau sind Sie schuld?“ Schlingensiefel antwortet: „Es ist das Vakuum der Schuld, das ich hier meine.“ Auf Nachfrage führt er aus: „Nennen Sie mir den, der sich gerade bei so einer diffusen Krankheit wie Krebs nicht in irgendeiner Weise schuldig fühlt! [...] Ich habe ja nicht geraucht, und Krebs ist in meiner Familie bislang nicht vorgekommen. Worauf soll ich den Krebs also schieben? [...] Ich glaube fest daran, dass gerade beim Krebs ein Missverhältnis zwischen der Psyche und dem Immunsystem besteht.“

meinen Leidenschaften, [...] da plötzlich dieser Sog [...] in den Untergrund“ (7) – das Szenarium des Mitten-aus-dem-Leben-fallens? Oder spricht da etwa der Tod selbst (nicht als Allegorie, sondern als immer präsenter unbewusster Dialogpartner im Menschen)? Denn die Frage nach den „Leidenschaften“ wäre dann an der Tod gerichtet, der darauf mit dem „Sog“ indirekt und direkt antwortet: „Damit ich unten nichts verliere, was ich oben angesaugt habe“ (7) – Jelinek, die Meisterin der Mehrdeutigkeit, der dekonstruktiven *différance*²⁴ im Sinne einer unendlich aufgeschobenen Bedeutung an Stelle von struktural erzeugter semantischer Eindeutigkeit. Der Tod selbst (nun doch in allegorischer Vorstellung) zieht die Lebenden in die tödliche Tiefe, sammelt sie, aus reiner Sammlerleidenschaft. Der Tod spricht hier *de profundis* wie ein aus einem barocken Gemälde entsprungener triumphierender Knochenmann? Nein. Jelinek lässt vielmehr einen realen Bauarbeiter beim U-Bahnbau („Ich baue da meine U-Bahn so vor mich hin“, 7) in der Tiefe unter der Straßendecke zu einem unfreiwilligen Totengräber werden, der dann im Fortgang des Monologs (oder Chorliedes?) zum Tod selbst wird und, in nochmaliger Metamorphose, zum Totenführer der antiken Mythologie. In Karin Beiers Inszenierung stehen auf der Bühne drei Schauspieler, die ein grotesk geschminktes Totengräber-Clowns-Trio bilden.²⁵ Das Motiv, dass dem Boden nicht zu trauen ist, auf dem wir denken und stehen – zugleich also eine philosophische Gedankenfigur, der die rationalistische Metaphysik mit dem *principium rationis sufficientis*, dem *Satz vom Grund*, begegnete und der in allen verschiedenen Ausprägungen bedeutete, dass eine „objektive [...] Erkenntniskausalität“ präsupponiert wird²⁶ –, dieses Motiv also, das in Jelineks ideologiekritischer Literatur²⁷ eine große Rolle spielt, wird auch hier wieder aufgenommen (vgl. den Schluss von *In der Krankheit*) und in gesellschaftlich (historisch-säkular) Gemachtes ironisch aufgelöst: „Da ist unter der Straßenecke etwas entstanden, das ich nicht kontrollieren kann“ (7) oder: „eine in 17 Meter Tiefe geborstene Mängelschicht, äh, Mergelschicht“ (10) oder: „das muß die Kiesschicht oben sein“ (11). Aber sowohl die Anspielung an die Philosophie als auch die Skandalisierung der Natur als Katastrophenursache (statt der Skandalisierung der Menschen, die aus Profit-sucht an ihr herumpfuschen) sind bitterste Ironie: Der Bauarbeiter, der zum Totengräber wird, sollte zwar „dieses Loch graben“ (7). Dass es aber durch falsche Berechnungen und „Vermessungen“ (10) zum Grab würde und er darunter zum „Grabfachmann“, „Grabesfachmann“, zum „Gräber“ und „Totengräber“ (10), das konnte zwar er nicht wissen, hätte aber den Inge-

²⁴ Vgl. Derrida, Jacques, *Die différance*. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien 1988, S. 29-52.

²⁵ Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/stueck>.

²⁶ Vgl. auch Prechtel, Peter und Burkard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon*, Stuttgart, Weimar 1999, S. 221.

²⁷ Der Satz von Adorno, dass „Kritik in dem Augenblick“ „ideologisch wird“, „in dem sie selbstgerecht zu verstehen gibt, Denken müsse einen Boden haben“, trifft für Jelinek insofern zu, dass sie solcher Kritik, solchem Denken immer – über die ambivalente Sprache, die der Denkmotor ist – den Boden entzieht.

nieuren, den „vermessenen“ Vermessern, den profitsüchtigen Profiteuren am Tod der anderen, klar sein müssen. Ironischwerweise redet aber der Totengräber alias Bauarbeiter vom „Vermessen“: Seine Stimme wird also in diesem „Chor“ gesampelt mit der eines „Verantwortlichen“ („ich muß mich total vermessen haben, ich war selbst offenbar total vermessen, als ich dieses Loch für die U-Bahn grub“, 10), und natürlich trägt nicht der Bauarbeiter-als Ingenieur die Verantwortung, sondern die wahren Schuldigen, die sie auf den Bauarbeiter abschieben (denn Hybris kommt nicht vor dem Fall, sondern vor der Delegation der Verantwortung und dem Fall der Bauernopfer). Der kleine Bauarbeiter, das zeigt Jelineks Ironie, hält sich für verantwortlich, nimmt die „Schuld“ (auf christologisch-antrainierter Grundlage?) auf sich (und deshalb wird sich an der Praxis der Schuldverschiebungen, an diesen Schieberein, nichts ändern). Jelinek unterstreicht diese Verdrehung von Zuständig- und Verantwortlichkeiten durch ihre Wortverdrehungen, die hier quasi ironische Kategorienverwechslungen sind – eine Tod-sünde der Philosophie. Poetisch gesehen machen sie allerdings sehr klar, worum es Betrügnern und Profiteuren geht: Wenn also nun von „Höhlnissen“ die Rede ist – eine Verballhornung der platonischen Höhle als Ort der irdischen (falschen) Erkenntnis –, die den „Sog“ bewirkt haben, so bewirkt das die ebenfalls irdische (aber ewig richtige) Erkenntnis, dass die „objektive“ „natürliche“ Kausalität eben keine ist. Ironisch verdeutlicht wird das noch dadurch, dass die „Höhlnisse“ auch als „Schlupflöcher[...]“ (7) bezeichnet werden. Die ironischen Verkeh-rungsstrategien machen aus der naturgegebenen Ereigniskausalität (Rationalität) in exzessiver Übersteigerung gar noch ein biologisches Ereignis, denn das Loch wird jetzt als „gezeugt“ (7) verspottet: Zeugung ist in der Tat ein biologischer, ein natürlicher Prozess, während das Loch, das sich hier plötzlich auftut und Menschen in den Tod reißt, nur von seiner geologischen Funktionalität aus gesehen „natürlich“ ist, ansonsten aber nicht „gezeugt“, sondern „erzeugt“ wurde, und zwar von Kriminellen. Jelineks Sprachwut und Sprachwucht verlegt den Akt solcher Zeugung (statt Erzeugung), also den Akt solcher betrügerischer Verschleierung der Profitgier auf Kosten anderer, gerne an den mythisch(-griechischen) Anfang der Menschheitsgeschichte. Aus dem polyphonen Chor sagt eine Stimme: „Von keinem andern wurde dieses Loch gezeugt als von mir. Ich bin eine Tochter des Titanen [...], es ist ja immer nur die Mutter sicher“ (7), und die hier spricht ist Gää (nicht die Geologie), die Erdgöttin selbst, die zusammen mit Uranus die zwölf Söhne – das zweite Göttergeschlecht der Titanen – erzeugte, die von Zeus allerdings, weil sie „einer geregelten Weltordnung widerstrebende Kräfte“²⁸ waren, in den Tartaros gestürzt, also vernichtet wurden. Sie, Gää, konnte die Stimmen der Opfer vernehmen, als „sie schreiend durch den Bodenbelag brachen“, aber sie mussten sich ihr, der

²⁸ dtv-Lexikon, Band 18, München 1974, S. 243.

Göttin, hingeben: Eine Vermählung von Erde und (göttlich-patriarchalisch-selbstherrlich) bestimmtem Opfer. Durch diese Verbindung aber wird der Tod gezeugt, der erzeugt ist durch die „titanische“ Kraft der Regelwidrigkeit, die aber im Falle des U-Bahnbaus bestenfalls Schlampigkeit, vermutlich oder wahrscheinlich (wer wurde zur Rechenschaft gezogen? Wer verurteilt?) Vorsatz ist (billig bauen, damit man noch mehr verdienen kann). Jelinek macht diese Hybris zum Sprachereignis, wenn sie „titanenhaft“ kriminelle Kräfte und ihre Naturalisierung und Mythisierung immer wieder an aktuellen Katastrophen und deren Menschenopfern aufzeigt, sei es bei *In den Alpen*, *Das Werk*, den *Kontrakten des Kaufmanns* oder bei *Ein Sturz*²⁹, in dem es um den Einsturz des Kölner Stadtarchivs geht (verursacht durch Korruption beim U-Bahnbau). Gegen solche Schuld, gegen solche Schulden, gegen ein solches „Loch“, in dem kein „Blutkuchen“ (*In der Krankheit*), sondern Wasser, Kies und Schlamm strudeln, kann sich kein Mensch versichern: „[...] der Strudel, der Blutkuchen, nein, diesmal nicht, es ist kein Blutstrudel“ (8) – es ist eine Blutschuld, die die Verantwortlichen auf sich laden, auch wenn sie gegen alles versichert scheinen. Gää, die Göttin der Erde, hockt derweil in ihrer un-platonischen „Höhle“ und kommentiert in schönster Göttermanier das Geschehen – die sich auftuende Erde, den Warnschrei des Bauarbeiters, den hinabstürzenden Bus – völlig unbewegt, aber sie zieht eine Parallele zum „Operationstisch“ des ersten „Episoden“-Stücks, in dem es auch um Schreie, um ein (möglicherweise) tödliches „Loch“ im Brustkorb, um einen existiellen Sturz (in das tiefe „Loch“ der Krankheit) geht. Die Vexierstimme kippt nun von der Gääs in die eines Totenführers, der auf seine „Ablöse durch Charon“ wartet. Die mythologische Szenerie, die das ironische Unterfutter zur realen Katastrophe ist, verschiebt sich hin zu Charon, dem Fährmann, der die Toten über den Fluss setzt und dessen Fährgeld die Münzen sind, die man den Toten in den Mund legte. Der Totenführer hier, der zugleich der Bauarbeiter, Totengräber und stellvertretender Vermessungsingenieur ist, passt, wie er sagt, zuweilen auf den Hund des Kollegen Charon auf. In der Jelinek’schen Hölle (vgl. *In der Hölle*) der neoliberal- globalisierten Gier tummeln sich die alt-antiken Geister: Hier begrüßt auch Zerberus, der Höllenhund und gleichnamige Hedgefond, jeden Neuankömmling in der Hölle, die nach einem leicht variierten Wort von Jean-Paul Sartre immer die anderen erwartet (also nicht die Schuldigen: Auch diesen Rubens’schen *Höllenstein* kehrt Jelinek um). Der Totenführer kann noch so stammeln: „und ich habe das Wasser auch nicht herbeigeholt, das schwöre ich“ (9) – das Gericht (das Jüngste Gericht oder das aus Kafkas *Prozeß*) hört ihn nicht (hat er nicht zuvor auch alle Schuld auf sich genommen?). Nun brüstet er sich als Totenführer oder Toten-

²⁹ Jelinek, Elfriede: *In den Alpen*. Drei Dramen, Berlin 2002. Dies.: *Die Kontrakte des Kaufmanns*, Rechnitz (Der Würgeengel), Über Tiere. Drei Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2009. Dies.: *Ein Sturz*, Programmheft des Schauspiel Köln, Spielzeit 2010/11 und Rowohlt Theater Verlag, Reinbek bei Hamburg 2010.

gräber (brüsten muss er sich immer, wie auch die Toten sich brüsten müssen, dass sie sterben durften zu ihrem „Ruhm“, 11 und 12): „Ihr Tod ist mein kostbarster Besitz, statt Kindern besitze ich den Tod der Opfer“ (9) – im neokapitalistischen Besitzdenken muss jeder eben mit dem Besitz punkten und prahlen, der ihm zufällt (buchstäblich, wie dem Totengräber-Bauarbeiter) oder für den er andere fallen lassen muss, auch buchstäblich. Jedenfalls ist die U-Bahn-Haltestelle, die der Bauarbeiter bauen sollte, nun zur unterirdischen Todes-Haltestelle geworden, auch wenn es heißt, der Tod, „er kommt, wenn wir nicht zu ihm kommen und an der Haltestelle auf ihn warten“ (9). Die hilflosen, fast stammelnden Fragen des Bauarbeiter-Totenführers scheinen seine einzige Möglichkeit zu sein, die angesichts des Grauens real gefühlte (Stellvertreter-)Schuld zu bannen, die ihn qua Empathie mit den Toten schon freisprechen müssten von der (auch auf diese Weise erzeugten) traurigen Ironie, sich schuldig zu fühlen, ohne es im mindesten zu sein: „Was fühlen die dort unten noch?“ Oder, noch makabrer: „Warum steigen Sie denn aus? Das sollen Sie doch nicht!“ (9) Die Erde, die so still ist, „wie der Mensch während der Operation“ (einer der motivischen Vergleiche, die neben den Motiven und anderen poetischen Mitteln die Teilstücke verbinden), lässt den Bauarbeiter umso beredter werden und mit ihm die Ironie, die nun überall Schuldige sieht (auch im Bus, „der das ausgeheckt zu haben scheint, denn ich wars nicht“, 9). Gerade durch diese kreisenden und sich verschlingenden textuellen Endlosschleifen wird die Leerstelle der wahren Schuldigen erkennbar, auf die es der Autorin ankommt: Wo die Schuldigen abtauchen und die Leerstelle der Verantwortung entsteht, die stellvertretend andere zu übernehmen haben, schafft Jelineks Sprachkunst simulativ eine textuelle Leerstelle, um das Spiel von Präsenz der Schuld und der Absenz der Schuldigen aufzudecken: Keine semiotische Zuordnung von Signifikant und Signifikat, sondern ein semiotisches Spiel von Signifikant (Schuld, Tod) und willkürlich-supplementär eingesetztem Signifikat (der Bauarbeiter als Schuldiger, der Bus als Schuldiger etc.): Der Bauarbeiter (darauf lief die Rede vom „Totengräber“, „Totenführer“ immer hinaus) nimmt die „Schuld“ auf sich, den „schlammigen Untergrund“ (9), in dem die Toten durch die Gewalt des Sturzes einzementiert sind, zu ihrem Grab bereitet zu haben, den Grund, „den ich, ich, ich persönlich gegraben habe!“ (10), wobei er sich noch zusätzlich schuldig fühlt (die Jelinek-Bataille'sche Überbietung), dass die Toten ja noch im Bus stecken: „in meinem Handbuch für Totengräber steht nichts von einer solchen Regel“, dass die Toten „mit dem Boden untrennbar vemengt“ (10) werden müssen. Die Frage der Schuld und die Schuldzuweisungen zirkulieren ironisch-kreisend weiter wie ein unsichtbarer Gegenstand um das reale Loch (die sprachliche Leerstelle), „ein recht beschränktes Nichts“: „es liegt an Mutter Erde, an der Höhle“, die aber die totgeborenen Kinder („die drei toten Kinder“, die realen Toten, 10) wieder

freigeben muss: „die Toten müssen raus, alles muss raus, und wenn es acht Monate oder länger dauert“ (10): Hier schließt sich der Kreis vom Topos der „Zeugung“ zur „Geburt“ (der wie ein Ramschverkauf („alles muß raus“ zunichte gemacht wird, weil das Leben in den Augen der Profigierigen Ramschware ist). Der Reigen der Pseudo-Schuldigen führt einen eigenen komischen Totentanz auf, getreu dem Motto Elfriede Jelineks: „Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden“ (P). Bei diesem Tanz aber führt die Sprache: Da liegt dann schließlich der Totengräber selbst wie ein Toter unter dem tonnenschweren „Grabesschotter“, aber er ist weder tot noch schuldig, er liegt da – die „wütende, verzweifelte“ (P) Ironie wird zur traurigen – „in mir selbst ruhend, ein in sich selbst ruhender Mensch“, den der „Grabesschotter“, die Schuld, die er „auf sich nimmt“, ein Jesus des U-Bahn-Baus, langsam und allmählich beerdigt. Der „Köter“ Zerberus spielt inzwischen mit seinem „Totenballi“, damit die ironische Idylle perfekt ist, während die Erde „eine Art Wasserspülung abgezogen“ hat (10), eine Kloake, die sarkastisch zum Schubert’schen Bach aus der „Schönen Müllerin“ mutiert („immer dem Bache nach“, 11). Nicht nur die Bilder, Mythologismen und Allusionen verweisen auf die endlos umkreiste Leerstelle, auch die Stimmen selbst tun es, wenn z.B. die Stimme eines (in meiner Zuschreibung) redlich-resignierten Juristen, der sehr wohl Präzedenzfälle nennen könnte, aber weiß, dass sie vergeblich sind, wo die Korruption regiert, sagt: „Für so etwas gibt es keine vergleichbaren Fälle. Für die Vergeblichkeit gibt es keinen Vorfall, keinen Fall, der einem Fall vorausgeht“ (11). Wo die Vergeblichkeit herrscht, wird das „Unglück“ (11) bemüht, das aber bei Jelinek durch das ironische *epithon ornans* „kurios“ entwertet wird, oder das „Schicksal“, das, wo es den Beigeschmack des Göttlich-Numinosen hat, dadurch konterkariert wird, dass es heißt: „Ein Schicksal folgt auf das andere“ (11). Im Programmheft-Interview sagt Jelinek zur Funktion der Sprache: „Sie reißt das Unterbewußtsein aus uns heraus. Und ähnlich ist es auch mit den Auslassungen., die ja nur Auslassungen sind aufgrund des Wissens, das ich evoziere, sonst würde man ja nicht merken, daß etwas fehlt, das eigentlich da sein müßte. Man spricht sozusagen um etwas herum, und der glühende Kern in der Mitte, den muß der Zuschauer selber finden“ (9): In der absurden Häufung der absurden „Schuldigen“ (Bauarbeiter, Bus, Erde, Höhle, Wasser, Tunnelröhre, Zerberus), in der absurd-antikisierenden Hades-Szenerie mit den absurd-christologischen Anklagen-, Klage- und Opfer-Parallelen wird der „glühende Kern“ gleichsam rotglühend, eine rote Ampel, ein Erkennungssignal („Da. Rotes Licht, eine Ampel“, heißt es einmal, in anderem Zusammenhang im Text, 7). Die realen Opfer, die Toten (nicht die Stellvertreter-Opfer von Jesus bis zum quasi-antiken Opfer-Heros: „Zwar ist das Opfer grausam, doch es bringt mir Ruhm“, 11) werden allesamt entpersonalisiert und verdinglicht („drei

Stück Opfer“), aber in ironischer Umkehrung des patriotisch-ideologischen Spruchs *dulce est et decorum pro patria mori*, mit dem noch das 20. Jahrhundert seine Kriege focht, heißt es hier aufmunternd: „Nicht-Sterben ist wohl feige, doch wie ist es süß!“ (!) – als hätten die im Mergel einbetonierten Opfer eine Wahl gehabt. Dass jede Ideologie auch der Autoimmunisierung der Menschen dient, macht die Autorin dadurch klar, dass sie gerade mit ihrer exzessiven Ironie versuchen möchte, „eine Abwehr zu durchbrechen, die sie [die Menschen, B.L.] vor den wahren Zuständen abschirmt“ (P). Der ironische „Sirenengesang“ (11) dieser Stimme ist zum Schluss des Teilstückes so stark, so betörend, als könne er die psychischen Schutzmauern zum Einsturz bringen, wie die Straßendecke durch die Niedertracht der Profiteure zum Einsturz gebracht wurde: „zu leben ist süß, wahnsinnig süß zu lebenm Gefährte von Opfern zu sein: auch nicht schlecht, aber weiterleben besser“ (11). Diese Überredung, dieser Sirenengesang der Verführung zum Leben (gegen den „Ruhm“ zu sterben), das nur dann ein Stück weit mehr gewährleistet sein kann, wenn die Schuldigen genannt und zur Verantwortung gezogen werden, zieht sich ebenso in schleifenden Wiederholungen bis zum Ende des Stückes hin wie die Schuldzuweisungen an die supplementär Schuldigen. Erst gegen Ende wird eine der Chorstimmen deutlicher, indem sie ex negativo und per Paradoxon zur Gegengewalt gegen die Gewalt der Profiteure aufruft: „nehmen Sie Gewalttaten gegen sich und andere in Kauf, seien Sie ohnmächtig durch Narkose oder die Kraft eines anderen Mittels [...], aber niemals, solange Sie leben, sterben Sie!“ (12) Auch hier zieht Jelinek einen textuellen Gewebefaden zum ersten Stück des Todes-Zyklus', der, subversiv und quasi-sabotagehaft eingefärbt, zum Leben und Lebenwollen aufrufen will, indem sie in den Kontext von korrupsionsbedingtem, schuldhaftem „Unfall“³⁰ den Unfall „Krankheit“ („ohnmächtig“, „Narkose“) kontrastierend und ergänzend mit einbezieht.

5. Drittes Teil-Stück : *Im Keller*

Im Interview mit Teresa Kovacs zu *Mea Culpa* spielt Christoph Schlingensiefel mehrfach auf Amstetten an, auf den Keller des Einfamilienhauses, in dem Joseph Fritzl „oben“ mit seiner Familie und sieben Kindern wohnte und „unterirdisch“ mit einer seiner Töchter noch einmal sieben Kinder zeugte. Amstetten, meint Schlingensiefel, „ist überall, und wahrscheinlich hat jeder in seinem Keller Kinder oder Leichen vergraben“ (JJ, 19). An anderer Stelle des Inter-

³⁰ Den Schluss von *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, als der naive „Aufsteiger“ (wörtlich und übertragen), der Holzfäller Erich, von seinen Ausbeutern auch noch auf Bergeshöh' erschossen wird, bilden die Sätze: „Es war ein Unfall, heißt es. Wir alle heißen ja auch irgendwie. Was wir nicht wissen, ist ein sanftes Ruhekissen.“ In: Jelinek, Elfriede, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 282.

views bezieht er sich auf Jelineks sowohl thematische Rhizom-Verbundsysteme als auch psychoanalytische Modelle: „Interessant sind bei ihr auch Parallelverwicklungen. Wer auf Guantanamo foltert, hat auch etwas mit dem Ehemann, der seine Frau foltert oder seine Kinder im Keller einsperrt, zu tun, das alles ist miteinander verknüpft“ (JJ, 22). Das Stück *Im Keller*³¹, als Teil von *Tod-krank.Doc*, wird bei Elfriede Jelinek gleichsam zur antiken Tragödie, zum Chorstück mit immanent „eingelagertem“ Chor von Chorstimmen: Wenn Einar Schleef sagt, dass die „ELEKTRA von Strauß [...] bis heute die bedeutendste Antiken-Aneignung in deutscher Sprache [ist], obwohl sie auf den Chor verzichtet“, so gilt das, was die hohe Bedeutung als auch den Verzicht anbelangt (der hier zu einer subtilen Modifizierung wird), auch für die Antiken-Aneignung bei Elfriede Jelinek (von *Bambiland* und *Babel* bis hin zu *FaustIn and out*), denn der Aspekt dabei, um den es geht, ist, wie bei *Im Keller*, die „Besiegung der Frau“, ihre „Verdrängung“ parallel zur „Verdrängung des Chores“ bei den Klassikern.“³² Die „antike Definition der Frau als einer Ausgestoßenen“ findet sich nach Schleef in den „Resttrümmern“ (DFP, 15) des Chores bei den Klassikern. Eine Antiken-Aneignung, die all dies beinhaltet, findet sich nun bei Elfriede Jelinek.³³ Und wie in der antiken Tragödie der „Chor-Riß“, die Chor-Sprengung, die Trennung von Chor und Einzelfigur“ „eine Zugehörigkeit zu zwei unterschiedlichen, fast feindlichen Welten suggeriert“ (DFP, 276), so lässt Jelinek den „Chor“ (ohne Chor) in antikisierendem Sprachduktus die „Ausgestoßene“ (hier die im Keller mehr vegetierende als lebende Frau) fragen (und unterläuft zugleich den „Riß“ und die „feindlichen Welten“): „Mit schwerem Herzen grollst du diesem Mann?“ (12) Diese Frage bildet als erster Satz eines in sich abgeschlossenen, vom Umfang her eher kleinen Teil-Stücks ein großes Fanal, das große Erwartungen weckt. Die ChorsprecherIn fährt fort: „Das erkenn ich schon von weitem!“ (12) Als könne sie, die ChorsprecherIn, nun in den Keller (Titel) hineinschauen, weil der sich – wie bei der Buskatastrophe im Stück zuvor – als „dunkles Loch“, als „Höhle“ (der Verbindungsfaden zum Gewebe des ersten und zweiten Textes und den weiteren) geöffnet hat („Der Grund ist eingebrochen“, 12 – und wieder assoziiert man den *letzten Grund* der Philosophie, das *principium rationis sufficientis*), so ruft sie auch noch einmal in knappen Beschreibungen die Bilder auf, die durch die Medien gingen und die sich vielleicht so unauslöschlich in das kollektive Gedächtnis eingebrannt haben wie etliche andere mediale Zeugnisse des Grauens: die „Abziehbilder an den Wänden“ (12) zum Beispiel oder den „abgezogenen

³¹ Immer wieder hat sich Jelinek mit dem Fall Joseph Fritzl und dem Fall Natascha Kampusch intensiv in ihrer Literatur auseinandergesetzt, so z.B. in ihrem Internetroman *Neid. Privatroman*: www.elfriedejelinek.com, in ihrem Stück *Winterreise. Ein Theaterstück*, Reinbek bei Hamburg 2011 oder in *FaustIn and out (Sekundärdrاما zu Urfaust)*, Rowohlt Theater Verlag 2011.

³² Vgl. Schleef, Einar, *Droge Faust Parsifal*, Frankfurt am Main 1997, S. 8/9. Im Folgenden unter Sigle DFP.

³³ Vgl. dazu auch Jelinek, Elfriede: *FaustIn and out (Sekundärdrاما zu Urfaust)* und Lücke, Bärbel: *Faust und Margarethe als Untote* (siehe Fußnote 6 in dieser Arbeit).

Tintenfisch“, dem „eines der Kinder einen Fuß weggekratzt“ hat (13). Es ist der schaurige, der voyeuristische Blick ins Verlies, in den menschlichen Abgrund: Für den imaginären Betrachter hat sich „die Betontür“ geöffnet, „unser Stöpsel vor der Leere“ (12). Diese Leere (die magische Wortfülle der Jelinek’schen Texte *ist* diese Leere) beschwört der Text durch seine schlingernden, mäandernden Fragen, die dem Leben, dem Nicht-Leben, dem Zombie-Dasein der Menschen (die Tochter-Ehefrau und die Kinder) im Keller auf die Spur zu kommen versuchen, als sei diese unscheinbare erste Spur das Tintenfisch-Abziehbild im Kellerverlies. Aber wer spricht und wer wird angesprochen, wenn die Frage lautet: „Und das alles, weil Sie Ihre Mutter mehr oder vor allem anders geliebt haben, als Sie es hätten sollen?“ (12) Schwenkt hier die Sprecher-Perspektive vom „antiken Chor“ zur Quasi-Psychotherapie-Situation? Gilt es hier etwas aufzurollen (wie kam es zu der ungeheuerlichen Inzest-Tat? In welchem Seelenverlies wurde das Kellerverlies gegraben, ehe es gegraben wurde?), das wie die antike Mythologie eine lange Genealogie hat? Sind wir bei Uranos und Kronos, wieder bei den Tiatanen und den Urmüttern, den Gäas dieser Erde (*Im Bus*) oder der Wagner’schen Urmutter Erda? Die Wucht der ungeheuerlichen Taten des Joseph Fritzl führt in der Tat zu seiner Mutter, wenn auch nicht zur weisen Urmutter Erda. Welche Misshandlungen, welche Verletzungen durch die Mutter und welche inzestuösen Monsterbegierden des Kindes (wir sind im Ödipus-Drama und nicht bei den Schöpfungsmythen) an seine Mutter muss es gegeben haben – und welche maßlose Rache an ihr für Verweigertes, wenn es nun heißt: „die Mutter eingesperrt fürs Alter im lichtlosen Kabinett, im Obergeschoß, das Fenster zugemauert“ (13)³⁴. Und kann man vermuten, dass auch die Gefühllosigkeit der Mutter, die es gegeben haben muss, wiederum in ihrer Kindheit begründet lag und so weiter zurück (ein infinites Regress? Eine Art Psycho-Genealogie?)? Wenn sich der Sprecher (ein fiktionaler Psychoanalytiker? Die ChorsprecherIn als einen Rechenschaftsbericht Einklagende?) im Folgenden auf den Ödipus-Mythos bezieht („Haben Sie Ihre Mutter begehrt wie ein Sohn seine Mutter nicht begehren soll?“ (13), so werden antiker Mythos und Freud gleichsam kurzgeschlossen. Denn der Sprecher fährt fort: „und haben Sie dafür etwa die Tochter begehrt, wie keine Tochter von ihrem Vater begehrt werden soll?“ (13) Hier entsteht ein Bild von Fritzl, dem Vater, von Fritzl, der „der Dreieinige [...], der Gott“ ist, der die Tochter auf dem „Opferaltar“ geopfert hat wie Jahwe seinen Sohn Jesus am Kreuz (13) – wie Vater Schlingensief-Abraham seinen Sohn Christoph-Isaak³⁵–: Fritzl, der die Tochter einmauert und schwängert, Fritzl, der die alte Mut-

³⁴ Vgl. „Fall Fritzl. Rache an der Mutter“. Aus: <http://www.focus.de/panorama/welt/amstetten/tid-13638/fall-fritzl-rache-an-der-mutter>, S. 1-3.

³⁵ Im Krebstagebuch finden sich Anspielungen auf diese Geschichte im Alten Testament, a.a.O., S. 15: „Ich habe jetzt angefangen, über Abraham und Isaac zu lesen, über den Exodus, über das Umdenken.“

ter einmauert, weil er lieber sie geheiratet und mit ihr Kinder gezeugt hätte verschmilzt mit Ödipus, der die Mutter tatsächlich geheiratet und mit ihr Kinder gezeugt hat. Sie berühren sich im infantilen Begehren, aber auch in ihrer angemäßen göttlichen Verfügungsgewalt. Jelinek benutzt für diese doppelte Ineins-Setzung das Bild der Schwellfüße: Der Mythos von Ödipus als legendärer prinzlicher Säugling, der ausgesetzt wurde, geht zurück auf eine „Reihe heiliger Bilder“, „auf die Ankunft eines göttlichen Kindes“³⁶ (ähnlich wie bei Jesus). Das ist das Jelinek'sche Gesellschafts-Rhizom, das den Mythos mit der Religion, die Antike mit dem christlichen Abendland, die Perserkriege mit dem Irakkrieg der Bush-family (*Bambiland*) verbindet, das große gesellschaftliche Verbundsystem, das im Lichte der Psychoanalyse einige psychisch-basierte gesellschaftliche „Konstanten“ ausleuchtet, vom Inzest(wunsch) über Rache, patriarchalischen Potenzwahn und Potentatenstrukturen bis hin zu Krieg, Mord und Folter. In dekonstruktiver metonymischer Verschiebung werden in diesem Stück die geschwollenen Füße des Ödipus (was bekanntlich Schwellfuß heißt, weil man den ausgesetzten Kindern die Füße durchstach) zum einen zu den Schwellfüßen des Joseph Fritzl (der gleichsam psychisch gehbehindert ist, infantil geblieben wie der narzisstisch-ödipale Säugling bzw. das Kleinkind), zum andern zu den Schwellkörpern seines Geschlechtsteils: „er braucht seine Schwellkörper, um die Mutter zu ficken“ (14). Und in nochmaliger Verschiebung werden die verstümmelten Füße mit dem herausoperierten Lungenflügel Schlingensiefs verbunden (ein Organ-Glieder-Rhizom), ein Verbundsystem, in dem nichts isoliert ist, weil alles mit allem etwas zu tun hat, auch wenn es nicht auf den *ersten* Blick so aussieht: „Keine Lunge darf herausgeschnitten werden, sonst ist die andre ganz allein“ (14). Die Schwellfüße des Ödipus-Fritzl haben also im Gesamtkomplex der Metonymien mit den körperlichen und seelischen Misshandlungen zu tun, die das Kind Joseph Fritzl durch seine Eltern erfahren haben muss: „bitte, Mutter, nimm meinen Schwanz auch noch, da du mit Papa [...] meine Füße verstümmelt hast“ (14). In einem nahezu orgiastischen Sprachmix verbindet Jelinek „Schwellerfuß“ mit „Prostatafuß“ und „Schwellkörperfuß“, um auf die „Verletzung, die nie mehr gutzumachen ist“ (14), auf die Wunde, die Kinder zu Sexual-Sadisten macht, in quasi-beuyscher Manier zu zeigen. Die Fritzl-Stimme setzt sich zu Schlingensiefs Krankheit selbst in Bezug, schließt Lunge und Genital kurz und sagt: „Wem eine Lunge geraubt wird, der weiß ja gar nicht, was für ein Glück er hat, denn die Lunge ist zwar wichtig, aber er hat ja noch eine zweite. Ich habe nur diesen einen Teil, mit dem ich nächtliche Inkontinenz übe“ (14): Zwei Symbole des Lebens – der Atem (die Lunge, das Pneuma) und der Samen (das Genital, der Sex) – werden hier, im Wortsinn des Wortes Symbol (gr. Kennzeichen, von [zwei Hälften eines Rin-

³⁶ Vgl. dazu auch Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Hamburg 1992, S. 340f und S. 342.

ges oder Stabes] zusammenwerfen [-fügen] [...]”³⁷, verbunden, allerdings zu einem ambivalenten, eher bedrohlichen „Kennzeichen“ von Leben *und* Tod (der andere Lungenflügel kann auch erkranken, das Genital Unheil stiften). Die Bedeutung des Ödipus-Mythos verschiebt Jelinek hier, indem sie (s.o.) den antiken mit dem freudschen kombiniert (zusammenfügt): „Man hat mir meine Füße zerstoßen, damit ich der Mutter nicht nachkomme, nicht einmal nahekommen kann“ (15). Anstelle der Mutter nimmt der Sohn, der nun ein Vater ist, die Tochter, die er zur Mutter macht – eine psychoanalytisch-dekonstruktive Supplementstruktur.³⁸ Elfriede Jelineks obsessiven Wiederholungsstil – sie lässt nun wiederum in Endloschleifensätzen den Fritzl-Sprecher sein „Genital“, sein „Teil“ umkreisen, dass sich nun der Tochter bemächtigt („Selbst ist der Mann“, 15) – als Ironie zu bezeichnen, scheint hier zumindest verfehlt, auch wenn immer wieder abgründig-ironische Effekte dadurch entstehen, dass scheinbar Inkompatibles hart gegeneinander getrieben wird, z.B. die schranken- und hemmungslose Triebbefriedigung und die penibelste Ordnungssucht, die sich am fehlenden Tintenfisch-Fuß erregt (aber vielleicht ergänzen sich hier nur zwei durchaus kompatible Suchtverhaltensmuster). Die Ironie ist eine Form der Camouflage, was immer sie sonst noch sein mag. Weshalb ich hier einmal zögere, allein von Ironie zu sprechen, betrifft genau dies: Jelinek camoufliert nicht, sie lässt den Leser weder ‚zwischen den Zeilen‘ lesen noch lässt sie ihn das Gegenteil lesen von dem, was da steht, noch sind die rhizomatischen Verbundsysteme von Psychoanalyse zu Antike dadurch ironisch, dass sie von der Übertreibung lebten. Ironie ist auch eine Form der Distanz. Jelinek aber zieht den Leser in den Sprachsog des Sprechenden hinein, wirbelt ihn im Kreis herum, wie die Unterwasserdüsen im Solebecken den Schwimmer zum Treibenden machen oder Getriebenen. Die Kraft des Soges nimmt er wahr, ohne sich entziehen zu können. Hier wird dann selbst die Ironie, die auch eine Form der verunsichernden Ambivalenz ist, noch ambivalenter. Im Jelinek’schen Sprachbad wird der Leser aber auch zu einem Ausgesetzten (Ödipus selbst?), der genau auf der Leerstelle ausgesetzt wird, die die Sätze umkreisen, in denen er mitkreist. Die Leerstelle in diesem Text zu bestimmen, kann nur annäherungsweise geschehen. Ist sie der Freud’sche Todestrieb, die abgründige Möglichkeit („Ich begehre meine Tochter und mache sie zur Mutter [...]. Ich tue mein Möglichstes“, 15) zur abgründigsten Gewalt im Menschen, gepaart mit seiner äußersten

³⁷ Best, Otto F.: Handbuch der literarischen Fachbegriffe, Frankfurt am Main 1972, S. 536.

³⁸ Vgl. dazu Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt am Main 1992, S. 420: „Denn andererseits, da die Supplementarität *nichts*, weder Präsenz noch Absenz *ist*, kann sie auch weder eine Substanz noch eine Essenz des Menschen sein. Sie ist just das Spiel von Präsenz und Ansenz, die Eröffnung dieses Spiels, das kein Begriff der Metaphysik oder der Ontologie zu erfassen vermag. [...] Der Mensch kann *sich* Mensch nur *nennen*, indem er Grenzen zieht, die sein Anderes: die Reinheit der Natur, der Animalität, der Ursprünglichkeit, der Kindheit, des Wahnsinns, der Göttlichkeit aus dem Spiel der Supplementarität ausschließen. Die Annäherung an diese Grenzen wird als eine tödliche Bedrohung gefürchtet und zugleich als Zugang zum Leben ohne Aufschub (*Differenz) begehrt.“

Abwehrfunktion, sich dem zu stellen? Die Abwehr könnte hier heißen: Gotteswahn, Gottähnlichkeit („im Keller, den ich selber geschaffen habe“, 15; „die Sonne, die hier unten ganz eigen ist, de[r] Gott, der ich bin, ein Sonnengott für sie“, 16), Gottesanmaßung, Hybris. Jelinek spannt dann den Bogen des Begehrens von Fritzl zu Schlingensief, ohne dass ein Pfeil der Ironie abgeschossen würde: Dieser Bogen reicht vom Begehren der Mutter über das Begehren der Tochter (anstelle der Mutter) hin zum Begehren der Lunge nach ihrem „Gegenüber“ – der Bogen spannt sich also von Thanatos zu Eros, vom Todesprinzip zum Lustprinzip. Eros aber erscheint als Narziss, der hier gleichsam in das Spiegelstadium Lacans (der Freud’sche Ödipus, modifiziert) gebannt erscheint: „Vielleicht sollte ich meiner Lunge einen Spiegel schenken, damit sie sich ihre zweite Hälfte, ihre bessere Hälfte, vorspiegeln kann“ (15). Oder werden hier nur zwei ödipale Episodenspiele, zwei „Spiegelstadien“ gegenübergestellt? Die eine, die imaginär zum Leben führen könnte, die andere, die da, wo die Mutter in der Tochter gespiegelt wird oder umgekehrt, zum Tode führen muss? Imaginierter Eros, realer Thanatos? Jelinek wagt – wieder sehr kleistisch – in ihrer Sprache das Äußerste, das „menschlichmöglich“ ist (15), wenn sie der Fritzl-Stimme die von Schlingensief gibt, beide amalgamiert, liiert, meliert – die Stimme des physisch Todkranken und die des psychisch Toten, des psychophysischen Zombies, der nicht „lebt“, sondern nur triebhaft-gewaltsam Leben zeugt, sich aber vielleicht nach Leben (Atem) sehnt: „Ich könnte der Höhle, die kein Keller ist, die eine Brusthöhle ist, die eine Brusthöhle ist in Gegensatz zu meinem [sic!, B.L.] Keller [...] dort unten, ich könnte mir ein Tiefen-Foto des Lungenflügels dort hineinpicken“(15) (statt des Tintenfisch-Abziehbildes, das dort schon klebt?). Wer spricht: „Schlingensief“ mit der Stimme „Fritzls“ oder „Fritzl“ mit der „Schlingensiefs“? In der Todeszelle jedoch, dem Kellerverlies, entsteht immer neues Leben, jenes triebhaft-gewaltsam gezeugte: „Das Graben ist nicht immer etwas, das zu einem Grab führt, es kann auch zu neuem Leben führen“ (16). Im Körper des Todkranken kann es auch durch verzweifelte Parallelaktion-Phantasmen (Abziehbild im Keller, Tiefen-Foto in der Brusthöhle) nicht neu entstehen. Und wieder nimmt Jelinek das Motiv des Blutkuchens (*In der Krankheit*) als verbindendes Leitmotiv der Teilstücke auf und collagiert es mit dem Ödipus-Motiv: „Außerdem wird an der fehlenden Lunge nicht Mutterstelle vertreten, doch der Kuchen [...], der Blutkuchen ist bereits dort“ (15). Was dadurch entsteht, ist die äußerste Entgegensetzung zweier Paradigmen menschlicher Existenz: Das Kind (Fritzl), das, geschunden und misshandelt, dem (psychischen) Tod preisgegeben ist (das Bild dafür sind die Schwellfüße des Ödipus), ist zum Schinder geworden, zum Todesficker, zum gefühllosen Narziss, der sich allein in sexuellen Unterwerfungsritualen spürt und als mächtig (Gott) spiegelt. Der Todkranke kann sich in nichts mehr spiegeln (weder im Blick der Mutter noch in

Ganzheitsphantasmen, die die beiden Lungenflügel imaginär wieder herstellen würden, noch in dem Blutkuchen, der „an der fehlenden Lunge“ „Mutterstelle vertreten könnte“, 15) – die narzisstische Verschmelzung mit dem Objekt (die Objektbesetzung) – Jelineks Vermischungen, Amalgamierungen: sprachliche Mimikry des Ödipuskomplexes?) ist durch die Krankheit, die Vaterfunktion einnimmt (*nom du père*, nach Lacan), der Identifizierung mit der Krankheit gewichen. In der Krankheit zum Tode versagen die Spiegeltricks der Selbsttäuschung; „ganz“ mag sich der gefühlstote Narziss wähnen, der in der Tochter die sich ihm versagt habende Mutter „besitzt“? Der Todkranke kann seinen fehlenden Lungenflügel nicht mehr, auch nicht imaginär, besitzen. Der fehlende Lungenflügel verschiebt sich semantisch zur Lacan'schen Leere, zum Mangel als *Phallus*, der der Signifikant des Begehrens ist .

Das Kreisen um den Ödipuskomplex (im Bild der Schwellfüße) ist natürlich auch bei Jelinek verbunden mit der Kastration, die ebenso in Endlos-Möbiusbändern sprachlich „umkreist“ wird. Die collagierte Fritzl-Schlingensief-Stimme fragt z.B. : „Wer sagt das, daß der Ödipuskomplex an der Kastrationsdrohung zugrunde gehe?“ – eine fast wörtliche Aufnahme des Titels von Freuds Arbeit *Der Untergang des Ödipuskomplexes*³⁹ von 1924. Wieder wird im Gegensatz zum real fehlenden Lungenflügel das real existierende Genital triumphierend ausgespielt: „aber ich bin an der Kastrationsdrohung meiner Mutter, die mir vorsorglich die Füße durchstoßen hat, nicht zugrunde gegangen“ (16): Die verstümmelten Füße werden hier eindeutig der Mutter als Schuld in die Schuhe geschoben und durch diese Verschiebung zum Platzhalter der verkrüppelten (kastrierten) Psyche, während das Genital gestärkt daraus hervorgeht. Freuds Abhandlung liefert ein kleines Analysemodell in nuce – nicht nur in der Frage der Supplementarität („Platzhalter“), die Jelinek ausbeutet und die beim Ödipuskomplex eine große Rolle spielt: Das Kind konnte sich aktiv „an die Stelle des Vaters setzen und wie er mit der Mutter verkehren“ oder passiv beim Vater „die Mutter ersetzen“, also „die Mutter überflüssig machen“ (UÖ, 247). Entscheidend aber ist hier, dass Jelinek Freuds Gedanke aufnimmt, dass zwar im Untergang des Ödipuskomplexes eine „normale“ Entwicklung des maskulinen Kindes möglich ist, im Falle einer bloßen Verdrängung aber eine „pathogene Wirkung“ (UÖ, 248) eintreten werde. Diese Pathogenese aus den Fritzl-Sätzen geradezu „herauszuleiern“ (an ihnen erkennbar werden zu lassen), ist der großen Spachleistung Elfriede Jelineks zu verdanken. Denn die alte Leier des nicht ausgebildeten Über-Ichs, das das Inzest-Verbot ja perpetuieren „und so das Ich gegen die Wiederkehr der libidinösen Objektbesetzung“ (UÖ, 248) versichern würde, wird in der Fritzl-Litanei dargelegt, d.h. offengelegt. Diese ewige Wiederkehr des Gleichen (libidinöse Objektbesetzung: erst die Mutter, dann die

³⁹ Freud, Sigmund: Der Untergang des Ödipuskomplexes. In: ders., Studienausgabe Bd.V. Sexualleben, Frankfurt am Main 2000, S. 243-251. Im Folgenden unter Sigle UÖ.

Tochter), diese ewige Perpetuierung des Ödipuskomplexes erzeugt die ewig kreisende Satz-
bewegung um die Leerstelle, den Mangel, die Kastration, die als symbolische nicht erfolgt
und als Kastrationsdrohung verwirkt ist. Wo das Ich („Schwellfuß“) sich nicht entwickelt, die
Abwendung vom Ödipuskomplex nicht erfolgt, das Ich nicht wächst, wächst der Schwanz:
„Mir ist auch der Schwanz daran gewachsen“ (16). Und es wächst die Rache, wo sich das li-
bidinös besetzte Objekt entzieht: „die Mutter [...] thront in lichtloser Mansarde“, 16, einge-
mauert. Es wächst auch die Stellvertreter-Wut: „ich habe meinen Ödipuskomplex an der
Tochter verwirklichen können“ (16) – keine Ironie, sondern „Offenlegung“ im Paradox der
nicht erhaltenen Kastrationswunde (als *Untergang des Ödipuskomplexes*): Es hat keine Dese-
xualisierung bzw. Sublimierung stattgefunden, wohl aber eine Überwindung der Kastrations-
angst („gegen die Mutter“) bei der Tochter (17): Perpetuierung der „Schwanzwut“, wie
Schleef sagt (DFP, 48). Auch darin sind die verschmolzenen oder überlagerten Fritzl-
Schlingensief-Stimmen verwandt und zugleich opponiert: Während der eine (F.) vollkommen
im Verborgenen, im Keller, agiert, kehrt der andere alles nach außen, deckt den Blutkuchen-
tisch und lädt zum Mahl ein. Schlingensief hat das, wie er sagt, von Beuys gelernt, der auffor-
dert: „Zeig mal deine Wunde. Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird
nicht geheilt“ (TK, 197). Die Dichotomie von verborgen/offen (verbergen/zeigen) verschiebt
Jelinek dadurch, dass sie einen anderen Satz von Beuys (den Schlingensief auch in seinem
Krebstagebuch zitiert), transformierend für ihren Text funktionalisiert: „Der Wärmekuchen
wird hinter geschlossenem Vorhang auf die Bühne getragen, bei geöffnetem Vorhang entlädt
der Wärmekuchen seine Last“ (TK, 213). Die Transformation vom Wärmekuchen zu Blutku-
chen, von der Lungen-OP (Entfernung der einen Lunge) zur Kastrationswunde, vom Verber-
gen zum Offenbarmachen schließt sich und bleibt zugleich – offen. Bleibt offen für die Über-
bietung der Transformation, die darin besteht, dass die pathologisierte Sprache das Pathogene
des Sprechers „zeigt“ („Zeig mal deine Wunde“): „immer offen wie mein dauergeschwellter
Schwanz“ (17), der auch noch nach Thailand „getragen“ werden muss (17/18). Für Schlin-
gensief sind deshalb die vielzitierten Jelinek’schen Kalauer „gar keine [...], sondern vielleicht
Sprachschäden, die man durch die Gesellschaft bekommt“ (JJ, 16) oder, wie Jelinek selbst
sagt: Die Kalauer erzeugen unmittelbares Verstehen („Die Sprache spricht dann selbst“) durch
den „neu geschaffene[n] Zusammenhang“, wo „die Ideologie diesen Wörtern buchstäblich aus
allen Nähten platzt“ (P). Einen anderen ‚Gesellschaftsdefekt‘, den der Beschwichtigung, wen-
det Jelinek in der Fritzl-Stimme zur Selbstbeschwichtigung, die in infantilen quasi-trällernden
Reimen die ödipale Infantilisiertheit in eben diesem ihrer „Stellvertreter“ artikuliert: „Ich stei-
ge in fremde Fenster ein, ich werfe Frauen auf Bett und dringe in sie ein, aber am liebsten

steige ich hinab in mein Kellerlein, zu meiner Familie klein, und dringe in sie ein“ (19). Jelinek lässt die amalgamierte Fritzl-Stimme (auch mit der der Autorin amalgamiert?: „Mir reicht es. Aus. Schluß“, 21) aus der Rückschau sprechen, nachdem der Keller geöffnet ist (öffentlich geworden ist), er selbst nur noch das Gefängnis und den Tod zu erwarten hat. In dieser „Naherwartung“ des Endes entpuppt er sich als Metaphysiker, Platoniker, der den Keller als Höhle der falschen Erkenntnis offenlegt. Die Tintenfischabziehbilder werden zu „Abziehbildern der Wirklichkeit“, zu „Schatten“, der Fernsehapparat zeigt im Keller (serielle Verdoppelung der Höhle) „nur die Widerspiegelungen des Lebens“. Aber er ist nicht Platon, der die Menschheitsfamilie (wenn auch nur seine kleine) an die Sonne der Wahrheit, ins Außerhalb der Höhle führen wollte, an Licht. Er meint, dass sie schon im Innerhalb der Höhle die wahre Erkenntnis genossen hätten, die christlich-jesuanische, die metaphysisch-erlösende, und zwar durch ihn selbst: „ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ (20), was soviel heißt wie: Das ewige Leben war schon im Keller, und er war der Hüter des Zeitschlusses vor der Kellertür. Die Worte Jesu gewinnen, aufgeladen mit dieser Semantik, eine absolut makabre Färbung. Denn Fritzl, als Herr des Codes dieses Zeitschlusses, war Herr über Leben und Tod, und mit seinem Tod wären sie alle gestorben. Durch sein Leben haben sie alle gelebt: „ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“. Und wie Jesus hinterlässt er sein, das jesuanische Vaterunser transformierendes, Fritzl-Vaterunser: „Ich sterbe, aber mein Wille geschehe trotzdem [...]. Zu uns komme mein Reich, das ein Keller ist (21). Dann aber kippt die Stimme wieder, nimmt andere Stimmen auf: „Und führt mich nicht in Versuchung, sondern erlöst euch von dem Übel, das ich bin!“ (21) Wie aus einem Loriot-Film scheint es zu echoen: „Oh Gott, ist mir übel von alldem!“ (21) Das pervertierte Vaterunser wird, wie Nietzsches *Zarathustra*, zur umgewerteten, umgekehrten frohen Botschaft, zum sechsten Evangelium, da der *Zarathustra* schon das fünfte ist: Denn die Erlösung von der Erlösung und den Erlösern (aller Arten und Sorten) geschieht über die Per-Version, die Umdrehung, die Verdrehung, die Verkehrung dessen, was man gebetet und geglaubt hat, und zwar nicht nur von Gott, dem Vater, sondern auch von sich selbst. Pervertieren (*perverto*) bedeutet im Lateinischen auch ‚zugrunde richten, vernichten‘. Und mit Freud gelesen, hieße das: Vernichte deinen Ödipuskomplex, richte ihn zugrunde, lass ihn „untergehen“.

6. Viertes Teilstück: *In der Hölle*

Noch einmal beziehe ich mich auf das Interview mit Teresa Kovacs, weil Christoph Schlingensiefel da erzählt, dass er mit Elfriede Jelinek während seiner Krankheit zwar E-mails über

seinen „Zustand“, seine „Befindlichkeiten“ (JJ, 15) ausgetauscht habe, dass aber ihr Text (*Tod-krank.Doc*⁴⁰) „nichts damit zu tun“ habe, „dass Elfriede sich meine Krankenakte durchliest [...] und es in Poesie umsetzt“ (JJ, 16). Für ihn wiederum seien ihre Texte „ein homöopathisches Arbeitsmittel“ (JJ, 16). Wenn der Regisseur Schlingensief versucht, Jelineks „Texte in Bilder zu übersetzen“ (JJ, 16)⁴¹, so kann man tatsächlich für Jelineks Stück sagen, dass das, was ihre Sprache für die Transformation seiner Zustandsberichte (hier: das *Krebstagebuch*) in Dichtung „leistet“, weit über ein Übersetzungsverfahren hinausgeht (man denke nur an die sprachlichen Blutkuchen-Wucherungen), dass ihre poetischen Vernetzungen und Überlagerungen, Interferenzbildungen und Deformierungen, Ausleuchtungen und Verdunkelungen, Codierungen und Dekodierungen sogar weit darüber hinausgehen. Der Titel dieses Teilstückes, *In der Hölle*, der Assoziationen an Dante, aber auch an Dürer, Bosch, Breughel und Rubens weckt, scheint wieder ein direkter Wegweiser zu Schlingensiefs Aufzeichnungen im *Krebstagebuch* zu sein⁴², in dem es heißt: „Da will ich lieber noch einige Höllenkreise durchsteigen, um weiterzuleben“ (TK, 138). Liest man das Tagebuch ebenso palimpsestisch mit wie vielleicht *Die göttliche Komödie* Dantes, so erscheint Jelinek wie eine Metagestalt – die Autorin nicht als Dante, sondern als ein Vergil, nicht innerhalb, sondern ambivalent außerhalb/innerhalb des Textes agierend –, die aber nicht mit der Stimme der Vernunft oder Philosophie den Künstler – Schlingensief, nicht Dante – auf seinem Weg vom Inferno übers Purgatorio (gibt es denn eins?) geleitet, sondern die die Stimme des Todkranken imaginiert und fiktionalisiert und anders zum Sprechen bringt, als er selbst sprechen konnte. Und diese Gestalt (ist sie denn eine? Oder nur ein Gespenst?) geht sprechend ihren Weg, geht mäandernd ihren Weg durch Inferno wie in einem Fiebertraum oder einem bösen Drogentripp, geht, ohne aufzuwachen und endet, statt im Paradiso, im – Nichts: „Nichts endet, bloß um zu verenden. [...] Das heißt, es endet schon, aber es endet im Nichts“ (29). Ein Weg ohne metaphysische Hoffnung, die selbst der philosophische „Vollender“ der Aufklärung den Menschen noch als vernünftig zugestand? Keine göttliche Komödie, die gut ausgeht, sondern eine letzte Möglichkeit der *Human Comedy* (wie bei William Saroyen), eine *Comédie Humaine* wie bei Balzac? Und

⁴⁰ Der Titel, der die elektronische Dokumentbezeichnung enthält, mag auf diese E-mail-Korrespondenz anspielen. Während allerdings diese Bezeichnung immer ein kleines ‚d‘ führt, ist es hier ein Großbuchstabe, der an die angelsächsische Bezeichnung für Doktor denken lässt wie bei der TV-Serie „Neues von den Knochen-Docs“ zum Beispiel. Wer der Patient ist, scheint klar. Wer ist der Doktor?

⁴¹ Vgl. auch Lücke, Bärbel: Zu Elfriede Jelineks Monologen *Irm sagt, Margit sagt* und Christoph Schlingensiefs *Attabambi-Pornoland. Die Reise durchs Schwein* am Schauspielhaus Zürich 2004. Aus: <http://jelinekschlingensief.wordpress.com>.

⁴² Ob Christoph Schlingensiefs *Krebstagebuch* „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein“ auch Gedanken und Beschreibungen etc. enthält, die Elfriede Jelinek, die ja zeitgleich an ihrem Text arbeitet wie er an seinem Tagebuch, über die E-mails zur Verfügung standen, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Vieles deutet aber darauf hin, so dass ich es zumindest als legitim erachtete, auch unabhängig von Kenntnis der privaten E-mail-Korrespondenz – ohne philologischen Ehrgeiz – auf mögliche Korrespondenzen der Texte hinzuweisen.

am Ende das Nichts? (Und was ist das Nichts?) Die Stimme des von Schmerzen gepeinigten Todkranken formuliert die existenzielle Grenzsituation zwischen Leben und Tod als die Frage eines Menschen, der in der Todeszelle sitzt: „bin ich für meine Hinrichtung richtig hergerichtet?“ (21)⁴³ Einer, der auf seine Hinrichtung wartet, hat, so nimmt man an, ein Verbrechen begangen; aber die Stimme des Menschen hier behauptet, dass ihm etwas „fehlt“ (die Schuld, das Verbrechen?), fragt aber einen „Wächter“, ob er „trotzdem“ reingelassen werde (21). Diese „Szene“ evoziert unweigerlich Kafkas *Vor dem Gesetz* aus dem Kapitel „Im Dom“ des *Prozeß-Romans*⁴⁴, verschiebt aber die Figuren von Türhüter und Mann vom Lande zu „Wächter“ und einem, der sich „als Heiliger beworben“ hat. Schlingensief – ein Todkranker und nun noch ein Heiliger? Zuerst doch noch ein kleiner Gedanken-Exkurs, der längst fällig gewesen wäre?: Alle Identifizierungen von literarischen mit referentiellen Figuren sind gemeinhin tabu, alles Referentielle im Außerhalb des Textes verletzt die Geschlossenheit der Fiktion oder, anders ausgedrückt, es gibt kein feststehendes Signifikat (Sinn, Bedeutung) zum Signifikanten (oder der Sinn, das Signifikat, ist arbiträr, gleitet und verschiebt sich). Aber seit Derrida wissen wir, dass die Geschlossenheit (*clôture*) selbst Fiktion ist, dass es kein Textaußerhalb gibt, weil alles Text ist (Gewebe, Zusammenhang)⁴⁵. Ich bewege mich also während meiner Arbeit die ganze Zeit auf der Schwelle von Text und Referenz, in diesem gespenstischen Zwischen von Textautonomie und Textaußerhalb, das es als säuberlich getrennte binäre Pole nicht gibt. Der „Heilige“ im Text scheint also keineswegs mit C.S. „identifiziert“ werden zu dürfen, auch wenn der ein Gelöbnis abgelegt hat, dass er, wenn er geheilt, also gesund würde, „eine Kirche, eine Schule [...], ein Opernhaus in Afrika bauen“ werde (TK, 17), was ihn tatsächlich zu einem zu machen scheint, der sich „als Heiliger beworben“ hat. Der Heilige hier ist sowieso eher ein Scheinheiliger, der sich, wie es heißt, nur deshalb „beworben“ hat, „um in einem weichen Fernsehstuhl zu sitzen“ (21): aus dem TV kommt ja bekanntlich der schöne falsche Schein, in dem man sich selbst endlos bespiegeln kann (z.B. sieht man in allem Heiligen sich selbst gespiegelt, illusionär).⁴⁶ Die Sprecher-Stimme kommentiert die Bewerbung selbstkri-

⁴³ Im *Krebstagebuch* heißt es: „Patient weigert sich, will nicht operiert werden. Elektrischer Stuhl wird vorgezogen“, a.a.O., S. 71.

⁴⁴ Kafka, Franz, *Der Prozeß*, Frankfurt am Main 1989, S. 182-183.

⁴⁵ Ich erinnere an die berühmte Stelle aus der *Grammatologie*: „Selbst wenn die Lektüre sich nicht mit der Verdoppelung des Textes begnügen darf, so kann sie legitimerweise auch nicht über den Text hinaus[...]gehen, auf einen Referenten (eine metaphysische, historische, psycho-biographische Realität) oder auf ein textäußeres Signifikat, dessen Gehalt außerhalb der Sprache [...] seinen Ort haben könnte [...]. *Ein Text-Äußeres gibt es nicht*. [...] Es hat immer nur Supplemente, substitutive Bedeutungen gegeben, die ihrerseits nur aus einer Kette von differentiellen Verweisen hervorgehen konnten, zu welchem das „Wirkliche“ nur hinzukam“: Derrida, Jacques: *Grammatologie*, a.a.O., S. 274

⁴⁶ Vgl. Nam June Paiks *Buddha-Installation*. Es gibt im *Krebstagebuch* eine Stelle, wo sich Schlingensief seinen „Tod als Bild“ vorstellt: „Einer sitzt in seinem Stuhl, die Sterne sind zum Greifen nah, es zirpt, es ist heiß, und er stirbt“, a.a.O., S. 73 – das ist das Gegenbild zum elektrischen Stuhl (s.o.).

tisch als „Versuch“, „nicht mehr ins Gestell zu müssen“ (21), was hier als Absage an den Aspekt des Heidegger'schen Gestells (in diesem Kontext zugleich der Stuhl) gelten kann, der in den technischen Setzungen und Stellungen samt ihren „Angestellten“ (Ge-stell) „die höchste Entfaltung der Metaphysik“ sieht, denn die Technik gründet auf demselben Grund oder Fundament der Vernunft (als erstem bzw. letztem Prinzip), dessen sich auch „die Vernunft versichert.“⁴⁷ Die Metaphysik (das Gestell, der Stuhl) trägt aber nicht, auch die „Träger des Heiligen“ tragen den Kranken nicht weg, ließen ihn also nicht in der Gewissheit der ewigen Seligkeit sterben (falls er sterben muss: „mein Ableben lang“, 21). Er lebt, der Sprecher, aber gleichzeitig weiß er nicht, ob er nicht doch tot ist (das Descartes'sche Traumargument oder das (anti)skeptische Dilemma wie bei Hilary Putnam?). Vor allen Dingen weiß er nicht, ob er, falls tot, am falschen Ende gelandet“ ist, also nicht im Paradies, sondern in der Hölle (Titel), d.h. er ist sich „sicher“, „gestorben“ zu sein (22) und in der Hölle, so qualvoll ist der Ort, der sich weder als Leben noch als Tod „verorten“ lässt, sondern einer Achterbahn der Schrecken, einer Geisterbahn der Gräuel gleicht, die die unterschiedlichsten Figuren und Szenarien durchfährt, die man alle selbst ist: Es sind Todesmetamorphosen (und Ovid steht Pate). Imaginiert sich der Leidende als Adler⁴⁸, so ist er doch kein mächtiger Raubvogel, sondern ein „endgültiger junger Adler“ (Jelineks Wortwörtlichkeit bei „endgültig“), ein Todgeweihter „im letzten Nest“, aber nicht „in lichter Höhe“, sondern „tief in der Höhle“ (22) – eins der verbindenden Motive. Dieses Höhlennest ist insofern – antiplatonisch – wieder ein Ort der wahren Erkenntnis, dass der Kranke weiß, dass ihn dort keiner mehr „füttert“ („Vati erschossen, Mutti angeschossen“)⁴⁹, dass er sich selbst „ernähren“ muss. Da er aber ein Todkranker ist, muss er sich von sich selbst ernähren, reißt er sich „dafür die Leber raus“ (22): die Metamorphose des Kranken in den Adler gleitet jetzt zu einer anderen über: Er wird zu Prometheus, nicht am Felsen („Höhe“), sondern in der Höhle. Adler und Prometheus, Raubvogel und Beute verschmelzen in eins, bilden ein Vexierbild, das mal die eine, mal die andere Figur preisgibt. Von der Leber zur Lunge ist es nur ein Organsprung („Die Lunge hat ein anderer genommen [...], statt der Lunge das Loch mit diesem dunklen Kuchen drin“, 22) – wieder taucht der Blutkuchen als das die vier Stücke durchziehende und verbindende Motiv auf. Der Todkranke

⁴⁷ Vattimo, Gianni: Der Nihilismus als Schicksal. In: ders.: Das Ende der Moderne, Stuttgart 1990, S. 46. Vgl. auch Jelinek, Elfriede: Totenauberg. Ein Stück, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 9: „*Der alte Mann sitzt in einem rustikal anmutenden Schianzug in der Halle eines Luxushotels. Er ist in ein Gestell (eigentlich eine Art Körper-Moulage) geschnallt, das im Groben die Umrisse seines Körpers, nur viel größer, nachzeichnet. Er ist sozusagen doppelt vorhanden durch das Gestell.*“

⁴⁸ Jelinek bezieht sich möglicherweise auf Halluzinationen, die Schlingensiefel als Folge der „Infusion gegen den Pilz“ in seiner Lunge hatte und die er so beschreibt: „Anschließend bin ich durch Räume geflogen, über Dächer, die aussahen wie in Nepal, habe immer alles von oben gesehen“, a.a.O., S. 24.

⁴⁹ Vgl. im Krebstagebuch: „Wenn meine Mutter mal tot ist, dann bin ich zum ersten Mal alleine auf der Welt, dann bin ich in Eigenverantwortung“, a.a.O., S. 16.

– auch hier schließt sich der Kreis zum ersten Teilstück *In der Krankheit* und zu den *Schutzflehenden* des Aischylos – wird zum Schutzflehenden („Ich flehe um Schutz“, 23)⁵⁰. Im Wortspiel Jelineks zieht er sich den Schutz gleich wieder von seinem Geschlecht ab: Über den drastischen Bildbruch vom fehlenden Schutz zum fehlenden Kondom wird auch das „Nest“, das ja bereits unten in der Höhle ist, qua Metamorphose zum Keller in Amstetten. Zu der personalen (Kranker:Adler:Prometheus) zur lokalen Metamorphose (Stuhl:Nest:Keller) führt aber auch der Gedanke der Vernichtung durch den eigenen Vater: „Der Kranke wird von des Vaters Wort zu Boden geschmettert, der ihm das alles prophezeit hat“ (23): Und wieder die Frage: Wer spricht? Im *Krebstagebuch* ist es weniger eine verbale Prophezeiung als ein fast physiologischer Vorgang: „Der Schleim der Väter legt sich auf die Lungen. Frisst sich rein und halbiert den Atem“ (TK, 70). Der Keller der Inzestfamilie des Gottvaters Fritzl wird in Analogie gesetzt zum psychischen Im-Keller-sein⁵¹: „Ich bin jetzt auch unten, aber woanders“ (23), oder vielmehr fließen die imaginär-psychischen und die „realen“ Räume wie in surrealen Bildern ineinander, gehen ineinander über (wie die Gegenstände in den Bildern René Magrittes). Für den Todkranken wird der Vater so übermächtig, wie es der Gottvater Fritzl in seinem „Totenreich“ (26) ist (es sind ja die Väter oder Gatten, die die Reiche beherrschen: Gott das Himmelreich, Hades das Totenreich), wo auch der Verbrennungsofen steht (keine Hölle ohne Öfen!), in dem das totgeborene Kind verschwand wie die Juden in den Verbrennungsofen der Nazizeit („sonst gehen sie in Rauch auf, diese Kleider sind ja keine Lampenschirme, die kann man zwar auch aus Menschenhaut machen [...]“, 23), wie die herausoperierten Organe in den Verbrennungsanlagen der Krankenhäuser („so landen sie im Krankenhausofen hier unten und werden verbrannt“, 26). So sieht die Hölle aus: „er wird selber Gericht werden, die Öfen sind schon angeworfen“, 26). Der Vater erscheint als der Unterdrücker seines Sohnes, ja als der eigentliche „Krankheitserreger“, der Schuld daran ist, dass „der dumme Adler namens Horsti“ nicht aus „dem kleinen gekachelten, goldverfliesten Nest, wo der Tintenfisch an der Wand klebt“, heraus kann: Hier fließen das bergende, geborgene Kindheits-Nest, das das Kind aber auch nicht flügge werden lässt („goldverfliest“⁵²) und das Kellerverlies von Amstetten ineinander. In einer anderen Metamorphose wandelt sich „Horsti“ zum „Hasi“ (vom Adler zur

⁵⁰ Auch im *Krebstagebuch* heißt es: „Ich brauche vor allen Dingen Schutz“, a.a.O., S. 120.

⁵¹ Dazu im *Krebstagebuch*: „meine Stimmung ist wieder im Keller“, a.a.O., S. 99. Der jahrzehntelangen Freiheitsberaubung der Tochter und der Kinder „entspricht“ die Freiheitsberaubung durch die Krankheit: „Ich komme mir vor wie nach einem Totalcrash, der einen von einer Sekunde auf die andere jegliche Freiheit raubt“, a.a.O., S. 110/111.

⁵² Das „goldverfliest“ fungiert hier auch als Signalwort, das die Assoziation zum Goldenen Vlies des griechischen Argonauten-Mythos wachruft. Es handelt sich dabei um das Widderfell, das Jason für die Griechen von dem Kolcherkönig mit Hilfe von Medea zurückerobert wird. Das Vlies wird in Kolchis von einer Drachen bewacht – von da aus ist vielleicht die Assoziation zum Vater möglich, der den Sohn wie das Vlies bewacht und nicht selbstständig werden lässt.

Beute), von da aus zum „Hasso“, einem Verwandten des Höllenhundes Zerberus?: „ich kann nur an mich denken, der Papa ist dagegen. Es gibt nur noch Haß“ (23). Es gibt nur, so scheint es, den Ödipuskomplex, der in einer Art ewiger Wiederkehr, seiner Grundkonstellation beraubt, als leere Form nicht nur für den Vaterhass fungiert, sondern sich zum Selbsthass verschiebt. Der Selbsthass aber hat seinen Grund darin, dass der Vater den Sohn an der Selbstliebe hinderte, indem er zu viel Aufmerksamkeit vom Sohn einklagte. Im *Krebstagebuch* finden sich dazu biographische Parallelen, wenn C. S. zum Beispiel schreibt: „Ziemlich genau vor einem Jahr ist mein Papa gestorben. [...] Aber ich habe auch kapiert, dass ich an einem Defizit an Selbstliebe leide. [...] Habe ich mich so wenig selbst gemocht, dass ich dachte, ohne meinen Vater bräuchte es mich nicht mehr zu geben?“ (TK, 94) Die Väter – der Fritzl-Vater-Vergewaltiger, der der Alleinherrscher im Reich der Lebenden und Halbtoten (Zombies) war und selbst ein Lebend-Toter und der tote Vater des Todkranken – werden so zu einer Jelinek'schen Kippfigur: Beide sind sie „einäugige“ Götter. Das hat symbolische Tradition: Der christliche Gott wird durch das eine Auge symbolisiert, das für Allwissenheit und Allpräsenz steht; auch Wotan in Wagners *Ring des Nibelungen* ist ein einäugiger Gott, der nur noch nach Geld und Macht strebt. Allgegenwärtig in seinem unterirdischen Kellerreich ist Fritz-Gottvater Herr über Leben und Tod („dieser Keller gehört mir, mir ganz allein. Der ist mein Reich“, 28). Auch er ist ein einäugiger Gott der Macht („Mein Vater, der Einäugige, der an einem flachen kleinen Tintenfisch hängt“, 23), wie auch der Vater des Todkranken zum einäugigen Gott wird, der allerdings sein Auge durch eine Operation verlor⁵³ (wie der Sohn seinen Lungenflügel): „Das Auge. Sein Auge ist weg, er ist auch weg, er ist mit seinem Auge mitgegangen“ (24). Von religiöser Symbolik über physische Blindheit bis hin zum Märchen („Einäugelein suchen gehen, und Zweiäugelein“, 26) wird die metonymische Augenmetamorphose durchkomponiert (wie die Öfenmetonymien, die Adlermetamorphosen etc.). Das verlorene Auge und die verlorene Lunge schmoren jeweils im Krankenhausofen wie der Sohn in der Flammenhöhle der Todesangst, aber die Organe wenigstens können eine gemeinsame Befreiungsreise antreten: „Der Lungenflügel ist mit meines Vaters Auge davongeflogen“ (26). Dem Adlersohn in seinem Adlernest bleibt nur die Angst, wenn ihm auch schon „die Gedärme“ „raushängen“ (26) und den Auguren zur Vogelschau dienen, allerdings nur „mißdeutet“ werden können. Vom geopfertem Vogel springt das Bild nun zur Opferung durch den Vater (*Im Keller*), diesmal im alttestamentarischen Paradigma: „Willst du mich auch noch

⁵³ Vgl. Schlingensiefs *Krebstagebuch*: „Diese Trauer- und Ohnmachtsexistenz meines Vaters, diese permanente Depression der letzten Jahre, werde ich ihm niemals verzeihen. Ja gut, das Auge [...], Papa wird blind und hat 'ne Erscheinung [...]“, a.a.O., S. 70.

opfern, [...], Vati? Du Abraham, ich Isaak“ (25).⁵⁴ Wie sich die Vater-Bilder in der Hölle der Angst in psychischen Flammenzungen verzerren, so ziehen andere Höllenbilder herauf, die die Öfen-, Brand- und Feuerphantasien gleichsam real werden und Selbsthass und Lebshass quasi-alchemistisch verschmelzen lassen, ohne allerdings das Gold („goldvervliestes Nest“, 23) dabei gewonnen würde. Stattdessen die Vision des Vaters, „der die Scheiße an die Wände schmiert“ (23). Der aus der Todesangst erwachsene Lebshass macht sich in Aggressionen Luft. Als imaginäre er sich als zum Höllenfürsten erhöht („hier gibt es Gesänge und Gepränge“) schreit er seine Lebensfeindlichkeit (als verkappte Lebensliebe) heraus: „Weg mit diesem menschenraffenden Schwindel!“ (23) Dieser „Schwindel“ ist „das Leben“ selbst, denn es gaukelt uns sonst was vor, aber, weil am Ende der Tod steht, ist es eben nichts als Schwindel. Wie in der Gluthitze der Angsthölle alles schmilzt und miteinander verschmilzt (die Metamorphosen), so verschmelzen auch der „brennende“ Adler mit der „schreienden Tochter“ („das Schreien der Tochter, das eine Auge ihres Vaters“, 24), mit der „brennenden“ Frau im Keller, der zum U-Bahnschacht (*Im Bus*) transformiert wird, ein Flackerbild der Flammenphantasie. Denn in dem U-Bahnschacht ist ein Feuer ausgebrochen, und so wird die „schreiende Frau“ (die Fritzl-Tochter?) zum Brandopfer („das Opfer rennt und rennt und schreit und schreit“, 23). Sie rafft aber nicht etwa ihre Kleider („Menschen wie Kleider raffend“, 23), sondern ihre „echte eigene Haut“, die „wie eine Regenhaut“⁵⁵ hinter ihr „herweht“ (24). Diese Frau ist er selbst, wie er auch Marsyas ist, der Sartyr, der im Wettkampf gegen Apoll durch dessen Trickserei verlor und der zur Strafe von Apoll bei lebendigem Leib gehäutet wird⁵⁶: „Mir wird meine Haut ebenfalls abgezogen, die ich verzweifelt an mich raffte wie dieses Verbrennungsoffer“ (23).⁵⁷ Immer wieder kippen die Höllentrp-Visionen um: Vom Adler zum „Taubenschwarm“, was als paradiesische Gegenwelt zur Hölle erscheinen könnte, wäre nicht der Taubenschwarm auf der Flucht „vorm beschwingten Falken“, der wiederum erneut die Metamorphose in die bedrohlichen Elternfiguren durchläuft, so dass er „sich verbirgt vor den blutsverwandten Feinden, Papa und Mama“ (25). Auch damit greift Jelinek eine „Episo-

⁵⁴ Auch hier gibt es im *Krebstagebuch* eine ähnliche Stelle: „Jetzt ist der Draht gerissen, diese Hoffnung, dass noch was kommt. Abraham zieht mit einer 76-jährigen Tusse durch die Gegend [...]. Dann musste er auch noch mit Isaac und der Axt losgehen [...]“, a.a.O., S. 55. Vgl. auch S. 15.

⁵⁵ Im *Krebstagebuch* schreibt Schlingensiefel: „Dann kommt ein kleines Stückchen von der Brustwand raus und dafür krieg ich da Goretex eingesetzt. [...] Das hat auch nicht jeder: Wenn man mal in den Regen kommt, dann bleibt die Stelle einfach trocken“, a.a.O., S. 79. Jelineks Wortspiel von „Regenhaut“ und Regelhaut“ (24) findet sich in ähnlicher Form schon in ihrem Werk *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*, Reinbek bei Hamburg 1993, S. 181: „Und diese Kunstschiedsrichter [...] sind Männer in englischen Regenschirmen, die ihre eigenen unerschwinglichen Regelmäntel über die Künstler stülpen.“

⁵⁶ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, München 1988, S. 137 und ebenso Jelinek, Elfriede: *Babel. Peter sagt*. In: dies.: *Bambiland*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 135-228.

⁵⁷ Vgl. *Krebstagebuch*, a.a.O., S. 199: „Vorne auf meiner linken Brust hatte ich auch eine Narbe, eine Verbrennung [...], man sah die Glut auf der Brust.“

de“ aus dem Krebstagebuch auf, eine Kindheitserinnerung Schlingensiefs: „Es war eine Falckenfalle. Der Falke sollte runterfliegen auf die Taube, das Gerät schlägt zu“ (TK, 45). Elfriede Jelinek verdichtet Schlingensiefs Höllenbilder und erweitert sie zugleich, so dass ihr Text zu einem Hieronymus Bosch-artigen Tafelbild (die Teilstücke) wird. Darauf sind alle „Figuren“ zu sehen, alle realen und alle Traum“episoden“, aber zu „sehen“ ist auch, dass das Nest des lieben Adlers „Horsti“ („Hasi“, „Hasso“) sein eigene innere Hölle ist, das Nest von „Horsti“ ist das „liebe [...] Ichi“ (26). Die Rede von „Verdichtung“ ist hier keiner falschen Etymologie geschuldet: Wenn Elfriede Jelinek Dichtung aus Schlingensiefs E-mails-Schilderungen macht (die in Teilen mit dem Krebstagebuch identisch sein mögen oder nicht), dann bleibt sie damit der Etymologie des Wortes treu, denn es kommt ja vom lateinischen „dictare“, „etwas zum Aufschreiben vorsagen“⁵⁸. Jelinek gelingt die Metamorphose des „Vorgesagten“ in Dichtung.

⁵⁸ Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin, New York 1989, S. 142.